

Alicia Martínez Rivas

La fotografía al servicio del nuevo régimen | 2

El retrato en la fotografía.

Tras la Guerra Civil, la fotografía profesional se dedicó fundamentalmente al retrato. Esto fue así por dos motivos fundamentalmente: porque el régimen dictatorial no permitía la innovación artística, y porque era el tipo de fotografía que más gustaba a la gente de provincias. Así en 1949, el 90% de los fotógrafos eran retratistas. Esta situación llevó casi a la quiebra a grandes reporteros que tuvieron que sumarse a esta moda del retrato.

Esta demanda del retrato fotográfico se extendió también a las élites del franquismo. Esto propició que se diera la llamada época dorada de los estudios fotográficos, y que se consolidaran definitivamente profesionales como Jalón Ángel o Gyenes. En esta época dorada de los retratos y de los estudios fotográficos, los autores preferían satisfacer al cliente antes que hacer buenos retratos. Guiados por esto, los retratistas adoptaron la estética decadente de los grandes maestros de la época anterior. Esta estética abusaba de técnicas como la degradación de foco que se siguió usando hasta bien entrada la década de los sesenta. Así mismo los estudios se llenaron de pretenciosos platós y decorados reales tan del gusto de la burguesía europea de los años treinta.

Hacia 1950 se introdujo el color en los estudios. Jalón Ángel comenzó a utilizar el color hacia 1954 y creó una escuela del uso del color por correspondencia en 1956. Su trabajo, muy academicista, gozó de mucha popularidad. Hizo retratos a protagonistas del llamado Movimiento Nacional, y su obra fue esencial en la creación de la iconografía oficial de la dictadura. Llegó a ser uno de los retratistas preferidos del general Franco.

Junto a él, Juan Gyenes fue un retratista con gran reconocimiento. Se hizo con una clientela muy fiel gracias a sus dotes para deslumbrar a las élites con su dudoso y complaciente arte, y a

su habilidad para eliminar defectos tales como arrugas o redondeces.

Nicolás Muller fue otro retratista importante. Tenía una sorprendente capacidad para penetrar en la personalidad de sus modelos acompañada de una excelente calidad técnica.

En 1951 se estableció en la Gran Vía de Madrid

La nueva cultura audiovisual se fue orientando hacia el trabajo de nuevas generaciones de jóvenes que no tenían una galería abierta al público y que estaban cercanos a la estética de los estudios europeos.

Los periodistas españoles fueron víctimas de profundas depuraciones que se ejercieron desde 1939 por la Comisión Depuradora de Cultura y Enseñanza, presidida por el poeta José María Pemán.

Vicente Ibáñez. Se alejó completamente del retrato clásico y se convirtió en el retratista preferido de los jóvenes intelectuales y actores de la época.

En la década de los 60 el retrato tradicional de galería sufrió una crisis irreparable. Las causas de esta crisis son diversas: incremento de la actividad de los aficionados, variación de los gustos del público, masificación de las cámaras, etc. La nueva cultura audiovisual se fue orientando hacia el trabajo de nuevas generaciones de jóvenes que no tenían una galería abierta al público y que estaban cercanos a la estética de los estudios europeos. Miembros notables de esta generación fueron Pomés, Masats, Toni Catany o Alberto

¹ Este trabajo, de Alicia Martínez Rivas, ha sido publicado en dos partes. La primera parte puede verse en el número de febrero de la Revista de Estudios y Cultura de la Fundación 1º de Mayo:

http://www.1mayo.ccoo.es/nova/NNws_ShvNewDup?codigo=4467&cod_primaria=1158&cod_secundaria=1158#.Uvs2_l5MSo

Schommer. Fue éste último el representante más popular de este nuevo retratismo que supuso la desaparición del retrato tradicional de galería. En 1969 publicó en la prensa su conocida serie de *Retratos Psicológicos* (1969-1973) en la que se aleja de la austeridad para crear ampulosas puestas en escena a partir de la acumulación de objetos definidores del modelo. Schommer aplicó esta fórmula al retratar a personajes célebres del mundo de la política como Luis Coronel de Palma, o de la cultura como el Doctor Castroviejo.

