

Evocaciones

Escenografía operística y fotografía

Patricia Massé

Profesora investigadora
de Fototeca Nacional



Muy a menudo nos descubrimos entrelazando estructuras visuales a partir de la memoria, en función de relaciones que parecen incidentales y que tienen un origen subjetivo. En este texto participaré de una experiencia muy concreta, personal y sugestiva a partir de la escenografía de una ópera que vi en una transmisión Live HD. Fue un golpe de vista repentino, una inquietud relacionada con fotografías de archivo, una suerte de acoplamiento de imágenes fotográficas vislumbradas desde mi apreciación, formada (o deformada) en la práctica archivística.¹

La exhortación a quedarnos en casa debido a la pandemia, me dio la oportunidad de encontrar un refugio sumamente estimulante en las transmisiones abiertas que el Metropolitan Opera House de Nueva York programó de modo gratuito durante ocho semanas, o tal vez más. Del repertorio de la programación vi, entre otras, la gala de *Los cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach (1819-1880) producida por Bartlett Sher. Según la información del programa de mano, se trató

de la representación número 241 de la historia del Metropolitan, bajo una nueva propuesta de Sher como productor artístico, una figura muy acreditada como director teatral y que además ha sido director residente en el Lincoln Center.

Me hallé gratamente sorprendida ante una vivencia cercana a lo ya visto. Mi memoria fotográfica se activó de inmediato, sin que llegara a cuestionar mi reacción, ni a reflexionar conscientemente al respecto. Dos fotografías y varias más del acervo de la Fototeca Nacional del INAH, por no ir más lejos, vinieron a mi mente. Intentaré despejar los referentes que en el plano de mi memoria visual se activaron. Procurando averiguar y compartir mi repentina reacción, presentaré los entrecruzamiento de las visualidades que experimenté. Participaré el goce de la experiencia, en un afán de clarificar los rastros fotográficos que desde mi contacto habitual con fotografías de la Fototeca vislumbré, como algo ocasional que me atrapó al vuelo, al mirar las escenas de la gala operística a que me referiré.

Algunos datos para ubicar *Les contes d'Hoffmann* son los siguientes: El realizador de la puesta en escena propuso un viaje de fascinación psicológica, basado en la vida y amores del escritor germano Hoffmann.² Cuenta con un prólogo y un epílogo que tiene lugar en una taberna de Nuremberg cerca de un teatro, donde al calor de la bebida, Hoffmann relata la historia de tres amores del pasado; son tres cuentos representados en tres actos. Cautivado por la variedad de las mujeres, el escritor va dándose cuenta que ninguna es la criatura perfecta que él imagina. Aquí, la literatura y la ópera se funden y se confunden, según palabras de Gerardo Kleinburg, experto conocedor y divulgador y ex director de la Ópera de Bellas Artes en Ciudad de México.³

Dos escenas del Acto I me atraparon. Una tiene lugar en París y presenta el encuentro de Hoffmann, un personaje taciturno, con Olympia. Una de las escenas es muy divertida, con una dosis de la ópera cómica, precedida por otra con una ambientación oscura y en parte fantasmagórica. Olympia, caracterizada en esa temporada del 2009 por la soprano coloratura Kathleen Kim, no es precisamente una mujer sino una muñeca fascinante. La chiquilla articulada resuelve una actuación muy graciosa y una interpretación que da cabida al ingenio escénico, por tratarse de una figura animada mecánicamente. Hoffmann se enamora de la criatura, ignorando que es un artilugio concebido por



© 153740 Casasola, *Taller del Museo de Cera*, Ciudad de México, ca. 1930. Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.

Spalanzani, el excéntrico inventor de la muñeca. Hoffman cree que es la hija del inventor, debido a que Coppellius, ex socio del inventor le ha vendido unas gafas mágicas que hacen que la muñeca se vea como una mujer real.

La primera escena de ese Acto I ocurre en el taller del estafalario creador de la muñeca mecánica. Como parte del diseño escenográfico del taller, se ve un armario donde hay varias piezas sueltas como brazos, piernas, ojos, cabezas, un esquema anatómico del tórax humano intercalado en el mueble y algunos manequís en ciernes. Como ya he adelantado líneas arriba, a primer golpe de vista me sorprendió la sensación de un escenario vagamente recordado; antes visto. Re-tuve como captura de pantalla varias imágenes, para reflexionar en el motivo de mi arrebato.

