

Vicente Nieto Canedo

Fotografías 1936-1967



Vicente Nieto Canedo

Fotografías 1936-1967

www.mcu.es
www.060.es



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Publicaciones, Información y Documentación

© De las fotografías: Vicente Nieto Canedo

© De los textos: sus autores

NIPO: 551-11-007-X



INSTITUTO
DE ESTUDIOS
BERCIANOS



MINISTERIO
DE CULTURA



Ángeles González-Sinde
Ministra de Cultura

Mercedes E. del Palacio Tascón
Subsecretaria de Cultura

Rogelio Blanco Martínez
Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas

La edición de este catálogo es mucho más que la edición de un álbum de imágenes imprescindibles de un gran fotógrafo leonés: es un eslabón más en la recuperación de un patrimonio casi secreto.

La fotografía, que pronto cumplirá ya dos siglos, sigue conservando, a pesar del deslumbramiento del cine y de otras artes audiovisuales que vinieron luego, el espíritu de la hechicería. Está en el hilo del tiempo, pero lo interrumpe y lo calma. El instante escogido –por el fotógrafo o por el azar– se vuelve perdurable, y hace perdurar con él aquello que tuvo de terrible, de conmovedor, de anodino o de asombroso. Es esa quietud inverosímil la que deforma lo real hasta el punto de volverlo más real. Por eso encontramos en las fotografías el aire de la inmortalidad.

Las de Vicente Nieto, tomadas durante casi cuarenta años (la primera a los quince años cuando compró su primera cámara por trece pesetas), tienen indudablemente un sentido testimonial, pues ponen su foco en una época singular de la historia de España y retratan la vida. Pero, como todas las grandes obras, trascienden a ese testimonio y a cualquier coyuntura e indagan, mediante su nitidez, su encuadre, en el fondo del corazón humano.

Las imágenes de la guerra civil, en las que no hay ningún rastro de épica y en las que el drama está a veces coloreado por la ternura, o las imágenes cotidianas de esa España de posguerra que dormita con una cierta felicidad y con un provincianismo asfixiante, tienen un reverso en el que la existencia cobra su propio pulso: la resignación de esas ancianas vestidas de negro que pasean riendo por la calle de una aldea; la esperanza de los jóvenes que miran a través de ventanas o de umbrales; la angustia del soldado que sujeta su fusil o que juega con él para entretener los pensamientos; la opresión de esos espacios abiertos en ciudades desiertas en las que no pasa nada; la calma ignorante de enamorados que pasean de la mano o miran a un horizonte; la inocencia de niños que distraen el tiempo con juegos o con desamparo.

A un gran fotógrafo se le reconoce por la minuciosidad del encuadre, por el uso expresivo de la luz, por la forma en la que las figuras se componen con una geometría exacta y por la nitidez –o el desvanecimiento voluntario– de las líneas. A un artista se le reconoce además porque en el centro de su objetivo hay siempre una mirada propia del mundo, aunque sea a veces perpleja. Una interpretación de la realidad, una forma personal e indubitable de comprender lo que sucede a nuestro alrededor. No basta la técnica, no basta el azar, no basta el esmero: hace falta un corazón especial. Y Vicente Nieto lo tiene. Sus fotografías lo prueban.

Ángeles González-Sinde
Ministra de Cultura

EXPOSICIÓN

Comisario

Amando Casado Martínez

Organización

Ministerio de Cultura
Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas

Coordinación

Subdirección General de los Archivos Estatales

Diseño y Montaje

Feltrero división arte

Enmarcados

La Real

Copiado

Ciberastor

CATÁLOGO

Coordinación

Amando Casado Martínez
Subdirección General de los Archivos Estatales

Asesoramiento

Marcos López Rodríguez

Fotografías

Vicente Nieto Canedo

Edición de imágenes

Amando Casado Martínez

Textos

José Gómez Isla
Roberto Castrillo Soto
Manuel Jesús Álvarez García
Ester Catoira Fernández
Marcos López Rodríguez

Diseño y maquetación

Amando Casado Martínez
César Núñez Álvarez

Documental

Jesús Palmero Alonso

Adaptación de imágenes

Marcos López Rodríguez
Álvar Núñez García
Cristina Pimentel Hurga

Vicente Nieto Canedo



ÍNDICE

Presentación: Vicente Nieto Canedo, El don de la mirada	13
Amando Casado Martínez	
De un tiempo, de un país: Las razones de Vicente Nieto Canedo, “El fotógrafo que sabía mirar y al que nadie vio”	17
Manuel Jesús Álvarez García	
Fotógrafo de lo real	25
Roberto Castrillo Soto	
Vicente Nieto Canedo. Escenas para una cosmogonía simbólica de la vida cotidiana	31
José Gómez Isla	
Fotografías: Guerra Civil. 1936 - 1939	38
Vicente Nieto Canedo	
Fotografías: Posguerra. 1940 - 1967	82
Vicente Nieto Canedo	
Cronología	243
Ester Catoira Fernández y Marcos López Rodríguez	
Agradecimientos	247
Documental: “La mirada furtiva”	Se incluye DVD en contracubierta posterior
Jesús Palmero Alonso	

Nota: Los pies de foto corresponden a los datos que el autor anotó, en su momento, en las hojas de negativos.

PRESENTACIÓN: VICENTE NIETO CANEDO, EL DON DE LA MIRADA

Amando Casado Martínez
Comisario y fotógrafo

Vicente Nieto Canedo es un fotógrafo amateur, nacido el 10 de junio de 1913 en la localidad berciana de Ponferrada, provincia de León. Allí nos comenta el autor que fue donde tuvo su primera aproximación a la fotografía. A modo de juego, aprovechaba los recortes desechados por un cine de la ciudad y, utilizándolos a modo de negativo, intentaba con sus amigos hacer copias sobre papel fotográfico al sol, obteniendo resultados no demasiado satisfactorios en principio, pues las imágenes se desvanecían rápidamente. Más tarde alguien que vio sus juegos les aconsejaría que las copias las sumergieran en una solución salina para evitar que se perdieran con rapidez.

Cuando era adolescente se traslada a Madrid a casa de su hermana Soledad, considerando su familia que allí podría tener mejores oportunidades. Desde entonces ha transcurrido su vida en la capital.

En 1933 compra su primera cámara, una Kodak Baby Brownie de baquelita que le costó 13 pesetas, cámara en extremo rudimentaria. Su obra fotográfica, discretamente conocida, nos deja unos 5.000 negativos de diversos formatos (3x4, 6x6, 6x9, y 35 mm), realizados entre 1933 y 1967, dejando en esta última fecha de fotografiar por motivos laborales.

Una vez revisados sus negativos detenidamente, podemos afirmar que estamos ante un autor de una dimensión creativa poco habitual. Lo que a primera vista llama la atención, al analizar su obra, es que hay dos etapas muy diferenciadas, una primera está situada en la Guerra Civil Española, y otra en la posguerra. Vicente se alista cómo voluntario en las filas republicanas, siendo su destino la Columna Mangada y posteriormente la 32 Brigada Mixta, teniendo sus operaciones en la sierra de Madrid.

Su sobrina Cecilia López Nieto le enviará su cámara al frente y a pesar de la escasez de película, va a fotografiar lo que acontece en el día a día, obteniendo unas imágenes de un interés histórico indudable, relatándonos desde dentro cómo pasaba el acontecer en la retaguardia de las filas republicanas.

Denotan sus fotografías, de forma evidente, que los republicanos tenían más entusiasmo que medios, como se puede ver en la forma de vestir, calzar, el armamento..., nos presenta unas imágenes exentas de violencia, nunca de primera línea del frente, cargadas de vitalidad e incluso de alegría y optimismo. Es curioso como en una de las fotografías (págs. 44-45) aparecen varios soldados simulando que han sido abatidos, apareciendo en el encuadre la sombra del propio fotógrafo. En realidad es una escenografía y paradójicamente están jugando a la guerra en la propia guerra.

Es de destacar en Vicente Nieto, como a pesar de su escaso conocimiento técnico en esta primera época y lo limitado de su cámara, nos deja ver ya en sus fotografías una mirada muy intuitiva, apuntando las claves de su estilo fotográfico en el futuro. Esto, unido a una sensibilidad innata para ver y su facilidad para relacionar contenidos, hace que Vicente Nieto Canedo se nos presente como un fotógrafo que no está especialmente obsesionado con la técnica sino que lo está por traducir su mirada en imágenes, él mismo comentaba: "En la vida todo es fotografía, el problema es saberlo traducir". Vicente Nieto posee un don para asociar los diversos elementos encontrados en aquellos escenarios que son objeto de sus trabajos fotográficos y traducirlos de forma magistral en imágenes. Muchas veces capta con su cámara la escena sin intervenir en ella, otras en cambio sugiere a los personajes de sus fotos que adopten cierta colocación o poses determinadas con el fin de conseguir su foto ideal. Generalmente se trata de pequeñas modificaciones y no de imágenes premeditadas o conceptualizadas para ser escenografiadas, tal como haría su paisano Bernardo Alonso Villarejo¹.

Las fotografías realizadas durante la Guerra Civil tienen más bien una intención lúdica, como divertimento, fotografiando lo que tiene más próximo, los distintos grupos de compañeros, el paisaje, los juegos...,

¹ Bernardo Alonso Villarejo. *En los Límites de las sombras*, ISBN: 978-84-95702-83-8, ILC, Diputación de León, 2008.

pero sin interesarse particularmente por los nombres de los personajes o lugares, lo hace como mera afición para pasar el tiempo, que según el propio autor fue extremadamente duro y difícil. La práctica fotográfica, por tanto, suponía para él en aquellas circunstancias un auténtico bálsamo. No aparecen imágenes violentas de la batalla, pues como él ha dicho: "Allí sólo tenía tiempo de disparar con su fusil". El hecho de que haya conservado estos negativos, perteneciendo al lado perdedor de la contienda, tiene un valor especial, a pesar de que podría haberle acarreado serios problemas durante el franquismo. Hay constancia de quema de negativos por parte de varios fotógrafos contemporáneos de Vicente para evitarse posibles represalias.

