

(Octubre 2017)

LA CRISIS DE LA AUTARQUÍA DESDE: CENTELLES, CATALÀ ROCA Y MASATS. MIRAR HACIA LOS DETALLES VIVIENDO LA REALIDAD DE FORMA COMPROMETIDA

Eliana Alvoz¹

Doctoranda en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid

elialvoz@ucm.es

Resumen:

Durante los primeros años del franquismo 1939-1950 el Estado Español intentó sostenerse mediante una política de autoabastecimiento, conocido como autarquía. La política adoptada por el régimen no fue la más idónea llevando al país a pobreza, estraperlo, desigualdad social, analfabetismo, etc. Pese a ello, las suspensiones de las sanciones que la ONU puso a España, así como el espaldarazo que la Santa Sede le dio a España con la firma del Concordato en 1953, en unión a la alianza forjada entre España y Estados Unidos, que supusieron el asentamiento de cuatro bases militares norteamericanas en el país, condujeron a que el régimen de Franco sufra una brecha, una "liberalización": la crisis de la autarquía. El objetivo de este estudio es establecer un discurso narrativo entre imagen e historia sobre este periodo. Tomando como ejemplo una serie de fotografías realizadas por Agustí Centelles, Francesc Català-Roca y Ramón Masats para evidenciar la dureza de la posguerra, ahondando en el trasfondo que ellas encierran frente a los aparentes síntomas de recuperación económica que el régimen promocionaba a inicios de los años cincuenta, pero también demostrar el cambio sociológico que supusieron los factores referenciados.

Palabras clave: Autarquía; Posguerra; Corresponsal de prensa; Fotografía; Centelles; Català – Roca; Masats.

THE CRISIS OF AUTARCHY FROM: CENTELLES, CATALÀ ROCA AND MASATS. LOOK FOR DETAILS BY LIVING REALITY IN A COMMITTED WAY

Abstract:

During the first years of the Franco regime 1939-1950 the Spanish State tried to maintain itself through a policy of self-sufficiency, known as autarchy. The policy adopted by the regime was not the most appropriate leading the country to poverty, poverty, social inequality, illiteracy, etc. Nevertheless, the suspensions of the sanctions that the UN put to Spain, as well as the accolade that the Holy See gave to Spain with the signature of Concordato in 1953, in union with the alliance forged between Spain and United States, that supposed The establishment of four US military bases in the country, led to Franco's regime suffering a breach, a "liberalization": the crisis of autarchy. The objective of this study is to establish a narrative discourse between image and history about this period. Taking as an example a series of photographs taken by Agustí Centelles, Francesc Català-Roca and Ramón Masats to highlight the harshness of the post-war period, deepening the background they face in the face of the apparent signs of economic recovery that the regime promoted at the beginning of the But also demonstrate the sociological change that the referenced factors assumed.

Keywords: Autarchy, Postwar, Correspondents of press, Photography, Centelles, Català - Roca, Masats.

¹ Eliana Alvoz graduada en Historia del Arte (2015) por la Universidad Complutense de Madrid; máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español (2016) y máster en Patrimonio Audiovisual: Historia, Recuperación y Gestión (2017) realizados también en la UCM. En la actualidad realiza el doctorado en Historia del Arte, centrándose en la fotografía de posguerra.

I. INTRODUCCIÓN

Lo esencial es que el ojo cree en lo que ve; y, por tanto, la autoridad cognitiva en lo que más se cree es en lo que se ve. Lo que se ve parece *real*, lo que implica que parece verdadero².

Si la Guerra Civil se había considerado la primera lucha entre la democracia y el fascismo, y motivó a numerosos corresponsales de guerra o fotorreporteros de todo el mundo, a que viniesen a España a testimoniar con el objetivo de su cámara los hechos fraudulentos para el pueblo español³, la Dictadura Franquista no iba a ser menos. Es cierto que numerosos intelectuales tuvieron que optar por exiliarse, temporal o definitivamente, en Francia o en diversos países de Latinoamérica, especialmente en Argentina y México⁴, mientras que otros se decantaron por permanecer en España asumir la derrota a merced del dictador, sufriendo el ostracismo profesional⁵. Solo de esta forma se entiende cómo Robert Capa en una entrevista realizada en 1937 expusiese “*la verdad es la mejor imagen, la mejor propaganda*”⁶. Tales palabras demuestran el carácter comprometido y a la vez la gallardía de la labor emprendida por los fotógrafos durante el periodo de la posguerra española. Pues, a través de su trabajo se aprecia cómo buscaban denunciar la realidad inmediata, tras la captura congelada del momento presente, y también cómo eran conscientes del cambio histórico que ello suponía. Por tanto, el legado de sus fotografías para los historiadores del arte, documentalistas, gestores culturales o el ciudadano de a pie son una fuente primordial para analizar de forma “casi” objetiva este periodo⁷.

El objetivo de este artículo es establecer un discurso narrativo entre imagen e historia. Tomando como ejemplo una serie de fotografías realizadas por Agustí Centelles, Francesc

² QUINTANA DE UÑA, Diego, *El síndrome de Epimeteo: Occidente, la cultura del olvido*, Chile, Cuarto Propio, 2006, p. 212. Cfr. SARTORI, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus, 1998, p.72.

³ Durante el conflicto bélico pasaron por España fotógrafos como: Robert Frank, William Klein, Jean Dieuzaide, Inge Morath, Ernst Hemingway, André Malraux, Leon Blum, John Dos Passos, Joris Ivens, Robert Capa, Gerda Taro, David Seymour (conocido como *Chim*), Henri Cartier-Bresson, entre otros. Véase, LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, “La visión de los extranjeros” en: LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las fuentes de la Memoria III*, Barcelona, Lunwerg, 1996, pp. 30-36, o bien, PARRAS PARRAS, Alicia, “La Guerra Civil española (1936-1939). Un frente abierto para la fotografía”, en: PARRAS PARRAS, Alicia, *El tratamiento documental de las fotografías de prensa, ante el dolor de los demás. Un estudio comparativo de las fotografías de las portadas El País y The New York Times (2001-2011)*, (dirigida por Julia Rodríguez Cela), (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 2015, p. 91. En: <<http://eprints.ucm.es/30356/1/T36107.pdf>> (Fecha de consulta: 04/08/2017).

⁴ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, “Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953” en: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, (Com. de exposición) *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Madrid, MNCARS, 2016, p. 28.

⁵ ALÓS, Ernest, “Torrents también estaba allí”, en: *El Periódico*, 1 de diciembre del 2013. En: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/investigacion-recupera-fotografo-pau-lluis-torrents-2886031#>> (Fecha de consulta: 04/05/2017).

⁶ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Capa: cara a cara. Fotografía de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 1999, s/p. En: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/capa-cara-cara-fotografias-robert-capa-sobre-guerra-civil-espanola-coleccion-museo>> (Fecha de consulta: 27/04/2017).

⁷ La objetividad de la imagen no es más que una ilusión, no existe en la realidad. El contexto conceptual o ideológico, en que va inserta es el que da el verdadero sentido. CAÑAMERO ALVARADO, M^a Cristina, “La creación y la recreación de imágenes en los medios de comunicación” en: CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David (Coord.), *Lenguajes y persuasión. Nuevas creaciones narrativas*, Madrid, ACCI, 2014, p. 82.

Català-Roca y Ramón Masats para evidenciar la dureza de la posguerra, ahondando en el trasfondo que ellas encierran frente a los aparentes síntomas de recuperación económica que el régimen promocionaba a inicios de los años cincuenta.

Para llevar a cabo este estudio nos hemos basado en el método filológico en unión al comparativo. El primero, se ha escogido porque permite revisar lo que se ha escrito hasta ahora sobre este tema, consultando y analizando fuentes primarias, secundarias y terciarias procedentes de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional, de la Hemeroteca Digital de ABC, del Catálogo Cisne, Teseo, CSIC, Dialnet, Pares, etc. El segundo, se ha elegido para poder contraponer las fotografías realizadas por Centelles, Català-Roca y Masats. Y así, de esta forma evidenciar no solo la evolución estilística, temática o formal, algo inusual frente al academicismo que imperaba en el régimen de Franco.

