



ALICIA MARTÍNEZ RIVAS

La fotografía durante el franquismo

RESUMEN

La imposición del régimen franquista fue nefasta para el campo de la cultura. En concreto la fotografía quedó reducida, durante los primeros años, al género conocido como pictorialismo, anclado en el academicismo técnico y el uso de una temática propagandística del nuevo régimen.

A partir de los años 50 hay intentos, sobre todo llevados a cabo por nuevas generaciones de fotógrafos, de renovar la fotografía captando en sus obras la realidad cotidiana de la España del momento.

La censura marcó la cultura franquista y el reflejo de la realidad "no oficial" sólo pudo verse en las obras de fotógrafos extranjeros.

PALABRAS CLAVE

Retrato, Ideología, Censura, Renovación, Asociaciones.

Alicia Martínez Rivas

alis2_19@hotmail.com

Claseshistoria.com

27/11/2009

LA FOTOGRAFÍA AL SERVICIO DEL NUEVO RÉGIMEN

El 1 de Abril de 1939 las tropas rebeldes se alzaban con la victoria militar después de tres años de guerra civil. Esta victoria supuso el fin de la República, régimen legítimo, elegido en las urnas. Se inauguró entonces un régimen de dictadura militar eclesiástica y caracterizado por el fascismo.

Este nuevo régimen, al frente del cual estaba el general Franco, estableció durísimas exigencias políticas, sociales y de comportamiento. Esto obligó a muchas personas a cambiar de vida, a disimular y esconder sus actividades, y en numerosísimos casos, a exiliarse bajo el miedo de convertirse en presos políticos y de los fusilamientos indiscriminados.

Estos aspectos afectaron de manera brutal al mundo de la cultura porque la derrota de la República fue, sin lugar a dudas, la derrota de los intelectuales, constantemente ninguneados por las autoridades del nuevo régimen. Además, el campo de la cultura quedó cercenado por el exilio de muchos intelectuales, y por la persecución y prohibición sistemática de sus obras.

Esta nueva realidad de España no tuvo ningún reflejo en el arte ni en la fotografía, que se afianzó dentro de los cánones de la sentimentalidad más castiza y patrioter. Esta corriente fotográfica se quedó anclada dentro del academicismo dominante de la época. El pictorialismo era la tendencia fotográfica más acorde con el triunfalismo que querían mostrar las autoridades. Poco a poco las desmesuras mitológicas propias del pictorialismo, fueron dejando paso a una fotografía pintoresquista que exaltaba el folclore, los trajes y costumbres de la época. Era esta una fotografía ideologizada al servicio de la aristocracia. Fue un género chico dentro de la fotografía.

Una de las funciones más importantes del arte es su función propagandística. Ha sido así a lo largo de toda la Historia del Arte, sin embargo fue en el siglo XX, y de mano de los totalitarismos, cuando el arte fue más duramente utilizado y amordazado.

Un ejemplo en este sentido lo encontramos de la mano del fotógrafo ruso Aleksander Rodchenko, uno de los fundadores del Constructivismo ruso. Trabajó bajo el influjo de la estética bolchevique, que defendía, entre otras cosas, la construcción de una sociedad ordenada. Estos días se expone en la Fundación Canal parte de su obra fotográfica entre los años 1920 y 1940.

Durante la dictadura franquista el arte también estuvo al servicio del estado que se sirvió constantemente de él como herramienta de propaganda. La estética del franquismo englobaba aspectos como la grandeza y unidad de la patria, exaltación del pasado heroico, de la tradición y del catolicismo. Este pictorialismo, aunque como hemos dicho fue un género chico, tuvo una dilatada proyección en el tiempo apoyado por el Estado. Sus representantes más destacados fueron Jiménez Caballero, José María Pemén o Laín Entralgo. José Ortiz Echagüe fue el último pictorialista y su mejor representante.

En 1956 Ortiz Echagüe publicó su obra *Castillos y alcázares* en la que hace una recreación de España, en consonancia con el ideario de la época representándola mística y guerrera, una y grande. Este fotógrafo permaneció en activo hasta 1973 y su obra no cambió sustancialmente a lo largo de su carrera, aunque al final si se puede apreciar que fue más sintética. El carácter ultra-conservador impregnó la composición y los motivos de cada una de sus obras. Su obra ensombreció a la de otros pictorialistas que, aunque menos ideologizados, cultivaron también este género anclados en el preciosismo decorativista y evasivista, acorde con las pretensiones del estado que pretendía ocultar la dramática realidad que estaba viviendo España en estos momentos. El pictorialismo fue la aportación fotográfica nacional a la autarquía y producto así mismo de ésta.