Hoy, por suerte, podemos publicar unos cuantos negativos de los muchos que conserva Vicente Nieto en su archivo. Con el paso del tiempo se han convertido en documentos históricos de primer orden para comprender mejor un hecho trascendental en la Historia de España como es la Guerra Civil. Entrando en detalles podemos ver en sus fotos a soldados, compañeros suyos, en diversas escenas cotidianas, esas que nos han narrado nuestros abuelos y que Vicente vivió en persona. También recogió a personajes que tenía próximos como el Teniente Coronel Mangada, llamado por el pueblo, aunque nunca lo fue "General Mangada", personaje polifacético y con una personalidad muy marcada, fue miembro de la masonería en alto grado, esperantista, nudista, vegetariano... y como militar, bastante polémico y radical en sus opiniones.

Aunque los negativos de la época de la Guerra Civil no tienen una gran calidad técnica, tampoco su Brownie le ofrecía más posibilidades. Desde sus inicios en la fotografía se puede ver en sus imágenes una frescura y una gran fuerza compositiva. Toda esa intuición, esa búsqueda y esa sensibilidad que de forma natural se dejaba ver en sus imágenes, alcanzarán su punto álgido unos años más tarde en la posguerra, cuando vuelve a retomar la fotografía con entusiasmo renovado. Fue entonces cuando se hizo con una cámara Fowell. En esta segunda etapa su interés por aprender le llevó en 1955 a ingresar en la Real Sociedad Fotográfica, porque, según sus propias palabras el "sentía la fotografía" y "tenía el veneno de la fotografía dentro". En 1956 se compró una cámara Rolleiflex que le supuso un esfuerzo económico importante, pero a la que sacó un gran partido realizando con ella la parte más creativa de su obra.

La Real Sociedad Fotográfica se convierte en "su segundo hogar", aunque por ello no deja de ser crítico con algunos de sus dirigentes a los que ve con un excesivo conservadurismo. En la Real empieza a hacer salidas a los pueblos cercanos a Madrid con el fin de hacer fotos y relacionarse con otros aficionados, algunos de ellos ilustres fotógrafos como Gerardo Vielva, Ramón Masats, Juan Dolcet o Gabriel Cualladó al que tiene en especial consideración. Debemos citar el grupo La Colmena, formado en el seno de la Real Sociedad Fotográfica y del que Vicente fue miembro. En este grupo compartió afición y excursiones más que ideario, algunos de estos compañeros han realizado obras de gran interés como Carlos Miguel, Rafael Sanz Lobato, José Blanco Pernía, Donato de Blas, Sigfrido de Guzmán, Evaristo Martínez Botella, Carlos Corcho y Serapio Carreño, entre otros. Esta relación en la Real Sociedad Fotográfica y en última instancia el grupo La Colmena le va a brindar la posibilidad de compartir conocimientos y conocer revistas fotográficas, todo ello va a pulir su estilo introduciendo nuevas posibilidades técnicas y estéticas en su obra, consiguiendo los resultados que hoy podemos mostrar en este libro.

En esta época surge la denominada Escuela de Madrid, de la que Vicente, según sus propias palabras, "no se ocupa para nada", al parecer se trataba de un grupo que compartía una afición más que una idea o ideario concreto. Lo cierto es que Vicente Nieto respecto a la fotografía funcionaba, a mi modo de ver, como un francotirador que va por libre, aunque lógicamente recibiera influencias de otros miembros de la Real. Nos encontramos ante un heterodoxo para el que la fotografía desde el punto de vista técnico y estético no tiene límites, "es todo" nos dice. Esto viene a ser su declaración de principios, situándose en una aptitud de libertad que le lleva a utilizar recursos que algunos de sus colegas cuestionaban en su momento y que él utilizaba sin ningún tipo de reparo. Curiosamente podemos ver algunas imágenes de Vicente Nieto que nos recuerdan, a las del fotógrafo Robert Frank, tanto en la temática como en su estética, así como en su ejecución, siendo a veces la tensión de la foto el tema principal (págs. 235, 180, 181, 168-69, 239) formando él parte invisible de la escena. Esto produce al contemplarlas una inquietud visual, una especie de tensión en el espectador, priorizando las sensaciones sobre lo demás, yendo más allá de lo estético y lo formal, lo cual suponía en su momento una ruptura con respecto a sus colegas más académicos.

Vicente es, por tanto, un fotógrafo sin complejos, que fotografía para su propio deleite y satisfacción, sin una cultura visual demasiado elaborada de antemano ni en el plano estético y menos aún en el conceptual. Él utiliza su sensibilidad, su intuición y su talento innato como principal arma ante las situaciones que se encuentra, dando una respuesta fotográfica que se nos muestra directa, franca y llena de honradez. Esta forma de actuar le libera de los formalismos, y a veces nos sorprende con soluciones de una simplicidad extrema que alcanza un alto grado de sofisticación estética, y diría también de un conceptualismo implícito; así podemos contemplar (pág. 87) una niña vestida de primera comunión en la que utiliza un contrapicado poniendo a esta sobre un fondo de nubes blancas recortándole los pies, esto unido a la postura de sus manos y la mirada perdida de sus ojos nos produce una sensación de aislamiento y elevación espiritual muy intensa, a la vez que una desconexión de lo terrenal, mientras el blanco del vestido y de las nubes nos sugieren la idea de pureza.

Es Vicente, como ya se ha comentado, un fotógrafo que elabora sus imágenes *in situ*, muchas veces como un cazador, otras introduciendo variaciones sobre lo encontrado, a modo de sugerencias a los modelos para que pusieran o variaran ciertas poses y conseguir la imagen deseada. Podemos contemplar en esta línea de simplicidad máxima una foto (pág. 97) tan austera y a la vez conmovedora como la del niño que parece que va a arrancar su moto imaginaria de un momento a otro, para salir corriendo, utiliza un fondo desenfocado para centrarnos sobre el personaje principal y captar ese gesto que nos conecta con nuestra propia infancia.

Los sencillos recursos técnicos y estéticos que utiliza Vicente Nieto son variados y nada sofisticados, pero sí lo son sus resultados. Así, podemos ver una niña (pág. 230) colocada en el límite izquierdo del encuadre, situando el interés de su mirada fuera de la foto, el borde de la balsa recoge y acentúa su figura contribuyendo aún más a dar esta idea de "fuera de campo". Por otra parte, la niña está en una postura relajada y armoniosa, que con su extrema delgadez nos sugiere una gran fragilidad como preámbulo de su prematura muerte.

Vicente Nieto, aunque no es un fotógrafo con un planteamiento conceptual en sus imágenes, sí es capaz de llegar a generar obras en las que esa carga conceptual está implícita, sustituyéndola con su intuición, que sabe ver en la imagen encontrada y acotada con la cámara, las posibilidades de transmitir un mensaje (págs. 176 y 177). Nuestro autor disfruta especialmente fotografiando gente corriente, tanto en el medio rural como en las ciudades. Sobre el primero encontramos un abundante material realizado en las excursiones que se organizaban desde la Real Sociedad Fotográfica a los pueblos de los alrededores de Madrid. Pero también es un fotógrafo del medio urbano, reflejando la época del desarrollismo en Madrid y pueblos limítrofes, haciendo fotografías de gran belleza, tanto formalmente como desde el punto de vista narrativo.

Los autores de los textos que participan en este proyecto desarrollan diversos aspectos sobre este autor, ampliando los aquí esbozados y aportando otros nuevos. Manuel Jesús Álvarez, como historiador, sitúa a Vicente Nieto en el contexto histórico y social que le tocó vivir, acercándonos el escenario en el que elabora su trabajo. Roberto Castrillo, como profesor en Historia del Arte, realiza un completo análisis de su obra y de su tiempo. José Gómez Isla, como especialista en el medio fotográfico, nos ayuda a tener una amplia idea del conjunto de su producción, pero también analiza desde la crítica y de forma pormenorizada algunas de sus fotografías, aproximándonos la visión más creativa de Vicente Nieto. Para completar los textos, Ester Catoira y Marcos López han realizado una imprescindible y rigurosa cronología.

Nos parecía necesario insertar en este catálogo un breve pero intenso documental en DVD, incluyendo aspectos de su vida y obra, más si cabe pudiendo contar con los testimonios y opiniones del propio autor, que a pesar de su avanzada edad está en plenas facultades. Vicente nos facilita en primera persona una cantidad importante de datos que sirven de complemento perfecto a las imágenes de su archivo. Con el paso del tiempo estos van a resultar de vital importancia para situarnos con exactitud en el contexto en el que realiza su obra y poder entender mejor lo que narra en sus imágenes. La dirección corre a cargo de Jesús Palmero, realizador y artista con amplia experiencia en la ejecución de documentales. La banda sonora está expresamente realizada por el profesor de piano Senén García García de Longoria. Su música enriquece, potencia y nos hace más intensos y agradables los distintos pasajes de este trabajo.

Estas obras prácticamente desconocidas y tan extraordinarias como las de Vicente Nieto, o como las de su citado paisano Bernardo Alonso Villarejo, son obras desarrolladas en el silencio de su propia intimidad,

como una necesidad vital y lejos de los actuales escaparates mediáticos, ello no resta un ápice su calidad, estando indudablemente a la altura de los más grandes.

Se hace necesario que por parte de las administraciones públicas se desarrollen políticas eficaces de recuperación sistemática de estos archivos, así como de su divulgación, la posibilidad de consulta en los nuevos medios tecnológicos y también de disfrute por el gran público. Siendo un material imprescindible para el conocimiento de nuestro pasado más reciente, muchas de las fotografías aportan una dimensión creativa incuestionable lo que da un valor añadido al documento histórico. Que se pierdan estos archivos por falta de medios, de lugares donde custodiar, conservar, documentar, divulgar... y acaben en manos privadas, con el único fin de especular, o directamente en la basura, resulta imperdonable. Estos archivos acumulan en sus imágenes una cantidad de información que no se debería perder, pues guardan un patrimonio cultural e histórico riquísimo, que a medida que pasa el tiempo aumenta su valor.

No es por suerte, el caso de Vicente Nieto Canedo, quien siempre ha tenido el deseo de que su archivo pasara a dominio público. A iniciativa de este comisario y la buena predisposición de nuestro protagonista y su entorno, Marcos López, Ester Catoira y Pedro Taracena, se ha podido elaborar un ambicioso proyecto para rescatar y poner en valor su obra. Este proyecto ha sido acogido e impulsado desde el Ministerio de Cultura con el apoyo expreso del Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas, D. Rogelio Blanco Martínez, así como por el Subdirector General de los Archivos Estatales, D. Severiano Hernández Vicente, así como el personal administrativo, todo ello con la favorable acogida por parte de la Ministra de Cultura, D.^a Ángeles González-Sinde, que ha tenido el agradable detalle de recibir a Vicente Nieto Canedo, lo que le ha llenado de satisfacción y le ha servido para expresar su gratitud.

