

Carlos Saura Fotógrafo

La muestra ha formado parte del importante ciclo de exposiciones que PHotoESPAÑA ha localizado en nuestra ciudad, a la que debemos sumar otras como *Gigantes, Espacios, memoria y tiempo*, donde han concurrido obras de autores galardonados con el Premio Nacional de Fotografía, en la Fábrica La Zaragozana, la de Rosa Muñoz, titulada *Lugares en movimiento*, en los antiguos depósitos de agua Pignatelli, de Greta Alfaro se ha visto *Presentimiento*, en la Torre DKV, así como las protagonizadas por la Real Sociedad Fotográfica de Madrid: *La cofradía de la luz*, con motivo de su centenario, presentada en la Casa de los Morlanes, y el repaso a la actividad más reciente de esta entidad, en *La mirada hoy de la RSFZ*, en el Museo de Zaragoza.

La exposición dedicada al recientemente fallecido Carlos Saura, que se ha podido ver hasta el pasado 10 de septiembre, estuvo conformada por un centenar de imágenes asociadas a la intimidad, así como a escenas de la vida cotidiana del medio rural –sobre todo castellano– de mediados del siglo pasado, sin olvidar el quehacer profesional y creativo más característico del realizador oscense, el cine. Actividad que nunca llegó a hacer abandonar la labor fotográfica, en la cual, como es sabido, se inició Saura antes de dedicarse al Séptimo Arte. Una faceta ésta que fue *descubierta* tardíamente para el gran público en el verano de 2000 con motivo de una exposición de 179 copias en el Centro Cultural Círculo del Arte de Barcelona, imágenes que ya tuvieron que ver con el retrato de una España, la de los cincuenta, según declaraba el propio Saura, “con reminiscencia medievales, hambruna y oscuridades”. (Berthier, 2017: 1).

Por otra parte, esa década es el periodo que coincide estrictamente con sus estudios cinematográficos en el I.I.E.C. (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) y sus primeros ensayos, en forma de prácticas fílmicas, como

La tarde del domingo (1957) o el documental *Cuenca* (1958), igualmente vinculado con su etapa formativa. Son numerosos los estudios que han trazado los paralelismos y concomitancias entre su trabajo fotográfico y el cinematográfico, teniendo como uno de los *leit-motivs* fundamentales a la pauta estética y mensaje de compromiso adscritos a la espinosa y compleja noción del realismo; pero no solo podemos detectar tales relaciones en las cuestiones de significado, también se pueden percibir paralelismos puramente formales en la puesta en escena de películas saurianas como *La Caza* (1965) o *Mamá cumple cien años* (1979). (Parejo, 2013: 192-193).

Saura estrenó el nuevo decenio de los sesenta con su ópera prima *Los golfos* (1960), largometraje que el propio director emparentaba con el reportaje fotográfico que estaba practicando coetáneamente: “Yo diría que *Los Golfos* puede ser un producto natural, una especie de hijo legítimo de la fotografía de reportaje o del documental que llevo practicando desde hace varios años. Incluso en su construcción entrecortada, a base de escenas que no parecen tener una ligazón inmediata, he procurado conseguir el tono de reportaje directo, al que tan ligado me siento.” (Saura, octubre de 1960). En efecto, los años finales de los cincuenta fueron de indecisión para el creador aragonés, puesto que compaginaba sus primeros proyectos cinematográficos con diversos encargos profesionales en el ámbito fotográfico. Terminó por decantarse por el cine: “En 1957 me encargaron hacer un documental sobre Cuenca y en el año 1959, cuando preparaba mi primer largometraje, *Los golfos*, me llegó una propuesta para incorporarme en la revista gráfica *Paris-Match*. Era el sueño de cualquier fotógrafo y aquella noche no dormí. Sin embargo, se impuso el cine y no me he arrepentido de ello. Pero nunca abandoné la fotografía”. (Saura, 2016: 11). Estas palabras se corroboran perfectamente con lo visto en *La Lonja*, ya que tenemos imágenes de principios de los cincuenta hasta el siglo XXI. Entre las primeras, muchas pertenecen a su propia familia, padres y hermanos (veraneando en Suances, Cantabria),

así como autorretratos de *un* Saura con poco más de veinte años. O retratos de su hermano Antonio, a lo largo de distintas épocas, con el que le unió una estrecha relación, en lo personal y en lo artístico:

