

Fotografía española de los sesenta. Documento de una sociedad y tentativas de estilo*

Spanish photography of the sixties.
Document of a society and attempts of style

FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN**

Resumen

A lo largo de los años sesenta, numerosos fueron los cambios que tuvieron lugar en el panorama fotográfico español. Entre las cuestiones puramente estéticas, se dejaron atrás los últimos restos del pictorialismo que aún permanecían y que eran fomentados por las prácticas concursísticas. Este estilo fue paulatinamente superado en beneficio del reportaje realista, que ya se había iniciado tímidamente a finales de la década anterior de la mano de Afal (Agrupación Fotográfica Almeriense). Los nuevos artífices, fotógrafos nacidos en los años veinte y treinta, pertenecían en su mayoría a las agrupaciones tradicionales, pero aspiraban a encontrar una vertiente creativa diferenciada, moderna y actual. Entre los formatos que supusieron ciertas vías de expresión para estas inquietudes, la edición de libros fotográficos, gracias a firmas como Lumen o Kairós. Asimismo, otra nota característica de casi todos ellos fue la derivación hacia labores profesionales (fotografía de moda, publicitaria, editorial y periodística).

Palabras clave

Fotografía realista, Reportaje, Fotografía profesional, Afal (Agrupación Fotográfica Almeriense), Grupo 'La Palangana', Libros fotográficos, Editorial Lumen, Editorial Kairós, Xavier Miserachs.

Abstract

Throughout the 1960's, numerous changes took place in the Spanish photography. Among the purely aesthetic issues, the last remnants of pictorialism that still remained and were encouraged by concursistic practices were left behind. This style was gradually overtaken in favour of realistic reporting, which had already begun timidly at the end of the previous decade by the hand of Afal (Agrupación Fotográfica Almeriense). The new photographers, born in the 20's and 30's, belonged mostly to traditional groups, but aspired to find a different, modern and current creative side. Among the formats that provided certain ways of expression for these concerns, the publishing of photographic books, thanks to firms such as Lumen or Kairós. Also,

* Este trabajo ha sido realizado en el contexto del Proyecto I+D "Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1970-1975). Proceso de modernización y transiciones en Cine, Fotografía, Televisión, Cómic y Diseño" (HAR2017-88543-P), cuya Investigadora Principal es la Dra. Amparo Martínez Herranz, financiado por el Ministerio de Ciencia, Economía, Industria y Competitividad. Asimismo, también se inscribe en el Grupo de Investigación *Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública*, financiado por el Gobierno de Aragón (Referencia Grupo H18_20R) con fondos Feder 2020-2022, así como desde el Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza.

** Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: fjlazaro@unizar.es.

another characteristic note of almost all of them was the referral to professional work (fashion photography, advertising, publishing and journalistic).

Keywords

Realistic photography, Reportage, Professional photography, Afal (Agrupación Fotográfica Almeriense), 'La Palangana' group, Photographic books, Lumen Publisher, Kairós Publisher, Xavier Miserachs.

* * * * *

Muestras de internacionalización

Los años sesenta del pasado siglo son una época de cambio a todos los niveles dentro de la sociedad española. Y esta transformación no va a ser ajena a las manifestaciones culturales, al contrario, son síntomas y a la vez vectores de la misma, desempeñando la fotografía un papel preponderante. Una de estas variaciones con respecto a la época inmediatamente anterior tiene que ver con los medios y los contextos de difusión. Uno de los más destacados, sobre todo en la faceta amateur, se desarrolló, a nivel expositivo, a través de los salones y concursos que proliferaron por todos los rincones de nuestra geografía de la mano de la más pequeña agrupación fotográfica y por parte también de muchas instancias e instituciones. Estos salones experimentaron hacia mitad de la década de los cincuenta una notable decadencia, como ya certificó con el duro —y muy citado— artículo titulado “Salonismo”, Oriol Maspons, uno de los representantes de la renovación fotográfica de este periodo, y que sería publicado en 1957 en la revista *Arte Fotográfico*. Texto que incide en la tendencia a la uniformización y unificación de las propuestas expresivas que estos concursos fomentaban, porque los fotógrafos españoles realizaban sus obras en función de los mismos con la idea de congraciarse con los criterios oficiosamente definidos.

Por otro lado, una de las críticas más frecuentes se basaba en la composición de los jurados de estos certámenes, muchas veces valorada como arbitraria, además del secretismo y del carácter tendencioso que sus decisiones podían revertir en los premios concedidos según el perfil (conservador o “moderno”) que este tuviera.

En última instancia, estas acusaciones vertidas directamente sobre la relevancia de la mecánica concursística, no escondían una relativización sobre su conveniencia a la hora de difundir el trabajo fotográfico y la presentación de nuevas alternativas como es la publicación de imágenes en medios ilustrados dentro de un concepto de fotografía *aplicada*, con claros usos funcionales (publicidad, moda, etc.) que se opone al tradi-

cional *desinterés* de la fotografía pensada por el puro deleite estético, y orientada a formar parte de las prácticas expositivas convencionales. Así lo reconocía Josep Maria Casademont:¹

*Abriendo cualquier revista no especializada en fotografía, lo mismo en el campo de la actualidad que en el sofisticado campo de la moda, que en el interesantísimo de la publicidad, contemplamos fotografías que son las únicas que despiertan el interés del literato, del crítico de arte, del hombre de letras; en suma, del único contemplador verdaderamente autorizado para calificar artísticamente, aun sin estar investido de calificar de 'artista' a los respectivos autores.*²

En otro orden de cosas, ciertos elementos que dan idea de la aparición de nuevas aspiraciones en el horizonte fotográfico patrio se asocian con la creciente internacionalización que nuestros jóvenes fotógrafos van a ir adquiriendo debido a los contactos asiduos entre los diversos colectivos y publicaciones (en especial el *Boletín* de la Agrupación Fotográfica Almeriense,³ Afal) con otros de fuera de nuestras fronteras, y que materializan una serie de intercambios a la hora de exponer y de publicar imágenes y textos que antes de la década de los sesenta no dejaban de ser una rara excepción.

En efecto, centrándonos en los nombres más vinculados con los movimientos de renovación de los años sesenta, en 1962 sobrevino una iniciativa que confirma la progresiva apertura y las estrechas relaciones establecidas entre los integrantes de Afal e instituciones y/o entidades análogas foráneas. En efecto, en mayo de ese año, once fotógrafos españoles (Ramón Masats, Gabriel Cualladó, Juan Cubaró, Leonardo Cantero, Francisco Gómez, Eugenio Forcano, Xavier Miserachs, Andrés Basté, Francisco Ontañón, Oriol Maspons y Joan Colom) fueron llamados por el Comisariado General de Turismo en Francia para que, durante once días de estancia, permanecieran en la capital francesa con el fin de confeccionar un reportaje ambientado en esa ciudad, con total libertad de movimientos. Uno de los participantes, Francisco Gómez, poco antes de marchar se comunicó con Josep Maria Casademont, muy cercano estéticamente a todos ellos, y le expuso ya la intención de mostrar su trabajo en Madrid y en Barcelona, siendo la galería Aixelà,

¹ Crítico, historiador de la fotografía y director de la galería Aixelà de Barcelona desde su apertura en 1958, centro que se va a especializar en fotografía y cuya consideración sirve para comprobar la evolución del medio en nuestro país en la década de los sesenta. Fue también editor de la revista *Imagen y Sonido* desde 1963 hasta 1969.

² PUJOL, A. (seudónimo de Josep Maria Casademont), "El XX Salón Internacional de Barcelona", *Arte Fotográfico*, 116, agosto de 1961, pp. 723-727.