Un agradecimiento muy especial para el Instituto de Estudios Bercianos y su directora D.^a Mar Palacio, quien promovió una primera exposición en Ponferrada, precursora de este trabajo, además de colaborar activamente en el presente.

Este archivo pasará a partir de este momento a ser custodiado y promocionado por el Ministerio de Cultura formando parte de los Archivos Estatales, cumpliéndose así la voluntad del autor, de que su legado fotográfico acabara siendo depositado en una institución pública.

DE UN TIEMPO, DE UN PAÍS: LAS RAZONES DE VICENTE NIETO CANEDO,
"EL FOTÓGRAFO QUE SABÍA MIRAR Y AL QUE NADIE VIO"

Manuel Jesús Álvarez García

Doctor en Historia. Licenciado en Ciencias Políticas y Sociología. Profesor de Educación Secundaria, I.E.S "Doña Jimena", Gijón

"La arena de los relojes hizo crecer el desierto..."
Ismael Serrano

"Las arrugas que cruzan mi cara te cuentan la historia de quien soy [...]
Pero estas historias no significan nada cuando no tienes a nadie a quien contárselas..."
Brandi Carlile

"En la vida, todo es fotografía. El problema está en saber traducirlo..."
Vicente Nieto Canedo

Fue el llorado profesor Carlos Seco Serrano el que nos señaló con su generoso magisterio –pronto se cumplirán siete lustros de unas lúcidas e impagables reflexiones encaminadas a recuperar una disciplina, la biografía, que en aquella coyuntura se encontraba "en sus horas más bajas"–, que los historiadores debían "esforzarse en buscar las razones de sus protagonistas", dado que "cada hombre tiene su razón"¹.

Y aunque el breve estudio que ahora iniciamos no es –tampoco pretende serlo– una biografía al uso de un personaje orillado injustamente –como tantos otros– por la Historia, nuestra modesta aportación pretende recoger el espíritu de las palabras recién citadas apostando por indagar en las "razones" de nuestro protagonista, Vicente Nieto Canedo, el fotógrafo que, próximo a cumplir su primer siglo de existencia y que pese a que su última fotografía la realizó en 1967 –un emotivo retrato de su suegra ciega mientras escuchaba la radio en un salón que se encontraba en penumbra–, nunca ha dejado de serlo. El proyecto que nos ocupa –exposición que recorrerá buena parte de la geografía nacional, documental, catálogo, etc.–, amparado por el Ministerio de Cultura y comisariado por Amando Casado, no es otra cosa que el merecido reconocimiento a un fotógrafo –en realidad un poeta y un documentalista visual– al que con cincuenta imperdonables años de retraso hoy, finalmente, "nuestra mirada le hace grande".

Autor de una excelente obra que incluye más de 5.000 negativos, Vicente Nieto comenzó a ser reconocido en el año 2002 cuando el crítico de arte Francisco Galdón, quien quedó fascinado con los escasos originales que de su obra se conservaban en los fondos de los concursos "sociales" de la Real Sociedad Fotográfica, contactó con nuestro protagonista a quien, tras consultar una colección que almacenada en cajas durante largos años esperaba pacientemente a que alguien le diese el valor que realmente tenía, logró convencer –no sin dificultad dada su contrastada modestia– de la calidad de su trabajo. Fue sólo unos meses más tarde cuando la Agrupación Fotográfica de Guadalajara –a la que pertenecía Galdón– acogía la primera exposición individual de Vicente Nieto, próximo a cumplir los 90 años, a las que continuaron las dos realizadas por la Real Sociedad Fotográfica –en 2005 y 2006 respectivamente– y la más reciente que, patrocinada por el Instituto de Estudios Bercianos y promovida por Vicente Tofiño, Marcos López, Pedro Taracena y Ester Catoira, se celebró en la primavera del año pasado en la Casa de la Cultura de su Ponferrada natal².

¹ Carlos SECO SERRANO, "La biografía como género historiográfico", en Juan José CARRERAS ARES (ed.): *Once ensayos sobre la Historia*; Madrid; Fundación Juan March, 1976, pp. 107-117.

² Vicente NIETO CANEDO. *Memoria en blanco y negro*; Catálogo de la Exposición; Ponferrada; Instituto de Estudios Bercianos, 2009.

Este largo anonimato, la tardía valoración de su figura –lo que nos advierte de que es cierto que “la arena de los relojes hizo crecer el desierto”– y el contenido y la indudable calidad de sus imágenes, llevaron a la periodista Tereixa Constenla a utilizar una hermosa metáfora, de la que nos hemos apropiado para poner punto final al título de nuestra colaboración, imagen que resume de forma perfecta la obra y, mucho más importante, la vida de nuestro protagonista: “El fotógrafo que sabía mirar y al que nadie vio”³. Junto a ello, con la primera parte del título señalado, “De un tiempo, de un país”⁴, pretendemos hacer referencia al contexto histórico –fundamentalmente los primeros años del régimen franquista, en menor medida el convulso y esperanzador segundo proyecto republicano y su trágico y fratricida colapso, la contienda civil que precedió al periodo dictatorial– en el que Vicente Nieto desarrolló su obra. Será, por tanto, este contexto histórico el que, junto a los principales hitos de su recorrido vital y artístico, estructuren el relato que en este momento procedemos a iniciar.

Había sido en Ponferrada, localidad en la que veía la luz en 1913 y en la que sus progenitores José Antonio Nieto y Amalia Canedo regentaban un estanco ubicado en la céntrica Plaza de la Encina, donde, siendo aún un niño, tuvo su primer contacto con la fotografía cuando junto a algunos de sus amigos, y con los recortes de las películas que se desechaban del cinematógrafo, revelaba al sol en los trozos de papel sensible que previamente habían adquirido por unos pocos céntimos, imágenes que, como no podía ser de otro modo, se borraban de inmediato a la luz hasta que un “mayor” que les observaba complacido logró convencerles de la necesidad de sumergir en agua con sal lo así obtenido.

La composición social de la ciudad, con un efervescente movimiento obrero en relación al importante núcleo ferroviario que habían generado tanto su incipiente desarrollo industrial como las explotaciones mineras de las cuencas del Bierzo y Laciana siempre ligadas a la Minería Siderúrgica de Ponferrada⁵, tendría una importante influencia en la formación de un adolescente que muy pronto simpatizó con la causa del obrerismo convirtiéndose en uno de los más jóvenes repartidores de *El Socialista*, alentado por su cuñado el encuadernador José López⁶, marido de su adorada hermana Soledad, quien era uno de los principales dinamizadores de la Agrupación Socialista en la ciudad.

En 1928, con apenas quince años, en el momento en el que el inicialmente sólido régimen encabezado por Primo de Rivera empezaba a cuartearse, Vicente Nieto abandona Ponferrada y se traslada junto a su hermana y su cuñado a Madrid, ciudad donde continúa viviendo en la actualidad. Su establecimiento en la capital le permitió ser testigo privilegiado de la serie de acontecimientos que, entre enero de 1930 y la primavera del año siguiente –renuncia del dictador, Gobierno Aznar, huelga general y sublevación de diciembre, Gobierno Berenguer y elecciones municipales de abril de 1931–, condujeron a la marcha al exilio de Alfonso XIII y a la proclamación de la Segunda República.

La efervescencia de la coyuntura que se inició el 14 de abril de 1931 no fue ajena, no podía en ningún caso haberlo sido, a nuestro joven fotógrafo, quien todavía no había comenzado a serlo. El segundo experimento republicano supuso el intento más serio para que nuestro país se modernizase definitivamente, salvando la enorme distancia que le separaba de los estados punteros de Europa occidental, intentando solventar el retraso acumulado en los siglos anteriores, acometiéndose una profunda renovación económica, social, política y cultural que debería hacer realmente efectiva la insuficiente “revolución burguesa” que la oligarquía no había conseguido realizar a lo largo de nuestro convulso Ochocientos⁷.

³ *El País*, 13 de julio de 2010.

⁴ Carlos FERNÁNDEZ SANTANDER, *El general Franco. Un dictador en un tiempo de infamia*, Barcelona, Crítica, 2005.

⁵ Josefa VEGA CRESPO, *Minería Siderúrgica de Ponferrada, 1918-2010. Historia y futuro de la minería leonesa*; Madrid: LID Editorial empresarial, 2003; Vicente FERNÁNDEZ VÁZQUEZ (coord.), *Ponferrada 1998-2008. El libro del Centenario*, Ponferrada, Fundación Pedro Álvarez Osorio, 2008; y Vicente FERNÁNDEZ VÁZQUEZ y Miguel José GARCÍA FERNÁNDEZ (coord.), *Historia de Ponferrada*; Ponferrada, Fundación Pedro Álvarez Osorio, 2009.

⁶ Una breve nota biográfica sobre José López Guzmán, en Aurelio MARTÍN NÁJERA (dir.): *Diccionario Biográfico del Socialismo Español (1879-1939)*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, p. 454.

⁷ En un reciente estudio Santos Juliá desmonta la arraigada tesis que sostiene que la Segunda República fue un régimen inmaduro que llegó a destiempo no pudiéndose, por tanto, seguir sosteniendo la excepcionalidad del caso español que no sería, de este modo, tan diferente al de los países de su entorno. La excepcionalidad referida habría que acotarla al largo paréntesis que significó la Guerra Civil y el régimen franquista hasta, al menos, los primeros años de la década de los sesenta. Santos JULIÁ; *Hoy no es ayer. Ensayos sobre la España del siglo XX*, Barcelona, RBA, 2010.

Es importante señalar que la caída de la monarquía significó el relevo de la clase política que había dirigido el país –el antiguo bloque oligárquico perdía con el cambio de régimen su instrumento de dominio– originando un desplazamiento del centro de equilibrio político y social. En este sentido, el ambicioso programa planteado por el Gobierno liderado por Manuel Azaña –una coalición de republicanos de izquierda y socialistas que rigió el país entre julio de 1931 y las últimas semanas de 1933–, se debe interpretar como el más sólido intento por incorporar a la agenda política los graves problemas seculares del país, en concreto: los problemas laboral y social, la reforma agraria, el analfabetismo y la mejora del sistema educativo, la separación efectiva de la Iglesia y el Estado, la inserción en el sistema de los nacionalismos periféricos, la reforma del ejército, etc.