También hay que mencionar como importantísimo representante de este nuevo retrato a Leopoldo Pomés cuyos retratos llenos de intuición, están cargados de ironía, sensualidad, desenfado y complicidad con el modelo.

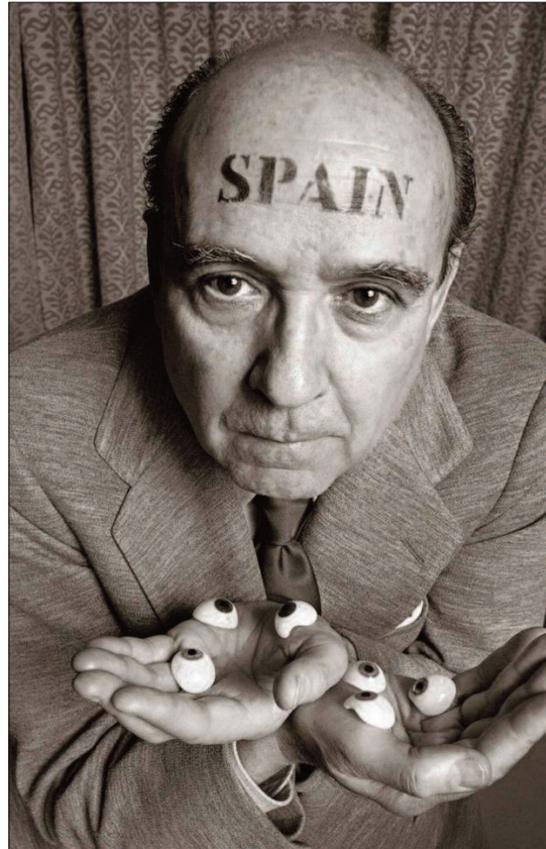
Poco a poco la crisis de los estudios alcanzó también a la clientela tradicional debido a la aparición de los fotomatonés en 1963. Se consumaba así el final de los estudios fotográficos.

La censura del régimen franquista.

Ya hemos hablado del empobrecimiento cultural que supuso la dictadura franquista, que fue especialmente visible en la prensa. En 1945 sólo se editaban 87 periódicos mientras que en los años de la República, se llegaron a editar 2000. El número de lectores era bajísimo y la distribución de la prensa se centraba fundamentalmente en las grandes ciudades. Además de esto, la prensa tuvo que moverse en los márgenes de la libertad impuestos por la Ley de Prensa de 1938 y la llamada Ley de Fraga de 1966. El Estado determinaba el número y la extensión de las publicaciones periódicas, nombraba directores y censuraba al material informativo.

Con objeto de que la prensa estuviese al servicio del nuevo régimen, se impuso una dura censura y se creó la Escuela de Periodismo, que tenía como objetivo convertir a los periodistas en divulgadores de las ideas del régimen. El acceso a este registro se le negaba a todos aquellos que se consideraba que no eran adictos al régimen.

En este contexto los periodistas españoles fueron víctimas de profundas depuraciones que se ejercieron desde 1939 por la Comisión Depuradora de Cultura y Enseñanza, presidida por el poeta José María Pemán. Siguiendo este criterio se diezmaron las universidades, las escuelas y las redacciones. Esta acción depuradora fue espe-



Schommer. Dr. Castroviejo. 1969

cialmente intensa en ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia, ciudades en las que habían trabajado reporteros gráficos tan importantes como Agustín Centelles, Lluís Torrent o Pau Barceló.

Muchos reporteros gráficos tuvieron que exiliarse. Otros fueron víctimas de delaciones o despidos. Así reporteros como Barceló o Centelles buscaron refugio en Francia. Torrent y Gaspar acabaron en Uruguay y Argentina respectivamente. Se fue creando así una aristocracia del oficio basada no en los méritos profesionales, sino en la intensidad y pureza de adhesión al Movimiento Nacional.

