

Escenografías Re-construidas

Virginia de la Cruz Lichet

Correo electrónico: virginia.cruz.lichet@telefonica.net

Institución: Universidad Complutense de Madrid.

Mesa: Memoria del pasado

Guardar la memoria como si de un tesoro se tratara ha sido una constante desde que nació la fotografía. La idea de recordar para no olvidar fue uno de los grandes logros de este invento que tanto impresionó a la sociedad decimonónica. Su atractivo fue la posibilidad de captar con total exactitud el mundo real, convirtiéndose de inmediato en un documento visual, testimonio irrefutable del pasado.

No obstante, es quizás en uno de sus géneros donde tuvo mayor protagonismo: el retrato. El impacto que tuvieron los pequeños daguerrotipos, dando la posibilidad de retratar y retratarse, dio lugar a una producción de enormes proporciones, construyendo, poco a poco, un mundo paralelo de identidades.

Y sin embargo, la historia de la fotografía es, en parte, una historia de la ficción donde el hombre decimonónico quiso plasmar una imagen de sí mismo *re-creada* a su gusto, deseando convertirse en ese otro social y epidérmico. Prueba del esfuerzo dantesco de la búsqueda y plasmación de esa identidad ansiada son los numerosos retratos realizados en los estudios afamados del París de la segunda mitad del siglo XIX.

Si bien el retrato fotográfico heredó la forma pictórica de representación, con los avances técnicos y la búsqueda de un lenguaje propio, la fotografía conquistó el género retratístico, convirtiéndose éste en un instrumento de acentuación de la identidad de las altas y medias clases sociales. Desde los primeros daguerrotipos, duplicados espejeantes y únicos, hasta las múltiples copias de revelado químico, pasando por las *cartes-de visite*, todos ellos se presentan como objetos-iconos, casi fetiches, de uno mismo y de los demás; en definitiva, como pequeños espejos del pasado guardados en sus cajas para la memoria. Pese a todo, en el retrato no sólo destaca la figura. El espacio de representación se convierte también en ese elemento de identificación. El entorno se hace propio, objeto de identificación, transformándose en memoria de cada uno.

A partir de los primeros estudios fotográficos, el retrato se planteó como un elemento que favorecía una aceptación social, convirtiéndose en una suerte de presentación en sociedad. Para ello, los fotógrafos reconstruyeron unos escenarios ficticios que servían como escenografías variadas en función de los deseos de la clientela. Desde paisajes exóticos hasta escenas de interior, pasando por fondos que imitaban jardines placenteros, todas estas vistas se convirtieron en escenografías posibles para la representación escénica que allí iba a tener lugar. En ellos, muebles, elementos arquitectónicos, objetos y vestimenta variados que indicaban las cualidades del personaje, sus gustos, adornaron estos escenarios. Las *Mignardises* y otros artilugios formaron catálogos de representación *para elegir*; en resumen, verdaderas escenografías posibles, territorios utópicos pero alcanzables y tangibles aunque mediante el artilugio.

Estos templos de la fotografía, o palacios de hadas como eran denominados en la prensa del momento, se convirtieron en auténticas Cámaras de las Maravillas. El cliente, en el momento en que entraba, se sumergía en ese mundo y comenzaba un recorrido iniciático, al igual que el actor, buscando el papel que quería representar para la ocasión. Este paseo laberíntico que concluye una vez alcanzado el desván donde, como si de una iluminación se tratara, el dios-arquitecto esperaba al bienaventurado, listo para orquestar dicha función, culmina con la chispa prometeica, con el momento mágico, con el cuento de hadas. Todos, todos ellos, participaron de este teatro social fijado para siempre: desde los retratos exóticos e imaginados de Pierre Loti, hasta los más realistas imitando los interiores burgueses del momento, pasando por esos paisajes bucólicos y placenteros, quizás recuerdo del perdido Edén.

Este modelo de estudio fotográfico se mantuvo durante todo el siglo XX, aunque evolucionando según la moda y demanda de cada momento histórico. Paralelamente, este invento se democratizó y, poco a poco, alcanzó las zonas rurales, siendo Galicia, como caso de estudio, buen ejemplo de ello. En este ámbito, las posibilidades económicas de la clientela eran mucho menores y los fotógrafos, también con pocos medios, tuvieron que ingeniárselas para recrear estos espacios, imitando aquellos lujosos escenarios decimonónicos. Las imágenes gallegas de finales del siglo XIX hasta la década de los setenta del siglo XX, revelan dos variantes en este tipo de retratos: los denominados "de estudio" y aquellos que plasmaban la vida cotidiana de los habitantes de la zona; ambos documentos visuales del pasado, pero también prueba objetiva de esa búsqueda de una identidad oculta.

Por un lado, los retratos “de estudio” se caracterizaron por ser tomados en el interior del taller del fotógrafo donde un espacio determinado estaba destinado a convertirse en el lugar de representación, protagonista de aquella farsa social, transformado en el *sancta sanctorum* de la ficción, quedando encerrado en la imagen para siempre. Esta tridimensionalidad convertida en espacio bidimensional permanece intacta, a lo largo de los años, y transformada por la memoria en una Atlántida errante y utópica a la espera de ser redescubierta por la imaginación humana.

Si bien el modelo de estudio decimonónico se continuó, intentando emularlo, fueron patentes los cambios que los propios fotógrafos tuvieron que incorporar para adaptarse a las posibilidades limitadas que tenían tanto por el medio como por la técnica y el tipo de clientela. En la obra de los fotógrafos rurales (y ambulantes), como Maximino Reboredo (1892-1899), Pedro Brey (1907-1930), Ramón Caamaño (1928-1975) o Virxilio Vieitez (1955-1965) que cubren casi un siglo de fotografía gallega, se puede analizar la evolución y los cambios en el denominado “retrato de estudio”, llegando incluso a perder las características principales de éste y recreando una nueva tipología que se adapta a las posibilidades del momento y lugar.