³ Todo sobre este significativo colectivo en la renovación de la fotografía española a finales de los años cincuenta, en TERRÉ, L., *Historia del grupo fotográfico Afal, 1956-1963*, Madrid, Photovision, 2006.

que este regentaba, un espacio preferente para ello.⁴ Casademont le respondió, una vez ya regresados:

Mi apreciación del actual momento en que os encontráis ahora en Madrid,⁵ es que se trata de un momento crucial de grandísimo interés en lo artístico. Y en lo social que os encontráis como nosotros aquí hace unos cinco años. Es decir, en aquel momento de crisis en que el otro bando⁶ no está dispuesto a aceptar sin resistencia un triunfo que, por otra parte, adivina completamente inevitable.⁷

La exposición, ciertamente, se inauguró en la galería barcelonesa, en su sede de las Ramblas, circulando posteriormente por otros centros del país. Esta muestra fue un auténtico hito que, entre otras cosas, acabará por definir el concepto de “Escuela de Madrid”, que por aquel entonces ya circulaba en el ambiente. A pesar de esta concreción, nos situamos ante un grupo heterogéneo, como bien da a entender el propio Casademont en la crítica que publicó en *Arte Fotográfico*, quien, además, no deja de tener discordancias, aun participando de esas propuestas estilísticas. De hecho, llega a advertir sobre la posibilidad de incurrir por parte de sus autores en un posible “formalismo” y, por ende, en la falta de originalidad. Uno de estos modelos, también citado en la crónica, fue el estadounidense William Klein (con su trascendente libro *New York*, aparecido en 1956), que supuso un auténtico paradigma para muchos de los fotógrafos españoles más vanguardistas que seguían las sendas genéricas del reportaje y las premisas estéticas realistas. En el jugoso comentario, Casademont previene, finalmente, de una cierta superficialidad:

Lo que ya no puede hacerse con probabilidades de éxito es coger del maestro la sola apariencia exterior de sus imágenes, porque si se hace esto se corre el serio peligro de que lo que debería ser poesía se quede en mudez, y lo que debería ser interpretación de la realidad se quede en fragmento unilateral, torpe e incompleto.⁸

Otro hito reseñable sobre la internacionalización de nuestra fotografía en la década de los sesenta es la invitación que Gabriel Cualladó,

⁴ Carta de Francisco Gómez a Josep Maria Casademont [Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (M.A.C.B.A.), Fondo de J. M.^a Casademont, Sala Aixelà, Material gràfic divers, (12-V-1962)].

⁵ Se refiere a Madrid porque buena parte de los autores citados, pertenecientes a Afal, eran de esta procedencia o estaban muy vinculados con esta ciudad y la Real Sociedad Fotográfica de Madrid.

⁶ Con esta expresión, el autor alude a las posiciones más conservadoras presentes en las agrupaciones fotográficas tradicionales: la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y la Agrupación Fotográfica de Cataluña. Pese a esta opinión crítica, Casademont asumió siempre una actitud ambivalente puesto que mantuvo contactos habituales con la entidad barcelonesa.

⁷ Carta de Casademont a Gómez [M.A.C.B.A., Fondo de J. M.^a Casademont, Sala Aixelà, Material gràfic divers, sin fecha, (posterior a agosto de 1962)].

⁸ PUJOL, A. (Josep Maria Casademont), “Once fotógrafos españoles à Paris”, *Arte Fotográfico*, 133, enero de 1963, pp. 18-27.

Xavier Miserachs y Ricard Terré recibieron para participar en la ambiciosa Exposición Mundial de Fotografía, celebrada en Hamburgo en octubre de 1964, bajo el tema “¿Qué es el hombre?” El organizador de la misma fue el antiguo redactor jefe de la agencia Magnum, el austriaco Karl Pawek. El origen profesional de su promotor puede dar a entender ya la vertiente estilística que asumiría la exposición, afianzando el reportaje como práctica (casi) hegemónica en el panorama fotográfico del momento. A ella concurren numerosos colectivos procedentes de diversas entidades como galerías, museos y grupos específicos (clubes, como también se denominaba en la época) de fotógrafos. Según las crónicas, 264 nombres de treinta países se dieron cita en un intento, a todas luces, de emular en territorio europeo la exposición *The Family of Man*, montada en el MoMA de Nueva York, por Edward Steichen, en 1955. En este sentido, varios eran los *leit-motiv*s de la muestra, todos ellos relacionados con momentos y sentimientos determinantes en la vida humana: el nacimiento y la muerte, el amor y el odio. En suma, un trozo de realidad al desnudo, (que) intenta demostrar las múltiples dimensiones que (...) tiene el mundo en que vivimos, real, pero impregnado también por una serie de confusas emociones.⁹

Continuando con el reconocimiento que la fotografía española de reportaje se estaba granjeando en estos años, el prestigioso anuario británico *Photography Year Book*, correspondiente a 1965, seleccionó a seis fotógrafos nacionales (los ya habituales Francisco Ontañón, Leonardo Cantero, Gabriel Cualladó, Francisco Gómez, y otros no tanto pero también influyentes, como Ignacio Barceló,¹⁰ y Jorge Vilaseca Parramón) para publicar algunas de sus obras. Dos de ellos (Cantero y Ontañón) ya habían estado presentes en ediciones anteriores,¹¹ siendo calificados por

⁹ Datos y comentarios tomados de la crónica escrita por LENSCH, G., “¿Se puede fotografiar la realidad?”, *Arte Fotográfico*, 158, febrero de 1965, pp. 205-209. El autor menciona a esos tres fotógrafos españoles presentes en el evento, pero según la documentación se habría contado con un cuarto, el barcelonés Joan Colom, ya que se conserva una carta de invitación enviada por Karl Pawek a este, fechada en enero de 1964, que parece que no fue la primera pues en francés le dice: *Nous répétons notre demande de votre participation à l'Exposition Mondiale de la Photographie*. En caso de admitir la propuesta, se le ruega que envíe las imágenes antes de marzo de 1964. Que sepamos, no hubo respuesta por parte de Colom [Museu Nacional d'Art de Catalunya (M.N.A.C.), D02FP29-10.10/1, Reg. 10706].

¹⁰ Era director también de la revista *Arte Fotográfico*. Desde su posición, mantuvo una actitud abierta y receptiva a la llegada de nuevas propuestas y estilos, desde una defensa cerrada del tardopictorialismo en los orígenes de la publicación (1952) hasta una progresiva asunción de ciertas pautas realistas en el momento que nos ocupa.

¹¹ Y también Gabriel Cualladó, Valentín Galí Ribera, Francisco Gómez y Ramón Masats, que aparecieron en el *Photography Year Book* al igual que en el estadounidense *Photography Annual* en la edición de 1961. Citado por VIELBA, G., “Presencia de España”, *Arte Fotográfico*, 120, diciembre de 1961, pp. 1.063-1.067.

el editor del anuario, Ian James, como *great photographers*.¹² Del segundo se seleccionaron algunas imágenes sobre la Semana Santa, que aparecerían también en el libro *Los días iluminados. Semana Santa en Andalucía*, con textos de Alfonso Grosso y editado por la firma barcelonesa Lumen en 1965.