II. DE LA REPRESIÓN Y EL AISLAMIENTO HACIA LA APERTURA Y RENOVACIÓN A TRAVÉS DEL DISPARO DE LA CÁMARA

Entre 1939 - 1975, España sufrió uno de los periodos más tristes y dilatados de su historia, la dictadura franquista. Marcado por la represión y un implacable régimen del terror, sostenido por la Guardia Civil, la Falange y la Iglesia Católica (Díaz-Plaja, 1970: 270). El país estaba aislado diplomáticamente tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos quien estaba inmerso en la Guerra Fría vio en la España franquista un aliado en la lucha contra el comunismo. De esta forma, gracias al reconocimiento internacional y a las inversiones extranjeras, los españoles abandonaron en los años sesenta y setenta la miseria de las dos décadas anteriores. Aunque seguían sumidos en una férrea censura, sin libertades civiles y políticas, que controlaba toda actividad cultural y artística. La fotografía no fue una excepción. Por ello, el franquismo adoptó el Pictorialismo de José Ortiz de Echagüe y los retratos imperiales de Jalón Ángel, como la forma estética que mejor representaban los “valores de la raza y la fe” que defendía el régimen. Mientras que en la vanguardia fotográfica se abría la postura de movimientos experimentales que llegaron a romper la rutina impuesta por sociedades y salones. Protagonizado por el surrealismo de Gregorio Prieto, Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory, en los años cuarenta, quienes empleaban el *collage*, pero también hubo quienes desde el fotomontaje adoptaron una posición crítica hacia el franquismo, como Jorge Rueda, Enrique Brisset o Joan Fontcuberta, algo más formalista, o bien, los fotorreporteros como: Carlos Pérez de Rozas Masdeu, Juan Antonio Avilés, Hermes Pato, Martín Santos Yubero, Pedro Menchón, Federico Vélez, Jaume Calafell, Hermengildo Vallvé o los Botán, quienes desde la técnica fotográfica buscaban reproducir fielmente una realidad que era menospreciada (Vall, 2009).

II.1. La década de 1950

España se había convertido en el centro de interés para los fotógrafos foráneos, quienes no pudieron eludir los tópicos románticos, pero sí dar voz a las silenciadas condiciones de vida de

la población civil que los reporteros españoles tenían prohibido reproducir. Frente a los números fotorreporteros Henri Cartier-Bresson, Morath, Brassai, entre otros. Quizás el que mayor repercusión tuvo en la prensa extranjera, haya sido el reportaje fotográfico que W. Eugene Smith (1918-1978) publicó bajo el título "Spanish Village"⁸ en la revista *Life* el 9 de abril de 1951, y que debido a su carácter crítico y al mismo tiempo de denuncia, causó un serio disgusto a la Administración española, puesto que las ilustraciones del semanario desmantelaban la fachada de progreso y desarrollo que el gobierno pretendía transmitir al extranjero.

Siguiendo con esta línea de denuncia descrita, a mediados de los cincuenta surge una nueva generación de fotógrafos quienes influidos por el Neorrealismo italiano y la exposición *The Family Man* (1955)⁹, abandonaron el esteticismo oficial y emprendieron una renovación en la fotografía documental marcado por una fuerte crítica social y libertad estilística (Vall, 2009), cuya urdimbre se desarrolló en Almería con la revista *AFAL*¹⁰, en Barcelona con Francesc Català – Roca y los fotógrafos que protagonizaron la Agrupación Fotográfica de Barcelona entre 1955 – 1958. Estela que continuaron Francisco Ontañón, Colita, Joam Colom y Toni Catany. Y en Madrid por Gabriel Cualladó, Francisco Gómez, Leonardo Cantero, el pintor Rubio Camín, y por el grupo *La Palangana* integrado por los barceloneses Francisco Ontañón y Ramón Masats, al que luego se incorporaron Juan Dolcet, Gerardo Vielba, Rafael Romero, Gonzalo Juanes y Fernando Gordillo, miembros de la llamada Escuela de Madrid.

Se ha de recordar que los hitos referenciados pudieron efectuarse en parte porque entre 1951 y 1960 España empezaba a vivir una transformación antropológica, la migración¹¹ de casi dos millones y medio de españoles que se trasladarían del campo a la ciudad. Por otra parte, en 1953, España conseguía firmar los acuerdos con Estados Unidos que significaban el fin de la autarquía y el paso de los llamados años del desarrollo. Dos años más tarde, se produciría la admisión en la ONU. En 1959, se ponía en marcha el Plan de Estabilización realizado por los Tecnócratas del Opus Dei. En 1963, tenía lugar el primer Plan de Desarrollo. El símbolo de

⁸ CARMELO PINTO, Jesús Manuel de Miguel Rodríguez, *Sociología visual*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI de España, 2002, p. 84.

⁹ Véase, STEICHEN, Edward at *The Family of Man*, 1955 (MoMA, 24 de enero al 8 de mayo). En: http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_06_1955 (Fecha de consulta: 07/02/2017).

¹⁰ Esta revista fue editada por el grupo heterogéneo AFAL. Fundada por José María Artero García (Almería, 1928-1991) y Carlos Pérez Siquier (Almería, 1930). La revista se especializaba en fotografía y cine, puesto que su razón de ser era renovar la fotografía española tras la posguerra. Sus integrantes entre los cuales se encontraba Ramón Masats era muy variado al tiempo que rico, pues el nexo común entre ellos se basaba en el intercambio y en la confrontación de propuestas. Además de los miembros del grupo, solían invitar a fotógrafos de otros sectores. Entre los que destacan Francesc Català-Roca, Nicolás Müller, Ramón Bargués y Leopoldo Pomés. De esta forma, aunque pocos de los fotógrafos integrantes del grupo viajaron al extranjero, todos ellos asumieron, gracias a ese compartir ideas mediante el diálogo, que antes se apuntaba, que para dotar de rigor a su producción debían conocer la fotografía que se estaba haciendo en Europa y América. TERRÉ ALONSO, Laura (Com.), *El grupo fotográfico Afal (1955-1963)*, (Madrid, del 30 de mayo al 7 de noviembre de 2016, MNCARS).

¹¹ En relación a este aspecto se recomienda el film *Surcos* de José Antonio Nieves Conde realizado en 1951. La ciudad que esta película manifiesta es amenazante y agresiva. Desde la desorientación de la llegada, pasando por las burlas de las que "los paletos" son objeto en el metro, hasta la corrupción que lleva a la familia a inmiscuirse en el mundo del estraperlo, el fiado, el hambre, el hacinamiento de la vivienda, en definitiva la miseria y amoralidad que pudiera haber en el Madrid de la posguerra. CORTÉS SALINAS, Carmen, "Ciudades y vecindades. De la autarquía al desarrollo a través del cine español", en: FERNÁNDEZ-MAYORALAS PALOMEQUE, Juan (Coord.), *La dimensión artística y social de la ciudad*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 87.

este proceso de cambio es la ciudad. El medio urbano, con las oportunidades que proporciona y las transformaciones sociales que veremos que produce.

II.2. Fotógrafos que miran hacia los detalles: Agustí Centelles, Francesc Catalá - Roca y Ramón Masats.

Como bien se había apuntado al comienzo de este escrito, tras haber finalizado la Guerra Civil¹², la mayoría de los exiliados tuvieron que emigrar a América, o bien refugiarse en Francia, como se vio obligado a hacer Agustí Centelles, quien a su regreso a la Península Ibérica, en 1944, tuvo que sufrir el ostracismo profesional. Mientras que otros como Francesc Catalá-Roca y Ramón Masats se quedaron dentro de la península haciendo frente a la realidad de una forma concreta, veamos cómo.

II.2.1. Agustí Centelles como modelo¹³

Agustí Centelles Ossó (Valencia, 1909 – Barcelona, 1985). Hijo de una familia humilde, con tan solo dos años y huérfano de madre, se trasladó con su padre a Barcelona. De formación casi autodidacta, descubrió a edad temprana que quería ser fotógrafo. A los quince años aparece inscrito en la Agrupación Fotográfica de Cataluña y comienza a colaborar como aprendiz en la sección fotográfica de *El Día Gráfico*. Posteriormente su formación fotográfica se complementa en los estudios de fotógrafos de Francesc de Baños, José Badosa, etc., pero al poco tiempo se da cuenta de la excesiva rigidez¹⁴ en la formación, llegando a decir:

Cuando yo inicié mi trabajo, el tipo de reportaje que se hacía era muy estático y artificioso. La costumbre era que en los acontecimientos importantes, los fotógrafos se colocasen en batería y esperasen el resplandor de un flash de magnesio para disparar simultáneamente sus cámaras¹⁵.