Mi recuerdo lo ligué con una fotografía parte de la colección "archivo Casasola" en la Fototeca Nacional del INAH, donde aparecen dos extrañas y presuntas figuras que desconciertan; presumibles despojos de muñecos, o de lo que alguna vez fueron o serían figurillas completas. Una de ellas sólo se aprecia conformada por sus caderas y dos piernas de contornos visibles (quizás femeninos). La otra tan sólo está



sugerida por el vestuario (especie de traje militar del siglo XIX), ya que no tiene cuerpo ni cabeza. La imagen en cuestión fue publicada en el primer número de esta misma revista, en 1997.⁴

En aquel lugar que parece la trastienda de un almacén de la ciudad de México, tal vez de los años treinta, el fotógrafo dirigió el objetivo de su cámara hacia esas figuras, quizás con la intención de hacer el registro que pudo haber completado algún expediente del establecimiento.⁵ Como pieza autónoma, la fotografía es de suyo perturbadora y, por ende, sugerente; gana una cualidad surreal fascinante. De ese modo apareció en mi vivencia “mirante” como observadora de la escena operística, que de algún modo imaginé tras bambalinas. Ciertamente las similitudes se concretan a lo esencial: fragmentos y trasuntos de muñecos, aguardando su turno, presuntamente para pasar a ser reintegrados por obra de un artífice. En uno y otro caso creo que el estímulo subyace en la fuerza sugestiva de un lugar misterioso y reservado, donde aquello que no alcanza a consumir una figura sólida, no permite acertar con algo completo e íntegro.

Lo otra imagen de mi memoria fotográfica sobrevino al avanzar el primer acto. Olimpia canta el aria “Les oiseaux dans la charmille”, rodeada del coro que participa como público atento. La exigente interpretación reclama escalar alturas vocales de registros claros, ágiles, muy precisos y complejos de la técnica coloratura.⁶ El aria da cabida al lucimiento, precisamente, de una soprano que los conocedores asimilan a la gran ópera francesa (y seguramente por ello es frecuentemente interpretada, por lo fantástico de la muñeca que canta con un virtuosismo lírico que exige notas muy rápidas). El bosquejo escenográfico en que tiene lugar la acción simula el interior de una carpa, con una perspectiva remarcada con las sucesivas líneas de foquitos iluminados que penden de lado a lado del espacio de la representación, creando la ilusión de profundidad, hasta llegar al fondo, donde suponemos encontrar la luz donde ocurrirá la función. Sin embargo ésta se concentra en el primer plano del escenario. Esta vez vinieron a mi mente dos registros fotográficos del interior de la Carpa Teatro de Variedades Salón Bombay.

Página anterior
© 327752 Simón
Flechine SEMO, *Ninón Sevilla, bailarina y actriz*,
ca. 1955. Colección
SEMO. SECRETARÍA
DE CULTURA. INAH.
SINAFO.FN.MX.

Nacho López, que solía entregar trabajo para las revistas ilustradas de la Ciudad de México, hizo un reportaje de la Carpa Bombay en 1952. De la serie fotográfica realizada para este trabajo, me interesa destacar un par de imágenes donde podemos ver puntos de vista



© 375422 Nacho López, *Público durante una función en la Carpa Bombay*, ca. 1952. Nacho López. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.

contrapuestos que acentúan la perspectiva del interior de la carpa. En una de ellas el fotógrafo se colocó de espaldas al escenario mostrando el lugar abarrotado de personas. Desde allí nos permite observar en el plano de fondo el acceso abierto, definido por un recuadro que proyecta la ilusión de ser un foro alterno, por estar más iluminado. No obstante es en el primer plano, sin que medie distancia alguna, donde el fotógrafo encuentra el espectáculo, en los rostros, los gestos y los ademanes del propio público que ha tomado posesión de su lugar, y que en ese continuo se aprecia como una multitud que no tiene fin, colmando desde la entrada, a lo lejos, la totalidad del espacio. En este caso, la diversión no aparece donde solemos buscarla habitualmente en un teatro, sino en otra parte.