Ese mismo año, y copando un total protagonismo, debemos referir la exposición *Fotografía Española Actual*, que se movió por varias ciudades alemanas a largo de 1965,¹³ comenzando su recorrido en Colonia en el mes de febrero. Estaba constituida por 56 imágenes de un total de veinticuatro fotógrafos entre aficionados y profesionales (entre ellos, Juan Dolcet, Gerardo Vielba, Francisco Gómez o Alberto Schommer). Fue puesta en marcha por el fotógrafo, coleccionista y comisario Fritz Gruber, en colaboración con la Sociedad Alemana de Fotografía. Y los numerosos comentarios que despertó entre la prensa generalista y especializada coincidían en la convergencia entre las obras presentadas con las de *cualquier otro círculo fotográfico*, interpretándose como *el rasgo típico del estilo de nuestra época*. En cuanto a obras y nombres concretos que ejemplificaban esta sintonía, los retratos de Alberto Schommer.¹⁴

Amateurs y profesionales. Relaciones e intercambios. Sobre la condición del fotógrafo

Este momento es especialmente relevante para todo lo vinculado con la condición del fotógrafo, de tal manera que si antes la distinción entre aficionado y profesional solía estar bastante bien definida (incluso hasta el punto de existir una especie de enfrentamiento velado entre ambos), ahora estas fronteras tienden a desdibujarse, puesto que algunos que se iniciaron en el medio dentro de la primera vertiente, incluso con lazos muy fuertes con las agrupaciones tradicionales, feudos incontestables del amateurismo, van a hacer la transición hacia el profesionalismo. En efecto, nombres como Ramón Masats, Xavier Miserachs, Oriol Maspons, Francisco Ontañón, Francisco Gómez, Leopoldo Pomés, etc., encarnaron bien esta derivación hacia manifestaciones como la fotografía publicitaria, de moda, editorial o periodística. Todos ellos abordaron la fotografía de

¹² Todo ello recogido por VIELBA, G., "Seis fotógrafos en el *Photography Year Book 1965*", *Arte Fotográfico*, 159, marzo de 1965, pp. 288-299, y p. 327.

¹³ El origen de esta muestra fue una exhibición organizada por la revista *Arte Fotográfico* para el I Salón de la Imagen, celebrado en Barcelona en 1963. Más información, en VIELBA, G., "Glosa y greguería de la fotografía española actual", *Arte Fotográfico*, 144, diciembre de 1963, pp. 1.291-1.295. Algunas de las imágenes expuestas pueden verse en ese mismo número, pp. 1.337-1.443.

¹⁴ Véase "Nuestra exposición 'Fotografía Española Actual' se exhibe en Alemania", *Arte Fotográfico*, 161, mayo de 1965, pp. 503-504.

reportaje realista desde intenciones estéticas, y todos ellos realizaron encargos profesionales en un momento u otro de sus trayectorias o incluso de forma continuada.¹⁵

No obstante, a finales de la década de los sesenta, la revista *Arte Fotográfico* planteó un cuestionario a algunos de los más importantes fotógrafos profesionales españoles del momento. Entre ellos, Oriol Maspons se mostraba bastante escéptico en cuanto a la verdadera integración del profesional en la sociedad, debido a la ausencia de encargos, ya provinieran del ámbito público o privado:

Yo conozco al menos tres (fotógrafos) que en el campo del reportaje han estado esperando el disparo de salida con las posaderas al aire e hincada la rodilla y ese disparo nunca ha sonado. Y por ser la posición incómoda se han dedicado a lo que han podido, o sea en lo que se han sentido más útiles. A todos los que no tenemos que enfrentarnos con el perfeccionamiento de una especialidad y andamos haciendo fotos de reportaje en la esquina o en la costa. Fotos de moda que en realidad son fotos 'de niñas'. Fotos de arquitectura que en realidad son las casas de nuestros amigos, que además son los pocos arquitectos notables del país. Fotos de libros de arte o de literatura que hacemos porque estamos entre los cuatro fotógrafos privilegiados que hemos ido a la escuela hasta los diecinueve años. A todos éstos entre los que yo me cuento, nos da la sensación de no estar incorporados a una sociedad en donde la fotografía ha alcanzado la plenitud de posibilidades que tiene como medio de expresión.

Por otra parte, “Colita” (sobrenombre de la fotógrafa barcelonesa Isabel Steva Hernández) hablaba de la dificultad de desarrollar esta carrera profesional porque existían pocas revistas de moda o de actualidad nacional, a lo que se sumaba el hecho de que la mayor parte de los semanarios publicaban principalmente fotografías de agencias centradas en la actualidad extranjera.¹⁶

¹⁵ Así se expresa, por ejemplo, en una carta enviada por Francisco Gómez a Josep Maria Casademont, donde, además de comentarle las actividades de algunos de ellos, le menciona ciertas actividades del grupo “La Palangana”: *Nosotros seguimos reuniéndonos asiduamente los martes y los viernes en la RSF (de Madrid) y luego nos vamos, los amigos de La Palangana y algún añadido de la misma cuerda, a la tasca de costumbre, donde verdaderamente hablamos con libertad y estamos a gusto. Artero viene con alguna frecuencia. Masats está con tanto trabajo que falta a menudo, Ontañón viaja mucho, ahora le prepara la agencia (Europa Press) un viaje al Congo, aprovechando que está delgadito y no interesará a los negros ni como aperitivo, (Joaquín) Rubio Camín es el que menos vemos, pues ganó un concurso en Gijón y está haciendo una barbaridad de metros cuadrados enorme de mosaico, además está instalando nuevo estudio que ha comprado. Cantero, Cualladó y yo somos los más antiguos. De todos modos también celebramos algún pleno y charlamos de fotografía a modo. Ahora estamos preparando una participación del grupo en el Year Book de este año, el año pasado lo hicimos y nos publicaron a Cantero y a mí. Masats celebrará pronto una exposición en el Ateneo [Carta de Francisco Gómez a J. M^a Casademont, en M.A.C.B.A., Fondo de J. M^a Casademont, Correspondencia con fotógrafos, Años sesenta, (16-II-1961)]. Los subrayados son nuestros.*

¹⁶ Ambas opiniones las encontramos en “Testimonios de fotógrafos actuales”, *Arte Fotográfico*, 200, agosto de 1968, p. 1.018, y p. 1.022, respectivamente. Asimismo, hallamos en ese número unas palabras de Eugenio Forcano sobre la fotografía de modas (pp. 1.062-1.065).

Algunos de estos inconvenientes ya habían sido apuntados por Xavier Miserachs hacia 1964 en una interesante entrevista aparecida en *Imagen y Sonido*. Sus palabras son, además, una buena muestra de la superación de determinados presupuestos que habían sustentado la estética del pictorialismo, por aquellas fechas ya prácticamente marginado. Uno de ellos se basaba en el empleo de la técnica; lo que anteriormente era un requisito imprescindible dentro del campo aficionado para llegar a obtener imágenes *adecuadas*, sujetas a una ortodoxia canónica, ahora representaba un ejercicio de estilo: la ausencia o la limitación técnica no suponían ningún inconveniente, es más, *puede darse el caso de una foto en que sus limitaciones técnicas, el tener que trabajar dentro de estas limitaciones, sea precisamente el germen de su valor estético*. Lo que sucede es que esta exigencia técnica se había trasladado a la fotografía profesional, hasta el punto de que *el aficionado puede permitirse despreocuparla*, mientras que al profesional le estaba vedado, habiéndose establecido una serie de convencionalismos que casi todos seguían, tendiendo a la uniformidad y a la falta de originalidad, pareciéndose demasiado los trabajos a los de autores extranjeros consagrados (tales como Irving Penn, Helmut Newton, Bert Stern, Richard Avedon o Cecil Beaton, entre otros muchos).

Por otro lado, otro inconveniente, era la imposibilidad de la especialización en el aspecto estrictamente comercial, puesto que el fotógrafo estaba sujeto a una multiplicidad de encargos en función de numerosos y muy diferentes géneros, y, por otra parte, desde el punto de vista creativo, hablaba de la dificultad de llegar a definir un estilo personal¹⁷ por la obligación de tener que ceñirse a los anteriores convencionalismos citados.¹⁸

Otro rasgo, si no inédito totalmente, recuperado en esta época, y, en gran medida, referido a la figura del fotógrafo profesional, es lo que, utilizando el término anglosajón, se suele denominar *free lance*, es decir,

¹⁷ A pesar de ello, los había —como Gerardo Vielba— que abogaban por la posibilidad de la consecución de un “estilo” (que parecía privativo exclusivamente de los fotógrafos “artistas”) dentro de la fotografía profesional, o “industrial”, como él refería: *aunque nos movamos en un campo amorfo y heterogéneo, la intencionalidad de una especialización nos conduce al modo, que, si es personal, redundará en estilo* (VIELBA, G., “Fotografía industrial”, *Arte Fotográfico*, 157, enero de 1965, pp. 46-48, y pp. 57-58).

