N. Berthier, « Carlos Saura años cincuenta: en el principio era la fotografía », *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 7, 2017, p. 355-387. ISSN 2426-394X

Carlos Saura años cincuenta

En el principio era la fotografía

Nancy Berthier
Sorbonne Université, CRIMIC EA 2561

El primer encuentro de Carlos Saura con la práctica fotográfica es remoto: "Empecé a hacer fotos a los ocho o nueve años con una cámara que le robé a mi padre y que luego comprobé que encima desenfocaba"[1]. El uso de la ICA 6X9 no cumplió con su función, que era enamorar a una niña enviándole una fotografía de sí misma sacada a escondidas; sin embargo, esta experiencia inaugural fue el punto de partida, según señala, de una auténtica afición. Desde aquel entonces, el actual propietario de una valiosa colección de varios centenares de cámaras nunca dejó de ejercer un arte que, a pesar de no ser el que le hizo célebre, lo ha acompañado durante toda su vida, "paracinematográficamente": "Saura, que no ha dejado de realizar fotografías ni un solo día, atesora un archivo de 'miles de imágenes', que sigue tomando allí adonde va", se podía leer en junio 2017 en *La Vanguardia*[2]. Ahora bien, hubo un momento en que esta actividad ocupó el primer plano de su vida artística y profesional, en un periodo que podríamos calificar de "precinematográfico" y que corresponde con los años cincuenta: "aquellos fueron de una gran intensidad fotográfica", según comentó[3]. Sin embargo, fue mucho después cuando el cineasta sacó del olvido su producción fotográfica de la época, que él

[1] Consultado el 15 de enero de 2018, http://www.larazon.es/local/cataluna/carlos-saura-empece-en-la-fotografia-con-una-camara-que-le-robe-a-mi-padre-PH12736911.
[2] Consultado el 15 de enero de 2018, http://www.lavanguardia.com/vida/20170610/423302030356/carlos-saura-la-mayoria-de-las-fotografias-tomadas-no-sirven-para-nada.html.
[3] Carlos SAURA, *Carlos Saura. España Años 50*, Madrid, La Fábrica, 2016, p. 11. Esta etapa de los años 50 se ha de entender en realidad en un sentido amplio, entre finales de los cuarenta y principios de los sesenta.

mismo hizo caer en el olvido. La revelación para el público de esta faceta de su creación ocurrió en el transcurso del verano del 2000 con motivo de una exposición de 179 tirajes en el Centro Cultural Círculo del Arte de Barcelona, entre el 27 de junio y el 21 de julio, completada por la publicación de una selección de 45 imágenes[4]. La principal virtud que él les atribuía en aquel entonces, con mucha humildad, era de carácter fundamentalmente testimonial:

> Quizá lo más interesante de mis fotografías de esos años es la constatación de que el paso del tiempo les ha otorgado un valor añadido. […] España era entonces un país con reminiscencias medievales, hambruna y oscuridades. Las fotografías que ahora se exponen, algunas con una granulosidad extrema, con defectos evidentes de exposición y de contraste, son el testimonio, mi testimonio, de una época de España que ahora parece perdida en los siglos, pero de la que conviene no olvidarlo apenas nos separan cincuenta años[5].

De hecho, en el umbral del nuevo milenio, estas fotografías nunca expuestas antes parecían exhumar fragmentos de un pasado olvidado en que el régimen instaurado por Franco al final de la guerra civil hacía reinar un orden social fundamentado en el tradicionalismo heredado de la España imperial. Desde entonces, estas imágenes han circulado ampliamente en numerosas exposiciones, tanto en España como en el extranjero, imponiendo, al lado del Saura cineasta, la figura de un Saura fotógrafo, cuya producción se fue reconociendo, más allá de esta función documental, aceptándosele un innegable valor artístico[6]. Al respecto, una de sus últimas exposiciones en junio de 2017 fue recompensada con la atribución del premio GAC

[4] C. SAURA, *Carlos Saura fotógrafo. Años de juventud (1949-1962)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores/Círculo del arte, 2000.
[5] *Ibíd*., p. 8.
[6] A partir de mayo de 2016 en el Círculo de Bellas Artes de Barcelona, una exposición itinerante se hizo con motivo de la publicación del libro C. SAURA, *Carlos Saura. España Años 50*, *op. cit.*, con versión en inglés (C. SAURA, *Vanished Spain*, Göttigen, Steidl, 2016), por iniciativa del prestigioso editor alemán Gerhard Steidl, especializado en fotografía.

(Gremio de Galerías de Arte de Cataluña), cuya vocación es "potenciar el papel difusor y emprendedor de las galerías de arte de Cataluña y posicionarlas como centros fundamentales del mercado artístico y de la promoción de los artistas"[7]. El presidente del jurado, Frederic Montornés, precisaba que ese premio a la mejor exposición histórica en una galería se otorgaba a "Carlos Saura Fotógrafo. España años 50" (Círculo del Arte), "por la calidad de la muestra y la relevancia de la obra del autor"[8]. Este texto se propone ofrecer un panorama de las varias facetas de su producción fotográfica de ese periodo, sobre la cual no existe actualmente ningún estudio, contextualizándola y poniendo de realce tanto su dimensión documental como propiamente artística. Se fundamenta en una muestra reducida de la extensa producción del fotógrafo de aquel entonces[9].

La impronta del realismo en los infelices cincuenta

La década de los cincuenta representa, de algún modo, un entredós, como un puente tendido entre, por una parte, una posguerra difícil bajo el signo de la victoria para unos, del silencio para otros, sinónima de represión, autarquía económica y supresión de las libertades individuales, y por otra parte, lo que se suele designar como los "felices sesenta"[10], que consagran la instauración de un nuevo orden económico posibilitado por una renovación del personal político (los tecnócratas del Opus Dei), y de una tímida apertura. Entre ambas décadas, los cincuenta son el

[7] Consultado el 15 de enero de 2018, http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170530/galerias-de-arte-de-cataluna-premian-a-carlos-saura-carlos-pazos-y-perejaume-6073028).
[8] *Ibíd*.
[9] Escribí un primer texto de escasa difusión sobre esta producción para el catálogo de la exposición de las fotografías de Carlos Saura, *Années de jeunesse (1949-1962)* en el Centre des arts d'Enghien-les-Bains entre el 19 de septiembre y el 3 de noviembre de 2002, « Carlos Saura photographe » *in* C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2002, p. 121-131. El presente texto lo reelabora en castellano ampliándolo y actualizándolo. Las referencias a las fotografías de los cincuenta remitirán a este catálogo, en la medida en que es más completo que las demás publicaciones (no en cuanto a número de fotografías pero sí en variedad de categorías representadas).
[10] Retomando el título de la película realizada en 1964 por Jaime Camino, *Los felices sesenta*.

marco de la consolidación política del régimen, en particular debido a una inflexión ideológica que marca el país de un sello "nacional católico" coronado por el Concordato de 1953. A los signos fascistoides de la posguerra relacionados con el falangismo se va sustituyendo la exaltación de los valores católicos de un país presentado como el paragón de la cristiandad. Por otra parte, el anticomunismo se convierte en un arma destinada a favorecer un acercamiento con los Estados Unidos en el marco de una guerra fría, bienvenida para el régimen.