La obra de estos y otros autores vinculados al pictorialismo fue difundida y controlada por el Departamento de Plástica de la Dirección General de Prensa y Propaganda. Este departamento se encargaba de organizar y convocar los llamados Salones Nacionales de Fotografía.

Estos Salones influyeron en las obras de nuevos artistas que continuaron haciendo de su trabajo una exaltación del nuevo régimen, inmersos en una tendencia folclorista y viril de representar la realidad de España frente a una Europa "fabril y liberal". En las obras de estos artistas se exaltaba la paz y el honor de nuestra vida rural y campesina. A pesar de esto, las nuevas generaciones iban viendo, de una forma cada vez más clara, la necesidad de renovar las viejas y ya caducas formas de academicismo. En este sentido trabajaron fotógrafos como Pere Sender o Veiga Roel sirviendo de puente para el nuevo realismo documental que era ya incipiente a comienzos de los años 60.

La idealización de la realidad española y la censura hicieron que temas como el desnudo sólo pudieran verse en los Salones. Esto fue así hasta 1958 cuando los desnudos de Nicolás Muller se publicaron en el anuario de *Afal*. Sin embargo no eran estos los temas que más preocupaban a la administración, sino los que podían atentar contra la ortodoxia moral y política del régimen franquista. Fue contra este tipo de iniciativas contras las que la censura jugó un papel más duro y contra las que los tardopictorialistas lucharon más fervientemente.



Comedor del Auxilio Social. 1945.

FOTÓGRAFOS POPULARES: UN ARTE DE OFICIO

En los años 50 jóvenes fotógrafos comenzaron a reivindicar una renovación en el campo de la fotografía. Dicha renovación se llevó a cabo por fotógrafos populares que, frente a la artificiosidad de los artistas de cámara, reflejaron la “otra realidad”, la realidad en sus escenarios cotidianos. En sus obras los modelos son los únicos protagonistas.

La obra de estos artistas se desarrolló en medio de la precariedad económica y de medios. En esos años no solamente se acusaba aún la resaca de la posguerra, sino que España estaba aislada internacionalmente debido a la política autárquica que impuso la dictadura y que se prolongó hasta 1959. Las políticas proteccionistas en estos años se llevaron hasta las últimas consecuencias, de manera que España sólo importaba productos imposibles de fabricar en la industria nacional, asfixiando en muchos casos la economía española por los elevados precios. Fueron años marcados por el mercado negro y el estraperlo. Éste último afectó a productos que podían considerarse de lujo como el papel fotográfico, pero también a los productos que figuraban en las Cartillas de Racionamiento. Los fotógrafos carecían de material adecuado como papeles sensibles, de negativos o cámaras. Ante esta situación muchos optaron por recurrir a procedimientos arcaicos como placas de cristal o a material desechado por la industria fotográfica oficial.

La obra de estos fotógrafos populares se caracterizaba por imágenes sencillas de personas anónimas que vivían o sobrevivían en esa España atrasada y arcaica que les tocó vivir. Estas obras llegaban a todo el mundo, y mientras que una pintura o una escultura sólo podía ser vista y disfrutada por la clases más pudientes, las fotografías de esta nueva generación de jóvenes llegaban a casi todos los rincones de la geografía española. Hoy en día es frecuente ver, en las fotos que nuestros abuelos conservan, ese aire ingenuo, humilde y sencillo de un retrato cotidiano que estos artistas intentaron transmitir a la generaciones venideras. Sus obras no pretendían disimular los estragos de una realidad que se trataba de ocultar en los despachos de Prensa y Propaganda del régimen. En su obra se puede ver una realidad más amplia donde además de la cotidianeidad también tuvieron cabida la represión, los fusilamientos, el hambre, los mendigos, etc....

Entre los fotógrafos populares se pueden destacar nombres como los de Luís Escobar, Antonio Avilés, José Marsal, Pedro Manchón o Rufino. El primero fue el mejor representante de esta tendencia fotográfica. Su trabajo le llegó a costar unos meses de cárcel.