Esta rutina y falta de ambición profesional daba como resultado un trabajo mediocre e inexpresivo que no me gustaba en absoluto (López Modéjar, 1997: 150). De esta forma, con su carácter rebelde y reivindicativo, capta con su cámara la vida de la calle, las tertulias de los cafés, la vida del puerto, apartándose de los eventos programados por la alta burguesía catalana. Es así como su legado fotográfico¹⁶ ha hecho que se le considere “el Robert Capa

¹² La contienda de la Guerra Civil fue captada por numerosos fotoperiodistas, entre los que destacan Robert Capa, Gerda Taro o David Seymour, conocido como *Chim*. Fotógrafos contemporáneos a Centelles y cuya obra es un producto testimonial de una época concreta. GUERRA, Alonso, “[Todo] Centelles, la [gran] Exposición” en: *[Todo] Centelles*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2014, p. 7.

¹³ El trabajo fotográfico de Agustí Centelles está impregnado de un carácter personal comprometido que es consecuente con su ideología y con el modo en el que fotografía una realidad que le conmueve. Así pues, se ha de considerar que las fotografías seleccionadas para este trabajo, proceden de la exposición *[Todo] Centelles* y que éstas corresponden a las que el propio autor positivó a partir del año 1976. CONESA, Chema, *Agustí Centelles. La lucidez de la mejor fotografía de guerra*, Madrid, La Fábrica, 1999, s/p.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Madrid: Laberinto de Memorias: Cien Años de Fotografía, 1839-1936*, Barcelona, Lunwerg, 1999, p. 102.

¹⁶ En esta entrevista realizada por Rafael Roa a Octavi Centelles, hijo de Agustí Centelles, se expone la importancia que tienen las fotografías que conforman el Archivo fotográfico de Centelles. Rafael Roa entrevista a Octavi Centelles. En: <https://www.youtube.com/watch?v=Ddx1Qx_ILPU> (Fecha de consulta: 05/05/2017).

español”. Parangón que atiende no solo a que ambos fotógrafos utilizan una Leica¹⁷, sino también al encuadre de las tomas, llegando incluso a coincidir en el mismo escenario de la contienda¹⁸. Así pues, las fotografías realizadas por los fotorreporteros o fotoperiodistas descritos no solo narran una historia, sino que demuestran claramente que están comprometidos con el momento presente. Por ello, quizás sea conveniente reflexionar sobre las palabras expresadas por el fotógrafo estadounidense Arthur Rothstein:

El fotoperiodista experto selecciona el momento más significativo. Sus imágenes contienen verdad y credibilidad. Pueden informar, aclarar, convencer y persuadir. Por eso creo que el fotógrafo que utiliza este lenguaje universal tiene una gran responsabilidad social. Su éxito dependerá de la eficacia con la que penetre y desentrañe los problemas de nuestro tiempo y comunique ideas, hechos, opiniones y emociones con una visión inspirada¹⁹.

Estas palabras se pueden contraponer de forma objetiva con la “falsa” verdad que a veces ciertas fotografías reflejan. Pero que en síntesis penetran en la sociedad, ya que resultan ser más veraces que la realidad misma.

No obstante, si se atiende a fotografías con intrahistoria y que han influido en la sociedad, se pueden tomar dos iconos fotográficos: la *Muerte de un miliciano* de Robert Capa [Fig. 1], cuyo mito se ha desmontado nuevamente a través del documental *La sombra del iceberg* (2008)²⁰ y la fotografía que se ha querido ver como el inicio de la Guerra Civil, *Guardias de asalto tras una barricada de caballos* de Centelles [Fig. 2]. Ésta última datada curiosamente un día después del inicio de la guerra y la cual según lo describen los hijos del fotógrafo Sergi y Octavi Centelles, se trataba de una toma preparada²¹.

¹⁷ El hecho de que Agustí Centelles haya utilizado una Leica desde 1934 lo ha convertido quizás en el primer fotorreportero español que utilizase una cámara universal. FONTCUBERTA, Joan, “Agustí Centelles como modelo” en: BALCELLS, Albert, FONTCUBERTA, Joan y GREEN, Jerald, *Agustí Centelles (1909-1985). Fotoperiodista*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988, p. 172.

¹⁸ PARRAS PARRAS, Alicia, *El tratamiento documental de las fotografías de prensa, ante el dolor de los demás. Un estudio comparativo de las fotografías de las portadas El País y The New York Times (201-2011)*, (dirigida por Julia Rodríguez Cela), (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 2015, p. 95. En: <<http://eprints.ucm.es/30356/1/T36107.pdf>> (Fecha de consulta: 04/08/2017).

¹⁹ ROTHSTEIN, Arthur, *Photojournalism*, Amphoto, Nueva York, 1956. Cfr. FONTCUBERTA, Joan, *Historias de la fotografía española: escritos 1977-2000*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p. 251.

²⁰ La polémica sobre la fotografía *Muerte de un miliciano español* realizada por Robert Capa, ya había sido señalada por M. Manique Robin (1999) – de la que se dijo que había sido preparada y que su héroe jamás había sido abatido por una bala fascista. El rumor surgió a comienzos de los años sesenta, cuando un viejo corresponsal del *Daily Express* divulgó una supuesta confidencia que le había hecho Capa en un hotel de San Sebastián, que la foto no era real. Sin embargo, gracias a Mario Brotons, amigo del miliciano de la foto, el asunto se aclaró definitivamente es septiembre de 1996, Después de reunir las prueba en los archivos militares, el historiador confirmó lo que se sabía desde siempre: el miliciano, y único caído en el frente del Cerro Muriano, el 5 de septiembre de 1936, se llamaba Federico Borrel García, tenía 24 años y había fundado las Juventudes Libertarias en su pueblo, Alcoy. CABALLO, ARDILA, Diego (Coord.); ESTEVE RAMÍREZ, Francisco [et. al.], *Fotoperiodismo y edición*, Madrid, Editorial Universitas, 2006, p. 379. En cuanto al documental presentado recientemente, véase: VILLENA, Miguel Ángel, “Un documental desmonta el mito del miliciano de Robert Capa”, *El País*, 16 de diciembre de 2008. En: <http://elpais.com/diario/2008/12/16/cultura/1229382004_850215.html> (Fecha de consulta: 03/07/2017). Para visionar el documental referido, véase: En: <http://www.documaniatv.com/historia/la-sombra-del-iceberg-video_0d2dac840.html> (Fecha de consulta: 03/07/2017). Sin embargo, la polémica que encierra la fotografía en cuestión ha sido tratada recientemente por SUSPERREGUI, J.M., “Localización de la fotografía *Muerte de un miliciano* de Robert Capa”, *Communication & Society* (2016), vol. 29 (2), 17-44.

²¹ TRALLERO, Manuel, “La famosa foto de los caballos estaba preparada”, *El Mundo*, 29 de diciembre de 2009. En: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/28/cultura/1262025047.html>> (Fecha de consulta: 06/07/2017).



Fig.1.- Reportaje sobre la Guerra Civil española de Robert Capa edición del 23 de septiembre de la revista *Vu*. Incluye la fotografía *Muerte de un miliciano*. Fotografía extraída: En: <<https://hebearte.wordpress.com/2014/04/25/robert-capa-el-fotoperiodista-iconico-de-la-guerra/>> (Fecha de consulta: 26/12/2017).



Fig. 2.- Agustí Centelles, *Guardias de asalto tras una barricada de caballos*. Barcelona, 19 de julio de 1936. Gelatinobrumo de plata y tinta sobre papel, 16.3 x 24 cm, MNCARS.