Sobre esta España, el entonces joven Carlos Saura posa una mirada documental inscrita en un movimiento más amplio que, bajo la influencia del neorrealismo italiano[11], irriga no solamente el cine. En efecto, los años cincuenta son marcados por la reintroducción de lo real como componente artístico. No obstante, esta corriente no deja de ser problemática en un panorama cultural condicionado por la vigilancia de una censura severa. Si el neorrealismo italiano nació como respuesta al fascismo, se desarrolló sin embargo en gran parte después de la caída de Mussolini en un contexto de libertad recobrada, por lo menos hasta la victoria de la democracia cristiana en las elecciones de 1948. El hecho de querer mostrar la realidad en sus aspectos más míseros era entonces un acto militante que podía asumirse abiertamente después de la Liberación en un proyecto de renovación sociopolítica inspirada por el marxismo. En cambio, en la España de los años cincuenta, ese mismo hecho se opone al discurso oficial cuya propaganda oculta los problemas socioeconómicos, o al no mostrarlos o bien al exaltar la figura secular del "buen pobre" resaltando a través suyo una obra social *sui generis* con

> […] fotografías publicitadas repletas de bellas y sonrientes voluntarias falangistas del Auxilio Social en diferentes actitudes: repartiendo alimentos entre la población, aseando y alimentando a niños enfermos, mostrando las instalaciones del Auxilio Social, etc.[12]

[11] La primera semana de cine italiano, que tuvo lugar en Madrid en noviembre de 1951, fue una auténtica revelación para muchos españoles de la época, en varios ámbitos de la creación.

[12] Mar ALBERRUCHE RICO, "Fotografía 'pauperista' en la España franquista: 1939-1963", primer

El realismo artístico representa, en cierto modo, una disidencia interior mediante la puesta en práctica de modelos de representación alternativos en un panorama cultural dominado por la retórica nacional católica del aparato de propaganda franquista o por los productos de consumo de masas fundamentados en una cultura de la evasión.

En el ámbito fotográfico, el veterano José Ortiz Echagüe impone un tardopictorialismo que prolonga casi sin ruptura su obra de antes de la guerra, con sus series *España, tipos y trajes* (1933), *España, pueblos y paisajes* (1938), *España mística* (1943) o *Castillos y alcázares* (1956). El artista representa una España pintoresca, eterna, en la cual se idealizan paisajes, campesinos y tradiciones populares, sin dudar en "disfrazar" a sus modelos al pedirles que vistan ropa de otras épocas para obtener la pátina de un pasado poetizado y magnificado. Su universo corresponde entonces perfectamente con los valores de un régimen que defiende la tradición y el inmovilismo; de modo que la voluntad documental de Carlos Saura pero también la de algunos de sus colegas contemporáneos, del llamado grupo AFAL[13], como Gabriel Cualladó, Francisco Ontañón o Francesc Catalá Roca, por ejemplo, que escogen unas vías similares constituye una suerte de imagen "en negativo" del universo de Ortiz Echagüe, con una mirada probablemente influida por algunos fotógrafos extranjeros que, como Jean Dieuzaide, Marc Riboud, Henri Cartier-Bresson, William Klein, Robert Frank o Brassaï, habían viajado por España en la misma época, en general enviados por revistas para realizar reportajes. La serie de fotografías realizadas por Eugene Smith tuvo al respecto un gran impacto, con su reportaje sobre "*The Spanish village. It Lives in Ancient Poverty and Faith*", publicado en abril de 1951 en la prestigiosa revista *Life*, pero que en España se percibió como indignante, en la medida en que enseñaba una realidad mísera que se quería ocultar.

Encuentro de Críticos organizado por Trasatlántica PhotoEspaña en México, 2011, p. 3, consultado el 15 de enero de 2018, https://fr.slideshare.net/photoespana/mar-alberruche-rico.

[13] Sobre el grupo AFAL, ver Laura TERRE ALONSO, *Historia del grupo fotográfico AFAL 1956-1963*, Sevilla, Photovision, 2006. En julio de 1956, los miembros del colectivo publican un manifiesto en el que reinvindican una estética realista y anti pictorialista.

En realidad, Carlos Saura trabaja sobre el mismo tema que Ortiz Echagüe: España, pero visto de otra manera. En los cincuenta, de hecho, nuestro autor concibe un proyecto de retrato del país a través de sus regiones. Amplio proyecto que emprenderá parcialmente (en Castilla, Sanabria, o Andalucía), pero que marca una voluntad de pensar fotográficamente y de manera crítica la cuestión de una identidad nacional confiscada por el régimen de Franco.

Contra los artificios del pictorialismo y el carácter estetizante del universo de Echagüe, tan acorde con el régimen, fundamentado en un trabajo de retoque sistemático de la imagen fotográfica, Carlos Saura, primero con su Rolleiflex y luego "armado con una de las primeras Leica M3 que llegaron a Madrid y que compró con sus primeras ganancias como profesional"[14] opta en regla general por lo natural e instantáneo, sin grandilocuentes escenografías: personajes captados en su mundo cotidiano, luces esencialmente naturales (en general muy solares), nada de retoques[15]. Y cuando se encuentran poses (son muy escasas), la escenificación se reduce al máximo: por ejemplo, la familia del campesino andaluz que posó para el fotógrafo en el año 1955 en Guadix se reunió en el sencillo espacio de su modesta vivienda, y si los padres tienen ese rostro grave que suele poner la gente que se sabe retratada, en cambio, algunos de los niños parecen sorprendidos e incluso asustadizos, como quien descubre por primera vez el extraño objeto que blande el fotógrafo. Obviamente, Carlos Saura no trató de repetir la toma. Y la especie de estupor de la niña que ocupa el centro del grupo, lejos de perjudicar el retrato de grupo, es significativo: traduce fundamentalmente un sentido de extrañeza frente a este rasgo de modernidad, la cámara.

[14] Consultado el 15 de enero de 2018, http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160528/carlos-saura-fotografo-exposicion-espana-anos-50-5160915.

[15] Al respecto, mientras la exposición de Barcelona en 2000 podía haber sido una ocasión para mejorar sus negativos o clichés gracias al uso de las nuevas tecnologías digitales, se contentó con eliminar los defectos debidos al paso del tiempo y sobre todo insistió para ser el que trabajara las imágenes para evitar toda manipulación ajena y conservar su eventuales imperfecciones originales, componente de su autenticidad. Solo aceptó el principio del retoque para el libro *Carlos Saura. España. Años 50*, por ser una condición puesta por el editor.

Fig. 1 Por tierras de Andalucía. Guadix, 1955 [16]

“Las tierras, las tierras, las tierras de España”...

Con motivo de la primera exposición de las “tempranas experiencias de Carlos Saura como profesional de la fotografía en los años cincuenta y sesenta”[17], en el año 2000, el artista precisaba que estas imágenes se vinculaban con un proyecto juvenil de libro:

> Esta serie de fotografías tiene una cierta unidad porque tenía yo la pretensión de hacer un libro sobre los pueblos y las personas de España de aquellos años. Con esa idea en la cabeza, las fotos tienen sentido y una cierta coherencia[18].

El mundo rural que se representa en gran medida en el retrato, finalmente inacabado[19], de las “Tierras de España” que nos entrega Carlos Saura es el que padece

[16] C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, *op. cit.*, p. 31.
[17] C. SAURA, *Carlos Saura fotógrafo. Años de juventud (1949-1962)*, *op. cit.*, p. 5.
[18] *Ibíd.*, p. 7.
[19] El libro C. SAURA, *Carlos Saura. España Años 50*, *op. cit.*, según la voluntad del editor alemán

las consecuencias de la autarquía de los años cuarenta. La población activa agrícola, en 1950, todavía representa el 47,6 %. El fotógrafo recorre los pueblos de esa España rural, con la cámara en la mano, para fijar su lento compás. La inclusión insistente, en el campo fotográfico, de los caóticos caminos de piedras, ¿no será la señal tangible de un profundo aislamiento, al margen de las vías de comunicación modernas? Y si algunos cables eléctricos atestiguan de la introducción del progreso en estos lugares apartados del país, sin embargo, las huellas de la modernidad son en general ausentes de los *clichés*. Los campesinos viven en ellos al ritmo secular de unas tierras a menudo ingratas, puntuado por esos micro eventos que son la matanza del cerdo o la feria ganadera. Algunas mujeres van juntas a lavar la ropa. Unos niños se bañan en el agua del puerto, al lado de los barcos pesqueros. Algunas bicicletas vienen a competir con las mulas como medios de transporte.