¹⁸ “Ventana al mundo profesional. Xavier Miserachs”, *Imagen y sonido*, marzo de 1964, pp. 2-22. El propio Miserachs reconocerá más tarde sobre su faceta profesional: *Nuestra irrupción en el mercado coincidió con el incipiente desarrollo preconizado por los ministros tecnócratas de Franco. Tuvimos trabajo para sobrevivir y pudimos ganar nuestra independencia material y mental inmediatamente, pero, eso sí, a base de servir igual para un barrido que para un fregado. Dar la vuelta a España en un Seat 600 para fotografiar las instalaciones de una compañía azucarera. Ir a Mallorca, alojarme en casa de Camilo José Cela y orientado por él realizar el cartel de convocatoria de un premio literario. Vivir un mes en Oviedo para, desde allí, realizar la ilustración de un libro sobre el arte prerrománico asturiano. Estos fueron algunos de los primeros encargos culturalmente enriquecedores que tuve, trabajos que llevaban a pensar que el fotógrafo es un privilegiado* (MISERACHS, X., *Profesiones con futuro: fotógrafo*, Barcelona, Grijalbo, 1995, p. 31).

aquella persona que realiza por su cuenta, de manera independiente, trabajos que luego ofrece a distintas entidades públicas o privadas para su comercialización. A partir de los años sesenta, es cada vez más frecuente hablar de fotógrafos *free lance*, dedicados muchos de ellos a la fotografía de modas. En el caso español, podríamos aplicar este concepto a nombres como Alberto Schommer y Leopoldo Pomés,¹⁹ especializados ambos en la fotografía de modas y publicitaria.

En otro orden de cosas, la presencia de este fotógrafo que actúa por libre, sobre todo, en el campo comercial/publicitario no dejaba de ser bastante excepcional en nuestro panorama, como, en general, debe reconocerse para la circunstancia del fotógrafo profesional en su más amplia dimensión. Por el contrario, hemos de seguir hablando de grupos, sobre todo, en el campo de la fotografía amateur que van a configurar la alternativa estética a partir de abrazar planteamientos realistas, como corroboran los grupos Afal de Almería, el madrileño “La Palangana” o los autores barceloneses en torno a la Agrupación Fotográfica de Cataluña, muy afines todos ellos a la entidad almeriense.

Si apreciamos todos estos factores con perspectiva, en el fondo podemos estimar que se está dirimiendo un debate mucho más profundo que afecta a la propia condición de la fotografía como medio, y que ahonda sus raíces, a su vez, en una de las ramificaciones de la clásica polémica en torno a la dialéctica arte útil vs. arte *desinteresado* (según la terminología kantiana). Josep Maria Casademont fue uno de los principales valedores en nuestro país de la expresión fotografía *aplicada*. En muchos de sus escritos defendió esta consideración, en detrimento de una fotografía dedicada a las búsquedas meramente esteticistas, solo pensada para ser expuesta como *obra de arte*, por tanto, *salonista*. En 1964, afirmaba rotundamente: *Lo que prima en la actualidad es la utilización de la fotografía en el campo de las artes aplicadas. En la publicidad, en la moda, en el trabajo*

¹⁹ Véase la entrevista que se le hace en la revista *Nuevo Fotogramas*. En ella, entre otras cosas, dice que *un fotógrafo sólo es realmente importante cuando a través de su trabajo se le identifica como autor*. Vemos, por tanto, presente la preocupación por hacer compaginar la definición de un “estilo” con las pautas (oficiosamente) preestablecidas y requeridas en el encargo comercial. Asimismo, dice admirar el trabajo de autores como Richard Avedon, Irving Penn o Edward Steichen. En el caso de nombres españoles, destaca a Ramón Masats, Oriol Maspons, Xavier Miserachs y “Colita” (Tomado de “Los hombres que fabrican deseos. Pomés, creador de mitos”, *Nuevo Fotogramas*, 1.016, 5 de abril de 1968, s.p.). Resulta llamativo que la contraportada de este número esté ocupada por una imagen del “Estudio Pomés”, concretamente, un anuncio de las medias “Jenny Platino”, con la modelo británica Margaret Peters, de la que también se ofrecen imágenes en las páginas interiores del mismo. Queremos resaltar aquí que esta publicación, dedicada al cine y la fotografía, contiene abundantes reportajes y artículos sobre algunos de los más significativos fotógrafos de modas y publicidad del momento, como, por ejemplo: los propios Avedon, Penn y Steichen, y también, Helmut Newton, Terence Donovan, David Montgomery, Bob Richardson, Bert Stern, Acosta Moro, William Silano, Cecil Beaton, Guy Bourdin, etc.

*editorial y en el trabajo periodístico.*²⁰ La idea angular que fundamentaba sus reflexiones en torno a la dicotomía entre fotografía *moderna y clásica* (conceptos que no reconocía) era que la distinción no se debía hacer por cuestiones temáticas o estéticas y que debía encontrarse en *el hecho incuestionable de que toda la fotografía actual y aun todo el arte actual, carece de significación y, por ende, de valores espirituales, si no justifica su existencia explicando un porqué; rindiendo las cuentas de una finalidad funcional, más o menos determinada.*²¹

Este enfrentamiento conceptual se reeditará en los años setenta en España de la mano de una nueva generación de fotógrafos que volverán a reclamar el estatus de *autor*, y a abogar por prácticas más subjetivas y con claros vínculos con otras formas plásticas.

Clásicos y modernos. Cuestiones de estilo

Ya hemos ido esbozando algunas notas en materia estética en las que se estaba desarrollando la fotografía española en esta decisiva década de los sesenta. El pictorialismo afrontaba sus estertores en paralelo a una decreciente influencia de las agrupaciones fotográficas de siempre, mientras que otros espacios, como las galerías especializadas, Aixelà es el ejemplo más paradigmático, iban tomando el testigo, en cierto modo, en las labores expositivas. Es más, este espacio, desde prácticamente su apertura, será muy importante para el conocimiento público de algunos de los más destacados nombres de la renovación, activos plenamente en este decenio. Los años setenta tendrán su referente como galería especializada en fotografía, sin dejar Barcelona, en Spectrum, fundada por Albert Guspi en 1973.

A lo largo de esta década de los sesenta son muchísimos los testimonios escritos que podemos recabar de creativos de distintas materias (fotógrafos, cineastas, escritores) en que se hace patente la necesidad de plasmar *realismo* en sus respectivas manifestaciones, y junto a este, la recurrente asociación a otro concepto muy utilizado, la *actualidad*. Elementos, *a priori*, opuestos a la idealización e intemporalidad propios del pictorialismo. Realismo que se empareja, además, con la noción de inmediatez y con una consciente ausencia de *técnica*, en el sentido más purista de su concepción (relativa a los aspectos compositivos, de iluminación, texturas, así como a los mismos procedimientos para la obtención de la toma), para dar apariencia de espontaneidad. Todo ello resultará inconcebible para los más recalcitrantes,

²⁰ "Reflexiones en torno al Premio 'Luis Navarro'", *Arte Fotográfico*, 150, junio de 1964, pp. 673-675.

