Historia de la fotografía en España

PUBLIO LÓPEZ MONDÉJAR

Lunweg Ediciones, Madrid, 1997

304 págs.

Las fuentes de la memoria

PUBLIO LÓPEZ MONDÉJAR

Lunweg Ediciones, Madrid, 1997

Una obra magna

José María Parreño

1 mayo, 1998

No es exagerado afirmar que nos encontramos ante uno de los libros sobre fotografía más

importantes que se hayan editado en España. Y ello por la sencilla razón de que es el primero que ostenta merecidamente su título. Es más, llega casi a ser simultáneamente un libro de historia de España a través de la fotografía, y un libro sobre la historia de la fotografía en nuestro país. Se trata, en definitiva, de un proyecto ambicioso cuyo resultado es, en líneas generales, acertado. Su elaboración ha sido, como es natural en estos casos, larga y trabajosa. La colaboración entre el autor y la editorial se remonta a 1985, y dio lugar en primera instancia a un programa de exposiciones que se ha desarrollado ya en su mayor parte. Se trata de cuatro exposiciones que, con el título genérico *Las fuentes de la memoria*, se ocupaban respectivamente de «Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX», «Fotografía y sociedad en la España de 1900 a 1939», «Fotografía y sociedad en la España de Franco», y por último, «Fotografía y sociedad desde la muerte de Franco hasta el fin del milenio». Cada una de las muestras ha ido acompañada de catálogos monumentales, que constituyen por sí mismos extensos capítulos de una historia general, con una documentación gráfica extraordinaria por lo abundante y la difícil localización de buena parte de ella. Es a partir de este trabajo, y antes de la celebración de la última de las exposiciones mencionadas, cuando aparece el libro que comentamos. En él se condensan los textos de los catálogos, y el material fotográfico deja de ser el protagonista para limitarse a ilustrar el discurso. Me gustaría sin embargo subrayar que los catálogos y este libro son proyectos conceptualmente distintos, y que ninguno le lleva ventaja al otro.

«Es un doloroso espectáculo ver cómo desaparecen del mundo las formas, los tonos y los colores, y cómo la uniformidad más desesperante invade el mundo bajo el pretexto de no sé qué progreso». Esta cita pertenece al *Viaje por España*, de Théophile Gautier, escrito hacia 1845. No podemos ni imaginar qué habría opinado hoy, cuando no sólo se parecen entre sí los pueblos, sino que apenas se diferencian los países. Espoleado por esta reflexión, Publio López Mondéjar se propuso en *Las fuentes de la memoria* un objetivo casi arqueológico: rescatar la imagen de la España que ya no es, y ello a partir del testimonio inestimable de la fotografía. Al elegir este punto de partida se ha evitado el riesgo de producir una exposición de interés limitado a técnicos y especialistas. En todo caso, recorrerla nos produce una melancolía inequívoca, porque cuanto más fiel es la representación, más punzante es la ausencia de lo representado. Melancolía no, desde luego, de la sociedad inculta y malnutrida que retratan muchas de las imágenes, pero sí de los espacios proporcionados que fueron nuestras ciudades, de la dignidad con que se desempeñaban los oficios, o del candor reflejado en muchas miradas. Por su parte, la *Historia de la Fotografía en España*, como le corresponde, no atiende a la lírica. En su planteamiento está implícita la idea de que la fotografía es un secuaz de la historia, cuando una secuela. A este respecto, López Mondéjar gusta de señalar una y otra vez, ya desde la primera página, la conexión entre las circunstancias socioeconómicas y la evolución del medio fotográfico. Así: «Si la fotografía no apareció antes [de 1839] fue, simplemente, porque las estructuras económicas e industriales de la sociedad no eran todavía las adecuadas para integrarla y desarrollarla». Sin duda es el adverbio *simplemente* lo que desbarata la verosimilitud de la afirmación. Porque los procesos históricos son cualquier cosa menos simples, y porque tras una opinión tan tajante cabría esperar una argumentación que el autor no esboza siquiera. En este sentido, la posibilidad de que este libro sea una «historia social de la fotografía» no termina de cristalizar adecuadamente. Lo cierto es que los defectos de esta *Historia*, lo son por exceso de ambición, y no por falta de documentación, precisión o criterio, los únicos pecados imperdonables en un libro de historia. El gran mérito de López Mondéjar es, sin duda, haber vertido en un cauce único la multiplicidad de estudios sectoriales –en tiempo y espacio– que ya existían de la fotohistoria

española. Pero tiene otros méritos, porque no sólo acumula y organiza la información, sino que crea un discurso histórico bien trabado, y extrae de él conclusiones. Sabe también dosificar el dato y la anécdota, lo que hace que la lectura resulte verdaderamente entretenida. A ello contribuye la vehemencia del autor al calificar y exponer determinados acontecimientos o tendencias: López Mondéjar toma siempre partido, y lo hace sin ambages –lo que es de agradecer, porque partido se toma siempre en una narración histórica, y entonces se presenta como hechos lo que no dejan de ser meras opiniones.