Por lo tanto, a través de su análisis, se contempla uno de los cambios más llamativos: una inversión de los espacios. El estudio sale al exterior, pero manteniendo su apariencia primigenia; es decir simulando la impresión de tratarse de un interior. Los fondos estampados y neutros que imitaban estos espacios de lo íntimo (hogar) y el mobiliario de las casas fueron incorporados en esas escenografías *re-construidas* exteriores, intentando reproducir, en la medida de lo posible y en un primer momento, los lujosos estudios parisinos; aunque con un halo de precariedad que invade la escena. Telas de colores neutros amarilleadas por el paso de los años, tejidos decorativos con diseños *klimtianos* pero a su vez desgarrados por el uso, constituyen, en su gran mayoría, a configurar los fondos más habituales de estos retratos. Ante ellos, la silla, objeto utilizado por antonomasia en estas representaciones: el escenario más sencillo está montado para la actuación.

La aparente naturalidad de las poses y de los simulacros decorativos contrasta con la verdadera tensión que suponía el momento de la toma. Estas escenografías se repitieron sin cesar, desde mediados del siglo XIX, en este género y funcionaban como un elemento de identificación y aceptación social. Por otro lado, ante estas imágenes se oponían aquellas otras que plasmaban las tareas del campesino en su vida cotidiana como la labranza o la matanza del cerdo; unas ficciones del yo y las otras realidades de ese mismo yo.

La incongruencia de estas vistas llegó incluso hasta sus últimas consecuencias, rozando el teatro absurdo de algunas representaciones donde incluso los fondos decorativos de un jardín o bosque fueron empleados en el exterior: ante el propio jardín se superponía la imagen de uno ideal. De nuevo se encuentra una suerte de tensión entre ficción y realidad, entre la naturaleza ideal y otra más *natural*. *Disparates* como el de mostrar el espacio ficticio de un interior, sin percatarse que el suelo de tierra no se corresponde con esa intención de *trompe l'œil*, desvelando el engaño, recuerdan a su vez los fallos que el fotógrafo decimonónico tenía en sus retratos de estudio donde, por ejemplo, sobre una alfombra se disponía una falsa columna.

Sin embargo, con el paso de los años, el intento de imitación y, en definitiva, de continuidad del modelo original parisino en estos ámbitos rurales se irá difuminando, dando lugar, en ocasiones incluso, a la abstracción. Poco a poco, la escena se fue simplificando, minimalizando casi, rozando ese lenguaje de lo abstracto que lograba, a través de unos encuadres novedosos, unos primeros planos que anulaban la referencia topográfica, convertir estos fondos en, ahora sí, superficies bidimensionales donde se silueteaba la figura retratada. De esta manera, tanto los muros de una iglesia, cuya piedra carcomida por el paso del tiempo se convierte en esos nuevos fondos naturales pero también abstractos, como la abundancia de vegetación justo detrás de los modelos con unas formas circulares, casi arabescas, que contrastan con la rigidez de los retratados, dan pie a novedosas composiciones en blanco y negro, ricas en cuanto a tonalidades.

Por lo tanto, el uso de fondos arquitectónicos y de la propia naturaleza se convierte en los nuevos fondos empleados ya a partir de la década de los cincuenta. Los fondos pintados desaparecen por completo optando por estos abstractos paisajes recreados en la imaginación del fotógrafo, convertido éste en director de su propia representación. Las *vistas-retratos* o *retratos-vistas* que se generaron en aquellos tiempos se caracterizan por estar llenas de contrastes que permiten resaltar la figura humana. El fotógrafo rural y ambulante, en su errante deambular visual se convierte en el arquitecto de nuevas texturas y contrastes con el fin de enriquecer la composición, la tonalidad de la imagen; es decir de encontrar nuevos lenguajes estéticos.

La fotografía contribuyó en parte a la construcción de utopías de la imaginación; y qué mejor ejemplo que en el caso de los fotógrafos rurales de la Galicia del siglo XX que, en su modesto ámbito, consiguieron

encontrar un lenguaje nuevo y novedoso. El acto de descubrir la imagen del otro – el otro como tal o el otro como uno mismo – desde mediados del siglo XIX con aquellos daguerrotipos entre terciopelos acolchados hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, se convirtió en uno de los momentos de intimidad dedicados al recuerdo, transportándonos al pasado, lo que fue y que se desvaneció poco a poco de nuestra memoria con el paso de los años. La fotografía contribuye a la experiencia de desvelamiento de un yo en continuo cambio, un yo mutante que se objetualiza a través de las diferentes posibilidades de un mismo retratado. Este acto de representar y, por lo tanto, de *re-presentación*, se transforma en un espejo narcisista del recuerdo y del descubrimiento, uniendo a su vez la continuidad y la ruptura; permitiendo en consecuencia que el modelo del pasado se convierta en la matriz para un nuevo modelo, pasando de una continuidad necesaria para hacer llegar nuevos lenguajes a través de la ruptura. De la misma manera, la imagen fotográfica en sí se transforma en ese mecanismo de la memoria que nos une al pasado pero mirando hacia el futuro; trayendo de forma abrupta a nuestro recuerdo no sólo el rostro de nuestros antepasados, sino también sus sueños y sus paraísos.