En estos años, y tras emplearse inicialmente como aprendiz de tipógrafo, y de comenzar unos estudios de taquigrafía que tan trascendentes le resultarían a lo largo de su vida, se incorpora a los talleres de *El Socialista*, ubicados en la calle Carranza, desempeñando diversas tareas en los departamentos de paquetería y suscripciones hasta que el cierre gubernamental de la cabecera durante catorce largos meses –entre el 4 de octubre de 1934 y el 18 de diciembre de 1935– en relación a la represión que continuó a la sublevación revolucionaria que los socialistas habían liderado en el primero de los dos meses citados, le dejó sin empleo. Durante estos años pasaría a integrar la directiva de una modesta pero siempre dinámica Federación Tipográfica, organización que en esta coyuntura alcanzó un indudable protagonismo en el decurso del sindicalismo socialista madrileño⁸.

Fue precisamente en esta coyuntura, en concreto en 1933 con veinte años recién cumplidos, cuando procedió a comprar en los almacenes Sepu –los antiguos y populares almacenes Madrid-París– su primera cámara fotográfica: una Kodak Baby Brownie de baquelita cuyo visor era un recuadro de hojalata y por la que pagó 13 pesetas. Con ella procedería a realizar una de sus primeras fotografías –un limpio y equilibrado retrato de su querida sobrina Cecilia López en el momento en el que, recostada sobre una cama, leía el periódico– iniciándose, de esta manera, en un mundo de magia, improvisación y, en absoluto contradictorio, de estudio e investigación del que no podría sustraerse el resto de su vida. En palabras del propio Vicente Nieto: “En la vida, todo es fotografía. El problema está en saber traducirlo”.

Sus modestos orígenes, la influencia de su cuñado José López, su trayectoria vital y laboral, las desigualdades sociales existentes en el país, el convulso periodo que le tocó vivir y, no menos sustantivo, la polarización social buscada por buena parte de unos dirigentes que difícilmente pudieron haber sido más irresponsables, explican el que en julio de 1936, el momento en el que se produjo la asonada dirigida a derribar a la República⁹ –cuyo fracaso dio inicio a la contienda civil que se prolongó hasta la primavera de 1939–, Vicente cogiese un fusil –con el que en ningún momento se sintió cómodo– para defender al régimen que no sólo consideraba legal sino, muy por encima de cualquier otra consideración, justo¹⁰.

⁸ Para el origen, el desarrollo y el significado de Octubre de 1934 véanse los trabajos de David RUÍZ, *Insurrección defensiva y revolución obrera. El octubre español de 1934*, Barcelona, Labor, 1988; e, ídem, *Octubre de 1934. Revolución en la República Española*, Madrid, Síntesis, 2009. En cuanto a lo acontecido en Madrid en esta coyuntura y en los dos años siguientes que precedieron al estallido de la Guerra Civil, vid. Sandra Isabel SOUTO KUSTRIÁN, *¿Y Madrid? ¿Qué hace Madrid? Movimiento revolucionario y acción colectiva (1933-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 2004.

⁹ Resulta obligado recordar, en el momento en el que las tesis revisionistas sobre el origen de la Guerra Civil gozan de tanto predicamento, que el pronunciamiento encaminado a poner punto final al segundo experimento republicano en nuestro país fue promovido por una buena parte de los militares que, sin embargo, habían empeñado su palabra en defenderla.

¹⁰ El fracaso de la Segunda República se debe analizar en función de varios factores debiendo hacer mención, aunque sin ser exhaustivos, al menos a cuatro de ellos: el haber heredado todos los problemas de España originados por su recorrido histórico (escaso desarrollo agrícola y deficiente proceso industrializador, radicalización del movimiento obrero, insuficientes avances en la democracia, cuestión religiosa, nacionalismos periféricos, militarismo, deficiencias en el sistema educativo, etc.); ausencia de una base social fuerte que cimentase el proyecto (hostilidad a la República tanto por parte del bloque oligárquico, como de buena parte de las clases populares que muy pronto apostaron por iniciar una revolución proletaria); crisis económica mundial corolario del “crak de 1929” que provocó la ruina de las clases medias y el incremento del paro obrero; finalmente, el auge de dos ideologías extremistas, fascismo y comunismo, que coincidían en su crítica feroz y en su intento de sustitución de la democracia liberal-burguesa. Si a ello unimos las actuaciones de los gobiernos que se sucedieron durante el Bienio radical-cedista (últimas semanas de 1933-inicios de 1936) encaminadas a dar marcha atrás a las reformas acometidas en el bienio anterior y los efectos del movimiento revolucionario de Octubre de 1934, no puede sorprender la radicalización y la fractura de una sociedad que se bipolarizó en dos bandos irreconciliables en los que predominaba la exclusión, la rigidez, el odio y la falta de tolerancia. Sobre la Segunda República, véanse Paul PRESTON, *La destrucción de la democracia en España. Reforma, reacción y revolución en la Segunda República*, Madrid, Alianza, 1986; José Gonzalo SÁNCHO FLÓREZ, *La Segunda República española*, Madrid, Akal, 1997; Julio Gil PECHARROMÁN, *Historia de la Segunda República Española (1931-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002; Santos JULIÁ (coord.), *República y Guerra Civil*, en *Historia de España Menéndez Pidal, XL*, Madrid, Espasa-Calpe, 2004; y Julián CASANOVA, *República y Guerra Civil*, Barcelona, Crítica/Marcial Pons, 2007.

En las semanas siguientes al inicio de la contienda se incorporó, tras alistarse como voluntario en las milicias republicanas, a la Columna Mangada que fue desplegada a lo largo de la sierra madrileña formando parte, en estos primeros momentos, de la guardia personal del veterano coronel que daba nombre a la unidad. Tras permanecer varios meses en el frente, serían sus conocimientos de taquigrafía los que posibilitarían su traslado a un destino mucho más cómodo y seguro: las oficinas de la rebautizada 32 Brigada Mixta de la 3.ª División ubicadas en la localidad madrileña de Santa María de la Alameda, a los pies de la vertiente meridional de la sierra de Guadarrama, distante 70 Kilómetros de la capital¹¹. Fue aquí donde realizó, con la Kodak Baby Brownie que le había hecho llegar su sobrina Cecilia, un detallado e impagable recorrido del día a día de la retaguardia más próxima al frente, cuyo valor artístico sólo es superado por el que adquiere como documento histórico.

Al terminar el conflicto¹², después de haber alcanzado la graduación de sargento en su destino de Santa María de la Alameda, regresa a Madrid desde Valencia, a donde se había trasladado en las semanas previas y en donde permaneció detenido en el campo de concentración que los vencedores habían habilitado en la localidad de Manuel en la Ribera Alta valenciana. Las difíciles condiciones de la posguerra, los “años de plomo”¹³ que continuaron al final de la contienda, nos retrotraen a una España que nunca pudo estar más teñida de negro. Fueron años singularmente difíciles para nuestro protagonista, quien en los meses siguientes, en su calidad de excombatiente republicano, no sólo tuvo que presentarse periódicamente en un campo de reclusión ubicado en Vallecas –en el que siempre se le hizo presente quienes habían sido los que habían ganado y perdido la guerra–, sino que temió seriamente por su vida cuando, en distintas ocasiones, diversos grupos de falangistas acudieron a su domicilio en la Colonia de Manzanares buscando a su cuñado José López quien, para evitar una muerte segura, se encontraba escondido.

Fue en este Madrid de la pobreza, de las cartillas de racionamiento, del mercado negro, del silencio, del odio y de la venganza, una ciudad que fue especialmente cruel con los vencidos, en el que Vicente Nieto debió iniciar una nueva vida en la que lo más inmediato pasaba, como no podía ser de otro modo, por asegurarse el sustento¹⁴. Tras desempeñar diversos trabajos, en los que en algún caso no percibió un salario fijo durante varios meses, lograría adquirir cierta estabilidad en la platería Espuñes, en la que

¹¹ El desarrollo de la contienda en el frente madrileño, en Matilde VAZQUEZ, *La Guerra Civil en Madrid*, Madrid, Ediciones Giner, 1978; Gabriel CARDONA, “La batalla de Madrid”, en Manuel TUÑÓN DE LARA (coord.), *La Guerra Civil Española, Vol. 9*, Barcelona, Editorial Folio, 1997, pp. 8-59; y Jorge MARTÍNEZ REVERTE, *La batalla de Madrid*, Barcelona, Crítica, 2004.

¹² El triunfo de los militares sublevados daría lugar a una dictadura personal totalitaria que, encabezada por el general Francisco Franco, se prolongaría cuatro largas décadas durante las cuales se ejerció un férreo control sobre una sociedad española a la que se consideró menor de edad, lo que justificaría su tutela. El nuevo régimen, que se caracterizó por una concentración de todos los poderes en la figura del militar ferrolano –un “Caudillo” que en plena contienda civil ya había sido proclamado Jefe del Ejército, del Estado y del Gobierno– contó con unas sólidas bases ideológicas (anticomunismo, catolicismo a ultranza, tradicionalismo, apartidismo y nacionalismo españolista); sociales (grandes terratenientes, empresarios industriales y financieros, burguesía media, burocracia del Estado); e institucionales (Movimiento Nacional, Iglesia y Ejército). Junto a la señalada concentración de poderes en la persona de Franco, las principales notas distintivas del nuevo régimen pasaban por: el rechazo de la democracia y, por tanto, del principio de soberanía nacional; la inexistencia de un texto constitucional o “ley de leyes”; la falta de reconocimiento de las principales libertades básicas –expresión, reunión, asociación, imprenta, etc.–; y la creación del partido y el sindicato único –FET de las JONS y Sindicato Vertical– englobados como hemos señalado ya bajo el pomposo nombre del Movimiento Nacional. Un buen análisis sobre los primeros años del régimen franquista, en Antonio CAZORLA SÁNCHEZ, *Las políticas de la victoria. La consolidación del Nuevo Estado franquista (1938-1953)*, Madrid, Marcial Pons, 2000. Sólidos estudios sobre el franquismo, en Josep FONTANA (ed.), *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 1986; Raymond CARR (dir.), *La Época de Franco. I. Política, Ejército, Iglesia, Economía y Administración*, en *Historia de España Menéndez Pidal. XLI, Vol. I*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996; Javier TUSELL, *La época de Franco*, en *Historia de España. XIII*, Madrid, Espasa, 1997; Roque MORENO FONSERET y Francisco SEVILLANO CALERO (eds.), *El franquismo. Visiones y balances*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999; Enrique MORADIELLOS, *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2000; FERNÁNDEZ SANTANDER, *op. cit.*; Encarna NICOLÁS, *La libertad encadenada. España en la dictadura franquista 1939-1975*, Madrid, Alianza, 2005; y Carme MOLINERO y Pere YSÀS, *La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía, 1945-1977*, Barcelona, Crítica, 2008. Una excelente recopilación bibliográfica, en Luis Palacios BAÑUELOS y José Luis RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, *Para acercarnos a una historia del franquismo*, Madrid, Ediciones Académicas, 2001.