Frente a tales hechos, resulta en cierta forma paradójico que a veces la “verdad” de las fotografías impresas en los medios de comunicación se enmascare según los intereses que motiven al fotógrafo o en última instancia al editor del periódico²² para el que se publica. Esto quiere decir, que la fotografía como cualquiera de las otras artes se encuentra relegada a ser

²² El uso propagandístico de la fotografía documental, tiene numerosos precedentes. Quizás el primigenio en la era contemporánea sería el desarrollado por el Régimen soviético, al que también se le unirían las películas realizadas por Sergei Eisenstein. Sin embargo, respecto a la finalidad propagandística a la que ésta atiende parte de dos posturas: 1) Se caracteriza por buscar la noticia y sintetizarla en una imagen de impacto; 2) El fotógrafo a través de su obra reclama el derecho de interpretar y de dar una visión de los hechos que presencié. FONTCUBERTA, Joan, “Agustí Centelles como modelo” en: BALCELLS, Albert, FONTCUBERTA, Joan y GREEN, Jerald, *Agustí Centelles (1909-1985). Fotoperiodista*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988, p. 172. Por otra parte, durante la dictadura franquista también el régimen se encargó de publicitar mediante el soporte fotográfico aquello que le interesaba. ALBERRUCHE RICO, Mar, “Fotografía ‘pauperista’ en la España franquista: 1939-1963”, *Trasatlántica PHEDigital*, pp. 1- 2.

un medio más, que publicite una ideología²³. En este caso obviamente, de índole político, en defensa del gobierno republicano²⁴, ya que ninguna de las fotografías de Capa, como las de Centelles no podrían analizarse si se aislasen de su contexto.

Por tanto, la apariencia del documento en estado puro, que nos otorga la fotografía por el simple hecho de que capta “un instante decisivo” no es más que la “objetividad” resuelta en manos de quien dispara la cámara (Conesa, 1999). Así, a través de las fotografías propuestas se ha de puntualizar que frente a lo expuesto, ambas forman parte de una estrategia ética y estética, basada en la justificación ontológica, que se resume en falsificar la realidad para acercarnos a la evidencia, o lo que es en definitiva, recurrir a la ficción para enseñar la verdad.

La crudeza de la realidad tiene que esperar

El afán de mostrar la verdad que se aprecia en las fotografías de Agustí Centelles y que proponían una nueva posibilidad en el uso de la fotografía documental por su visión crítica y a la vez cercana respecto a la realidad bélica, en un primer momento fueron publicadas por los periódicos del extranjero como anónimas²⁵. Se trataba de hacer frente al régimen desde el silencio, dejando que la imagen hablase por sí sola. De esta forma, nuestro fotógrafo en cuestión tuvo que esperar hasta agosto de 1976 para reivindicar la autoría de las mismas. Pero ¿qué fotografías eran estas que podían comprometer al autor de las mismas?

Se trataban obviamente de fotografías que documentaban el levantamiento de Barcelona y la batalla del frente de Aragón. Pero que también daban cuenta de la realidad social en la que vivían los exiliados españoles – socialistas, anarquistas, republicanos, comunistas - asentados en la frontera francesa. No solo enseñaban el carácter improvisado del campo de

²³ Respecto a la manipulación fotográfica conviene recordar que es algo inherente a la propia historia de la fotografía, ya desde los inicios encontramos claros referentes. Prueba de ello, es el cuadro ejecutado entre 1843 y 1866, a partir de retratos fotográficos por David Octavius Hill, siendo éste el primer fotomontaje. Recurso que puede ser desarrollado a través del collage; de impresionar repetidas veces un mismo negativo; o bien, de emplear el montaje de dos o más negativos durante el proceso de ampliación, copiado sucesivamente en el mismo papel. Por otra parte, esta política de manipular la imagen fotográfica, tergiversarla, para que ésta sirva como medio propagandístico en el ámbito político fue utilizada por Stalin, Mao Tse-Toung, Dimitrov, Castro, y en España, por el general Franco. Recientemente, Lavín de las Heras y Chivite Fernández (2015) han estudiado las repercusiones sobre la manipulación fotográfica en las agencias de noticias donde concluían sobre lo que supone este hecho fraudulento a la realidad, que podría suponer el despedimento del corresponsal, pero también exponen que en algunos casos los propios medios de comunicación son quienes modifican, en última instancia las imágenes, *para evitar herir la sensibilidad del lector*. LAVÍN DE LAS HERAS, Eva y CHIVITE FERNÁNDEZ, Javier, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol. 21, Nº 1 (2015), p. 348. “Consecuencias de la manipulación fotográfica en las agencias de noticias: Associated Press, Reuters, France Press, Euroean Pressphoto Agency y EFE. El caso del fotoperiodismo de guerra”. En: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/49098/45790> (Fecha de consulta: 09/08/2017).

²⁴ Recordemos que Centelles había optado por mantener una posición militante en favor a los trabajadores, lo que le conlleva en cierta forma a vivir la contienda de la Guerra Civil desde la postura de los vencidos.

²⁵ Según Fontcuberta, la falta de firma de las fotografías atienden a que el fotógrafo quiere hacer prevalecer el carisma realista del medio. FONTCUBERTA, Joan y GREEN, Jerald, *Agustí Centelles (1909-1985)*. *Fotoperiodista*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988, p. 172. Por otra parte, las fotografías de Centelles dieron la vuelta al mundo prevaleciendo el anonimato y fueron atribuidas a fotógrafos extranjeros enviados por publicaciones francesas. Este hecho meramente anecdótico ayudaba a que tanto el fotógrafo como su familia no sufrieran represalias por parte del régimen franquista.

concentración, sino que también mostraban el caos y el desorden que en este reinaban. Veamos pues cómo se gestó el viaje de las citadas fotografías en el interior de una maleta²⁶.



Fig. 3.- Agustí Centelles, *Llegada de exiliados republicanos al campo de concentración, Bram (Carcasona), 2 de marzo de 1939*. Procede del Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca.

Una vez finalizada la guerra Centelles tuvo que emigrar a Francia, dejando atrás a su familia y a su hijo recién nacido. Dado que era el responsable de los archivos fotográficos del ejército de Cataluña, tuvo que llevar consigo una maleta que albergaba más de cinco mil negativos propios y de otros fotógrafos²⁷, quienes habían trabajado para el Ejército Republicano de Cataluña. Posteriormente con el paso del tiempo, el material de la maleta se fue engrosando incorporando fotografías tras su paso por el campo de concentración de Argelès-sur-Mer y del de Bram²⁸ [Fig. 3, 4 y 5]. Cuando éste sale del campo de concentración en 1943 deja la custodia de la maleta con los negativos a una familia campesina de Carcasona, y gracias a ello es así como en *Agustí Centelles: la maleta del fotógrafo* (2009) se pueden encontrar fotografías que delatan la crudeza de las condiciones de vida en los campos de concentración anteriormente citados. En 1944 cruza la frontera hacia España, de forma clandestina y se reúne nuevamente con su familia. Posteriormente, se presenta ante las autoridades, es juzgado y condenado, aunque obtiene la libertad condicional. No obstante, se le prohíbe ejercer su profesión de fotoperiodista, denegándole el uso del carnet de prensa, una prensa que ahora era manipulada por los vencedores²⁹.

²⁶ Agustí Centelles tuvo especial interés por velar por la maleta, ya que el contenido que albergaba si caía en manos de los "nacionales" podía efectuar fuertes represalias contra los fieles a la República que habían decidido quedarse en España o que no estaban en condiciones físicas para atravesar los Pirineos hacia Francia. SAN AGUSTÍN, Arturo, "Jamás pensé que mis fotos harían historia", *El Periódico*, Barcelona (4 de octubre de 1984), p.4; Cfr. GREEN, Jerald, "La historia de una maleta", en: FONTCUBERTA, Joan y GREEN, Jerald, *Agustí Centelles (1909-1985)*. *Fotoperiodista*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988, p. 174.

²⁷ En este contexto conviene recordar que fotógrafos como Robert Capa o su compañera Gerda Taro habían huido de sus países de origen, en pro de la libertad, debido al auge del nazismo y al fascismo, con lo que no es de extrañar que cuando llegasen a España abrasasen la causa republicana. Por ejemplo, del conflicto bélico Gerda realiza una serie al grupo de milicianas haciendo instrucción en la playa. *Ibid.*, nota 17.