A la inversa de la propaganda oficial que exalta los valores eternos de la "España nueva", pródiga en imágenes de santos españoles, de niños reunidos en unas escuelas en las que se impone el crucifijo, Carlos Saura saca del olvido los fragmentos de un país cuya supervivencia es el principal horizonte. Al principio de la década, su compatriota aragonés Luis Buñuel, desde la otra orilla del atlántico, también se había empleado en visibilizar a unos "olvidados", esos niños de los suburbios pobres de la ciudad de México su película *Los olvidados* data de 1950 . Carlos Saura siempre expresó su fascinación por *Las Hurdes*, el documental del cineasta aragonés, quien, durante la primavera del año 1933, asimismo salía, con la cámara en mano, en busca de los "olvidados" de la modernidad en una de las regiones más apartadas de España "depósito de la marginalización social multisecular"[20]. La serie de fotografías de Sanabria, hechas con motivo de la realización del documental dirigido por Eduardo Ducay, *Cartas de Sanabria*, del cual era ayudante, representa de hecho una realidad

Gerhard Steidl, cumple en cierta manera con este proyecto de juventud, con su conjunto de 250 imágenes publicadas.

[20] Román GUBERN, prólogo del libro de Mercé IBARZ, *Buñuel documenta. Tierra sin pan y su tiempo*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 1999, p. 15.

de la cual dice precisamente Saura que "era una miseria que sólo había visto en el documental *Las Hurdes* de Luis Buñuel"[21]. Después, una parte de la filmografía de Saura será dedicada a la representación de la marginalidad socioeconómica, empezando con su primer largometraje, *Los Golfos* (1959), retrato de unos pequeños delincuentes de los suburbios madrileños y, más tarde, en otro contexto, *Deprisa, deprisa* (1980) o, más recientemente, *Taxi* (1996). Saura les saca de la invisibilidad al conferirles precisamente una imagen, un rostro. Su serie de retratos de niños es, al respecto, particularmente interesante. Saura capta su fotogenia, colectiva o individual, cuando están mirando al fotógrafo o absorbidos en sus juegos infantiles. Ni la suciedad de ciertos atuendos, ni la tara física de una boca deforme, ni tampoco la monstruosa proximidad de un cerdo degollado consiguen vulnerar la especie de gracia inesperada que el fotógrafo ha conseguido retener. Más tarde, el cineasta seguirá con su reflexión sobre la infancia en particular a través del estremecedor retrato de la joven Ana (Ana Torrent) en *Cría cuervos* (1975).

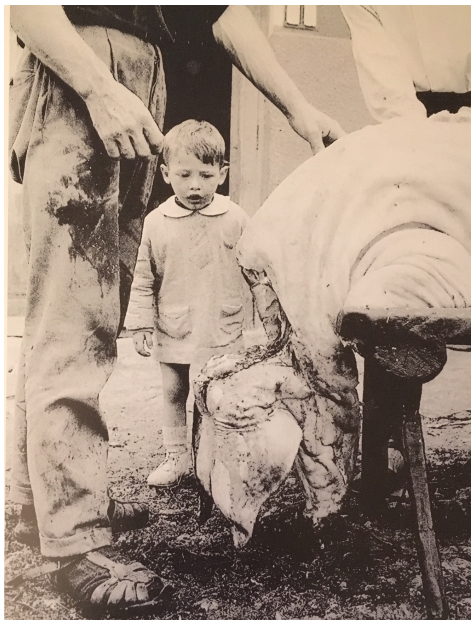

Fig. 2 Matanza del cerdo en Cañete. 1962[22]

[21] C. SAURA, *Carlos Saura. España Años 50*, *op. cit.* p. 145.
[22] C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, *op. cit.*, p. 89.

Además del simple hecho de mostrar la miseria al desnudo, lo cual, para la censura, constituye de por sí un delito, las fotografías de Carlos Saura denuncian sutilmente el orden social franquista. Es el caso de la imagen de ese cura en sotana, fotografiado de espaldas, con un fusil dirigido hacia un fuera de cuadro que quedará invisible para siempre, pero cuyo trasfondo una pared evoca tremendamente el paredón y la práctica de las ejecuciones sumarias. Esta fotografía sintetiza, de cierto modo, la España nacional-católica con la alianza entre iglesia y ejército: "La intención no era ver una España terrible y de hambruna, sino hacer una España que no era la oficial, de Falange, del ejército, de qué bien se vive, o del turismo", comentó Carlos Saura en una rueda de prensa[23].

Fig. 3 Sanabria 1955 [24]

[23] Consultado el 15 de enero de 2018, http://www.lavanguardia.com/cultura/20160526/402060636625/carlos-saura-reivindica-su-faceta-fotografica-en-un-libro-sobre-la-espana-de-los-50.html.
[24] C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, *op. cit.*, p. 64.

El fotógrafo tendría entonces la vaga conciencia de que ese mundo rural, sumido en un pasado remoto, iba a entrar en un proceso lento pero ineluctable de desaparición. Si el acto fotográfico representa de por sí la transformación inmediata del presente del referente en pasado petrificado[25], este principio resulta más llamativo todavía en el caso del conjunto de las fotografías dedicadas por Carlos Saura a las "tierras de España". En el curso de los años cincuenta, un éxodo rural masivo iba iniciando un lento proceso de despoblación del campo; a partir de 1959, se aceleraron los movimientos migratorios internos con un 10 % de españoles que se fueron a vivir y trabajar en las grandes urbes de las regiones más desarrolladas del país (Cataluña, País Vasco, la región valenciana y por supuesto Madrid). La emigración económica hacia los países europeos acentuó el fenómeno. El porcentaje de la población activa agrícola disminuyó drásticamente al pasar, entre 1950 y 1970, del 47,6 al 22,8 % del total[26]. Paralelamente, el sector agrícola experimentaba una evolución que modificaría profundamente el aspecto de la España rural, en particular con el desarrollo de la mecanización que no solo cambiaría los modos de vivir sino también los paisajes[27].

Otra España

Oponiéndose al universo rural de la sociedad posindustrial de la España de los años cincuenta, íntimamente relacionada con el pasado, algunas fotografías suyas de la época captan aspectos de un país decididamente orientado hacia el porvenir, abierto al exterior (Europa y Estados Unidos), como el conjunto de fotografías del grupo *El Paso*, fundado una noche de 1957, en el Paseo del Prado, al salir de una exposición del pintor Manolo Millares en el Ateneo de Madrid, y cuyo manifiesto fue publicado en febrero de 1957. Grupo informal, compuesto esencialmente de pintores-

[25] Véase al respecto el ensayo de Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique*, París, Nathan Université, 1990.
[26] Albert BRODER, *Histoire économique de l'Espagne*, París, Economica, 1999, p. 218.
[27] 942 cosechadoras y 27.671 tractores en los campos españoles en 1955 y, respectivamente, 5025 y 259.819 en 1970. *Ibíd.*, p. 219.

artistas, por el "pasaron" artistas que, más tarde, serían reconocidos a escala internacional, como Antonio Saura, el hermano de Carlos, Antoni Tàpies, Manuel Millares o Rafael Canogar. El objetivo del grupo era entonces estimular el desarrollo artístico en España, mediante un "arte plástico revolucionario", como lo expresaba el manifiesto, en particular por la asimilación de corrientes artísticas o culturales extranjeras (informalismo, existencialismo, expresionismo abstracto) que desembocaron en prácticas experimentales nuevas, a pesar de un contexto sociocultural poco favorable. Carlos Saura, vinculado con el grupo no solo por su hermano, sino también por la amistad que lo une a algunos de sus miembros, como el fotógrafo y cineasta Leopoldo Pomés, con quien colaboró en 1959 para el rodaje de la película *La chunga*, consigna con su cámara la emergencia de esta "otra España", también marginal en cierto sentido, pero de distinta manera. Delante de la lujosa tienda de sombreros Prats, que se convertiría en 1959 en un lugar de exposición (la galería Joan Prats), Carlos Saura inmortaliza al grupo, o más precisamente a cinco de sus miembros "de paso", Rafael Canogar, Leopoldo Pomés, Antonio Saura, Manolo Millares y René Metras. La marginalidad, aquí, no es de índole socioeconómica: los personajes, respetablemente vestidos, hasta con corbatas (excepto Manolo Millares, cuyo aspecto es un poco más relajado) componen un grupo socialmente homogéneo, una impresión reforzada por la lujosa vitrina de Prats delante de la cual se encuentran. La marginalidad, asumida por un colectivo aquí reunido, es en realidad de orden intelectual y cultural. Carlos Saura, con la cámara en mano, plasma esa "otra España" de los años cincuenta.