Entre los más activos reporteros de este periodo hay que destacar a Pérez de Rozas, Joaquín María Domínguez en Barcelona, Santos Yubero o Conteras en Madrid y Juan José Serrano en Sevilla.

En este contexto alcanzó un cierto nivel el reportaje taurino incorporándose a él figuras de anteguerra como Baldomero, Serrano o Santos Yubero. Esta generación inaugura un cambio profundo en la fotografía taurina equiparable al del

propio toreo. Se fue imponiendo el teleobjetivo y las imágenes comenzaron a ser más exactas y espectaculares, aunque menos entrañables que las anteriores. Sin embargo el reflejo más analítico de los toros se encuentra en la obra de reporteros como Catalá Roca, Leopoldo Pomés o Ramón Masats.

El periodismo deportivo alcanzó también un cierto nivel gracias a especialistas como Ramón Claret o Antoni Campaña.

El control de información se ejerció también a través de la creación de agencias como la Agencia *Efe* que estaba concebida como una agencia oficial de información del régimen. Dirigida por Vicente Gallego, monopolizó la información política y gráfica a través de una amplia red de colaboradores y corresponsales. En 1963 la agencia se colocó en la primera línea permanente de telefotografía con lo que su monopolio informativo se hizo más profundo.

Los periódicos más importantes de este periodo fueron *La Vanguardia* y el diario falangista *Arriba*. En el primero trabajaron profesionales como Antoni Campaña o Jaume Calafell.

En los años 50 comenzaron a editarse semanarios gráficos como *Gaceta Ilustrada* y *La Actualidad Española*. La primera contó con colaboradores como Catalá Roca o Ramón Masats. En *La Actualidad Española* colaboraron César Lucas o Antonio Navas entre otros. La aparición de la televisión en España provocó el cierre de muchos semanarios ilustrados. Este fenómeno fue mundial y prácticamente simultáneo y, a consecuencia de eso, se disolvieron todos los equipos de fotógrafos que trabajaban en esos semanarios. Algunos de estos fotógrafos pasaron a la prensa diaria o a la propia televisión; otros se integraron en los magazines dominicales de la prensa diaria o buscaron alternativas profesionales en la moda, la publicidad o la ilustración editorial.

Pese a las limitaciones y carencias, una nueva generación de reporteros gráficos fue la protagonista del más profundo movimiento renovador del fotoperiodismo español que se había dado desde los años de la República. Tras casi cuarenta años de censuras, presiones, limitaciones y represiones informativas, jóvenes fotoperiodistas, comenzaron a ser conscientes de su responsabilidad civil en la lucha común para conseguir las libertades democráticas. Estuvieron fuertemente comprometidos con su tiempo y tuvieron un len-

guaje fotográfico renovado y militante en la línea de Ben Fernández o Guilles Caron. Reflejaron de manera comprometida los horrores de la guerra de Vietnam, los hechos revolucionarios del Mayo francés, o las condiciones de privación y violencia vividas en los arrabales de las grandes ciudades.

Este nuevo periodismo gráfico comenzó a manifestarse en los sectores más activos de la oposición. El trabajo de estos jóvenes era fiel a la realidad de un país que estaba comprometido con la lucha contra la dictadura. Fue un trabajo arriesgado ya que su precariedad laboral les dejaba in-

Muchos reporteros gráficos tuvieron que exiliarse. Otros fueron víctimas de delaciones o despidos[...]. Se fue creando así una aristocracia del oficio basada no en los méritos profesionales, sino en la intensidad y pureza de adhesión al Movimiento Nacional.

defensos en el ámbito legal frente a las empresas y a la autoridades políticas. No fue un movimiento homogéneo y en él participaron jóvenes militantes de organizaciones políticas y sindicales clandestinas, expertos reporteros aburridos de su rutinario trabajo, y reporteros con una conocida trayectoria como César Lucas o Jordi Soteras.

Debido a la censura, que no acabó hasta los primeros años de la transición democrática, los trabajos de estos reporteros tuvieron que publicarse fuera de España.

La verdadera revolución fotográfica.