El 10 de noviembre de 1839, menos de un año después de que el invento del daguerrotipo hubiera sido presentado oficialmente ante la Academia de Ciencias de París, Ramón Alabern realizaba el primero de su género en España. El acontecimiento tuvo lugar en Barcelona, previo anuncio en la prensa en el que se advertía a los vecinos de que despejaran la zona durante el tiempo de exposición. No se conserva aquella imagen histórica, que fue rifada entre los que adquirieron las correspondientes papeletas, lo que es quizá síntoma del desinterés oficial que, a diferencia de países como Francia, acompañó aquí al nacimiento de la fotografía. En efecto, los primeros profesionales de la fotografía que trabajaron en España fueron extranjeros: Clifford, Laurent, Gairoard, el conde de Lippa, entre otros. Su condición de retratistas ambulantes se combinaba con la de improvisados instructores en los secretos de la cámara. Ofrecían clases gratuitas, pero no desinteresadas, pues comerciaban con aquéllas y con los materiales necesarios para su uso. Hasta los años sesenta del siglo pasado la situación podía describirse con la frase que en 1836 utilizó Larra en un contexto distinto, pero no distante: «Lloremos, pues, y traduzcamos». La principal víctima del daguerrotipo fue el retrato, y especialmente el retrato en miniatura. Cuando se generalizó el uso del calotipo, que permitía la ilimitada reproducción de la imagen original, quedó abierto un amplísimo mercado, que impulsó definitivamente la implantación de la técnica fotográfica. A partir de 1880 se inició en España el auge de la fotografía de aficionados y aparecieron las primeras revistas especializadas. En 1884 se fundó el Club Fotográfico de Barcelona y en 1900 la Sociedad Fotográfica de Madrid (en 1907 se llamaba ya Real Sociedad Fotográfica de España). Para entonces los profesionales del medio habían encontrado un nuevo campo de acción: la fotografía de prensa, que se utilizó ya en el seguimiento de las campañas de Marruecos y de las guerras carlistas. Publicada en muchos casos como grabados, encontrarían su lugar propio en las grandes revistas gráficas de final de siglo: *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *La Revista Moderna*...

Pero más interesante que el relato de los hechos, que el libro que comentamos lleva a cabo meticulosamente, será recoger algunos de los análisis que contiene acerca del significado cultural de la fotografía. López Mondéjar, por ejemplo, señala la importancia que aquélla hubiera podido tener al servicio del pensamiento regeneracionista, orientada a interesar al público en la transformación del país y de sus clases más desfavorecidas. Por el contrario, la fotografía de la época apenas refleja la situación política y social, y ello por causas que tienen que ver con sus opiniones estéticas, en pos de estilos y objetivos propios de la pintura, que en vez de ahondar en las posibilidades de su medio. La pretensión artística de la fotografía fue, en definitiva, un intento de metamorfosearse en pintura. El pictorialismo llegaba a España, pues, no sólo con retraso, sino también en su versión más conservadora. Hasta el punto de poder aplicársele sin temor a ser injustos los mismos calificativos que a la pintura de historia coetánea: heroica, dramática, bucólica, anecdótica y *pompier*. Casas Abarca, Luis de Ocharán y Káulak fueron sus más notorios representantes. A partir de 1914 se

produjo una segunda oleada pictorialista que por causas derivadas de la situación política se prolongó casi hasta los años sesenta. En esta fase cobró importancia el elemento documental, así como los procedimientos pigmentarios. Estos cambios en el estilo conllevan también el del ideario ético, que ya no es el de una aristocracia residual, sino el de la burguesía en el poder. El nombre más representativo de este tardopictorialismo, J. Ortiz Echagüe, aún publicó en 1956 el último volumen de su tetralogía: *Castillos y alcázares*.

Así las cosas, resulta que en el primer tercio del siglo las obras más valiosas desde el punto de vista fotográfico son también las que nos proporcionan alguna información sobre las condiciones reales de vida. Sus autores son gente que se dedicó a la fotografía como un medio expedito para ganarse la vida, sin pretensiones artísticas, pero con verdadero instinto, amor al trabajo y una gran capacidad de acercarse a quienes retrataban. A este tipo pertenecen Luis Escobar, José Suárez o la saga de los Alfonso. Llama asimismo la atención que «la cierta vanguardia» que llegó a existir en España, localizada sobre todo en Cataluña, surgiera también al margen de la mera especulación experimental, y más bien a instancias de la demanda publicitaria. Nombres como Sala, Catalá Pic o Masana siguen, en último término, un camino abierto años atrás por Rodchenko o El Lissitzky. Mención aparte hay que hacer de fotógrafos como Lekuona o Renau, no sólo por radical utilización del fotomontaje, sino también por la coherencia de sus respectivas trayectorias, truncada una y fecunda y prolongada más allá de nuestras fronteras la otra.