Fig. 4 Grupo "El Paso" en Barcelona. Leopoldo Pomés, Antonio Saura, Manolo Millares, René Metras[28]

Luis Buñuel: el sentido de la filiación

Paralelamente a la renovación pictórica que se producía entonces en España, en el ámbito cinematográfico, la crítica de cine empezaba a hablar de una "nueva ola madrileña", una expresión que había aparecido bajo la pluma de Michel Mardore en la revista *Cahiers du Cinéma*[29], para designar a una nueva generación de cineastas: Manuel Summers, Mario Camus, Julio Diamante, Miguel Picazo, Basilio Martín Patino, José Luis Borau, o Vicente Aranda. El primer largometraje del mismo Carlos Saura, *Los Golfos*, realizado en 1959, había llamado la atención en Cannes. Fue en ese "contexto decisivo para la historia del cine español"[30] cuando tuvo lugar la vuelta al país del exiliado Luis Buñuel para el rodaje de *Viridiana*, película que iba a representar a España en el festival de Cannes en 1962[31]. Carlos Saura había

[28] C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, *op. cit.*, p. 109.
[29] Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *Luis Buñuel, obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J.C., 1984, p. 252.
[30] Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, *Luis Buñuel. Viridiana*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 21.
[31] Y que resultó ser uno de los mayores escándalos de la historia del cine español bajo Franco.

descubierto el cine de su compatriota en 1958 con motivo de los Encuentros de cine hispánico de Montpellier ("*Rencontres de Cinéma Hispanique de Montpellier*"), un momento decisivo en su trayectoria profesional y toda una revelación:

> [El cine de Buñuel] era la solución fantástica: por un lado, el entroncamiento con todo un proceso histórico, cultural, anterior; por otra parte, porque era un hombre que trabajaba sobre una realidad y además una realidad española, y en tercer lugar, y por encima de eso, que él tenía un mundo personal que expresar y un sentido crítico, si se quiere moral, de ver las cosas[32].

El encuentro presencial con el cineasta veterano tuvo lugar con motivo de la presentación de sus respectivas películas (*Los Golfos* y *The Young one*) en Cannes, en 1960. A la admiración artística se añadiría un sentimiento de amistad que la vuelta de Buñuel a España iba a arraigar. En este contexto, las fotografías que le dedica Carlos Saura, sumido en aquel entonces en un entredós profesional, fotógrafo a la par que cineasta, son dotadas de un sentido muy peculiar. Varias capas de sentido se superponen en el conjunto de fotografías que le dedica a su compatriota.

En primer lugar, una relación con el acontecimiento histórico: el fotógrafo plasma la vuelta de un destacado exiliado republicano a España bajo el régimen de Franco. Escenifica el evento inmortalizando la imagen del cineasta en unas topografías reconocible e significativamente hispánicas (Cuenca, Chinchón, Toledo, un café, una calle de pueblo...) destinadas a dejar huellas tangibles de la vuelta. Más allá de esta primera función de prueba, de índole testimonial, Carlos Saura retrata aquí a un cineasta emblemático para toda una generación, que representa la posibilidad de reanudar con el pasado y de inscribirse en una tradición interrumpida, de recrear una filiación con la cultura del exilio y con una figura de intelectual de preguerra. En

[32] Entrevista en Enrique BRASÓ, *Carlos Saura*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974, p. 40.

un texto de 1965, Luis Buñuel había formulado el peso de esta situación para la llamada "generación inocente":

> Los jóvenes de ahora son víctimas inocentes de la ruptura con la tradición. Les han cortado el cordón umbilical con las generaciones anteriores y tienen que reinventarlo todo: entre otras cosas el inconformismo. Falta el nexo[33].

Resulta difícil no tener en mente, al ver la cara seria y envejecida del cineasta de Calanda, las imágenes del pasado en que la despreocupación alegre de otra generación estallaba en unas fotografías que, en los años veinte y treinta, lo colocaban al lado de Lorca o Dalí, o bien con los Noailles en Hyères o en París. Para Agustín Sánchez Vidal, *Viridiana,* producto fílmico de la vuelta de Buñuel a España, representó un "inapreciable regalo" para

> […]El exilio interior y […] la resistencia cultural al Régimen […]: Buñuel les daba hecha la evolución desde las vanguardias, el surrealismo y la cultura española de preguerra, en un lenguaje asequible a la altura de los años sesenta[34].

El sentido de la filiación se expresa de manera muy significativa en una de las más bellas fotografías del conjunto, en que, enfocada de tres cuarto, la cabeza de Luis Buñuel, grave, ocupa el ángulo de la derecha de la imagen[35]. El rostro de quien se autoproclamaba, en *Mon dernier soupir (Mi último suspiro)*, "ateo gracias a Dios" ("*athée grâce à Dieu*")[36], destaca en el trasfondo de un monumental edificio religioso que ocupa la mayor parte del espacio fotográfico que cierra, obligando la mirada a un movimiento ascensional que, partiendo del ángulo lateral derecho, culmina en la flecha del campanario gótico, con un efecto de contrapicado.

---

[33] Citado en A. SÁNCHEZ VIDAL, *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de ahorros de la Inmaculada, 1988, p. 20-21.
[34] *Ibíd.,* p. 21.
[35] Realicé un breve estudio de esta fotografía : Nancy BERTHIER, "Portrait d'artiste : Luis (Buñuel) vu par Carlos (Saura) Tolède, 1962 ou le sens de la filiation", *Hommage à Carlos Serrano*, Paris, Éditions hispaniques, 2005, p. 389-396.
[36] Luis BUÑUEL, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 211.

Fig. 5 Buñuel[37]

Esta especie de *collage* de la cara de Buñuel en la reconocible catedral de Toledo que desempeñará un papel tan importante, un poco más tarde, en *Tristana* (1970), resulta impactante. Más allá de su función de inscripción en una topografía profundamente hispánica, esta vista se relaciona de manera íntima con la trayectoria personal del realizador de *Un perro andaluz* (1929). Un capítulo entero de sus memorias concierne esta ciudad y la singular y lúdica "Orden de Toledo", creada por quien no era entonces más que un joven estudiante madrileño[38]. Según cuenta, fue precisamente en el "claustro gótico de la catedral" cuando, una noche de borrachera, tiene una revelación: "algo me dice que tengo que ingresar en el Carmelo, no para hacerme monje, sino para robar la caja del convento". Al día siguiente, decide crear la Orden de Toledo de la cual se autoproclama Condestable[39]. La orden, en la que se admiten únicamente a los "adoradores de Toledo" y cuyo reglamento es "ir a Toledo lo más a menudo posible y ponerse en un estado que permita recibir las experiencias

[37] C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, *op. cit.*, p. 100-101.
[38] L. BUÑUEL, *Mon dernier soupir*, *op. cit*. La experiencia toledana se recoge en las p. 85-89.
[39] "*cloître gothique de la cathédrale*"; "*quelque chose me dit que je dois immédiatement rentrer aux Carmélites, non pas pour devenir moine, mais pour voler la caisse du couvent*". *Ibíd.*, p. 86-87.

más inolvidables", reunirá, entre 1923, fecha de su creación, y 1936, no solamente a los españoles como Pepin Bello (secretario), Rafael Alberti o Salvador Dalí, sino también a unos extranjeros como René Crevel o Georges Sadoul, en unas expediciones nocturnas "en un estado a menudo cercano a cierto delirio, alimentado por el alcohol y el vino", que terminaban a menudo en el campanario de la catedral[40]. Solo fue a su vuelta cuando Buñuel pudo volver a emprender sus "peregrinajes" en el pueblo de su juventud, de la juventud de toda una generación[41]. En este contexto, la expresión de su rostro ¿no se puede interpretar como nostálgica, una nostalgia que la historia hizo más cruel al hacer de Toledo una de las primeras victorias franquistas en la guerra civil?