¹³ Mirta NÚÑEZ DÍAZ-BALART (coord.), *La gran represión: los años de plomo del franquismo*, Barcelona, Flor del Viento, 2009.

¹⁴ Las consecuencias económicas de la Guerra Civil, convirtieron a España en un país arruinado y destruido tras tres largos años de contienda; situación que se prolongó durante los años cuarenta en relación a la desastrosa política económica de la etapa inicial del franquismo, la denominada Autarquía, con la que se pretendió conseguir una imposible autosuficiencia económica produciéndose, sin embargo, un estancamiento generalizado de la economía, un exagerado y estéril intervencionismo estatal y, corolario de todo ello, serios problemas de abastecimiento que se tradujeron en años de hambre y miseria para la mayoría de los españoles.

gracias a la amistad que le unía con el contable de la empresa, amistad que se había labrado en el frente de batalla, se empleó como taquígrafo y mecanógrafo, eso sí, con un modesto salario con el que apenas cubría sus necesidades más inmediatas.

Cuando apenas llevaba unos meses en su nueva labor fue detenido a raíz de una denuncia promovida contra él y otros nueve compañeros en relación a su ya señalada pertenencia, durante los años de la Segunda República, a la directiva de la ugetista Federación Tipográfica. Mientras se sustanciaba su causa en los juzgados ubicados en la Plaza Villa de París, Vicente Nieto permaneció detenido en diversos presidios –iniciando un penoso peregrinaje que le llevó sucesivamente a la cárcel de Carabanchel, al Convento de las Comendadoras y, finalmente, al penal de Torrijos–, temiendo, hasta que se produjo la ansiada sentencia absolutoria, seriamente por su vida. Tras recuperar la libertad, se reincorporó a su trabajo en la platería Espuñes desempeño en el que continuó durante las dos décadas siguientes.

Las difíciles condiciones laborales y vitales señaladas no lograron, sin embargo, cauterizar la pasión por la fotografía que le seguía devorando. En este sentido, los años liminares entre las décadas de los cuarenta y cincuenta son, una vez logradas la seguridad personal y la estabilidad laboral referidas, años de experimentación y de búsqueda permanente de un lenguaje fotográfico propio; búsqueda que se vio limitada por la ausencia de un foro adecuado –que no lograría encontrar hasta su ingreso en la Real Sociedad Fotográfica– donde poder compartir sus inquietudes, resolver sus dudas, aprender nuevas técnicas y, finalmente, consecuencia necesaria de todo ello, estimular su creatividad. A esta etapa corresponden las series de retratos de varios miembros de su familia, diversos paisajes y, en tercer lugar, el conjunto de fotografías que realizó en Ponferrada en sus distintas visitas a la capital berciana. El gusto por traducir su entorno más cotidiano, tal y como se refleja en estas tres series de fotografías, le acompañará en el futuro convirtiéndose en una de las notas más distintivas, sino la que más, de su producción artística.

Fue también en estos años en los que inició su relación con la fiel y amada compañera que le acompañaría desde entonces, y hasta su fallecimiento en 1999, durante más de medio siglo. Oriunda de Palamós, donde había nacido en 1921, María Huerga Vega –quien trabajó buena parte de su vida como sastra– era amiga de su sobrina Cecilia, quien a requerimiento de un enamorado Vicente, ocho años mayor que María, les pondría en contacto, iniciando de este modo un noviazgo que en junio de 1947 concluía felizmente en una boda cuya ceremonia se celebró en la iglesia de San Antonio de la Florida¹⁵.

Sería un acontecimiento, en principio intrascendente, el que determinaría un cambio radical en la evolución de su obra: es en la Casa del Aficionado ubicada en la calle del Carmen, donde acudía con regularidad a revelar sus carretes, el lugar en el que descubre la revista *Arte Fotográfico* que dirigía Ignacio Barceló y, mucho más importante, donde tiene noticia de la convocatoria del Primer Concurso de Fotógrafos Noveles por parte de la Real Sociedad Fotográfica, institución que desde ese momento, finales de 1954, estaría –hoy lo continúa estando– indisolublemente ligada a su vida. Para participar en el concurso, en cuyas bases se estipulaba que el material utilizado debería ser exclusivamente nacional, se ve obligado a comprar una nueva cámara modelo Fowell, por la que pagó 300 pesetas, presentando seis fotografías –utilizando para ello los nombres de su mujer y de su cuñado, puesto que cada participante sólo podía enviar dos obras– con las que obtuvo tres accésit, consistiendo uno de los premios en el abono gratuito de una cuota anual de socio de la Real Sociedad Fotográfica.

De este modo, fue en la primavera de 1955 el momento en el que, próximo a cumplir los 41 años, se produjo su ingreso en la Real Sociedad Fotográfica¹⁶, cuya sede se encontraba entonces en la calle del Príncipe, lo que, desde el punto de vista de su producción fotográfica, supuso un antes y un después en una trayectoria artística que a partir de este fructífero encuentro alcanzó su plena madurez en relación, a al menos, cinco factores que procede enumerar de forma breve: en primer lugar, el entusiasmo con el que desde el primer momento participó en las diversas actividades auspiciadas desde la Real Sociedad

¹⁵ María Huerga falleció el 18 de abril de 1999 en el domicilio familiar. Enferma de alzheimer, Vicente Nieto había estado constantemente pendiente de ella durante los últimos años de su vida. Desde entonces, en la sala de estar de la referida vivienda, junto a una fotografía de María –de las muchas que Vicente tomó de ella– se encuentra un reloj de bolsillo detenido para siempre en las 13.15, la hora en la que se produjo su muerte.

¹⁶ Para el recorrido histórico y la incuestionable trascendencia de la Real Sociedad Fotográfica, véase Ana María MARTÍN LÓPEZ y Manuel MUÑOZ GARCÍA, *Historia de la Real Sociedad Fotográfica: Voluntad de Fotógrafos*, Madrid, Real Sociedad Fotográfica, 2004.

Fotográfica; en segundo lugar, el intercambio leal y honesto de experiencias y conocimientos con otros socios que en no pocos casos se convertirían en entrañables amigos¹⁷ y que en su conjunto integrarían la que la historiografía ha rotulado, aunque con serias discrepancias, como “Escuela de Madrid”¹⁸; junto a ello, sus intervenciones, y también sus atentos silencios, en las interminables y substantivas tertulias que se generaban en los salones de la entidad; en cuarto lugar, y mucho más importante, las excursiones mensuales –celebradas siempre los domingos– para fotografiar diversas localidades próximas a Madrid –Maqueda, San Martín de Valdeiglesias, Pedro Bernardo, Moratalaz, Chinchón, Villarejo de Salvanes, Perales de Tajuña, Boadilla del Monte, Escalona, Brunete, Brihuega, Arenas de San Pedro, Almagro, Colmenar Viejo, El Tiemblo, Navas del Marqués, Moral de Calatrava, etc.– que se convirtieron en su auténtico laboratorio de experimentación; y, por último, su entusiasta participación en el *Boletín Mensual para los Sres. Socios* de la entidad del que sería nombrado director en 1958, cargo que desempeñaría durante los seis años siguientes, hasta febrero de 1964, cuando se vio obligado a alejarse de la Real Sociedad Fotográfica¹⁹.

Los conocimientos adquiridos, su dominio de un conjunto de técnicas que hasta entonces desconocía, la asunción de nuevos lenguajes visuales, su alejamiento intencionado de los estudios, su apuesta decidida por “hacer la calle” reflejando cómo vivía realmente la gente, la constante experimentación que nunca dudó en afrontar y la necesidad de dar rienda suelta a una inmensa creatividad que había permanecido demasiado tiempo larvada, le llevan a adquirir dos nuevas cámaras, una Rollei-flex de medio formato (6x6) primero a la que pronto continuaría una Kónica de 35 mm y, junto a ello, a instalar en una habitación de su vivienda un laboratorio de fotografía donde profundizaría en las técnicas del revelado retomando, de este modo, lo que de manera intuitiva había iniciado siendo un niño en Ponferrada. El resultado final de este proceso se tradujo en una notable evolución de su fotografía, realizando en los años siguientes, siendo mucho más concretos en el periodo 1955-1967, la parte más notable y destacada de una obra que en esta coyuntura alcanzó definitivamente, es justo afirmarlo con rotundidad, la excelencia. Es en estos años en los que continúa participando en diversos concursos fotográficos en los que con diversas obras –“Lección de Matemáticas”, “Futuros campeones”, “Caperucitas blancas”, etc.– obtiene una importante cosecha de premios y menciones honoríficas.

Sin embargo, y recurriendo a uno de los asertos más socorridos de un cada vez más olvidado Carlos Marx, fueron “las condiciones reales de existencia” las que en una importante medida pusieron punto final a su obra fotográfica que no a su pasión por la fotografía que, como hemos venido reiterando, continúa acompañándole en la actualidad. En 1966 los limitados ingresos que le reportaba su empleo en la platería Espuñes –salario que la inflación hacía cada vez más insuficiente– le obligaron a aceptar una oferta de trabajo, que se produjo gracias a la intermediación de Ignacio Barceló a la sazón presidente de la Real Sociedad Fotográfica, como representante de material fotográfico de la empresa que regentaba Oliver Salleras en Barcelona. La necesidad de aprender el oficio de comercial, lo que generó importantes

¹⁷ Esta relación personal y artística no se logró cuartear, salvo significadas excepciones, en el momento en el que, ya en la década de los sesenta, se produjo en el seno de la Real Sociedad Fotográfica un conato de división, pronto abortada, entre un grupo que se autorotuló como La Palangana –y que integraban, entre otros, Francisco Ontañón, Gabriel Cualladó, Ramón Masats, Francisco Gómez, Leonardo Cantero, etc.– y otro que, como respuesta a una actuación que consideraban injustificada y elitista eligió como nombre La Colmena –en el que junto a Vicente Nieto figuraban Carlos Miguel, Rafael Sanz, José Blanco, Sifrido de Guzmán, Donato de Blas, Carlos Hernández Corcho, Serapio Carreño y Evaristo Martínez– colectivo que carente de un programa común en realidad nunca funcionó como tal.