“Estuvimos juntos y separados, pero siempre unidos, hermanados por un amor más allá de las palabras, quizá no lo expresábamos, no era necesario: hicimos exposiciones con el grupo «Tendencias», en los cincuenta; más tarde colaboré con el grupo «El Paso^[1]», que él fundó; hice las fotografías de la insólita exposición *Arte fantástico* en la Galería Clan; mano a mano realizamos la serie *Moi*, de la que yo hice las fotos sobre las que Antonio trabajó después...” (Saura, 2008: 15).

En todas estas fotografías, hay una cuidada composición y una selectiva iluminación en un depurado blanco y negro, que destaca determinadas zonas y superficies, y que nos muestra una generosa cotidianeidad en torno a las personas más queridas por el autor en aquellos años de juventud. Estas cualidades formales también concurren en dos sorprendentes desnudos femeninos sin rostro, que nos recuerdan los trabajos del francés Lucien Clergue, entre otros numerosos cultivadores de este polémico género.

De mediados de los cincuenta, data *Madrid*, una extraña imagen presidida por un tiovivo abandonado, que nos sitúa ante el París fantástico de Eugène Atget de principios de siglo; fotógrafo francés que también recogió con su cámara decimonónica uno de estos elementos para la diversión infantil.

De Madrid, y de principios de los sesenta, son varias fotografías ambientadas en el Rastro, con curiosos personajes que habitaban aquel espacio orientado a la venta de los más

diversos productos. Con algunas de esas fotos y textos de Ramón Gómez de la Serna (obra original publicada en 1914), Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores editaron una monografía en 2001. Imágenes que nos recuerdan a las de ciudadanos anónimos, compradores y vendedores, en el Mercado de los Encantes de Barcelona, y que ocuparían algunas páginas del libro *Barcelona, blanco y negro*, publicado por la firma Aymà en 1964, y obra de Xavier Miserachs, uno de los más significativos representantes de la fotografía neorrealista y documental en España a finales de los cincuenta y durante los años sesenta.

Junto a los retratos de familiares, algunos tímidos desnudos y muestras interesantes del reportaje urbano de la capital, tenemos igualmente algunas fotografías del Festival de Música de Granada (1956), que son muestra de la fotografía de encargo del autor; carácter profesional al que aspiró la generación de fotógrafos formada por Miserachs, Ramón Masats, Leopoldo Pomés, Oriol Maspons, Francisco Gómez, Francisco Ontañón, Gerardo Vielba o Gabriel Cualladó, y a la que también pertenecía Saura, para abrirse hueco en el medio fotográfico, en el que la imagen buscaba ser algo más que una composición bella y bien compuesta.

Los pueblos y ciudades de Castilla también han sido captados por el objetivo de Saura. Escenarios humildes protagonizados por personas humildes en acciones cotidianas: mujeres lavando junto al río, niños en la escuela, campesinos desempeñando faenas del campo, o los actos religiosos, como las procesiones de la Semana Santa castellana, con una vertiente más profana y humanista que la más *oficialista*, algo que comparte con el barcelonés Francisco Ontañón. Sin olvidar las instantáneas ubicadas en Calanda y las concentraciones de tambores, en claro homenaje a su maestro Buñuel, fechadas ya a finales de los sesenta y positivadas en color. El director calandino es fotografiado en algunas de sus estancias en España (Cuenca, Toledo, etc.) previas a la filmación de su película *Viridiana*

(1961). Estas imágenes podrían formar un perfecto *pendant* con las tomas de Ramón Masats sobre el rodaje de la polémica cinta y que –muchas de ellas inéditas– fueron expuestas hace unos años en el I.A.A.C.C. “Pablo Serrano” bajo el comisariado de los profesores Amparo Martínez Herranz y Antonio Ansón.