En esta cara melancólica, la fotografía de Saura capta una forma de "hispanidad" que había descrito en un texto de 1961: "ese acento sordo de su habla del Bajo Aragón, ese aspecto de campesino, inimitable cuando iba vestido con unos pantalones y una chaqueta de paño negro"[42]. La boina que lleva, tanto como el aspecto rústico del cuello de su chaqueta, no son simples detalles de vestimenta. Inscriben al aragonés en una identidad "nacional" recobrada. El encuadre aísla en primer plano su cara cuyos rasgos había llamado la atención del joven cineasta-fotógrafo en el festival de Cannes en 1960 y que lo habían llevado a reconocerlo inmediata e intuitivamente:

> No porque lo relacionara con alguna fotografía publicada, sino porque existe cierta afinidad física entre Picasso, Joan Miró y Luis Buñuel, [así como un parecido con] Miguel Hernández de quien alguien me había comentado que *se parecía a una patata recién recogida*[43].

[40] "*se rendre à Tolède le plus souvent possible et se mettre en état d'y recevoir les expériences les plus inoubliables*"; "*dans un état souvent proche d'un certain délire, entretenu par l'alcool et le vin*". *Ibíd*., p. 88.
[41] Más tarde, Carlos Saura rindió un homenaje cinematográfico a esta generación en *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* (2001), película en la que Toledo ocupa un lugar destacado.
[42] "*cet accent sourd dans son parler du Bas-Aragon, cette allure de paysan, inimitable lorsqu'il s'habillait d'un pantalon et d'une veste de drap noir*", Marcel OMS, *Carlos Saura*, Paris, Edilig, 1981, p. 115.
[43] "*non point parce que je le rapprochai de quelque photographie publiée mais parce qu'il existe une certaine affinité physique entre Picasso, Joan Miró et Luis Buñuel, [et une ressemblance aussi avec] Miguel Hernández dont quelqu'un a dit* qu'il était comme une pomme de terre fraîchement arrachée". *Ibíd*.

La insistencia en esta filiación fisionómica con otros grandes artistas españoles no es un azar y marca bien el sentido de este retrato de Buñuel por Saura, más allá de un papel documental: detrás del hombre, es el artista el que se escenifica, un artista relacionado con otros por una suerte de familiaridad física.

Por fin, en una filiación de índole mucho más personal, Carlos Saura fotografía a Luis Buñuel como amigo, retratándolo en compañía de otros amigos o parientes como para sellar una intimidad. El maestro y el amigo aparecen reunidos en la fotografía donde Luis, Carlos y Antonio posan en Cuenca, con un trasfondo compuesto por el paisaje de la famosas "casas colgadas". Proximidad de la cámara, proximidad física de los dos cineastas (Carlos ha puesto la mano derecha en el hombro de Luis, con cariño y orgullo) y profunda fraternidad: Luis se ubica entre los dos hermanos que lo rodean, como si formaran parte de una misma familia, en sentido propio y figurado. En una carta póstuma, Carlos Saura expresaba su deuda hacia él, que tan precisamente plasmaba esta foto, practicando lo que en otro lugar bauticé "el arte de heredar"[44] que tanta importancia tiene para el cineasta:

> Ya en ese momento Bardem y Berlanga habían empezado a romper el duro cascarón que nos oprimía, pero fuiste tú, Luis, el que abriste para mí las puertas y ventanas hacia mundos hasta entonces sólo intuidos[45].

[44] N. BERTHIER, "Carlos Saura o el arte de heredar", *in* Pietsie Feenstra, Hub Hermans, dir, *Miradas sobre Pasado y Presente en el cine español* (1990-2005), Rodopi, Amsterdam, 2008, p. 117-132.

[45] Carta nunca enviada, que leyó públicamente durante el Festival de Venecia al poco tiempo de fallecer su maestro, en 1983, publicada en la antología de Jesús BLANCO e Ignacio COLLADO, *De Saura*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993, p. 81.

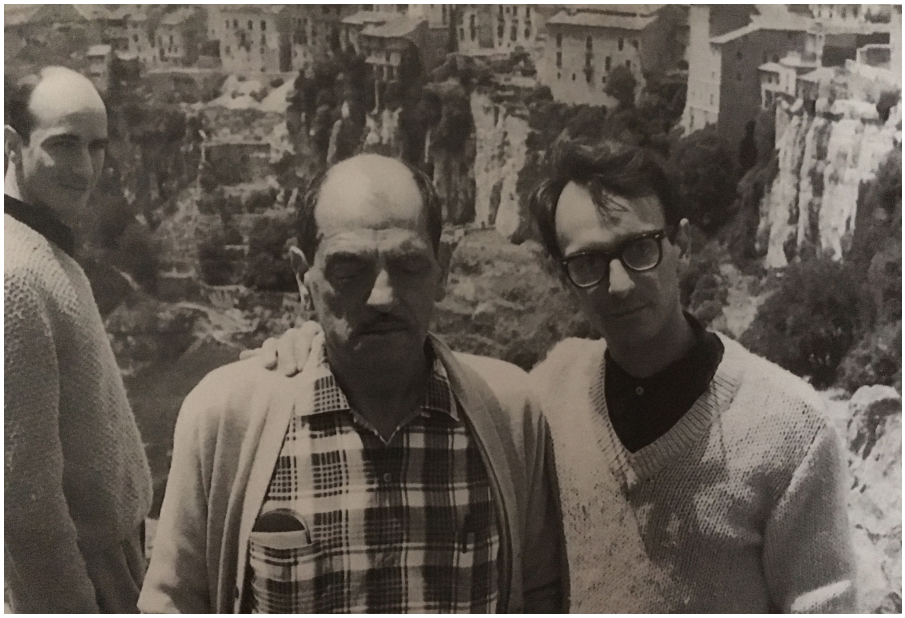

Fig. 6 Antonio Saura, Buñuel, Carlos Saura[46]

El gusto por la materia. Experimentaciones estéticas

El último grupo de fotografías del conjunto de los años cincuenta retoma la dimensión íntima presente en los retratos de Buñuel. Se trata de una serie de fotografías de familia en las cuales, a veces, Saura se incluye a sí mismo mediante la práctica del autorretrato, una forma que ejercerá de manera constante después de abandonar la fotografía en su vertiente profesional: "Siempre he alternado mis fotografías de gentes y paisajes con mis fotos familiares, cruzando la barrera con facilidad entre un tema y otro sin preocuparme demasiado por ello"[47]. Más allá de la dimensión intrínsecamente personal y sentimental de estos retratos de amigos y parientes, propia de cualquier foto de familia, encontramos sin embargo en ellos unas experimentaciones estéticas muy significativas: los juegos de luces que iluminan suavemente a su hermana menor María Ángeles; los juego de espejos en un autorretrato con su hermana Pilar, espejos que reaparecerán regularmente en su posterior filmografía, potenciando unos experimentos sobre los límites de la

[46] C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, *op. cit.*, p. 105.
[47] C. SAURA, *Carlos Saura fotógrafo. Años de juventud (1949-1962)*, *op. cit.*, p. 8.

representación. En un texto de 1990, Carlos Saura expresa su fascinación por el espejo y por uno de sus usos iconográficos más logrados, el cuadro de Velázquez, *Las Meninas*.