¹⁸ Sobre la “Escuela de Madrid” y las controversias que han generado las injustificadas e inadmisibles adscripciones, exclusiones e infravaloraciones de distintos fotógrafos, entre ellos Vicente Nieto Canedo, en la misma, véanse Mónica CARABIAS ÁLVARO, *Catálogo de la Exposición “Fotógrafos de la Escuela de Madrid. Obra 1950-1975”*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988; VV. AA., *Catálogo de la Exposición “La Escuela de Madrid, 1950-1975”*, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2006; y Pedro TARACENA GIL, *Neorrealismo hispano en la Fotografía*, [Recurso electrónico: <http://lacomunidad.elpais.com/neorrealismo-hispano>]. Consultado el 25 de septiembre de 2010.

¹⁹ La escasez de colaboraciones y la necesidad de completar cada mes la práctica totalidad del original, obligaron a Vicente Nieto a asumir la mayor parte de la elaboración de sus artículos, lo que le llevó a enmascarar su autoría bajo distintos seudónimos. Los comentarios, noticias breves, artículos de fondo, estudios sobre distintos aspectos técnicos y, fundamentalmente, sus impagables crónicas de las excursiones mensuales realizadas continúan siendo hoy un documento imprescindible para historiar el decurso de la fotografía española en la pasada centuria. Vid. *Boletín Mensual para los Sres. Socios, 1956-1964*, Archivo de la Real Sociedad Fotográfica, Madrid.

dudas en una persona de una timidez y una discreción extrema, y la dedicación que le exigía el nuevo desempeño, al que dedicó el resto de su vida laboral –nuestro protagonista se jubiló en 1983 al cumplir los 70 años– le obligaron a desligarse de la Real Sociedad Fotográfica, dejando de acudir a las reuniones en sus salones, a las excursiones dominicales y abandonando, también, la dirección de su *Boletín*.

Unos meses después, ya en 1967, la necesidad de disponer de un lugar donde almacenar un material fotográfico que requería una rápida distribución le obligó a desmontar el laboratorio –y deshacerse del material acumulado que en buena parte fue adquirido por algunos de sus amigos fotógrafos– que doce años antes había ido conformando en su domicilio. El acto recién referido certificaba el final de la producción fotográfica de Vicente Nieto, cuando se encontraba en su plena madurez artística, no volviendo a realizar desde ese momento –hablamos ya de nueve largos lustros– ninguna fotografía más. En este sentido es importante advertir que nuestro homenajeado nunca ha realizado una fotografía en color ni tampoco, y ello no es menos indicativo, ha utilizado jamás –amante y estudioso de la luz natural como pocos– un flash.

Sería después de su jubilación en 1983, transcurridos más de quince largos años, el momento en el que volvería a frecuentar los salones de la Real Sociedad Fotográfica, la institución que siempre ha considerado su segunda casa, y de la que nunca se dio de baja, siendo en la actualidad su socio vivo más antiguo.

Como señalamos al iniciar esta exposición nuestro objetivo pasaba por “encontrar las razones” de Vicente Nieto Canedo, el extraordinario fotógrafo que “sabía mirar y al que nadie vio”. De su generosidad, amable lector, dependerá el que lo planteado inicialmente haya sido finalmente alcanzado. Sólo nos queda desear, al poner punto final a esta modesta aportación, que “nuestra mirada” haya contribuido “a hacer aún más grande” a nuestro homenajeado quien, próximo al final de sus días, por fin ha logrado entender el significado de unas palabras tan hermosas como ciertas: “la arena de los relojes hizo crecer el desierto”.

FOTÓGRAFO DE LO REAL

Roberto Castrillo Soto

Profesor de Historia del Arte de la Universidad de León

La recuperación, organización y difusión pública del archivo fotográfico de Vicente Nieto Canedo, adquirido recientemente por el Ministerio de Cultura y coordinado por Amando Casado¹, evidencia la creciente atención que en los últimos años han venido mostrando las instituciones públicas españolas hacia el patrimonio fotográfico. Un proceso sin duda tardío y todavía insuficiente, llevado a cabo, en gran parte de las ocasiones, a partir de iniciativas individuales o de colectivos vinculados con el ámbito de la fotografía, pero que no por ello deja de constituir una excelente noticia. Este retraso en los trabajos de conservación de archivos fotográficos y en la investigación de éstos y sus autores deriva de la persistencia de un concepto de patrimonio demasiado restringido y de una escasa valoración del medio fotográfico como disciplina expresiva autónoma.

La fotografía ha ido forjando este estatuto expresivo siguiendo distintas orientaciones y discursos que han abierto un amplio espacio de posibilidades que comprenden desde la fotografía documental hasta la fotografía artística. Se trata de los dos extremos del amplio arco de opciones a experimentar por parte del fotógrafo. Sin embargo, en torno a ambas posiciones se fue gestando una dialéctica conceptual estructurada a partir de divergentes definiciones acerca de los verdaderos valores artísticos que debían acompañar a la fotografía así como de las cualidades específicas propias de la práctica fotográfica. El arte frente al documento, como si se tratase de dos términos excluyentes entre sí. El carácter artístico de la fotografía se buscó con frecuencia desde finales del siglo XIX mediante un acercamiento a los criterios de representación del medio artístico por excelencia de la época: la pintura. Esta fotografía pictórica o pictorialismo sufrió desde principios del siglo XX unas críticas que si bien partían de premisas comunes, la supeditación de la fotografía a la pintura, planteaban diferentes alternativas para su superación: la fotografía documental por una parte y el experimentalismo lingüístico propugnado por algunos movimientos de vanguardia por otro². A pesar de las diferencias conceptuales entre estas dos salidas al pictorialismo, ambas participaban de un objetivo común: encontrar el lugar de la fotografía a partir de sus propias cualidades expresivas y los recursos de su técnica. La objetividad documental o la libertad frente a la representación. Documentar una realidad o crearla. A pesar de representar entonces dos posiciones antagónicas, lo cierto es que las influencias entre ambas posiciones fue recíproca y contribuyó al desarrollo y perfeccionamiento de la técnica y a la consolidación de las posibilidades expresivas y discursivas de la fotografía. Desde la perspectiva actual la superación de este antagonismo nos posibilita una mejor comprensión y una más rica interpretación de la fotografía histórica, sumando a su valor como testimonio histórico un análisis crítico del discurso visual de sus autores. No se trata de llevar a cabo un proceso de abstracción histórica sino de enjuiciamiento estético desde el que recuperar el valor integral del patrimonio fotográfico: histórico y documental pero también creativo y artístico.

En sus estudios sobre el cine documental Bill Nichols ha planteado que éste es también un modo de representación, más complejo incluso que la ficción³. En el documentalismo no existe pasividad en la

¹ Amando Casado viene desarrollando desde hace varios años una intensa labor de investigación y recuperación de la obra de fotógrafos de la segunda mitad del siglo XX español, paralelamente a un trabajo excelente en el ámbito de la fotografía creativa. Entre sus últimos proyectos se encuentran: *Bernardo Alonso Villarejo. En los límites de las sombras, ILC*, Diputación de León, 2008 y *Astorga. Imágenes de la Transición*, Ayuntamiento de Astorga, Astorga, 2010.

² Movimientos de vanguardia como el Futurismo, Dadá o el Surrealismo comenzaron a utilizar la fotografía como medio autónomo de experimentación artística. Artistas como Man Ray, Raoul Hausmann o Moholy-Nagy comenzaron a reflexionar sobre el valor de los instrumentos puramente fotográficos. Asimismo las vanguardias soviéticas abren una senda en la que al valor expresivo de la fotografía se suma su capacidad para transmitir un contenido ideológico.

³ Bill NICHOLS, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.

mirada del autor. Mostrar una realidad de forma verídica no significa neutralizar la mirada subjetiva de quien la efectúa. Según Nichols la complejidad del documental reside en la combinación entre el acto de observación y la interpretación y el razonamiento que se derivan del mismo. La neutralidad del punto de vista, la existencia de un ojo inocente no “contaminado” culturalmente, es un mito, pero también manifiesta un posicionamiento por parte de determinados autores frente a la existencia y a la concepción funcional y ética de su trabajo. Valores como la independencia, la libertad o la neutralidad suelen ir asociados a la búsqueda de la objetividad. Otra cosa es la posibilidad de obtenerla de modo absoluto. En cualquier caso, la representación de la realidad que propone el documentalismo como prueba o testimonio del mundo lo convierten en un privilegiado medio de conocimiento. Su discurso se concentra sobre el tema representado y la respuesta que suscita versa más sobre éste que sobre su propia estructura formal, que tiende a permanecer invisible, a pasar inadvertida, sin que ello signifique la anulación de la importancia concedida al lenguaje, puesto que éste resultará fundamental para estimular esa interpretación que ha de suceder a la descripción inicial. Esta capacidad reflexiva desarrollada a partir de lo real atribuida al documentalismo le irá otorgando una dimensión social que empieza a ser expuesta desde los años veinte del siglo pasado tanto en el cine como en la fotografía. Del Kino-glaz de Dziga Vertov en la Unión Soviética a Frontier Films o Photo League en Nueva York se producen obras magistrales dentro de la cinematografía documental⁴ y se consolida el fotoperiodismo social e incluso militante.