Salamanca capital, Cuenca y La Alberca (Salamanca) o los resacos paisajes esteparios de Guadix (Granada) son los lugares concretos. En el caso de La Alberca, es inevitable (y ya tópico) recordar el documental *Las Hurdes. Tierra sin pan*, de Luis Buñuel. Otra de las zonas fotografiadas, con una similar mirada, directa y sin idealizaciones, fue la comarca de Sanabria (Zamora), gestado este reportaje en torno a la producción de un documental, del que se perdió desafortunadamente buena parte de su material (*Carta de Sanabria*, 1955, dirigido y guionizado por Eduardo Ducay), a caballo entre el encargo industrial, por tratarse de la construcción de un embalse en esta zona, y el análisis antropológico. Saura, que colaboró en calidad de fotógrafo y ayudante de dirección recordaba “la experiencia de un rodaje durísimo, en muy penosas condiciones, y el impacto producido por el contacto con la extrema crudeza y atraso de las condiciones de vida de la comarca de Sanabria entonces”. (Salvador, 2009: 371). Inevitable recordar aquí el mítico reportaje *Spanish Village. It Lives in Ancient Poverty and Faith*, desarrollado por el estadounidense W. Eugene Smith en la localidad extremeña de Deleitosa (Cáceres) en 1950, y aparecido un año después en las páginas de la revista *Life*.

Otro grupo interesantísimo de fotografías son las centradas en los rodajes de películas del propio Saura y de otros cineastas, como Juan Antonio Bardem y su *Calle Mayor* (1956), quien también aparece, junto al actor Fernando Rey, en las extrañas y tristes tomas que captaron los últimos momentos de vida del escritor Pío Baroja en ese mismo año. Últimas imágenes que tienen su correspondencia, eso sí, no en el lecho de muerte, con otra particularmente notable donde encontramos

al actor y director Charles Chaplin, padre de su entonces pareja Geraldine, quien también aparece, junto al hijo de ésta y del director aragonés, Shane, en su casa de Vevey (Suiza). Vemos a la mítica estrella del cine sentada cómodamente en un lujoso salón de su mansión suiza, el mismo año que falleció, 1977.

En cuanto a los rodajes, que representan un trabajo gráfico de documentación impagable, tenemos títulos como *La prima Angélica* (1974), *Cría cuervos* (1976), de su etapa más críptica y simbólica, junto a otros filmes musicales: *Carmen* (1983), con el bailarín Antonio Gades y la actriz Laura del Sol, *Bodas de sangre* (1981), *El amor brujo* (1986), de nuevo con Gades, que ya había protagonizado otra cinta con este tema, casi veinte años atrás, en la versión de Francisco Rovira Beleta, o la bellísima imagen que compone la silueta del director de fotografía Vittorio Storaro, un habitual colaborador del aragonés en muchas de sus cintas, en el set de rodaje de *Flamenco* (1995). También tenemos fotos de *Sevillanas* (1991), *Tango* (1998), y de la extraña e incomprensida *El dorado* (1988), o la galardonada *¡Ay, Carmela!* (1990), y *Pajarico* (1997), protagonizada por Francisco Rabal antes de que hiciera lo propio en *Goya en Burdeos* (1999).

Más allá de estas imágenes, que certifican que Saura nunca dejó de tomar fotografías, y que son testimonios magníficos de la intrahistoria de estas filmaciones, hallamos otras de carácter más íntimo que no dejan de pertenecer al mundo del cine ya que son, las más de las veces, autorretratos de Saura en los hoteles en que permanecía durante festivales como el de Berlín. Son fotos muy personales donde hallamos al director vestido con pijama o albornoz sobre la cama de la habitación, y que, generosamente, nos ofrecen esa faceta más alejada de las luces y del glamur del espectáculo cinematográfico.

En suma, un amplio conjunto de fotografías, que se completa con un audiovisual con palabras del director, que sitúan a Saura en la corriente del neorrealismo documental de los años

cincuenta y sesenta junto a los nombres antes citados, pero que también son expresión de su cotidianeidad, desde los años de juventud con su familia, hasta su plena consagración como realizador cinematográfico.

[\[1\]](#) Como queda constancia por una interesante fotografía de algunos de sus más relevantes miembros (el propio Antonio Saura, Rafael Canogar o Manolo Millares) frente al escaparate de la sombrerería Prats de Barcelona, en 1959, que posteriormente se convertiría en la Galería Prats.