Fig. 7 Mi familia. Pilar y Carlos[48]

En realidad, este gusto por la experimentación estética no es exclusiva del grupo de las fotografías de familia y se encuentra también en numerosas fotos documentales suyas. Si, en ellas, Carlos Saura privilegia lo natural contra lo artificial, no obstante, sus fotografías de las "tierras de España", de sus fiestas y de sus hijos, más allá de la captación del referente, ostentan una estética de la materia que recuerda la obra pictórica contemporánea de su propio hermano o de Antoni Tàpies, salvando las distancias, siendo la imagen fotográfica lisa y plana para siempre. Por ejemplo, en esta fotografía de Guadix, sacada en 1955, el motivo de las casas trogloditas parece desvanecerse en beneficio de la representación de la materia, roca, piedra y barro, en

[48] C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, *op. cit.*, p. 115.

una sutil gradación de grises cuyos componentes cromáticos básicos, el blanco y el negro, se incluyen en la misma composición, bajo la forma de dos cuadriláteros desiguales (una fachada y una puerta). O incluso en los sencillos retratos, el enfoque tanto como la exposición luminosa parecen provocar unas vibraciones en las materias, siendo el caso para esta campesina castellana cuyo delicado rostro (un pequeño triángulo en el centro de la composición) es puesto de relieve por la presencia de su sombrero y por el pañuelo de lunares, esculpido por la luz solar, que recubre grácilmente su cabeza.

Fig. 8 Por tierras de Andalucía. Guadix, 1955[49]

[49] *Ibíd.*, p. 30.

Fig. 9 Por tierras de Castilla, 1955[50]

No obstante, en ningún momento, la dimensión estética quiebra el valor documental de esas imágenes. Carlos Saura consigue encontrar el sutil equilibrio que realiza la fusión de estos dos componentes, sin caer en la trampa del vano estetismo. En esto radica el valor de esta parte de su obra fotográfica. En su posterior filmografía, seguirá practicando este trabajo sobre la materia, por ejemplo en la tela de la ropa de su bailarinas de la trilogía hispánica *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo*, (1986) o de sus documentales sobre la danza[51], en los paisajes castellanos de *Elisa vida mía* (1977), en el coto semidesértico de *La Caza* (1965), en las ruinas de los títulos de crédito de *¡Ay Carmela!* (1990), y tal vez, de forma todavía más frontal, en la película sobre Goya que dedicó a su hermano Antonio *Goya en Burdeos* (1999).

[50] *Ibíd.*, p. 13.
[51] Ver al respecto "Les essais musicaux: un champ d'expérimentation", *in* Pascale THIBAUDEAU, *Carlos Saura. Le cinéma en dansant*, Rennes, PUR, 2017, p. 215-278.

Dar el salto: de la imagen fotográfica a la imagen cinematográfica

Desde el punto de vista del itinerario profesional de Carlos Saura, la década de los cincuenta durante la cual hace estas fotos corresponde con lo que se podría calificar como existencia anterior. En efecto, la práctica de la fotografía se vincula con una primera etapa de su vida profesional, en la cual consigue obtener un reconocimiento que le permite no solo vivir de su arte, en particular como fotógrafo oficial de los Festivales de Música y Danza de Granada y de Santander, sino también explorar sus facetas más vanguardistas y conciliar dimensiones económicas y artísticas. Su obra se expone en la Sociedad Fotográfica Real Madrid en noviembre de 1951, en una exposición individual y participa en importantes muestras colectivas al lado de artistas que estaban renovando profundamente el panorama cultural de España: en la Exposición internacional de Arte abstracto en Santander en agosto de 1953, en la galería Buchholz de Madrid, en noviembre de 1953 con miembros del grupo *Tendencias*, o bien, ese mismo año, en la Primera Exposición de Arte Fantástico de la galería Clan de Madrid. Su ingreso en la Escuela Oficial de Cine de Madrid[52], el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), a partir del curso 1952, no provoca en seguida la interrupción de su actividad de fotógrafo y durante unos años, asume en paralelo estos dos "oficios". Según cuenta, la ruptura con la fotografía, desde un punto de vista profesional, correspondería con la respuesta negativa que da a la propuesta de la revista *Paris-Match* de contratarlo en 1959, precisamente cuando está en el proceso de realización de su primer largometraje de ficción, *Los Golfos*. La propuesta llegaba "demasiado tarde", según declaró[53]. El joven diplomado de la escuela de cine acababa de dar el paso hacia la

[52] El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, creado por OM en febrero de 1947, cambió de nombre en 1951 para llamarse Escuela Oficial de Cine: "Uno de los hechos distintivos de la Escuela de Cine, con respecto a otros centros de enseñanza de esos años, radica en que una parte de sus actividades docentes se ha conservado en forma de películas, de prácticas realizadas por los alumnos", según recuerda la nota del sitio internet del ministerio de Educación, cultura y Deportes, consultado el 15 de enero de 2018, https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/fondos-filmicos/colecciones-especiales/escuela-de-cine.html.

[53] C. SAURA, *Carlos Saura fotógrafo. Años de juventud (1949-1962)*, *op. cit.*, p.9.

imagen-movimiento. La decisión, difícil de tomar, le costó una noche de insomnio: "aquella noche no dormí; era mi sueño de fotógrafo, pero se impuso el cine, y nunca me he arrepentido de ello"[54].

De hecho, el breve periodo transicional en que coexisten en él las dos prácticas artísticas es un auténtico dilema con, por una parte, la seguridad de una práctica fotográfica ya consolidada y, por otra parte, la tentación por un porvenir todavía incierto, el del cine, cuyas dificultades estaba experimentando con la realización de su primera película. El hecho de que su paso hacia la imagen-movimiento corresponda más o menos cronológicamente a su rechazo de la oferta de *Paris-Match* puede parecer paradójico. Esta constituía de cierta manera la primera coronación profesional de su trayectoria de fotógrafo, con la posibilidad de desarrollar su arte en un marco más estable y en unas condiciones menos precarias.

Los factores que guiaron su decisión de encaminarse hacia el cine serían, como en toda decisión, numerosos. Sin embargo, existe una razón fundamental, según mi opinión, y cuya pista nos proporciona esta declaración del artista:

> Lo que más me impresiona al hacer una fotografía es que la realidad se transforma instantáneamente en pasado. Eso me da terror. Es una reflexión que cualquier fotógrafo se hace de inmediato[55].

El terror y el miedo son precisamente los términos que usa Philippe Dubois cuando, a partir de la figura mitológica de la Gorgona, asocia lo que llama la "sideración fotográfica" ("*médusation photographique*") al hecho de franquear la frontera que lleva al "País de los muertos" ("*Pays des Morts*"), lo que designa como un "terror absoluto" ("*effroi absolu*")[56]. Una de las características de la fotografía, desde un punto de vista ontológico, y que la hace distinta a las demás artes, es precisamente esta transformación repentina de lo vivo (movimiento y fluir temporal) en lo muerto (inmovilidad espacio temporal) mediante una operación de corte y fijación:

[54] *Ibíd.*
[55] *Ibíd.*, p. 13.
[56] P. DUBOIS, *L'Acte photographique*, *op. cit.*, p. 161.

El acto fotográfico, escribe Dubois, al cortar, hace pasar del otro lado […]: de un tiempo evolutivo a un tiempo fijado, del instante a la perpetuación, del movimiento a la inmovilidad, del mundo de los vivos al reino de los muertos, de la luz a las tinieblas, de la carne a la piedra[57].