El periodo de entreguerras y los sucesivos conflictos bélicos que se sucedieron a escala mundial sirvieron para acentuar la importancia de la labor del documentalista. El fotoperiodismo y el reportaje gráfico social recogieron el drama y la violencia de las guerras pero también la miseria que éstas dejaban a su paso, las desigualdades sociales, la marginación o simplemente retrataron desde ópticas diversas la vida cotidiana. Berenice Abbott, protagonista indiscutible en este punto de inflexión que la fotografía experimenta de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX escribía en 1951 que la fotografía se encontraba en la mayor encrucijada de su historia⁵, debiendo apostar definitivamente por el ahora, por la realidad de su tiempo. La gran fotógrafa americana critica a quienes desprecian el término documentalista, que es para ella el modo lógico de hacer fotografía. En su pensamiento además hay cabida para la imaginación del fotógrafo, puesto que la realidad es el escenario más cambiante y sorprendente que existe. El fotodocumento nace de esta interiorización de la vida cotidiana y de la responsabilidad que el fotógrafo asume ante ella: “La fotografía puede presentarse tan artísticamente y tan finamente como se quiera; pero para merecer ser seriamente considerada, tiene que estar conectada con el mundo en que vivimos. Lo que necesitamos es volver sobre la gran tradición del realismo, sobre una base espiral de comprensión histórica. Puesto que la fotografía acaba por ser una afirmación, un documento del ahora, se nos impone una mayor responsabilidad”⁶. En su relación con lo real a través del objetivo de la cámara fotográfica, el fotógrafo proyecta su propia concepción de la realidad y se posiciona ante el mundo, independientemente del tema tratado. Como ha afirmado Joan Fontcuberta “al legado formalista de la preguerra le sucede un legado humanista en la posguerra, que durará hasta mediados de los sesenta, cuando renace la contestación y el espíritu revolucionario”⁷. Si las experiencias vanguardistas contribuyeron a fijar la autonomía expresiva de la fotografía y a madurar sus posibilidades lingüísticas, los dramas humanos desencadenados por la Segunda Guerra Mundial, o en el caso español por la Guerra Civil, forjaron una voluntad de discurso por parte de los fotógrafos. De hecho bajo el concepto de fotografía humanista se celebró en 1955 uno de los hitos expositivos más trascendentales de la historia de la fotografía del siglo XX. Me refiero a *The Family of Man*⁸. Celebrada en el MOMA de Nueva York y comisariada por Edward Steichen, la exposición recorrió

⁴ El cine documental produce en los años veinte y treinta algunas de las obras maestras del género. El documental soviético encabezado por Dziga Vertov, el experimentalismo de Jean Vigo, Alberto Cavalcanti o Walter Ruttmann, el documental antropológico de Robert Flaherty, el documental obrero de Joris Ivens o la propaganda nazi de Leni Riefenstahl consolidan el género.

⁵ Berenice ABBOTT, “La fotografía en la encrucijada”, en Joan FONTCUBERTA (ed.), *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pp. 213-220.

⁶ *Ibidem*, pp. 219-220.

⁷ Joan FONTCUBERTA, “De la posguerra al siglo XXI”, en Juan Miguel SÁNCHEZ VIGIL (coord), *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Madrid, Summa Artis, XLVII, Espasa Calpe, 2001, p. 389.

⁸ En la actualidad la exposición *The Family of Man* se expone de forma permanente en el Château de Clervaux en Luxemburgo tras ser adquirida por el Gran Ducado al final de la itinerancia de la muestra en los años sesenta. Asimismo, el catálogo de la exposición sigue siendo editado en la actualidad por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

medio mundo mostrando el trabajo de unos fotógrafos cuya temática coincidía en retratar lo cotidiano, poniendo especial énfasis en las clases sociales más desfavorecidas, buscando con ello la reflexión de los espectadores y la toma de conciencia, manteniendo siempre la dignidad de los seres humanos incluso en las situaciones más adversas.

Uno de los máximos exponentes de esta concepción del reportaje fotográfico como ensayo discursivo fue William Eugene Smith. Reportero de guerra de las principales revistas neoyorquinas, desde 1955 comienza a trabajar para la agencia Magnum. Es a partir de entonces cuando desarrolla plenamente su concepto de ensayo fotográfico. Para él todo reportaje fotográfico debe ser interpretativo. En su artículo de 1948 titulado *Fotoperiodismo* concluye: "El deseo final de todo artista fotógrafo que trabaja en periodismo es el de que sus fotografías vivan en la historia, más allá de su importante, pero breve, vida en una publicación. Pero sólo se podrá alcanzar este estadio si se combina una profunda penetración en el carácter del tema con la perfección compositiva y técnica, un conglomerado esencial en cualquier obra maestra de la fotografía"⁹. Eugene Smith no sólo exige del fotoperiodista un sentido interpretativo basado en el conocimiento de los hechos sino que, además, le alerta sobre la necesidad de llevar a cabo su profesión con honestidad debido al poder de influencia que las imágenes fotográficas difundidas en los medios de comunicación de masas ejercen sobre la opinión pública¹⁰. En la articulación entre técnica e inteligencia se fundamenta el carácter artístico de la fotografía. La obra de este autor resulta especialmente importante para la fotografía española de la posguerra. En 1951 la revista *Life* publica una serie de diecisiete fotografías realizadas por Eugene Smith en el pueblo extremeño de Deleitosa titulada *A Spanish Village: It Lives in Ancient Poverty and Faith*. Un documento excepcional sobre la miseria y el atraso que sufre la sociedad española, en especial el medio rural. Un documento que suponía un serio revés para el régimen dictatorial del general Franco, cuyo aparato de censura controlaba cualquier intento de exportación de imágenes negativas sobre el estado del país.

Tras la depresión económica y la aniquilación cultural de los años de la autarquía, con la progresiva apertura e ingreso de España en organismos internacionales que tiene lugar a partir de los años cincuenta, el cambio de modelo económico articulado a partir de 1957 por los nuevos ministros tecnócratas mediante el Plan Nacional de Estabilización Económica de 1959 y los sucesivos planes de desarrollo a partir de 1963, se inicia en España un lento proceso de recuperación que tendrá una notable repercusión en el ámbito de la cultura en general y en el de la creación artística en particular. No se trató evidentemente de una renovación promovida desde las instancias oficiales del Régimen sino de una eclosión imparable de grupos, movimientos o individualidades deseosas de quebrar el monolitismo tradicionalista de los años anteriores para abrir un nuevo espacio para la modernidad. La fotografía española recibió las mejoras económicas y la leve apertura política con mayor timidez que el ámbito de las artes plásticas¹¹. De todos modos, se produce un progresivo incremento del mercado fotográfico, tanto en la producción como en el consumo, que favorece la popularización del medio. Asimismo, se va extendiendo una actitud de disconformidad con respecto al pictorialismo de salón dominante en los círculos oficiales. La renovación de la fotografía se planteaba a partir de la convicción acerca de la necesidad de volver a recuperar su autonomía expresiva frente a la pintura, es decir, retomando el discurso que había quedado cercenado durante el periodo de la autarquía. El acercamiento a la realidad fue el camino seguido por la mayoría de los fotógrafos españoles del momento para sacar a su práctica del academicismo imperante e introducirla en la senda de la modernidad. Esta vía documental discurre paralela al conocimiento de la obra y el discurso fotográfico de Cartier-Bresson, Eugene Smith y la fotografía humanista primero y de Robert Frank o William Klein y su nuevo concepto de realismo documental directo y sin concesiones esteticistas después. La renovación se gesta desde Barcelona, Madrid o Almería, convertida a partir de los años cincuenta en uno de los principales centros de renovación y ruptura en el panorama fotográfico español gracias a la fundación de la Agrupación Fotográfica Almeriense, el grupo AFAL, en 1950 por iniciativa de José María

⁹ Para consultar la traducción de este fundamental artículo véase William EUGENE SMITH, "Fotoperiodismo", en Joan FONT-CUBERTA (ed.), *Estética fotográfica, op. cit.*, pp. 209-212.

¹⁰ "El fotoperiodismo, debido al enorme público al alcance de las publicaciones que lo usan, influye más sobre el pensamiento y la opinión del público que ninguna otra rama de la fotografía", W. EUGENE SMITH, *op. cit.*, p. 209.

¹¹ La fotografía española durante el franquismo ha sido estudiada por Publio LÓPEZ MONDÉJAR, *Las fuentes de la memoria III. Fotografía y sociedad en la España de Franco*, Barcelona, Lunberg, 1996.

Artero y Carlos Pérez Siquier. Su instrumento de difusión, la revista *AFAL*, se convirtió durante sus años de publicación en una de las más ambiciosas y trascendentales para la fotografía española al publicar el trabajo de autores referenciales dentro del panorama internacional¹².

En Madrid el giro hacia el documentalismo se produce en el seno de la Real Sociedad Fotográfica. El conservadurismo que esta institución había mostrado empezó a ser cuestionado por un grupo de fotógrafos que apuestan por el abandono de la artificiosidad del estilo pictoricista en favor del realismo del reportaje social y la fotografía documental, realizados desde la independencia que les otorga su condición mayoritaria de fotógrafos amateurs, situados al margen de los condicionamientos impuestos al fotoperiodismo vinculado a la prensa escrita. El conocimiento a través de publicaciones como *AFAL o Arte Fotográfico* de las tendencias documentalistas de la fotografía internacional de la posguerra despierta la inquietud y necesidad de salir del estudio para captar la realidad de la vida. En la Real Sociedad Fotográfica comparten experiencias, ideas, miradas, se investiga sobre la técnica y las posibilidades expresivas del medio, y se organizan excursiones a diferentes pueblos madrileños y castellanos. En estos escenarios encuentran varios de sus miembros un marco de libertad creativa desde el que superar la fotografía de salón, desarrollando una producción fundamentada en la veracidad documental. Si bien resulta improbable que desde la Real Sociedad Fotográfica se articulasen discursos abiertamente críticos, lo cierto es que los resultados de esta renovación, por su misma búsqueda de nuevos caminos para la fotografía, muestran una imagen del país bien diferente a la que se proyecta desde los medios gráficos oficiales. Durante los años finales de la década de los cincuenta y los primeros sesenta se abren debates y polémicas en el seno de la institución a propósito de estos planteamientos modernizadores. Agrupaciones internas como La Palangana o La Colmena¹³, a la que perteneció Vicente Nieto Canedo al final de su trayectoria fotográfica, surgen como iniciativas colectivas desde las que afianzar las voluntades individuales de modernización de la práctica fotográfica.