En contraposición a la imagen anterior, el fotógrafo ofrece en otra imagen la vista de frente al escenario real que se observa al fondo, con las cortinas cerradas. El espectáculo en este caso tampoco está donde solemos buscarlo convencionalmente, sino en el local inundado y casi vacío. El agua en el primer plano nos introduce de lleno en el lugar. En el segundo plano comparten el punto de interés los asientos improvisados para el público, casi todos replegados, junto con un personaje solitario que vemos de espaldas, sentado en un extremo. A juzgar por su sombrero ese sujeto podría ser de condición humilde. De modo que al tratarse del mismo lugar, atravesado por las franjas oscuras y claras que corren sin interrupción a lo ancho del tinglado pasando por el techado, se crea la ilusión de un espacio con un juego de perspectiva remarcado, del cual el fotógrafo saca el mayor provecho pero, una vez más, aquí también el punto de atención dentro de la imagen tampoco está donde querríamos encontrarlo, sino en lo que parece un contratiempo, que provoca cierto desconcierto.⁷

Lo que provocó que mi memoria interpusiera las fotografías, vislumbrándose como imágenes entrometidas en lo que realmente estaba pasando en la escenografía operística ha sido, por un lado, la ilusión espacial del lugar alterada como emplazamiento lógico, opuesto a un sentido de lo real; por otro lado, el desplazamiento del punto de interés, que si bien es lo que vemos en el primer y segundo plano, la ilusión del tinglado que reconocemos allí como carpa genera una ilusión espacial dislocada. Lo común en este caso es el desfase del espacio ilusorio, en relación con el punto donde está la escena principal, ocurriendo en primer plano. Desde esa discordancia con la expectativa de la diversión, según lo lógico, el espacio teatral resulta paradójico, ya que no está donde suponemos que debe ocurrir, sino en otra parte.

En esa misma escena del Acto I, no obstante la vaguedad de la evocación, surgió otro punto de inquietud al alcance de mi vista. Mi atención se clavó en el top de unas bailarinas, con la sospecha de que ya había visto ese accesorio. Mi memoria confusa quiso desplazarse hacia alguna imagen fotográfica alterna, tal vez de una tiple en ciudad de México durante el carrancismo, o de los años veinte o treinta salida de los archivos fotográficos públicos, o incluso alguna diva de los cuarenta o cincuenta en el cine mexicano. Tengamos presente que



© 375414 Nacho López, *Inundación en la carpa Bombay*, vista interior, Ciudad de México, ca. 1952. Colección Nacho López. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.

en México habían vuelto a circular retratos fotográficos de típles de la época en cuestión, hacia 1990, por lo menos.⁸

En mi diálogo interno con ese deslizamiento hacia el *top*, que estaba presente en la pantalla de la transmisión, mi memoria no logró enlazar ninguna fotografía en concreto, tan sólo fue el vislumbre del diseño de la prenda, incitando la fantasía del tacto, o insinuando el deseo del contacto. Lo que en esencia el *top* de las bailarinas evocó en mi memoria fue el amplísimo repertorio de divas del teatro de *vodevil* o parecidas, asimiladas a nuestra cultura visual y el imaginario que se expandió no sólo en la fotografía, sino también en el cine, donde está presente el teatro de revista.

Nuestra mirada no es virgen, está cargada de memoria. Cuando nuestra fuente de conocimiento e investigación son los archivos fotográficos, acumulamos información que se traduce en memoria visual y la procesamos. Generalmente intentamos formalizar de manera escrupulosa un plan de trabajo a partir del encuentro con ese detonador de nuestro discernimiento cognoscitivo. En ese caso desarrollamos una estrategia y nos acercamos las herramientas necesarias que nos permitan demostrar una idea o una hipótesis mediante un procedimiento reflexivo, con el fin de afianzar nuestra comprensión del asunto fotográfico en cuestión. El detonante puede ser producto de un estímulo de diversa índole. A veces la simple conexión puede ser producto de la interrelación que establece nuestra memoria visual, alimentada de fotografías consultadas en archivos, con un estímulo que propicia la articulación de un argumento, no siendo algo específicamente buscado, sino que puede presentarse como un escenario imprevisto.

Especulando un poco acerca del quid del asunto podría suponer que acaso, el proceso bajo el cual a veces organizamos nuestra memoria sobre las fotografías que hemos visto, a partir de las cuales elegimos algunas para trabajarlas o elaborarlas, podría responder a evocaciones. Ocurre que barajamos ese corpus visual a la luz de ciertos estímulos, en ciertas ocasiones no tan precisos. Por lo que la experiencia concreta a que me referí tiene algo que ver con cierto deslizamiento de similitudes entre datos visuales organizados desde percepciones subjetivas.