En estos años hay que destacar también al fotógrafo Catalá Roca cuya obra es profundamente realista y testimonial. Podemos destacar obras como *Tauromaquia*, *Barcelona* y *Cuenca* expuestas respectivamente en 1953, 1954 y 1956. Su obra prescinde de cualquier voluntad de estilo porque lo que le interesaba era representar la realidad y mirar hacia los detalles.

Aparte de estos intentos, la fotografía de estos años fue inocua e ineficaz porque fue monotemática y porque no experimentó con nuevas técnicas y métodos fotográficos que en Europa ya estaban dominados.

ESPAÑA VISTA DESDE FUERA

En este contexto, marcado por el academicismo, la verdadera imagen de la vida española hay que buscarla en la obra de reporteros extranjeros que empezaron a llegar al país a partir de 1950. Entre estos reporteros destacan nombres como Cartier Bresson, Robert Frank, Jean Dieuzaide, y el más importante, Eugene Smith.

Todos ellos estaban cercanos a la estética del documental que tuvo su máxima expresión en la exposición *The family Man*. Estos artistas se interesaron por las formas de vida, la cultura y el nivel de conocimientos de otros pueblos. Su tendencia propició la aparición de sus fotos en revistas invirtiendo el equilibrio entre texto e imagen a favor de ésta última. A partir de la citada exposición apareció “el arte de exponer” en el campo de la fotografía.

Eugene Smith realizó el trabajo llamado *Spanish Village*. Era la primera vez que las autoridades franquistas permitían a un reportero extranjero moverse por España con cierta libertad. Trabajó en Deleitosa, un pueblo de la provincia de Cáceres. Su trabajo se publicó el 9 de Abril de 1951. Su obra es uno de los testimonios más profundos de la España rural de su tiempo.

El fotógrafo francés Jean Dieuzaide, llegó a España en 1951 por encargo del editor Arthaud. Su obra, en un estilo muy diferente al de Smith, está cerca del ideal de lo auténtico. Sus fotografías son muy personales y su calidad técnica hace que sus obras sean dignas de admiración.

Un caso excepcional fue el del húngaro Nicolás Muller que se estableció definitivamente en Madrid en 1947 tras tener que exiliarse de su país en 1938 huyendo del nazismo. En un ambiente deprimido y arcaico tanto en el panorama social como en el campo de la fotografía, Muller fue una de las pocas ventanas abiertas a la modernidad. Supo reflejar perfectamente la realidad de la España de posguerra a través de publicaciones como *España clara* en 1966. También hizo guías regionales ilustradas entre 1967 y 1968. Evitó caer en la idealización e intentó mostrar la realidad huyendo de los tópicos pictoresquistas, tan usados por los fotógrafos españoles.



E. Smith. *The Spanish Village*. 1950.

ASOCIACIONES FOTOGRÁFICAS. SUS INICIATIVAS

Al acabar la Guerra Civil e iniciarse un nuevo régimen, que fue nefasto pero que particularmente para la cultura fue demoledor, las instituciones culturales (de cine, fotografía, etc....) entraron en una profunda crisis. Este fue el caso de la Real Fotográfica de Madrid o de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, que en los años 40 redujeron sus actividades a mínimos. La AFC fue la que desarrolló una labor más intensa organizando exposiciones de fotógrafos de la talla de Ortiz Echagüe, Plá Janini o Claudio Carbonell. Por su parte de RFM reemprendió sus actividades a finales de los 40.

La creación de nuevas sociedades no era una tarea fácil en aquellos tiempos en los que la cultura era temida y estaba perseguida, tal y como muestran eslóganes del tipo “cuando oigo la palabra cultura desenfundó la pistola” ideado por Goebbels. Así el régimen dictatorial español ponía muchas dificultades administrativas a la creación de sociedades culturales. Las agrupaciones debían dejar claramente definidos sus estatutos, dejando claro que su finalidad era únicamente la fotografía y garantizando que no se realizarían obras de carácter realista e “inmoral”. Como consecuencia de esto, pocas agrupaciones vieron la luz en estos años. Algunas que se crearon en este momento fueron Agrupación Fotográfica Gallega en 1946 o Agrupación Fotográfica Valenciana en 1947.