²⁸ En el campo de concentración de Bram, Centelles y el fotógrafo Pujol, pidieron permiso al director del campo para montar un pequeño cuarto oscuro en uno de los barracones del campo. Ignorando la negativa del director, los dos construyeron un modesto cuarto oscuro que montaban y desmontaban cada noche para poder revelar las fotografías que elocuentemente testimoniaban las terribles condiciones de estos campos. Finalmente, el clandestino cuarto oscuro fue descubierto y el director del campo de concentración se vio obligado a autorizar la instalación del mismo. *Op. cit.* nota 27.

²⁹ Desde la ley de promulgada el 22 de abril de 1938 por Ramón Serrano Suñer, la censura fue obligatoria para todo tipo de publicaciones, espectáculos y obras de arte. En fotografía, esta labor era competencia de la Sección de



Fig. 4.- Agustí Centelles, *Letrinas en el interior del campo de concentración, Bram (Carcasona), 9 de marzo de 1939*. Procede del Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca.



Fig. 5.- Agustí Centelles, *Grupo de internos en un barracón, Bram (Carcasona), 1939*. Procede del Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca.

II.2.2. Francesc Català – Roca: Explicar la realidad de forma personal

Català-Roca – ha escrito Cirici – es el catalán típico, que tiene un sentido de la realidad de raíz pragmática, y que basa el valor de intercambio de las imágenes elevando los espectáculos particulares y efímeros a la categoría de significantes arquetípicos³⁰.

Català y yo teníamos un defecto muy grande que es llegar antes de tiempo, los dos llegábamos siempre antes de tiempo porque nos gustaba tomar posesión del lugar y ver exactamente de qué estábamos rodeados, cuáles eran los mejores sitios, qué luz había (...) ³¹.

Francesc Català-Roca (Valls, Tarragona, 1922 – Barcelona, 1998) aprendió a manejar la cámara junto a su padre, Pere Català Pic (1889 - 1971)³², quien le introdujo en las corrientes artísticas de vanguardia. En 1948 se independizó profesionalmente y apostó por seguir la fotografía documental, directa y sin manipulaciones, retratando así en innumerables ocasiones a artistas como Dalí y Miró. Por ello, Joan Fontcuberta expuso que: “*Català-Roca desarrolló su creatividad bajo el conflicto no resuelto entre la simple práctica realista de la fotografía y la*

Fotografía de la Dirección General de Prensa y Propaganda, motivo por el cual periodistas y corresponsales de prensa pasaron a ser profesionales al servicio de poder, sometidos a la estrecha vigilancia para mantenerse alejados del libertinaje democrático. SINOVA, Justino, *La censura de prensa durante el franquismo*, De Bolsillo, Barcelona, 2006, p. 62.

³⁰ CIRICI, Alexandre, “Monocle, bisturí i Luna Park”, en el diario *Avui*, Barcelona, 28 de marzo de 1982. Cfr. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las fuentes de la Memoria III*, Barcelona, Lunwerg, 1996, p. 28.

³¹ Palabras que Colita dedica en el documental producido y realizado por La Fábrica, con motivo de la exposición “Català-Roca. Obras Maestras” (del 4 de marzo al 30 de mayo de 2010) comisariada por Chema Conesa. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=iRT4ETipL0>> (Fecha de consulta: 07/08/2017).

³² Pere Català-Pic (Valls, Tarragona, 1889 – Barcelona, 1971), junto con Dalí fueron unos de los primeros teorizadores de la fotografía y de los cuales se conservan textos que son de obligada referencia para la historia de la fotografía española. Català-Pic había conectado con las vanguardias internacionales y era consciente de que el lenguaje fotográfico debía ser renovado. Por ello se le considera una figura arquetípica de los años veinte y treinta. A través de su obra manifiesta su intensa labor de experimentación en el ámbito de la publicidad y la propaganda gráfica. FONTCUBERTA, Joan, “El legado de Català-Roca”, en: FONTCUBERTA, Joan, *Historias de la fotografía española: escritos 1977-2000*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p. 164.

*fotografía documental entendida como un estilo*³³. Pero también se preocupó por reflejar el impacto del turismo³⁴ dentro del contexto socio-político de la dictadura. Este último aspecto reseñado ha sido estudiado recientemente por Alicia Fuentes Vega³⁵ donde analiza la colaboración de dicho fotógrafo y la de Ramón Masats con el Ministerio de Información y Turismo del Estado franquista durante los años sesenta y setenta del siglo XX. Esta contribución por parte de ambos, se basó en que gran parte de sus fotografías fueron utilizadas para los carteles y folletos turísticos de la época (Terré, 2006: 47 - 49).

Sin embargo, en este apartado nos centraremos en algunas de las fotografías que en cierta forma siguen la estela marcada por Centelles por su carácter puramente documental, al tiempo que testimonian las transformaciones sociales que estaba experimentando la sociedad española. En palabras de su hijo:

En los años que empezó a trabajar para sí mismo (...) vio cómo una sociedad, en que era habitual encontrarse con personas analfabetas, poco viajadas y con un destino fatalmente marcado, evolucionaba hacia otra en la que la comunicación, la educación y la posibilidad de rehacer la propia vida en otro lugar era más sencillo³⁶.

El salto a la modernidad

Las fotografías de Francesc Català-Roca manifiestan cierto aperturismo dentro de la anquilosada sociedad española marcada por el régimen. En ellas se perciben el paso de la tradición hacia la modernidad. A todos se nos viene a la mente la imagen de sus *Señoritas de la Gran Vía* [Fig. 6] y más aún, cuando El Corté Inglés la ha utilizado para publicitar la campaña "Tu historia es nuestra historia" al conmemorar sus 75 aniversario³⁷. El asombro que despiertan imágenes como la mencionada es que tienen lugar en un país "cerrado" a las corrientes modernas.

³³ FONTCUBERTA, Joan, "De la posguerra al siglo XXI", en: FONTCUBERTA, Joan, *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, tomo XLVII, Summa Artis, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2001, p. 413.

³⁴ Comienza a desenvolverse por España con una Vespa, luego con una SEAT 600. Se puede decir de Català-Roca que fue un fotógrafo del B/N, pero también del color, pues él se interesó por el negativo de color porque "se revelaba y positivaba él mismo y por lo tanto le permitía una cierta manipulación (...). Recordemos que, en los primeros años sesenta, el soporte de película color elegido por la inmensa mayoría de fotógrafos fue la diapositiva, la transparencia. Por sus propias características cada imagen se convertía en una obra única, un original destinado sobre todo a las artes gráficas y del que apenas se podían obtener fiabilidad y calidad semejantes al original único", CONESA, Chema, "El testigo creador", en: *Català-Roca. Obras Maestras*, vol. II, La Fábrica, Madrid, 2010, p. 21-23.

³⁵ FUENTES VEGA, Alicia, "Artistas – turistas: el caso de Francesc Català-Roca" en: FUENTES VEGA, Alicia, *Aportaciones al estudio visual del turismo. La iconografía del boom en España, 1950-1950*, (dirigida por Estrella de Diego Otero), (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 2015, pp. 120 - 133.

³⁶ CATALÀ PEDERSEN, Martí, "Una vida buscando la luz" en: CONESA, Chema, *Català-Roca: obras maestras*, Madrid, La Fábrica, 2010, p. 339.

³⁷ ANÓNIMO, "Tu historia es nuestra historia. Los 75 años con El Corte Inglés", 2 de marzo de 2016. En: <<http://www.distribucionactualidad.com/tu-historia-es-nuestra-historia-asi-celebrara-el-corte-ingles-sus-75-anos/>> (Fecha de consulta: 07/05/2017).



Fig. 6.- Francesc Català-Roca, *Señoritas de la Gran Vía*, 1950. Gelatinobromuro de plata sobre papel, Archivo Fotográfico del Archivo Histórico del COAC.



Fig. 7.- Francesc Català-Roca, *Gitanilla*, Montjuic, Barcelona, 1950. Gelatinobromuro de plata virado al selenio sobre papel, 44.2 x 43.9 cm, MNCARS.



Fig. 8.- Francesc Català-Roca, *Estraperlista*, Madrid, ca. 1952. Gelatinobromuro de plata virado al selenio sobre papel, con marco: 42.2 x 42.4 cm, MNCARS.