²¹ ANAXÁGORAS (seudónimo de Josep Maria Casademont), "La tentación profesional", *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, septiembre de 1960, pp. 164-166.

como el crítico Argilaga, que desde las páginas de *Arte Fotográfico* seguirá manifestando una opinión contraria a todos estos hallazgos.²²

Asistimos, pues, a una resuelta apuesta por el mensaje, por el contenido, antes que la forma,²³ incluso algunos de estos fotógrafos de vanguardia van a propugnar con sus imágenes veladas críticas al *establishment* sociocultural, con los evidentes riesgos derivados por la acción de la censura. Realismo y documentalismo van de la mano para formalizar nuevas propuestas con claros paralelismos con otras formas de expresión como el cine, sin olvidar la literatura,²⁴ con la que en más de una ocasión estrecha lazos temáticos y conceptuales como a continuación vamos a referir a partir de los libros editados por Lumen.

Literatura y fotografía. Dos medios no tan diferentes

Si bien es cierto que la edición de libros fotográficos no era algo estrictamente novedoso en el panorama amateur español, como ejemplifican los trabajos de José Ortiz-Echagüe [*España, tipos y trajes* (1933), *España, pueblos y paisajes* (1939) o *España mística* (1943), etc.], no dejaba de ser una iniciativa más bien excepcional en el contexto de las agrupaciones fotográficas. Pero también es cierto que en la década de los sesenta vamos a ser testigos de un proyecto editorial muy interesante a instancias de la firma barcelonesa Lumen, dirigida por Esther y Óscar Tusquets. Una decisión arriesgada en aquel momento, a pesar de la trascendencia estética y comercial de trabajos foráneos como el mítico *Life Is Good & Good for*

²² Por ejemplo, considérese: *Constituye un error —o así me lo parece— que a pretexto de un realismo en ocasiones discutible y solo guiados por la preocupación de destacar la idea por encima de todo, se omita en no pocas producciones, con la etiqueta de vanguardistas, algo tan importante como el encuadre, complaciéndose en presentarlas con un desaliño que no predispone ni a la benevolencia ni a la comprensión* (“El oficio es indispensable en todo menester artístico. La importancia del encuadre en fotografía”, *Arte Fotográfico*, 140, agosto de 1963, pp. 827-831). De este mismo autor, “La fotografía de reportaje es, ante todo información; arte, solo muy raramente”, *Arte Fotográfico*, 150, junio de 1962, pp. 643-645, y “Lo secundario parece privar sobre lo principal, mas sin conseguir que el producto mejore”, *Arte Fotográfico*, 157, enero de 1965, pp. 41-42.

²³ FONTCUBERTA, J., “Barcelona: nuevo documentalismo”, en Fontcuberta, J., *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, pp. 78-79.

²⁴ Esta simbiosis entre medios expresivos en pos de la consecución de nuevas soluciones, se manifiesta muy bien en las palabras del escritor Juan García Hortelano: *Los jóvenes novelistas españoles, además de ver cine con frecuencia e interesarse por sus teorías, tratan de hacer consciente y ordenadamente, una novela nueva. Sujetos a decisivas influencias de otras literaturas, no es extraño que se produzca una inquietud generalizada sobre las formas de expresión artística (...). Si, al propio tiempo, los contenidos artísticos del cine son fieles a la ideología de su tiempo —así, el neo-realismo italiano, contemporáneo de una literatura realista—, la nueva especie de escritor realizador será un dato más en el análisis de un proceso realista general* [“Alrededor del realismo”, *Nuestro Cine*, julio de 1961, pp. 6-7]. Para esta cuestión, véase FERNÁNDEZ, L. M., *El neorealismo en la narración española de los cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

*You in New York: Trance witness reveals*²⁵ del estadounidense William Klein, publicado por Éditions su Seul de París en 1956. Una obra que sería tremendamente influyente para algunos de los fotógrafos españoles de esta generación, como es el caso de Xavier Miserachs y su *Barcelona, blanco y negro* (1964), del que más adelante hablaremos. El riesgo asumido por los editores se percibe en la opinión de Casademont transmitida en una carta al editor de *Arte Fotográfico*, Ignacio Barceló, al poco de lanzarse la serie:

En cuanto a la publicación de libros que tengan por base la fotografía, si he de decirle la verdad, no creo mucho en la viabilidad económica de proyectos como los de la Editorial Lumen (...). Se trata de proyectos encomiables, por encima de toda condenación, pero creo que solo puede llevarlos a cabo un editor que cuente ya con un volumen regularísimo de ingresos en otro terreno editorial (como es el caso de Lumen) y que pueda permitirse el lujo de esperar a vender toda la serie cuando ya estén en la calle cinco o seis volúmenes.

Por el contrario, el gerente de Aixelà recomendaba para su viabilidad económica la publicación de libros *con base fotográfica (...) enfocados de cara al mercado turístico*,²⁶ en plena expansión del fenómeno, y en sintonía con los numerosos encargos para la edición de folletos, guías o carteles que, desde la Dirección General del Turismo, estaban obteniendo algunos de estos nombres de la renovación, pero también otros implicados plenamente en los quehaceres profesionales como es el caso de Joaquín del Palacio, más conocido como “Kindel”.

Esta incertidumbre ante la aventura editorial que se iba a emprender, no frenó las intenciones de los gestores de Lumen, buscando la asimilación con otras prácticas llevadas a cabo fuera de nuestras fronteras. En este sentido, Esther Tusquets afirmaba:

*En unos momentos en que acariciábamos la idea de hacer libros ilustrados; (Carlos) Barral utilizaba fotografías para las cubiertas de su Biblioteca Breve; se publicaban, sobre todo fuera de España, hermosos libros de fotografía; se oía con frecuencia la ingeniosa y dudosa suposición de que ‘una imagen valía más, o decía más, que mil palabras’, y todos defendíamos con fervor que el cine y la fotografía eran artes a tan justo título como las cinco artes tradicionales que habíamos heredado de la Antigüedad (...).*²⁷

²⁵ Una valoración, muy positiva, del libro en JUANES, G., “Anotaciones sobre el New York (de William Klein)”, *Afal. Cuaderno bimestral de fotografía y cine*, 24, mayo-junio de 1960, s.p. Este autor se haría célebre, aparte de por este trabajo, por la publicación de sendas monografías sobre otras ciudades del mundo; trabajos que siguen los parámetros de los empleados para la urbe estadounidense: por ejemplo, *Roma* (1958), *Moscú y Tokio* (1964).

²⁶ Carta de Josep Maria Casademont a Ignacio Barceló [M.A.C.B.A., Fondo de J. M^a Casademont, Correspondencia *Imagen y Sonido*, (11-I-1963)].

²⁷ TUSQUETS, E., *Confesiones de una editora poco mentirosa*, Barcelona, RqueR Editorial, 2005, pp. 31 y ss.

A partir de este testimonio, la editora estaba justificando y defendiendo la independencia creativa de la fotografía con respecto a la literatura, es decir, no se trataba de ofrecer meras ilustraciones para los textos; se situaba de esta manera a la fotografía en igualdad de condiciones con la literatura, otorgándole así un reconocimiento artístico, descartando los prejuicios que podrían desprenderse de esta cohabitación. Empero estas loables premisas, la propia Tusquets llegó a admitir en otro momento que *no conseguimos demasiado del público ni de los críticos, estos libros se movieron exclusivamente por los textos. (...) En la mayoría de los casos se convirtieron en libros de textos acompañados por fotografías. (...) Se vendían por ser de Vargas Llosa, de Neruda, de Cela, etc.*²⁸

Por otra parte, las intenciones iniciales de este proyecto mostraban implícitamente un cambio substancial que obedecía a la consideración de la fotografía como medio de expresión autónomo y al fotógrafo como artífice diferenciado y con algo que *decir*.