Como ya hemos dicho, los primeros aires de renovación se dieron en el seno de las agrupaciones fotográficas. Sin embargo esta nueva realidad trascendió poco al ámbito de los salones. Así fotógrafos como Masats o Pomés, protagonizaron en Barcelona un intento de ruptura extramuros de AFC creando el grupo llamado *Escuela de Barcelona*. Por su parte la editorial Lumen, inició en 1961 la publicación de la colección *Palabra e imagen*. Esta colección incluyó obras de Masats, Maspons, etc..., obras ilustradas con textos de Ana María Matute, Miguel Delibes o Camilo José Cela, escritores que en esos momentos jugaban un papel muy importante en la renovación literaria.

La editorial Lumen y la labor de la sala *Aixelá*, constituyeron una magnífica plataforma para estos jóvenes fotógrafos, cuya obra tendía al realismo documental deudor del documentalismo de Catalá Roca, del realismo poético francés y del neorrealismo italiano.

Escuela de Barcelona dio un paso decisivo hacia el futuro de la fotografía española. Masats fue el primero en seguir la línea del reportaje puro. En 1963 publica su obra *Los sanfermines* con la que rompe definitivamente con el lenguaje tradicional, mostrando una enorme fuerza creadora. Maspons aportó un sentido crítico y desmitificador cultivando todos los géneros, desde el retrato, al reportaje o la publicidad.

Más integrados en AFC se movieron fotógrafos como Joan Colom o Pedro Martínez Carrión. Colom se movió siempre en los arrabales de la propia marginación, más interesado en los efectos que este ambiente tenía sobre él, que en trasladar ese impacto a los receptores de sus imágenes.

Al contrario que en Barcelona, la renovación fotográfica en Madrid se llevó a cabo intramuros de la Real fotográfica madrileña, animada por Caulladó o Paco Gómez entre otros. En todos ellos había causado gran impacto la obra de Masats, instalado en Madrid desde 1957. Juntos crearon el grupo conocido como *La Palangana*, que junto con el conocido como *La Colmena* formaron la llamada Escuela de Madrid. Intentaron romper el pueril academicismo de la fotografía de la época. Sin embargo, a diferencia de los catalanes, en Madrid estuvieron al margen de los movimientos de vanguardia del momento, manteniéndose atrincherados en los parámetros de RSF. Permanecieron pues anclados en un lirismo idealizado de la realidad.

Aunque esos dos movimientos renovadores de los años 50 fueron muy importantes, el más trascendental fue el que se dio alrededor del grupo *Afal*. Se constituyó informalmente tras la aparición del boletín de la Agrupación Fotográfica Almeriense en 1956. El punto de partida de este movimiento fue un total rechazo del academicismo tardopictorialista, y un compromiso con la realidad social de la época. Pronto trascendió los límites de Almería y fue el movimiento más rupturista e influyente. A través de él se dieron a conocer los más importantes representantes del realismo documental español.

La importancia de *Afal* estribó también en la



Pérez Siquier. Padre con su hijo.

difusión que hizo de la fotografía española en el exterior. Esto fue posible gracias a los contactos que este grupo tenía con grupos como *La Bussola* de Milán o *La Ventana* de México.

Con el tiempo el espíritu rebelde y dinamizador acabó desvirtuándose debido a la ausencia de un verdadero propósito rupturista de sus miembros.

Camino a la Democracia.

Entre 1963 y 1975 España vivió un importante crecimiento económico convirtiéndose en la décima potencia industrial del mundo. Este cambio económico sin embargo no tuvo su paralelo en la cultura y la política.

La dictadura mantenía la prohibición de libertades y la represión policial ahogaba cualquier tipo de expresión reivindicativa. En este contexto surgieron los movimientos huelguísticos de los años 50 que provocaron sucesivos Estados de Excepción a partir de 1969. La insurgencia obrera se vertebró en torno al sindicato Comisiones Obreras y los movimientos nacionalistas de Euskadi y Cataluña que comenzaron a rebrotar. La respuesta

del gobierno ante esta creciente insurrección civil fue una mayor y más dura represión.