En términos generales, la fotografía española que podría emparentarse con la vanguardia europea de entreguerras lo hará con la nueva objetividad en su vertiente documentalista. La guerra civil fue una triste ocasión para que fotógrafos como Sagarra, Alfonso Sánchez Portela o Agustí Centelles llevaran a cabo una extraordinaria labor documental, que en aquellas fechas tenía una inevitable carga propagandística, y que por eso mismo ha permanecido en muchos casos ignorada, cuando no fue destruida. La autarquía franquista hizo retroceder el medio fotográfico a la situación en que se encontraba en los años veinte. A la penuria de los materiales y la escasez de medios había que añadir el correspondiente espíritu triunfal y aislacionista, que impedía que la fotografía tuviera cualquier conexión con la realidad del país o dialogara con las corrientes extranjeras. Así, veteranos del pictorialismo como Pla i Janini u Ortiz Echagüe prolongaron su protagonismo más allá de lo que habría sido su período natural de influencia. Y otra vez fueron los fotógrafos populares, desde Otho Lloyd a Francisco Catalá Roca, los que nos han proporcionado las únicas imágenes fiables de la España de su tiempo, una especie de reverso de la medalla que difundían los despachos de prensa y propaganda del régimen. Frente al naturalismo de éstos, los retratos de Gyenes o de Jalón Ángel, con su abuso del *flo* y los degradados, tienen algo de tratados hagiográficos –no en balde una serie realizada por este último llevaba el título «Forjadores del Imperio»-. La década de los cincuenta es también la época dorada del asociacionismo, y con él, de la aparición de revistas como *Arte Fotográfico* (1952), *Boletín de AFAL* (1956) o la oficial *Fotos* (1952), cuyo subtítulo era *Semanario Gráfico Nacional Sindicalista*. La década siguiente supuso una renovación documental, a cargo de Miserachs, Maspons, Cualladó, Sanz Lobato, entre otros muchos, y en el período 1972-1980 se produjo –en palabras de López Mondéjar– una auténtica «primavera del fotoperiodismo» español. En pocos momentos como en este, desde luego, la fotografía ha servido tan puntualmente al público, poniendo ante sus ojos cada paso de una historia que por días se volvía más decisiva. Es muy significativo, sin embargo, que fuera cristalizando de forma casi simultánea entre los jóvenes fotógrafos una especie de fobia generacional a todo

aquello que supusiera un compromiso ético, del tipo del que había predominado en el arte español en general durante las décadas anteriores. Revistas como *Nueva Lente* (1971) se erigen en bastiones de la defensa de una fotografía artística y apolítica. La dureza de los juicios de López Mondéjar sobre estas actitudes «narcisistas y puerilmente provocativas» no pueden hacernos olvidar que el arte –y con él la fotografía– se encontraban en un callejón de difícil salida, debido precisamente a la generalización de un compromiso que, por reiterado y poco eficaz, se había convertido en retórico y estéticamente conservador. Otra cosa es, y en eso estamos de acuerdo con el autor, que tuviera que emprenderse una especie de huida hacia delante, carente en absoluto de reflexión crítica, y atenta desde entonces y hasta el día de hoy más a las corrientes del arte –y el mercado– internacional que a la historia propia.

A pesar de que esta *Historia de la Fotografía* se lleva hasta nuestros días, hay que señalar que sus tramos finales resultan excesivamente esquemáticos y acumulativos. A los últimos 25 años se le dedican 22 páginas de un total de 264, y ello sin renunciar a referirse a toda la serie de fenómenos que resultan de la implantación definitiva de la fotografía en el sistema artístico y en las instituciones docentes. Es un desequilibrio comprensible en una obra que abarca un período histórico tan amplio, teniendo en cuenta que su parte más reciente es la más fácil de conocer gracias a la proliferación de publicaciones sobre fotografía española actual. El diagnóstico de López Mondéjar es precisamente que se está produciendo un interés creciente por la ftohistoria, que se vuelven los ojos a las vanguardias documentales ignoradas por la generación de *Nueva Lente*, y que crece el reconocimiento internacional y nacional por nuestra fotografía. Sin embargo, las estructuras comerciales, editoriales y de exhibición evolucionan muy lentamente, a impulsos en la mayoría de los casos de los propios fotógrafos.

El carácter de manual que tiene este texto se ha querido reforzar con un glosario técnico, una bibliografía y un índice onomástico –en los catálogos de *Las fuentes de la memoria* se añadía a todo ello una serie de valiosas biografías de los fotógrafos más destacados–. Hemos procurado en esta reseña crítica señalar lo que entendemos como imperfecciones de una obra magna y llevada a cabo con talento. Esperamos que sirvan al lector para valorar los muchos aciertos que contiene, y no le distraigan de abordar una obra con la que se disfruta tanto como se aprende.