Se trataba, en efecto, de la colección *Palabra e Imagen* (un total de diecinueve títulos publicados entre 1961 y 1975), en los que encontramos la presencia simultánea de escritores consagrados junto a fotógrafos noveles que empezaban a hacerse un hueco en el panorama nacional.²⁹ Estos son los elementos fundamentales, pero no los únicos puesto que la labor de edición (diseño tipográfico, color, etc.) también representó desde el principio una parcela destacable como los mismos promotores dejaban claro en la publicidad, movidos por la convicción de que todo el trabajo, a pesar de la diversidad de nombres y de temáticas, debía mantener un claro sentido unitario.³⁰

La obra con la que se inició la colección fue *Libro de juegos para los niños de los otros*, con fotografías de Jaime Buesa, un joven colaborador entonces del periódico *La Vanguardia*, y textos de Ana María Matute, que vería la luz en 1961. Las imágenes estaban protagonizadas por niños de barrios depauperados, primeros planos del rostro de la pobreza, pero sin ningún atisbo de vacía y autocomplaciente conmiseración, con fuerza y dignidad. Mientras que los breves textos de Matute iban en la

²⁸ TÀPIAS GIL, M^a D., ‘Barcelona Blanc i Negre’, de *Xavier Miserachs y el reportaje urbano en la Barcelona de los años sesenta*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Francisco Caja López, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, 1991, pp. 150-151, ejemplar consultado en la M.A.C.B.A., Signatura MACBA TR-2.

²⁹ José de la Higuera lo resumía de este modo: *Nombres prestigiosos de nuestra actual literatura se han dado cita con las cámaras fotográficas más audaces para formar, junto a unos valores imaginarios y poéticos, un compendio realista y documental que valore y prestigie la responsabilidad del momento actual escogido* (“La fotografía en el libro actual”, *Arte Fotográfico*, 186, junio de 1967, pp. 623-631).

³⁰ FERNÁNDEZ, H. y ORTIZ-ECHAGÜE, J., “A modo de introducción”, en Fernández, H. (ed.), *Fotos & Libros 1905-1977*, Madrid, MNCARS, 2014, pp. 47-48.

línea temática de su colección de cuentos *Los niños tontos*, publicada en 1956.

El segundo libro de la serie sería *Neutral Corner* (1962), con fotografías de Ramón Masats y textos de Ignacio Aldecoa.³¹ Ambientado en el mundo del boxeo, sus tonos contratados dejaban entrever la imagen dura de un mundo tremendamente competitivo y a veces despiadado, en el que casi podemos percibir la respiración y el sudor de los jóvenes púgiles en los combates. Los planos cercanos se centraban en las expresiones y en las acciones de personajes reales en situaciones igualmente carentes de ficción. No obstante, hay algunos analistas que consideraron la obra con una excesiva carga *límpida*, lo cual podía restarle cierto realismo, pero sin quitar un ápice de cierta mirada crítica.³²

El autor de las imágenes, el barcelonés Ramón Masats, cuando colaboró en el proyecto de Lumen, lo pudo hacer con total libertad, porque (a los fotógrafos y escritores) *no se les imponía nada, se les sugería, se les proponía (...) la decisión era del fotógrafo en último término*, según palabras de Esther Tusquets.³³

En otro orden de cosas, Masats ya formaba parte por aquel entonces de la plantilla de *La Gaceta Ilustrada*, una revista —según el propio fotógrafo— muy en la línea de la mítica *Paris-Match*. No sería la única publicación en la que este participaría de manera asidua en la confección de reportajes, y a esta tendríamos que sumar otras como *Mundo Hispánico* o periódicos como *Arriba* o *Ya*. La primera de las revistas le encargó viajar sobre todo por el sur de España para recoger diversas instantáneas sobre la vida cotidiana de sus habitantes en sus quehaceres cotidianos. Otros nombres de esta generación (Oriol Maspons, etc.) se encargaron de cubrir el norte del país.³⁴ Del mismo modo, Xavier Miserachs se integraría en las filas del semanario *Triunfo* desde 1968, cubriendo, entre otros acontecimientos, los sucesos de mayo del 68 en París.³⁵ Otro nombre relevante en

³¹ El escritor trató ya este tema del boxeo en un relato breve titulado *Young Sánchez*, incluido en su libro *El corazón y otros frutos amargos*, publicado en 1957. El relato sería adaptado a la pantalla en la película homónima dirigida por Mario Camus en 1963. Una cinta que presenta similares tonos sombríos y realistas. Más detalles sobre esta adaptación, en GONZÁLEZ HERRÁN, J. M., “De *Young Sánchez*, de Ignacio Aldecoa (1957) a *Young Sánchez*, de Mario Camus (1963)”, *Lecturas, imágenes. Revista de poética del cine*, 1, 2001, pp. 71-96.

³² DOMENECH, R., “*Neutral Corner*, de Ignacio Aldecoa y Ramón Masats”, *Destino*, 44, 6 de abril de 1963, p. 73.

³³ Contenidas en TÀPIAS GIL, M^a D., ‘Barcelona Blanc i Negre’, de *Xavier Miserachs...*, *op. cit.*, p. 151.

³⁴ Citado por FUSTER PÉREZ, J., *El noble en el páramo. La trayectoria fotográfica de Ramón Masats*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. David Pérez Rodrigo, Valencia, Universitat Politècnica de València, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, 2007, pp. 166 y ss., disponible en línea en RIUNET repositorio UPV, <https://riunet.upv.es/handle/10251/2006>.

³⁵ Véase LÁZARO, F. J., “París y mayo del 68 en el objetivo fotográfico de Xavier Miserachs. Su reportaje en la revista *Triunfo*”, en Crusells, M., Mayayo, A., Rúa, J. M. y Sánchez Barba, F. (eds.),

esta faceta fotoperiodística de estos años fue, sin duda, la catalana Juana Biarnés, considerada la primera reportera española, activa prácticamente en exclusiva para el diario *Pueblo* entre 1963 y 1972.³⁶

Como podemos comprobar, un rasgo identificativo de estos jóvenes fotógrafos, además de implicarse en novedosos proyectos editoriales, como la experiencia de Lumen, que enseguida retomaremos, es su entrada de lleno en la faceta profesional por medio de un nuevo impulso a la figura del reportero gráfico.

Volviendo con el trabajo de Masats relacionado con Lumen, en 1964, se incorporaría a otro nuevo proyecto, cubriendo la parte literaria Miguel Delibes. Nos referimos a *Viejas historia de Castilla la Vieja*. La *vida rural castellana* presentada de forma *depurada* en correspondencia con los textos del escritor vallisoletano.³⁷

Pero si hubo un libro reseñable por la polémica suscitada por el contenido dentro de la colección *Palabra e Imagen*, este fue el de *Izas, rabizas y colipoterras. Drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de corazón*, publicado igualmente en 1964. Las imágenes estuvieron a cargo de Joan Colom y los textos fueron obra de Camilo José Cela. En sus páginas se contiene una visión a veces dura y descarnada, profunda y militantemente realista del barrio chino barcelonés, espacio por excelencia de prostitución de la ciudad. Unos planteamientos que, paralelamente y como consecuencia, generaban una importante controversia con el *establishment* socio-cultural del momento. Y que ya resultaría patente en las exposiciones previas en las que se dieron a conocer algunas de estas imágenes, empezadas a tomar de manera subrepticia en las calles de la vieja Barcelona desde 1958. Así, en efecto, fueron ya presentadas en la galería Aixelà en el verano de 1961. Las crónicas del momento refieren que su trabajo se alejaba de vacuos esteticismos o intelectualismos decantándose por la transmisión de un contenido, de un tema: *Colom prescinde —al menos en el disparo— del efecto plástico de sus temas, para ahondar honradamente en su contenido.*³⁸ Asimismo, la muestra recalaría a finales de ese año en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Fue recibida con gran expectación y no sin discusión, y de

Imágenes de las revoluciones de 1968, Actas del VI Congreso Internacional de Historia y Cine, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2020, pp. 88-97.