No obstante, frente a las numerosas fotografías que muestran una España en vías de desarrollo, Català-Roca refleja de forma crítica una sociedad de bienestar y de consumo, como la reseñada. Muchas de sus obras retratan las periferias y la pobreza en la que todavía estaba envuelta gran parte del país [Fig. 7]. El motivo de todo ello era la política autárquica adoptada por el gobierno franquista, que favorecía el estraperlo³⁸ [Fig. 8], la prostitución [Fig. 9], la corrupción, en cierta forma la amoralidad que se vivía de forma notoria en las grandes

³⁸ Véase, DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel, "El estraperlo: pieza clave en la estabilización del régimen franquista", *Historia del Presente*, nº 15 (2010), pp. 69-71.

ciudades, en el Madrid o Barcelona de posguerra³⁹. Tales aspectos resultaban ser la antítesis de un país que se presentaba hacia el extranjero como paladín de la cristiandad, defensor de la fe católica. Sin embargo, otras instantáneas que el propio fotógrafo pudo captar muestran cómo la sociedad española estaba cambiando de forma vertiginosa hacia costumbres más liberales que el gobierno inquisidor no aprobaba⁴⁰.



Fig. 9.- Francesc Català-Roca, *Marinos de visita al Barrio Chino*, Barcelona, 1953. Gelatinobromuro de plata virado al selenio sobre papel, con marco: 112.3 x 99.3 cm, MNCARS



Fig. 10.- Francesc Català-Roca, *Refugiados en las ruinas de una iglesia*, Madrid, 1950. Gelatinobromuro de plata sobre papel, Archivo Fotográfico del Archivo Histórico del COAC.

Por otra parte, Català en un escrito a Andrés Trapiello expone: “*llegó a Madrid en lo que creo que fue el momento perfecto. Si hubiese llegado un poco antes, aún habría tenido que correr bajo la sombra siniestra de la guerra, con el dolor agudo y permanente que emergía de muchos rostros*”⁴¹. De esta forma, analizando el trasfondo de sus fotografías, se puede observar cómo muchas de ellas oscilan entre la tristeza y el atractivo urbano, entre la melancolía de los suburbios y el carácter distinguido de los bulevares⁴². Mediante tan esclarecedores ejemplos, el fotógrafo trazó con su cámara una fuerte contraposición entre las ciudades, Barcelona y Madrid, donde el lujo, la alegría de vivir y los avances tecnológicos se corresponderían a la

³⁹ Esta falta de ética también se refleja en el séptimo arte, véase: Sánchez Barba, Francesc, *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, p. 209.

⁴⁰ Respecto a la situación de la España de los años cincuenta Carmen Kurtz escribe: Nos quejamos de los extranjeros, de los que viene de fuera. Decimos que ellos han estropeado la costa, nuestro país; que ellos, con sus costumbres y libertinaje nos han corrompido. Mentira estábamos a punto de esa corrupción. Las aves de paso, mal que nos duela, han levantado de nuevo estos pueblos hundidos por el abandono. Nos han dejado todo: podredumbre y dinero, pero se van. Y en lo de dentro son más limpios que nosotros. No pretenden darnos el pego. Vienen aquí, se emborrachan, fornican, gozan a la luz del sol. Y el sol lo quema todo: vomiteras de borracho y noches de aquelarre. Nosotros, los de aquí, hacemos lo mismo, pero dar la cara. Fíjate en las mujeres, las nuestras, que vienen sin el marido. ¿Son mejores que las suecas, las alemanas o las inglesas? Yo las veo desde mi roca y te aseguro que son peores. Ensucian lo mismo, pero lo esconden bajo una piedra. No se ve, pero huele mal. MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, “La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española de posguerra”, *Escritoras españolas del siglo XX (I) Arbor, Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CSIC, Vol. 182, 719 (2006), pp. 407-415.

⁴¹ Francesc Català-Roca vino a Madrid, recién cumplidos los treinta años. Se ignora si había visitado antes la ciudad, pues nada cuenta en sus memorias *Impresions d'un fotògraf* que publicó en 1995. CATALÀ-ROCA, Francesc, *Barcelona/Madrid. Años Cincuenta*, cat. exp., Madrid, MNCARS/Lunwerg Editorial, 2003, pp. 158-160.

⁴² KOETZLE, Hans-Michael, “Un vanguardista no reconocido” en: CONESA, Chema (ed.), *Català-Roca obras maestras*, Madrid, La Fábrica, 2010, p. 39.

primera, mientras que la segunda resultaba ser la figura antagónica, asolada por la seriedad, la pobreza [Fig. 10, 11 y 12] y el folclore de un pueblo que necesitaba reconstruirse.



Fig. 11.- Francesc Català-Roca, *Heridas de la Guerra Civil*, Madrid, ca. 1955. Gelatinobromuro de plata sobre papel, Archivo Fotográfico del Archivo Histórico del COAC.



Fig. 12.- Francesc Català-Roca, *Albelda de Iregua*, La Rioja, ca. 1969. Gelatinobromuro de plata sobre papel, Archivo Fotográfico del Archivo Histórico del COAC.

Finalmente, coincidimos con las palabras escritas por Wolfgang Jean Stock corresponsal del periódico *Süddeutsche Zeitung* de Alemania:

El hecho de que Català-Roca se mantuviera al margen de la política le permitió fotografiar de manera mucho más libre que a otros, muchas veces escapando del ojo de la censura. Hoy en día resulta evidente que sus retratos en blanco y negro de Barcelona y Madrid forman parte de las mejores interpretaciones fotográficas de ciudades realizadas en el siglo XX⁴³.

Dado que sus fotografías podrían considerarse como fragmentos de texto, citas de una realidad que como el propio fotógrafo expresó: “*Me di cuenta que estaba siendo testigo de cosas que desaparecerían rápidamente, lo presentía; al cabo de cinco años ya no habría podido hacer estas fotografías*”⁴⁴.

Si se comparan las palabras anteriormente transcritas, con las fotografías referidas en este apartado, se puede apreciar el carácter antropológico que ambos aspectos guardan. El legado documental de Català-Roca nos introduce de forma homogénea al rico y todavía desconocido panorama de la España de la posguerra, un país que como se ha reflejado sobrevolaba entre dos mundos, entre la tradición y la modernidad, algo que en la actualidad coexiste como si fuesen un *unicum*.

⁴³ STOCK, Wolfgang Jean, “In tiefer Nacht, in bleierner Zeit: Städteporträts aus Spanien”, en *Süddeutsche Zeitung*, nº 182 (2003), p. 14; Cfr. KOETZLE, Hans-Michael, “Un vanguardista no reconocido” en: CONESA, Chema (ed.), *Català-Roca obras maestras*, Madrid, La Fábrica, 2010, p. 41.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 201.

II.2.3. Ramón Masats: el don de mirar, la ruptura con el oficialismo

Catalán de origen, nació en Celdas de Montbui (Barcelona) en 1931. Su infancia y su juventud se le fueron entre los malos estudios, su afición al atletismo y la ayuda en el negocio familiar de la pesca salada, que le obligó a trabajar desde edad muy temprana⁴⁵. Con los vaivenes que conllevan la vida, Ramón Masats se introduce en la fotografía casi por casualidad. Durante el servicio militar, se aburría mucho y como era amante de la lectura, cayó en sus manos de forma fortuita, la revista *Arte Fotográfico*⁴⁶, en cierta manera se podría decir, que fue allí donde comenzó su afición a la fotografía. Una vez finalizado su servicio en la mili adquirió su primera cámara⁴⁷ una Kodak Retina II.

Al inicio de este estudio apuntábamos cómo Masats fue uno de los fundadores del grupo *La Palangana*, germen de lo que posteriormente se llamaría la Escuela de Madrid. Por otra parte, se sabe que en 1957 comenzó a colaborar en prestigiosas revistas de la época como *La Gaceta Ilustrada* y *La Actualidad Española*. Aunque, quizás lo más conocido de su obra sean las publicaciones realizadas en los años sesenta: *Neutral Corner* (1962), *Los Sanfermines* (1963)⁴⁸ y *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1964) en colaboración con Miguel Delibes. Más tarde, expone con Carlos Saura en la Galería Juana Mordó.