Si la imagen cinematográfica es heredera de la imagen fotográfica en el sentido en que, como esta, se fundamenta en un principio de concomitancia entre un referente y su representación, no obstante, el dispositivo de la proyección cinematográfica, aliado al de nuestra percepción retiniana (fenómeno *phi*), hace que desaparecen los fotogramas (24 por segundos en el cine) para dejar lugar a la imagen-movimiento que, como lo mostró Gilles Deleuze, transforma el espectáculo cinematográfico en un *continuum* espacio-temporal[58]. No se puede negar que, en el fondo, el procedimiento de "transubstanciación" del referente en un soporte de celuloide remite a un mismo principio de memorización único de "lo que fue". "Esto ha sido", según escribe Roland Barthes en *La cámara lúcida*[59], pero la restitución de la dimensión espacio-temporal no produce, en el caso del cine, el efecto de reificación propio de la fotografía y que tanto se relaciona con la muerte.

En la entrevista que acabamos de citar, Carlos Saura afirmaba, justo después de evocar su terror, su interés por las fotografías movidas, y no es un azar si las dos cosas se asocian: "siempre me han fascinado estas fotografías donde hay un grupo completo y una persona no se sabe bien por qué aparece movida"[60]. Agustín Sánchez Vidal comenta al respecto:

Una fotografía movida no es ya fotografía, pero todavía no es cine, aunque está requiriendo su concurso […]. Cabe pensar, sin embargo, que el fotógrafo se hace realizador para resucitar la imagen que acaba de congelar en el tiempo"[61].

---

[57] "*L'acte photographique, en coupant, fait passer de l'autre côté […] : d'un temps évolutif à un temps figé, de l'instant à la perpétuation, du mouvement à l'immobilité, du monde des vivants au royaume des morts, de la lumière aux ténèbres, de la chair à la pierre*". *Ibíd*., p. 160.
[58] Véase Gilles DELEUZE, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984 [1983].
[59] Véase Roland BARTHES, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2009 [1980].
[60] C. SAURA, *Carlos Saura fotógrafo. Años de juventud (1949-1962), op.cit*., p. 13-14.
[61] *Ibíd*., p.13.

De hecho, esta categoría de *flou* que es el resultado de un movimiento del sujeto fotografiado, entra en contradicción con la naturaleza propia de la imagen fotográfica, de lo que la fundamenta, al perturbar el efecto de corte espacio-temporal que fija y congela. En ciertas fotografías de Carlos Saura de la época, algunos *flous* son llamativos al respecto, como en esta fotografía de un cura en sotana montado en una bicicleta, que nos da la impresión de estar atravesando la horizontalidad del espacio fotográfico desde la izquierda hasta la derecha por el carácter borroso de los personajes del segundo plano.

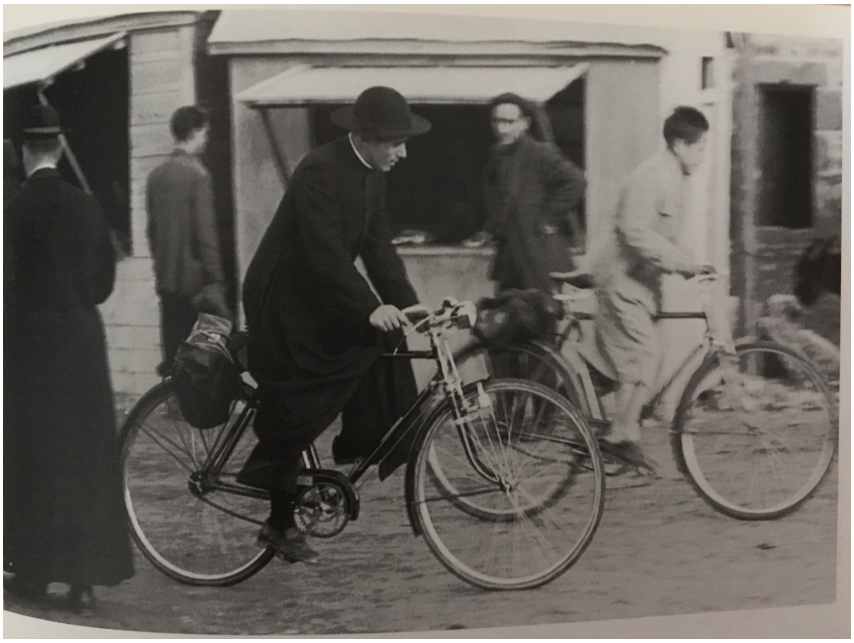

Fig. 10 Sanabria [62]

Pero lo que llama la atención en numerosas fotografías suyas, es la representación de personajes en movimiento, sin llegar al *flou*, que invitan al espectador a proyectarse en un fuera de cuadro espacio-temporal, como para la silueta oscura de un niño corriendo en una calle desierta, que parece tanto más móvil cuanto que, tomada de espaldas, conduce nuestra mirada en una profundidad de campo que

[62] C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, *op. cit.*, p. 59.

prolonga el movimiento hacia una pequeña puerta negra que podría ser el punto final de su recorrido. Lo mismo pasa con esta joven campesina, con su cántaro en la mano, que avanza decididamente, con un movimiento que genera unos elegantes pliegos en su vestido, extraña Gradiva interpuesta entre las ruinas del castillo de Belmonte que cierran el horizonte, y el objetivo de la cámara, como seguida por su sombra que añade al movimiento una fuerte dosis de temporalidad. Al espectador le gustaría seguirla sobre ese camino, ver cómo llena su cántaro que tal vez se caerá. Pero esta posible acción se quedará para siempre en el fuera de cuadro.

Fig. 11 Por tierras de Andalucía, 1956[63]

[63] *Ibíd.*, p. 37.

Fig. 12 Por tierras de Castilla. Castillo de Belmonte, 1957[64]

Esto es lo que diferencia también fotografía y cine: la posibilidad para este de transformar el fuera de cuadro en un fuera de campo que hace que el espacio visible se extiende fuera de los márgenes de la pantalla al poder ser visibilizado lo que en un plano no se veía, pero se intuía. De modo que cuando, en el año 1959, Carlos Saura decide optar por una nueva existencia de cineasta, con *Los Golfos*, de cierta manera amplía lo que entonces siente como una restricción del acto fotográfico, para hacer que la imagen captada desborde espacio-temporalmente, por una especie de operación de "exorcismo contra el encarcelamiento textual y fotográfico de la imagen fija"[65]. No obstante, habrá dejado atrás una obra considerable de fotógrafo.

[64] *Ibíd.*, p. 9.
[65] Texto de 1988 recogido en Jesús BLANCO e Ignacio COLLADO, *Carlos Saura*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, Cuadernos del Atlante, 1993, p. 95.

La fotografía y el cine

Los universos del Carlos Saura-fotógrafo y del Carlos Saura-cineasta no son herméticos. Ya hemos señalado puntualmente algunas interferencias temáticas (marginalidad, infancia) o formales (el interés por la materia). También se hubiera podido recalcar unas semejanzas entre algunas fotografías suyas y planos de sus películas: la imagen frontal de tres niños que enseñan la mano al fotógrafo pidiendo limosna presentan un parentesco turbador con un plano de *¡Ay Carmela!* en el que los tres protagonistas hacen el mismo gesto para convencer de su inocencia al soldado fascista que les interroga. Se destaca la misma filiación visual entre la imagen de cerdo degollado antes comentada y los impactantes planos del cadáver animal del plano secuencia inaugural de *Goya en Burdeos* (1999), con el cuadro de Goya en el horizonte intertextual de ambos. No es de olvidar, por otra parte, que la carrera cinematográfica de Carlos Saura se había iniciado bajo el signo del documental, con la realización en 1958 de un mediometraje, *Cuenca*, que le había encomendado el ayuntamiento de Cuenca: "Mi idea al principio era hacer documentales, y luego dedicarme a hacer películas en la línea del 'cine-verité', o algo así"[66]. El retrato urbano de Cuenca, con sus tres partes (geográfica, lírica y folclórica) presenta numerosos puntos en común con sus retratos fotográficos de las regiones de España. En cuanto a su serie de fotografías reunidas bajo el título de "Tarde de domingo", y que representan "las salas de baile a las que los domingos acudían las chicas de servir, […] para buscar novio y librarse de los trabajos diarios en las casas de la burguesía acomodada, donde a veces eran tratadas casi como esclavas"[67], es contemporánea de la realización del cortometraje epónimo que realizó Carlos Saura en el marco de sus estudios de cine como trabajo de fin de curso para la obtención de su diploma de dirección en 1956-1957 (*La Tarde del domingo*, 1957) en la Escuela Oficial de Cine. Algunas secuencias de esta película, rodadas en el decorado natural del local del cine

[66] Entrevista en E. BRASO, *Carlos Saura*, *op.cit.*, p. 44.
[67] C. SAURA, *Carlos Saura. España Años 50*, *op. cit.*, p. 81.