³⁶ Más información en CARABIAS ÁLVARO, M. y GARCÍA RAMOS, F. J., “Los ojos visibles de Juana Biarnés: historia de un comienzo (1950-1963)”, *ASRI*, 7, 2014.

³⁷ DOMENECH, R., “*Viejas historias de Castilla la Vieja*, de Miguel Delibes”, *Destino*, 111, 18 de julio de 1964, p. 64.

³⁸ ANÓNIMO (probablemente Josep Maria Casademont), “La actualidad fotográfica en Barcelona. Fotografías de Juan Colom en la sala Aixelà”, *Arte Fotográfico*, 116, agosto de 1961, pp. 701-703. Interesante también el comentario de RIERA, T., “Don Juan Colom expone”, *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, julio de 1961, p. 105.

todo ello le dio buena cuenta el fotógrafo Paco Gómez al propio Colom en una carta:

La exposición fue un verdadero éxito. Se observó mucha gente de la calle, más que en otras ocasiones. Me refiero gente que no son socios de la RSF. También vi a muchos socios traer a sus familias, amigos, etc., lo cual quiere decir el interés despertado (...). Hubo, cómo no, algún comentario de tipo moral, diciendo que eso era una indecencia y demás... pero fueron los menos y en una proporción insignificante. Nunca había yo visto en la RSF una efervescencia igual como el día de la inauguración.³⁹

El autor de este reportaje, Joan Colom, que ya hemos referenciado al principio de este artículo por su participación junto con otros diez fotógrafos españoles en la significativa cita parisina de 1962, era un contable de empresa, autodidacta en materia fotográfica, y que pasaría a la historia de la fotografía española por este proyecto localizado en el también denominado “Distrito Quinto” de la capital catalana.

Precisamente esa perturbación a partir de una imagen en absoluto idealizada del casco histórico de la Ciudad Condal es una de las sensaciones más atrayentes que nos invaden al contemplar las imágenes de *Izas, rabizas...* Instantáneas, en el sentido literal y auténtico de la expresión, captadas furtivamente con su cámara Leica durante muchos fines de semana, en el tiempo libre que le quedaba al autor, que nos ofrecen un punto de vista sincero e inédito de una realidad social estigmatizada y eludida.

La polémica estaba servida al ocuparse el libro de un tema que muchos tildaron de *escabroso e inmoral*, lo cual hacía dudar sobre su ulterior publicación. Sin embargo, todos los posibles escollos con la censura fueron salvados, al parecer, por la decisiva intercesión de Camilo José Cela, que mantenía buenas relaciones con el Ministro de Información y Turismo del momento, Manuel Fraga. Y no solo eso, Cela tuvo un notable y determinante protagonismo en la edición, partiendo ya de la propia selección de las fotografías que saldrían publicadas y en la definición de su orden, en detrimento de la opinión del fotógrafo, que siempre manifestó su queja ante este rol preponderante del escritor gallego.⁴⁰

El año anterior, 1963, este había desarrollado otra nueva colaboración con Lumen en el libro *Toreo de salón. Farsa con acompañamiento de*

³⁹ Carta de Francisco Gómez a Joan Colom, M.N.A.C., D02FP29-6.10/1, Reg. 10702, s.p. Este documento es interesante también porque describe la situación emergente del colectivo “La Palangana” en el seno de la conservadora agrupación madrileña: *De todos modos, en la RSF se ha operado un cambio asombroso, cambio al cual La Palangana no es ajena (...). La gente ha evolucionado, hacen unos, otros lo intentan y la mayoría defienden una fotografía que evolucione y distinta.*

⁴⁰ ORTIZ-ECHAGÜE, J., “Izas, rabizas y colipoterras”, en Fernández, H. (ed.), *Fotos & Libros 1905-1977*, Madrid, MNCARS, 2014, p. 164. Véase un estudio a fondo sobre las circunstancias de elaboración del reportaje y sobre su posterior publicación en el libro de Lumen, en BALSELLS, D. y RIBALTA, J., *Yo hago la calle. Joan Colom. Fotografías 1957-2010*, Barcelona, MNAC, 2014, pp. 143-247.

clamor y murga, con fotos de Oriol Maspons y Julio Ubiña. Trabajo en el que se reflejaban los ejercicios callejeros de jóvenes aprendices de torero: el toro de cartón sobre ruedas, los muletazos al aire, etc., alternando en panorámicas generales y a corta distancia. El comentario de Fernando Molinero, aparecido en la revista *Destino*, se centraba prácticamente en la obra de Cela, de la cual sentenciaba con indiferencia que *ni añade ni quita nada* al conjunto de la trayectoria de su autor.⁴¹

Mediada ya la década de los sesenta, hay que volver a citar la obra *Los días iluminados. Semana Santa en Andalucía*, con textos y selección de poemas por parte de Alfonso Grosso, y fotografías de Francisco Ontañón. Las imágenes de este se salían de la habitual solemnidad y boato reconocibles en los reportajes del sevillano Luis Arenas Ladislao, sin ir más lejos, y que podemos encontrar en el libro *Semana Santa en Sevilla*, con textos de Luis Ortiz Muñoz, y editado por Guadalquivir en 1947. Por el contrario, el objetivo de Ontañón se dirigía a pequeños instantes inadvertidos, fugaces, banales e intrascendentes; anécdotas con ciertos toques de ironía, por tanto, con un regusto profano que quizás podía ofender a las sensibilidades más puristas y oficialistas. Casademont describía de este modo la obra del fotógrafo: *incisiva, irónica, denunciante; áspera y austera, sin una sola concesión a lo espectacular, lindante, en algunos encuadres con reveladoras intuiciones surrealistas, es mucho más clara, para quien quiera ver, que cuanta claridad pueda desprenderse de la más minuciosa y trabajosa obra académica.*⁴²

Pero, más allá de los interesantísimos trabajos de Lumen, conviene detenernos en otro libro fotográfico, *Barcelona, blanco y negro*, con imágenes de Xavier Miserachs,⁴³ editado por la firma igualmente barcelonesa Aymà en 1964. En esta publicación, el componente fotográfico era preeminente, incluso más que el textual (a cargo del escritor y periodista Josep Maria Espinàs y del poeta Joan Oliver), como da idea el tamaño de la tipografía empleada en la portada de la primera edición para señalar los nombres de los implicados en el proyecto, así como la mención ex-

⁴¹ MOLINERO, F., "Toro de salón, de Camilo José Cela, Oriol Maspons y Julio Ubiña", *Destino*, 89, 15 de febrero de 1964, p. 74.

⁴² CASADEMONT, J. M^a, "Los días iluminados. Francisco Ontañón (Editorial Lumen). Conjuración perfecta entre texto e imagen", *Imagen y Sonido*, 27, septiembre de 1965, p. 8.

⁴³ Este fotógrafo también colaboraría con Lumen en el libro *Los cachorros* (1967), con textos de Mario Vargas Llosa. Un relato que se ha relacionado, por el argumento y los personajes, con la famosa novela anterior del escritor peruano titulada *La ciudad y los perros* (1963). El trabajo para Lumen se basaba en un hecho real en que un joven de la alta sociedad limeña resultaba castrado por la mordedura de un perro. Las fotos de Miserachs, según el cronista de *La Vanguardia*: *acompañan de modo soberbio la escritura; no ancilarmente, ilustrándola, sí ensanchando, generalizado patéticamente los sucesivos estadios de un drama que no es únicamente del lugar y la travesía humana que de modo tan ejemplar y candente significó el autor* ["Los cachorros", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 13-IV-1967), p. 58].

plícita de la labor de Espinàs, circunscrita a “comentar” las 371 imágenes de que consta el libro.