En 1965 abandona la fotografía para dedicarse al cine y la televisión, realizando numerosos documentales como: *El que enseña* (1965), *Conozca usted España* (1966), el largometraje *Topical Spanish* (1970) y *Raíces* (1971). A partir de 1981 retoma su carrera fotográfica, aunque las nuevas exigencias editoriales le llevaron a utilizar casi exclusivamente el color, dejando así una extensa obra que hasta ahora no nos ha dejado de sorprender. De todas sus fotografías la más conocida sea quizás la que realizó sobre el Seminario de Madrid [Fig. 13]. Pero, que según él es una fotografía de la que está harto⁴⁹, ya que es de la que todos hablan, como si fuese la única fotografía que hizo.

⁴⁵ FUSTER PÉREZ, Jaime, *El roble en el páramo. La trayectoria fotográfica de Ramón Masats*, (dirigida por David Pérez Rodrigo) (Tesis doctoral no publicada), Universitat Politècnica de València, 2008, p. 9. En: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/2006>> (Fecha de consulta: 09/05/2017).

⁴⁶ La revista *Arte Fotográfico* lleva editándose mensualmente desde 1952 y en la actualidad continua publicándose, bajo la edición de Antonio Cabello. Sin embargo, en *AF: Arte Fotográfico*, nº 600 (2005) ejemplar dedicado a los premios nacionales de fotografía se ocupan de dedicarle un apartado a Ramón Masats, quien recibió dicho premio en 2004.

⁴⁷ RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA, "La fotografía de Ramón Masats", *La Fabrica Cultura en Movimiento*. En: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-fabrica-cultura-en-movimiento/fabrica-fotografia-ramon-masats/1072203/>> (Fecha de consulta: 28/05/2017).

⁴⁸ Esta obra tuvo una gran repercusión y le valió ser considerado el primer gran reportero de su generación. VALL, Mar (Coord.), *La España de Franco: Henri Cartier-Bresson, W. Eugene Smith, Francesc Català – Roca, Ramón Masats, Josef Koudelka*, Barcelona, Estudi Cases, 2009, s/p.

⁴⁹ MASATS, Ramón, "De vocación, fotógrafo. Entrevista con Ramón Masats", *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 8 (2008), pp. 63-68. En: <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=253>> (Fecha de consulta: 05/02/2017).



Fig. 13.- Ramón Masats, *Seminario de las Vistillas*, Madrid, 1957. Gelatinobromuro de plata sobre papel, 23.7 x 36.2 cm, MNCARS.

Sin embargo, lo que ha caracterizado a Ramón Masats como uno de los principales renovadores de la fotografía española en los años cincuenta⁵⁰ ha sido su peculiar forma de entender la fotografía. Obviamente, en ello se vio influenciado por Català-Roca, quien como veíamos en el apartado anterior, fue el fotógrafo puente entre la estética formalista de los años treinta y la fotografía documental de los cincuenta, para los fotógrafos de esta generación. Así, Masats retrata lo que le interesa y lo que le llama la atención con una mirada irónica, o al menos así se exhibe en la reciente exposición que la galería Blanca Berlín⁵¹ inauguró sobre su obra primigenia. El sentido irónico que sus fotografías expresan se fundamentan en darle la vuelta a los tópicos españoles. En enseñar lo que nunca te imaginarías ver [Fig. 14 y 15]. Este último aspecto entra en relación con el que se apuntaba finalmente en el apartado dedicado a Francesc Català-Roca, ya que la visión que aún se tiene de España desde el extranjero es la alimentada por los tópicos generados durante el franquismo: toros, flamenco, tradición, etc.

⁵⁰ Prueba de la valía de sus fotografías es que en 1957 Otto Steiner, animador de la llamada "Fotografía Subjetiva" le invitase a participar junto a Xavier Miserach, en la exposición "Images Inventées", celebrada en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas.

⁵¹ MORALES, Manuel, "La mirada irónica del joven Masats", *El País*, 3 de febrero de 2016. En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/02/actualidad/1456934803_690685.html> (Fecha de consulta: 05/02/2017).



Fig. 14.- Ramón Masats, *Retrato de Francisco Franco*, 1958. Gelatinobromuro de plata sobre papel, Galería Blanca Berlín.



Fig. 15.- Ramón Masats, *Sevilla*, 1992. Cibachrome sobre poliéster, Galería Blanca Berlín.



Fig. 16.- Ramón Masats, *Guadix*, Granada, 1959. Gelatinobromuro de plata sobre papel, Galería Blanca Berlín.

Los tópicos que Ramón Masats retrata atienden a una mirada privilegiada, la suya, la propia, sin atender a ningún dictamen. Quizás por ello, Carlos Saura dice que a través de su obra “se actualiza, renueva y moderniza el concepto de reportaje en España”⁵² porque resistió a la pueril insistencia de algunos en negar la legitimidad creadora o artística, que prevalece de forma intrínseca en la fotografía profesional [Fig. 16 y 17].

⁵² LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Ramón Masats*, Madrid, La fábrica, 2000, s/p.



Fig. 17.- Ramón Masats, *Tierra de Campos*, Valladolid, 1962. Gelatinobromuro de plata sobre papel, Galería Blanca Berlín.



Fig. 18.- Ramón Masats, *Mujer pintando el suelo*, Tomelloso, Ciudad Real, 1960. Gelatinobromuro de plata sobre papel, 23.7 x 36.2 cm., MNCARS.

Prueba de ello es la fotografía que realiza sobre *Tomelloso* (Ciudad Real, 1960) [Fig. 18] que casi podría tildarse de abstracta, si no fuese porque la fotografía abstracta no existe, según Miserachs “*Lo abstracto corresponde a una libertad creativa que no creo que haya alcanzado la fotografía. Lo que sí puede hacer es transmitir impresiones abstractas, detectadas por un fotógrafo muy sensible en lugares no dispuestos al efecto*”⁵³. Este fotógrafo sensible es Masats, cuyas obras si se contemplan, interpelan al espectador a que profundice sobre lo qué es España o lo que significa ser español. Son fotografías, que en cierta forma guardan relación con fotógrafos como Geraldo Vielha⁵⁴, Piedad Isla, Cristina García Rodero, ya que atienden a

⁵³ *OP. CIT.* nota 44, p. 234.

⁵⁴ Gerardo Vielba, quien reflexionando sobre la fotografía documental de principios de siglo, advertía la necesidad de dejar retratada: “*a la España que se nos va; pobre y bellísima España de los españoles básicos, y también de los nuevos españoles que no se han desentendido de la relación, la vivencia y la redención de su entronque*”. CARABIAS

un carácter etnológico⁵⁵ y antropológico encapsulando en la instantánea lo que solo una mirada con atisbo de magia pudo captar, y que ahora son un testimonio fundamental para el estudio de un tiempo que se mira con nostalgia porque ya no volverá.

III. CONCLUSIÓN

En las páginas precedentes se ha podido observar cómo a través fotógrafos como Agustí Centelles, Francesc Català-Roca y Ramón Masats, cuán importante ha sido la irrupción de la nueva fotografía de calle o de los fotorreporteros, en la España de los años cincuenta del siglo XX. Pero también cómo el conjunto de las fotografías presentadas a modo esclarecedor de su obra pueden parangonarse a nivel estético, técnico y formal con obras de Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, o al aludido Robert Capa, entre otros.

Por otra parte, las instantáneas que hemos aludido en este estudio reflejan el cambio vertiginoso que se produjo en los campos y las ciudades de la España de mediados del siglo XX, que sobrevolaba entre la tradición y la modernidad. También, dan cuenta de la importancia del registro documental que encierra la toma fotográfica, demostrando que es esencial para entender y estudiar la evolución de un país que habiendo sido marcado por un régimen dictatorial, supo hacer frente al aislamiento internacional de forma sencilla y a veces anónima hasta romper el silencio con la imagen que no pretendía disimular los estragos de la realidad, sino reflejarla de forma auténtica y testimonial como prueba del gran valor de los corresponsales de prensa de la España de los años cincuenta del siglo XX.