Dicho en otras palabras, y amparándome en otra forma de entender, lo que aquí compartí podría tener algo que ver con aquello que ha señalado George Didi-Huberman, relativo a que “el poder de la mirada es el que el mirante le asigna al objeto de su mirada”.⁹ Creo que la vivencia que he relatado reside en el efecto que los datos visuales acumulados tuvieron en mi memoria, considerando mi inserción laboral. Tal vez lo que experimenté fue el aura de los dos diseños escénicos mencionados, al surgir repentinamente en mi memoria las imágenes fotográficas recordadas tan sólo como imágenes auráticas, únicamente vislumbradas, evocadas por el recuerdo que me despertaron las escenas retenidas de la transmisión de la espectacular ópera en referencia. Los diseños que me atrajeron evocaron en mi memoria formas y manifestaciones que he visto en fotografías, tanto de lo que



© 220563 Casasola, *Su - Muy - Key durante una exhibición artística*, Ciudad de México, ca. 1945. Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.

estaría detrás o fuera de, como lo que está en un escenario, y de ello resultó una compenetración muy grata entre lo uno y lo otro.

Una vez cotejadas con lo que miré en la puesta en escena, pude darme cuenta que las imágenes fotográficas que vislumbré tan sólo son la aproximación de una constelación de reminiscencias, de representaciones en las que el espectáculo visto en las fotografías fue evocado como respuesta de otro espectáculo.

El componente sensorial que desde mi subjetividad he ponderado en el fragmento operístico, que evoca algo de la ficción y de alegría parisina de finales del siglo XIX, detonó en mi persona, por lo que ofreció a la mirada, un bagaje en el que me reconocí con un modo de ver desde la práctica profesional que realizo y desde mi tiempo; es decir, con el modo de escudriñar, de valorar, así como de asimilar ciertas estructuras visuales en uso en la fotografía de los años veinte a cincuenta del siglo pasado.

- 1 <https://www.metopera.org/season/on-demand/opera/?upc=811357013175>
- 2 Los cuentos de Hoffmann fue estrenada originalmente en París, en 1881. Tiene un libreto adaptado de una obra de teatro que los libretistas Jules Barbier y Michel Carré llevaron a escena, sobre tres cuentos del escritor prusiano Hoffmann, donde el mismo es el protagonista. Como obra de teatro fue producida en París en 1851. Posteriormente el compositor germano (judío) y ciudadano francés -por gracia de Napoleón III-, Jacques Offenbach, también reconocido como "el Mozart de los bulevares", compuso su ópera. Se le considera una obra póstuma que el compositor alcanzó a dejar completa tan sólo como partitura vocal apoyada por el piano y dejó sin realizar la orquestación. Algunas árias de esta ópera, como la barcarola, así como piezas de operetas (comedias musicales de la época) pasaron a ser muy pronto del gusto popular.
- 3 Transmisión por facebook en el perfil *Hablemos de ópera*, charla "Los Cuentos de Hoffmann: cuando la literatura y la ópera se funden de verdad", 8 de junio de 2021.
- 4 Véase *Alquimia*, núm 1, año 1, de mi autoría, "Inmóvil e insumisa realidad", septiembre-diciembre de 1997, pp. 22-28 (en su primera impresión), y septiembre-diciembre de 1998 en su reimpresión, pp. 24-29.
- 5 Recordemos que Agustín Víctor Casasola había fundado en 1912 una agencia que suministraba información gráfica a diversos medios y que él mismo fue contratado como jefe de fotografía de algunas dependencias gubernamentales, como la Dirección de Espectáculos de la Secretaría de Gobernación. Véase Lara Klahr, Flora, "Agustín Casasola y Cia. México a través de sus imágenes", en: *Siempre! suplemento cultural de La Cultura en México*, 21 de noviembre de 1984, pp. 39-42. Transmisión
- 6 <https://metopera.org/discover/video/?videoName=les-contes-dhoffmann-les-oiseaux-dans-la-charmille-kathleen-kim&videoid=3172897435001>
- 7 Ambas fotografías se difundieron ampliamente en *Luna Córnea*, número 31, septiembre de 2013, el número monográfico dedicado a Nacho López.
- 8 Véase: *Bailes y Balas. Ciudad de México, 1921-1931*. Catálogo de la exposición fotográfica de la curaduría realizada por Mariana Yampolsky, con texto de Elena Poniatowska y cronología de Rebeca Monroy, México, Archivo General de la Nación, 1991. También ver: Ricardo Pérez Montfort, *Yerbas, goma y polvo. Drogas ambientes y policías en México 1900-1940*, México, ediciones Era, 1999.
- 9 Véase George Didi Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p.94.