Las trabas administrativas se fueron flexibilizando con el paso de los años. Así la década de los 50 fue la era dorada del asociacionismo. En 1950 se fundó la Agrupación Fotográfica Almeriense y dos años más tarde la peña del Café Español de la Coruña. En 1955 se creó la Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra impulsada por Manuel María Castell, Pedro María Irurzun, Nicolás Ardanaz, Fernando Galle y José María Bayona.

A pesar de las pomposas exposiciones que estas asociaciones hacían, eran asociaciones modestas, y fueron las únicas que mantuvieron viva la afición por la fotografía durante el régimen franquista. Los locales de estas asociaciones se convirtieron en talleres y escuelas donde se enseñaba la técnica de la fotografía y dónde los aficionados exponían sus trabajos. Fueron el único vehículo para aprender el oficio de la fotografía ya que no existían los centros especializados.

A lo largo de medio siglo de existencia, el asociacionismo creó una estética basada en la práctica del salonismo y cuya influencia se extendió a varias generaciones de aficionados, creando una especie de aristocracia fotográfica. Esta aristocracia estuvo formada por representantes del preciosismo tecnicista y academicista. Sin embargo también es cierto que en su seno surgieron fotógrafos que realizaron una obra muy interesante. Este es el caso de Luis Zamora o Rainiero Fernández.



Revista
Sombras. 1944.

Las asociaciones fotográficas impulsaron la creación de revistas especializadas como *Sombras* o *Afal*. La primera fue fundada por Domingo de Luis y se convirtió en un escaparate de esa tendencia tardopictoralista cultivada por

Ortiz Echagüe o Plá Janini entre otros. *Afa!* publicó la obra de importantes representantes del realismo documental de los años 50 y 60 como Ramón Masats.

El relevo de la revista *Afa!* fue tomado por *Imagen y sonido* que se fundó en 1963. Dirigida por Joseph María Casademont, siguió los postulados academicistas pero con un cierto aire reformador.

Al margen de estas revistas era poco más lo que podían encontrar los aficionados de posguerra, sino eran los boletines de sus agrupaciones. Entre estos boletines destaca el de la Agrupación Fotográfica de Cataluña.

Los concursos fueron otro de los pilares en los que se sustentó la ortodoxia academicista de la fotografía española de posguerra. Inicialmente surgieron de las asociaciones fotográficas, pero más tarde pasaron a depender de las diputaciones y de los ayuntamientos. Estos concursos eran el único camino que los aficionados tenían para ser reconocidos en el mundo de la fotografía y para alcanzar la popularidad. Las obras presentadas a concursos debían seguir las directrices del jurado que mantenía el gusto por lo tecnicista y decorativista.

A finales de los años 50 surgieron voces que criticaban ese academicismo de los concursos. Se produjeron intentos de renovación, siendo el más importante el de Luis Conde Vélez, que promovió en 1954 el primer certamen nacional para premiar un nuevo tipo de fotografía que se basase en la búsqueda de lo personal, de la subjetividad.

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



Jalón Ángel. Retrato de Franco. 1944.

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 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 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 especialmente 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 Campañá 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,



César Lucas.
Manifestación vecinal.
1976.

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 lenguaje 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 indefensos en el ámbito legal frente a las empresas y a las 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 REVOLUCION 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 Catlá 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 el 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 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.



Fotomontaje.

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 expresión. 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.

BIBLIOGRAFÍA

- Biescas José Antonio y Tuñón de Lara Manuel. *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. Colección Historia de España, Volumen X. Ed. Labor. 1980. Barcelona.
- Lafuente Isaías. *Tiempos de hambre. Viaje a la España de Posguerra*. Col. Historia Viva. Ed. Temas de Hoy. 1999. Madrid.
- López Mondéjar, Publio. *Fotografía y sociedad en la España de Franco*. Lunweg Editores. 1996. Madrid.
- Soria Georges. *Guerra y Revolución en España 1936-1939*. Col. Guerra y Revolución en España, Volumen 5. Ed. Grijalbo. 1978. Barcelona.
- Traust Peter. *Historia de la fotografía del siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Col. Comunicación audiovisual. Ed. Gustavo Gili. 1978. Barcelona.