El asesinato del almirante Carreo Blanco en 1973 precipitó la caída del franquismo. Así, desde el verano de 1974 la oposición política comenzó a desarrollar una intensa actividad en torno a la Junta Democrática de España y a la Plataforma de Convergencia Democrática. Ambas organizaciones se unieron en 1975 exigiendo libertades y derechos para los ciudadanos. Era el fin de un régimen que agonizaba junto con su creador.

En este ambiente el arte español vivió con intensidad el conflicto planteado en el ámbito internacional por las tensiones creativas derivadas de la crisis del informalismo, el auge del pop-art fuertemente politizado y la nueva figuración. La relación entre el arte y la política fue muy estrecha.

La fotografía permaneció al margen de esas tensiones dialécticas, quedando encasillados en una nueva ortodoxia documental. Sin embargo si fue utilizada por algunos artistas de vanguardia para denunciar las represiones del franquismo, aunque nunca estuvo tan comprometida como lo estaban otras artes plásticas. Esto se debió, por un lado al agotamiento del espíritu de *Afal*, y por otro, a la falta de expectativas en el campo del reportaje, la moda o la publicidad ante la ausencia de canales de exhibición.

La revista *Nueva lente* apareció en 1971 con el deseo de caminar hacia los nuevos aires de modernidad y vanguardia que estaba experimentando el arte a nivel internacional. Uno de sus rasgos dominantes fue el apoliticismo militante, la pretendida subversión a lo esencial hacía innecesaria la subversión frente a la realidad política y social inmediata. Otros rasgos importantes de esta revista fueron la negación de la fotografía realizada por la generación anterior y la voluntad por romper con el pasado fotográfico inmediato.

El fotomontaje fue el recurso más usado por los jóvenes autores cercanos a *Nueva lente*. El interés por esta técnica fotográfica vino impulsado por la fiebre fotomontajística que se estaba viviendo en Europa. Fue muy utilizado en los años setenta y llegó a generar un nuevo academicismo que no tardó en ser desvirtuado por las estructuras fotográficas oficiales.

Hubo otros elementos dinamizadores de la fotografía en estos momentos. Se abrieron una decena de galerías y salas de exposición, se editaron nuevas revistas, se crearon escuelas y academias.

Todo ellos sentó las bases para un incipiente mercado fotográfico.

Así mismo la década de los 70 fue la más brillante del fotoperiodismo español desde los años de la República. El trabajo de los fotógrafos de prensa alcanzó un altísimo nivel, aportando un estilo renovado en unas publicaciones atrofiadas por los años de censura y limitaciones impuestas por un régimen que perseguía la libertad de ex-

Este nuevo periodismo gráfico comenzó a manifestarse en los sectores más activos de la oposición. El trabajo de estos jóvenes era fiel a la realidad de un país que estaba comprometido con la lucha contra la dictadura.

presión. La realidad sociológica del país tuvo una fiel representación de la mano de fotógrafos como Gustavo Catalán, Carlos Corcho, Paco Elvira o Eduardo Rodríguez entre otros.

Todos estos rasgos fueron definiendo el futuro de la fotografía española. En los años 80 se fueron consolidando en la fotografía aspectos como el neopictorialismo, más sofisticado y barroco que el anterior, pero igualmente deudor de una vieja reivindicación victoriana de la fotografía como objeto artístico. En este momento el fotógrafo siente de nuevo la necesidad de sentirse artista como único modo de acceder al mercado fotográfico que no acaba de establecerse.

Por otro lado el espíritu militante y colectivo que tenían los fotógrafos en los años 70 fue desapareciendo al tiempo que iba ganando importancia el individualismo propio de una cruel competencia impuesta por el nuevo orden económico mundial.

Tras aceptar que la realidad ya estaba agotada como fuente artística para los fotógrafos, la fotografía se adentró en la creatividad conceptual, en contraposición con la vanguardia documental de posguerra. El fotógrafo sentía la necesidad de pensar y elaborar sus imágenes, quería construir nuevas realidades.

Así los años 80 establecen una nueva situación socio-política que marca el inicio de la fotografía pensada y elaborada. ✓