El contexto urbano representaba el motivo esencial en las imágenes presentadas, tal y como había sido en el libro *Nueva York*, de William Klein. Y es que, ciertamente, este trabajo impactó a buena parte de los miembros de esta generación de fotógrafos españoles, con su reflejo de *una ciudad desolada y violenta, poblada por gente solitaria y profundamente individualista*.⁴⁴ El propio Miserachs reconocía el interés despertado por esta obra y su autor, a partir de una técnica directa, abiertamente heterodoxa y sin complejos, alejada de cualquier rasgo de purismo o academicismo, y que descartaba toda premisa de adecuación a lo establecido.

El mítico reportaje sobre la “Gran Manzana” de Klein contenía abundantes instantáneas que presentaban las calles pobladas por ciudadanos anónimos, paseantes, por las aceras junto a los teatros de Broadway cuyas fachadas aparecían cubiertas por luces de neón, etc., desinteresándose, por tanto, de la arquitectura en favor del factor humano: se trataba de tomas muy cercanas a estas personas, decidida y conscientemente descen-tradas, recurriendo en ocasiones al desenfoque y al grano. Por tanto, más que un libro pensado para articular un discurso visual atractivo y promotor del turismo, se encaminaba a ofrecer una visión directa de los pobladores de la gran ciudad, su cotidianeidad, marcada por sentimientos de soledad y de alienación no exentos de cierto existencialismo.⁴⁵ Estas son, en líneas generales, las mismas pautas temáticas y formales que seguiría Miserachs en su libro sobre Barcelona, donde el componente humano es sobresaliente, descartándose *el detalle sobado y correcto del tipo de ciudad que nos presenta una guía turística*.⁴⁶

Del mismo modo, el fotógrafo barcelonés expuso un concepto semejante en otro libro, *Costa Brava Show*, editado por Kairós en 1966. En el que sin ambages denunciaba críticamente *la idea de la Costa Brava como un espacio en proceso de cambio (...) en el que se ejemplificaban todos los males del desarrollismo turístico de aquellos momentos: falta de planificación y previsión de las necesidades, saturación demográfica, desorganización e improvisación urbanística, crecimiento anárquico de los núcleos poblacionales y*

⁴⁴ PÉREZ, H., “El reportaje gráfico”, en Sougez, M. L. (coord.), *Historia General de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 509.

⁴⁵ Y que también se darán en la interesantísima edición de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, con fotografías de Oriol Maspons y Julio Ubiña. Fue llevada a cabo por Lumen en 1966. Esos sentimientos de soledad que invadían al poeta granadino en su estancia estadounidense y que expresó maravillosamente en sus poemas, quedan reproducidos en las imágenes que acompañan a los textos.

⁴⁶ BARCELÓ, I., “Barcelona, Blanco y Negro. Un libro importante de Xavier Miserachs”, *Arte Fotográfico*, 159, marzo de 1965, pp. 254-255.

turismo masificado y de menor 'categoría'.⁴⁷ Oponiéndose, de este modo, a la euforia asociada a los inmediatos beneficios económicos que aportaba la actividad turística.

Esta misma editorial, Kairós, editaría poco después, en 1967, el libro *Vivir en Madrid*, con textos del periodista Luis Carandell y fotografías de Francisco Ontañón. Poblado de imágenes diversas, y con bastantes puntos en común con el trabajo de Miserachs, despliega una fotografía de reportaje de variados puntos de vista que oscilan desde las panorámicas generales hasta las cercanas —casi “a quemarropa”— vistas de detalle. También integra escenas callejeras, diurnas y nocturnas de bares y cafeterías. Con lugares emblemáticos como la Plaza Mayor, pero sin centrarse en la arquitectura, en beneficio, una vez más, del componente humano. Personajes, en su mayoría anónimos, hombres y mujeres, desenvolviéndose con naturalidad en sus quehaceres cotidianos. Las fotografías de Ontañón son, en paralelo con los textos de Carandell, a la vez que crónica del paisaje madrileño, con un enfoque que parece recuperar la vieja literatura de “tipos” que popularizara Ramón de Mesonero Romanos con sus *Escenas matritenses* en el siglo XIX, un documento fidedigno de la pujante actividad constructiva del momento, extensiva al resto del país. No hay mejor prueba gráfica de ello que la imagen en que coincide el paso de un ganado de ovejas, en primer término, mediando un solar en el que está aconteciendo un improvisado partido de fútbol (solar que, probablemente, no tardando mucho sería ocupado por nuevos pisos) y la verticalidad de bloques de vivienda, de reciente construcción al fondo de la imagen. Expresión inequívoca de la ciudad que crece, de los cambios sobrevenidos por una desaforada acción edilicia, todo lo cual es consecuencia y síntoma del desarrollismo urbanístico de los sesenta. Dicho frenesí, que no esconde un declarado sentido de negocio especulativo, es ácidamente descrito por Carandell: *Algunas inmobiliarias organizan excursiones en autobús para visitar pisos, como quien organiza excursiones para llevar turistas a El Escorial o al Valle de los Caídos*.⁴⁸ Palabras e imágenes que parecen alinearse con algunos pasajes de la película *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), donde el humor negro y mordaz del guion de Rafael Azcona pone de manifiesto las dificultades de acceso a la vivienda a pesar de la desmedida construcción.⁴⁹

⁴⁷ VEGA, C., “La mirada explícita: fundamentos estéticos de la fotografía de Xavier Miserachs”, *Archivo Español de Arte*, XCII, 368, 2019, pp. 411-426, espec. p. 422.

⁴⁸ CARANDELL, L., *Vivir en Madrid*, Barcelona, Kairós, 1967, p. 124.

⁴⁹ Ya antes se había ocupado de esta problemática, con una parecida visión humorística, Marco Ferreri en *El pisito* (1959), también con guion de Azcona. Sobre las implicaciones de la película de Berlanga, véase Sojo, K., *El verdugo*, Valencia, Nau Llibres, 2016, pp. 57-61. Y a nivel general, considérese GUAL, J. M., RODRÍGUEZ, A. y ORTEGA, M. E., “Por no perder la vivienda.

Esta situación, ilustrativa de una nueva realidad demográfica, económica y social en nuestro país, fue también documentada por medio de la fotografía de Francisco Gómez en la época en que trabajaba como reportero profesional para la revista *Arquitectura* (perteneciente al Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid), esta misma década de los sesenta:

A través de la mirada de Paco Gómez, somos testigos de las transformaciones urbanas que se desencadenaron en la periferia de nuestras ciudades, ya que sus imágenes acompañaban a los estudios de planeamiento que la revista publicaba con fines divulgativos.⁵⁰

Finalmente, cabe decir que el panorama descrito permite apreciar la definitiva internacionalización de nuestra fotografía, alcanzando así los estándares vigentes más allá de nuestras fronteras.

Por otro lado, asistimos también a una notable diversidad de intereses en la fotografía española de aquel momento. Concerniente tanto al propio medio como forma de expresión, autónoma y diferenciada, con un claro predominio, es cierto, de las pautas realistas y documentalistas, sin obviar otras premisas adscritas a ciertas prácticas *subjetivas*, como también en los intereses de los propios fotógrafos de esta nueva generación, encaminados las más de las veces hacia los encargos profesionales.

Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo”, *Arte, individuo y sociedad*, 33 (1), 2021, pp. 11-27.

⁵⁰ BERNAL, A., “Paco Gómez: fotógrafo de la revista *Arquitectura*”, en Bergera, I. y Bernal, A. (eds.), *Fotografía y arquitectura moderna en España. Antología de textos*, Madrid, Abada, 2016, p. 229.