Otro aspecto que se ha atendido es la polémica que arraigan ciertas imágenes icónicas de la cultura visual, aspecto que no es contradictorio *per se* sino que intrínsecamente forma parte del propio concepto fotográfico (*photos* = luz; *graphos* = dibujar, rayar), puesto que así lo afirmaba Barthes (1995, 150) cuando expone que “*La fotografía es tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia. Toda fotografía es un certificado de presencia*” y las que se han reseñado en este estudio para viajar al tiempo de la brecha durante la etapa autárquica que vivió España durante el franquismo, no son más que una muestra del testimonio de etapa histórica que ya no volverá.

ÁLVARO, Mónica, “Cuadernos de fotografía (1972-1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, nº 3 (2015), p. 13.

⁵⁵ ANÓNIMO, “Etnología y etnografía española”, *Liceus Portal de Humanidades*. En: <<http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/etno1.asp>> (Fecha de consulta: 10/06/2017).

IV. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- ALBERRUCHE RICO, Mar, "Fotografía 'pauperista' en la España franquista: 1939-1963", *Trasatlántica PHEDigital*, pp. 1-14.
- ALÓS, Ernest, "Torrents también estaba allí", en: *El Periódico*, 1 de diciembre del 2013. En: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/investigacion-recupera-fotografo-pau-lluis-torrents-2886031#>> (Fecha de consulta: 04/05/2017).
- ANÓNIMO, "Tu historia es nuestra historia. Los 75 años con El Corte Inglés", 2 de marzo de 2016. En: <<http://www.distribucionactualidad.com/tu-historia-es-nuestra-historia-asi-celebrara-el-corte-ingles-sus-75-anos/>> (Fecha de consulta: 07/05/2017).
- , "Etnología y etnografía española", *Liceus Portal de Humanidades*. En: <<http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/etno1.asp>> (Fecha de consulta: 10/06/2017).
- BALCELLS, Albert, Fontcuberta, Joan y Green, Jerald, *Agustí Centelles (1909-1985)*. *Fotoperiodista*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988.
- BONET, Juan Manuel y TRAPIELLO, Andrés (Com.), *Català-Roca. Barcelona/ Madrid años cincuenta*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Lunwerg Editores, 2003.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Madrid, Paídos-Ibérica, 1995.
- BOSÁKOVÁ, Michaela (dir.), *The History of European 1939-1969 Photography*, vol. II., Slovakia, 2014.
- CALDEVILLA Domínguez, David (Coord.), *Lenguajes y persuasión. Nuevas creaciones narrativas*, Madrid, ACCI, 2014.
- CARABIAS ÁLVARO, Mónica, "Cuadernos de fotografía (1972-1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, nº 3 (2015), pp. 191-221.
- CARMELO PINTO, Jesús Manuel de Miguel Rodríguez, *Sociología visual*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI de España, 2002.
- CENTELLES, Agustí, *Agustí Centelles: la maleta del fotógrafo*, Barcelona, Península, 2009.
- CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- CONESA, Chema (ed.), *Català-Roca obras maestras*, Madrid, La Fábrica, 2010.
- , *Català-Roca. Obras Maestras*, vol. II, La Fábrica, Madrid, 2010.
- , *Agustí Centelles. La lucidez de la mejor fotografía de guerra*, Madrid, La Fábrica, 1999.
- DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel, "El estraperlo: pieza clave en la estabilización del régimen franquista", *Historia del Presente*, nº 15 (2010), pp. 65-78.
- FERNÁNDEZ-MAYORLAS PALOMEQUE, Juan (Coord.), *La dimensión artística y social de la ciudad*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan, *Historias de la fotografía española: escritos 1977 -2000*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- , *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, tomo XLVII, Summa Artis, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2001.
- FUENTES VEGA, Alicia, *Aportaciones al estudio visual del turismo. La iconografía del boom en España, 1950-1970*, (dirigida por Estrella de Diego Otero), (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 2015.
- FUSTER PÉREZ, Jaime, *El roble en el páramo. La trayectoria fotográfica de Ramón Masats*, (dirigida por David Pérez Rodrigo) (Tesis doctoral no publicada), Universitat Politècnica de València, 2008. En: < <https://riunet.upv.es/handle/10251/2006>> (Fecha de consulta: 09/05/2017).
- ORTUÑO, Manuel y MARTÍN, Oscar (Coord.), *[Todo] Centelles*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2014.
- GUERRA DE LA VEGA, Ramón, *Madrid. Historia de la fotografía. La posguerra 1939 – 1950*, t. III, Madrid, Street Art Collection, 2006.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, (Com. de exposición) *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Madrid, MNCARS, 2016.
- LAVÍN DE LAS HERAS, Eva y CHIVITE FERNÁNDEZ, Javier, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol. 21, Nº 1 (2015), p. 348. "Consecuencias de la manipulación fotográfica en las agencias de noticias: Associated Press, Reuters, France Press, Euroean Pressphoto Agency y EFE. El caso del fotoperiodismo de guerra". En línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/49098/45790> [consultado: 09/08/2017].
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Ramón Masats: magia y realidad*, Madrid, La fábrica, 2000.

- , *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1997.
- , *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las fuentes de la Memoria III*, Barcelona, Lunwerg, 1996.
- MASATS, Ramón, "De vocación, fotógrafo. Entrevista con Ramón Masats", *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 8 (2008), pp. 63-68. [En línea:] Disponible en: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=253> [consulta: 05/02/2017].
- MORALES, Manuel, "La mirada irónica del joven Masats", *El País*, 3 de febrero de 2016. En: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=253> (Fecha de consulta: 05/02/2017).
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Capa: cara a cara. Fotografía de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 1999, s/p. En: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/capa-cara-cara-fotografias-robert-capa-sobre-guerra-civil-espanola-coleccion-museo> (Fecha de consulta: 27/04/2017).
- PARRAS PARRAS, Alicia, *El tratamiento documental de las fotografías de prensa, ante el dolor de los demás. Un estudio comparativo de las fotografías de las portadas El País y The New York Times (2001-2011)*, (dirigida por Julia Rodríguez Cela), (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 2015. En: <http://eprints.ucm.es/30356/1/T36107.pdf> (Fecha de consulta: 04/08/2017).
- RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA, "La fotografía de Ramón Masats", *La Fabrica Cultura en Movimiento*. [En: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-fabrica-cultura-en-movimiento/fabrica-fotografia-ramon-masats/1072203/>] (Fecha de consulta: 28/05/2017).
- RAMIS I JUAN, Raimon, *Català-Roca. Imágenes de Castilla y León*, Salamanca, Gráficas Verona, 2007.
- RUIZ GIMÉNEZ, Joaquín, *Iglesia, estado y sociedad en España: 1930 – 1982*, Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1984.
- SINOVA, Justino, *La censura de prensa durante el franquismo*, De Bolsillo, Barcelona, 2006.
- SOUGEZ, Marie-Loup (Coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.
- SUSPERREGUI, J.M., "Localización de la fotografía *Muerte de un miliciano* de Robert Capa", *Communication & Society* (2016), vol. 29 (2), 17-44.
- STEICHEN, Edward at *The Family of Man*, 1955 (MoMA, 24 de enero al 8 de mayo). En: http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_06_1955 (Fecha de consulta: 07/02/2017).
- TERRÉ, Laura, *Historia del grupo fotográfico Afal. 1956/1963*, Sevilla, Photovision, 2006.
- TRALLERO, Manuel, "La famosa foto de los caballos estaba preparada", *El Mundo*, 29 de diciembre de 2009. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/28/cultura/1262025047.html> (Fecha de consulta: 06/07/2017).
- VALL, Mar (Coord.), *La España de Franco: Henri Cartier-Bresson, W. Eugene Smith, Francesc Català – Roca, Ramón Masats, Josef Koudelka*, Barcelona, Estudi Cases, 2009.
- VILLENA, Miguel Ángel, "Un documental desmonta el mito del miliciano de Robert Capa", *El País*, 16 de diciembre de 2008. En: http://elpais.com/diario/2008/12/16/cultura/1229382004_850215.html (Fecha de consulta: 03/07/2017).
- VV. AA., *50 años de fotografía española en la Colección de la Real Sociedad Fotográfica (1900-1950)* (15 de julio al 29 de septiembre de 1996), Madrid, Fundación Cultural Mapfre, 1996.
- , *El compromiso de la mirada: imágenes de la posguerra, 1945 – 1962* (cat. exp.), Barcelona, Fundación La Caixa, 1996.