Salamanca, cámara al hombro, evidencian la dimensión documental de la serie de fotografías tomadas en el mismo lugar.

Fig. 13 Tarde del domingo[68]

En cuanto a sus ahora numerosos documentales sobre la danza como *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995) o *Jota* (2016), ¿cómo no percibir que son una forma de prolongación cinematográfica de su temprana dedicación profesional como fotógrafo para cubrir los festivales de música y baile?

En algunas películas, la relación entre fotografía y cine llega a constituir uno de los componentes esenciales del guion. En *La Caza* (1965) por ejemplo, el director arma, por así decirlo, a uno de sus personajes, con una cámara fotográfica con la cual plasma algunos momentos de la trágica caza: la introducción de este objeto (tanto más presente cuanto que hay pocos objetos en la película) le permite desarrollar una da las más interesantes escenografías intericónicas de su filmografía. En 1975, los títulos de crédito de *Cría cuervos* se abren con planos de una serie de fotografías

[68] C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, *op. cit.*, p. 93.

pegadas en un álbum familiar, y el espectador entenderá retrospectivamente que se trataba de un tiempo "prehistórico", ampliamente anterior al acontecimiento en el que arranca la película, la muerte del padre y a ese otro acontecimiento no menos fundacional, más remoto todavía, la muerte de la madre. Un tiempo perdido que la narradora, Ana (Géraldine Chaplin), tratará de reconquistar mediante el ejercicio de la memoria: la película, por sus numerosos *flash-back*, irá devolviendo a ese tiempo petrificado por el acto fotográfico, su movimiento, su vida, sea real o imaginaria, poco importa. Esta película es la más emblemática de lo que provoca en Carlos Saura el paso de la fotografía al cine: conjurar de cierto modo la angustia existencial de la dimensión ontológicamente mórbida de la imagen fija.

A modo de conclusión abierta: Volver

Fue Hans Meinke quien animó a Carlos Saura a que exhumara sus antiguas fotos y negativos de sus cajas y fundas para el libro y la exposición celebrada en el año 2000, y que permitió al público conocer este aspecto de la personalidad artística de Carlos Saura. A pesar de la pereza que invadía al cineasta y de la cantidad, que lo desalentaba, resultó para él una "experiencia apasionante" que prometió entonces ir completando poco a poco[69]. No solamente cumplió con su promesa, sino que, más allá de esta exhumación de los archivos de un pasado "precinematográfico", contribuyó a desvelar una faceta de su personalidad artística que distaba mucho, por su valor intrínseco y por la regularidad de su práctica, de un simple pasatiempo o "violín de Ingres". Además, la fotografía que desde los años cincuenta había sido sustituida por el cine en lo que sería el primer plano de su dedicación artística, empezó a volver a ocupar cierta centralidad en su polifacético quehacer artístico: más allá de su producción "precinematográfica", ampliamente difundida, el artista ha sacado de sus cajas fotografías variadas para exposiciones o libros[70]. En los filmes que

[69] C. SAURA, *Carlos Saura fotógrafo. Años de juventud (1949-1962), op.cit.*, pp.9-10.

[70] Desde la primera exposición de Barcelona en 2000 y su correspondiente catálogo (*Ibíd.*), seguida por la de Enghien-les-Bains con el libro editado con ese motivo por Filigranes que lo retomaba (*Años*

recientemente se han hecho sobre él, la fotografía ocupa de hecho un lugar destacado (por ejemplo en *Imprescindibles. Trabajando con Saura*, Carlos Saura Medrano, 2016) e incluso se ha dedicado un documental completo al tema: *How to Make a Book with Carlos Saura & Steidl* (Jörg Adolph y Gereon Wetzel), con motivo de la publicación del libro retrospectivo de sus fotografías de los años cincuenta por Steidl[71]. La novela suya que se publicó en 2017 (pero que empezó a escribir en 2002), *Ausencias*[72], cuyo protagonista es una suerte de *alter ego* de Carlos Saura — un obsesivo coleccionista de cámaras que vive en una casa de campo al norte de Madrid —, es un vibrante homenaje a la fotografía no solamente desde el punto de vista de su técnica, ampliamente comentada (se incluyen además al principio de cada capítulos dibujos de aparatos míticos como la Speed Graphic, Ernemann Ermanox o Hasselblad), sino también a los grandes artistas que la practicaron: Diane Arbus, Weegee, Erich Salomon o Edward Weston. Más allá de una simple vuelta a los amores de juventud, podemos pensar que con los años fue superando — e incluso asumiendo — el "terror" que llegaron a infundirle las imágenes fijas en un momento dado. En el inicio de la etapa de "redescubrimiento" de sus fotografías de los años cincuenta, todavía hablaba de "miedo" al "pensar que [su] atracción por la fotografía no [fuera] más que fascinación por conservar el pasado"[73]. Muy distinta fue su presentación de esta condición memorística en su texto de presentación de sus fotografías en el libro de 2016, que empieza con la exaltación de la fotografía como "archivo de [su] memoria":

---

de juventud. Photographies 1949-1962, *op. cit.)* ampliándolo, las exposiciones de sus fotografías, variadas, han sido numerosas, tanto en España como en Europa o Estados Unidos. En cuanto a los libros sobre sus fotografías, o que incluyen fotografías suyas, se han publicado también con gran regularidad: Ramón GOMEZ DE LA SERNA, *El Rastro* (fotografías de Carlos Saura), Barcelona, Galaxia Guntenberg/Círculo de Lectores, 2001; *Flamenco*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004; *Las fotografías pintadas de Carlos Saura*, Madrid, El gran Caíd, 2005; *Carlos Saura*, Madrid, La Fábrica, Biblioteca PHotoBolsillo, 2006*; Los Sueños del espejo, catálogo,* Huesca, Diputación provincial, 2007; *Saura X Saura*, Madrid, La Fábrica, 2009; *Io, Don Giovanni. Un film di Carlos Saura. Testimonianze fotografiche di Fabian Cevallos. Bozzetti e foto di Carlos Saura*, Milano, Electa, 2009; y, en 2016, *Vanished Spain*, *op. cit*; *Carlos Saura. España Años 50*, *op. cit.*

[71] ADOLPH, Jörg & WETZEL, Gereon, *How to Make a Book with Carlos Saura & Steidl* (DVD), Steidl, 2017.

[72] Carlos SAURA, *Ausencias*, Madrid, Laborinto, 2017.

[73] En R. GÓMEZ DE LA SERNA, *El Rastro, op. cit.*, p. 7.

"Nada como la fotografía para reavivar la memoria y el recuerdo: basta con mirar atentamente una fotografía para que inmediatamente aparezca una parte de la historia que todos llevamos dentro"[74]. Si esta dimensión de "congelación" del pasado era lo que había llevado al artista, a optar profesionalmente en sus años de juventud por la imagen-movimiento, sin dejar de practicarla para un uso privado, es precisamente esto lo que parece suscitar la vuelta del cineasta veterano a sus antiguos amores, consciente de que "¡La posibilidad de recuperar el pasado ha sido un sueño del ser humano! Allí es donde sigue estando la magia de la fotografía"[75].

[74] C. SAURA, *Carlos Saura. España Años 50*, *op. cit.*, p. 9.
[75] *Ibíd.*, p. 10.