La obra de Vicente Nieto Canedo ha pertenecido hasta ahora a un legado fotográfico olvidado, ejercido desde la independencia respecto a la oficialidad y las normativas. Desarrollando su pasión por la fotografía desde la humildad y la sinceridad, el conjunto de su producción se presenta al espectador como un trabajo coherente surgido de su natural capacidad para convertir la realidad en imágenes significativas. Definiéndose a sí mismo como un amante de la fotografía, este ponferradino casi centenario encontró en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid durante los años cincuenta y sesenta el espacio donde ejercer y perfeccionar su pasión vital. Su formación autodidacta se va enriqueciendo gracias a las experiencias compartidas con los miembros de la institución, en especial con quienes empatiza en su concepción de la fotografía como medio privilegiado para llevar a cabo una exploración visual de la realidad. Las localidades escogidas para las excursiones fotográficas organizadas por la Real Sociedad Fotográfica se convierten en verdaderos objetivos sobre los que disparar con las cámaras, poniendo constantemente a prueba la agudeza perceptiva de la mirada del fotógrafo en un ejercicio de permanente aprendizaje. Se trata de sesiones fotográficas desarrolladas en un clima de completa libertad, sin normativas estéticas previas de ninguna clase y en las que los resultados son imprevisibles ya que dependen en gran medida del transcurso de los acontecimientos, del devenir cotidiano de las personas. El fotógrafo reta a su capacidad intuitiva para escoger el momento, el instante decisivo bressoniano, manteniendo activa su relación perceptiva con el mundo que le rodea. En este proceso de búsqueda del objeto es donde el autor trasciende la simple observación para situarse en la realidad. Retomando el análisis de Bill Nichols diríamos que la imagen

¹² La revista *AFAL* se publicó entre 1956 y 1962. A partir de 1963 fue sustituida por *Imagen y Sonido*. Un reciente trabajo de revisión del grupo *AFAL* y su revista puede encontrarse en la exposición virtual *El papel de la fotografía: AFAL, Nueva Lente y PhotoVision*, Centro Virtual Cervantes, 1997-2010 [Recurso electrónico: http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/]. Consultado el 27 de septiembre de 2010.

¹³ El grupo habría comenzado a funcionar en 1966, sin demasiadas pretensiones organizativas, con un espíritu abierto y antinormativo, organizando excursiones fotográficas en la línea de las que venía desarrollando la propia Real Sociedad Fotográfica. Algunos de los miembros más activos de este colectivo fotográfico fueron Carlos Hernández Corcho, Rafael Sanz Lobato, Sigfrido de Guzmán (miembro también de La Palangana), Donato de Blas, José Blanco Pernía, Carlos Miguel Martínez, Evaristo Martínez Botella, Serapio Carreño y el propio Vicente Nieto Canedo. El carácter abierto y participativo que planteaba el grupo tiene su elocuente simbología en su propio nombre, una colmena en la que prevalece el trabajo incesante, solidario y colectivo. El retrato que Vicente Nieto Canedo realiza de Carlos Miguel Martínez rodeado de hexágonos, con un paraguas abierto y con los pies inmersos en una palangana podría contener una cierta ironía crítica hacia el carácter más cerrado e individualista del grupo precedente.

documental supera la descripción para inaugurar un proceso de conocimiento e interpretación. Podría parecer que la preferencia por lo rural hace de esta fotografía una vuelta al costumbrismo. Nada más lejos de la realidad. No es sólo la temática lo que define un género sino, y fundamentalmente, el modo de mostrarla. En el caso concreto de Vicente Nieto, lejos de fijar arquetipos costumbristas su obra mantiene toda la veracidad del testimonio sincero de una época histórica concreta, que es precisamente donde reside su fuerza expresiva. La autenticidad de sus imágenes se encuentra en la eliminación de lo superfluo a favor de la potenciación del valor significativo de lo cotidiano. En sus reflexiones sobre el neorrealismo italiano Roberto Rossellini afirmaba que la obra realista carece de tesis preconstituidas puesto que éstas surgen por sí mismas gracias a la veracidad de su representación del mundo. El realismo, dice Rossellini, es la forma artística de la verdad¹⁴. Desde esta sincera correspondencia con la realidad plantea Vicente Nieto su discurso visual, hermoso y crítico, formulado a partir de lo presentado por unas imágenes cuya concreción revela la coherencia de las motivaciones de su autor ante la realidad de su tiempo.

Dos etapas bien definidas conforman la producción fotográfica de Vicente Nieto. La primera de ellas transcurre durante los años de la Guerra Civil española. El autor, que forma parte de la Columna Mangada, utiliza la primera cámara de que dispuso, una Kodak Baby Brownie, para documentar la vida de la milicia en su avance por la sierra madrileña. Las imágenes captan la estancia de las tropas en pueblos abulenses como Navalperal de Pinares, las Navas del Marqués o Arenas de San Pedro. Son fotografías llenas de la frescura que otorga la cercanía de los personajes y los hechos fotografiados. Vicente Nieto ya manifiesta en esta primera época de su labor fotográfica esa capacidad para convertir en significativo e intensamente emocional el devenir de lo cotidiano. En este caso una cotidianeidad forzada por la guerra. Predominan los retratos, en especial los colectivos de la tropa, junto con escenas de las diversas ocupaciones diarias dentro de la milicia: la actividad en los puestos de defensa de las posiciones, la labor de la prensa, el rancho diario, el lavado de la ropa por parte de los propios soldados o la descarga de la tensión mediante la celebración de improvisadas competiciones deportivas. A pesar de la simplicidad de gran parte de estas imágenes, Vicente Nieto ya demuestra por entonces su talento para captar la precariedad de la vida en el frente. Muy significativas resultan algunas fotografías realizadas mediante el contrapicado o utilizando encuadres diagonales, con las que persigue acentuar la expresividad, así como la importancia que el autor concede al paisaje que rodea a los personajes como elemento caracterizador del sentido de la escena.

Los años cincuenta supusieron un punto de inflexión formidable en la dedicación de Vicente Nieto a la fotografía. Como ya se ha comentado, su ingreso en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid en 1955, donde se encargará de la dirección del Boletín mensual entre 1958 y 1964, así como la adquisición de una cámara Rolleiflex primero y una Konica posteriormente, dan paso a la época más fructífera y creativa de su obra. Muchas de las obras presentadas en este catálogo pertenecen a las excursiones periódicas que realizaban a diversos pueblos y localidades próximas a Madrid, pero otras son fruto de sus viajes personales o sus recorridos por la capital madrileña. El arco temporal durante el que desarrolla esta actividad comprende desde 1955, año en el que ingresa en la Real Sociedad Fotográfica, hasta 1967 cuando, por motivos laborales, abandona definitivamente la práctica de la fotografía. A pesar de esta relativa brevedad cronológica, su obra se manifiesta como un conjunto coherente y bien construido en el que el autor despliega todas sus convicciones sobre la función de la imagen fotográfica y los recursos técnicos más adecuados para su desempeño. Como antes comentábamos, el núcleo central del archivo fotográfico de Vicente Nieto está constituido por las instantáneas tomadas en localidades cercanas a Madrid a las que se dirigían las excursiones de la Real Sociedad Fotográfica. De este modo nos encontramos con imágenes en las que predominan los habitantes y escenarios del medio rural. Pueblos y villas como Pedro Bernardo, Chinchón, Moral de Calatrava, Boadilla del Monte, Brihuega o Escalona son retratados con toda la autenticidad que transmiten sus gentes en el devenir cotidiano, puesto que la figura humana es el protagonista preferencial del objetivo del autor. En su tratamiento se pueden rastrear varios subconjuntos: la temática infantil, el mundo del trabajo (especial mención merecen las fotografías tomadas en Fuenterrabía sobre el trabajo de los pescadores), las escenas familiares o simplemente, escenas cotidianas que se desarrollan en calles y casas.

¹⁴ Roberto ROSSELLINI, "Dos palabras sobre el neorrealismo", en Joaquim ROMAGUERA y Homero ALSINA (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 202-204.

En la mirada de Vicente Nieto predomina el impulso del instante. La realidad contiene en sí misma todo el poder expresivo necesario y la labor del fotógrafo consiste en descubrirlo y transmitirlo, de tal forma que la imagen fotográfica actúe como un instrumento de apertura comunicativa. De este modo, la fotografía siempre mantendrá toda la veracidad histórica del mundo representado sin caer en la estampa costumbrista. En la obra fotográfica de Vicente Nieto la dureza del trabajo, las carencias y la miseria hablan desde su propia evidencia sin necesidad de acentuar o dictar un discurso ideológico premeditado. Éste se genera en la contemplación de lo real gracias, eso sí, a la capacidad del autor para hacer del instante fotográfico un valor significativo. Niños y ancianos son los principales protagonistas de muchas de las fotografías, sobreviviendo en un paisaje rural del que cualquier sentimiento pintoresco desaparece frente a la presencia de los personajes que lo habitan. Ello no elimina la belleza estética de arquitecturas populares o paisajes naturales o agrícolas sino que ésta sirve para acentuar el contraste que provocan como entorno de una realidad precaria. La fuerza emocional de la obra de Vicente Nieto reside además en la dignificación de estas figuras que luchan por la supervivencia. Dignidad que surge de miradas y actitudes repletas de ternura, determinación y honradez pero también desde la tristeza y el sufrimiento de los más desfavorecidos. El autor mantiene generalmente una cierta distancia con los escenarios y las figuras representadas, evitando preferentemente los primeros planos, dejando que transmitan su propia condición. Ha declarado que su timidez le impedía entrar en el interior de las casas y que por ello predominan los exteriores¹⁵. Pero es precisamente en esta discreción donde reside la honestidad de su mirada y la verosimilitud y la fuerza expresiva de unas imágenes que no pretenden hacer de la representación un discurso. Más bien es esa mirada furtiva, en ocasiones obligada por la censura y la vigilancia policial, aparentemente invisible la que potencia la exactitud realista del contenido.

Este planteamiento no es incompatible en absoluto ni con la calidad técnica ni con la riqueza plástica. De hecho en la composición de las imágenes se advierte un tratamiento cuidadoso de la luz y las formas que la constituyen. Así, el estudio de la profundidad de campo le permite describir paisajes cuyas líneas se van dibujando y entrecruzando dentro del encuadre para proyectarse fuera del mismo acompañadas generalmente por las figuras que lo transitan. Igualmente en sus retratos de personajes se advierte un tratamiento exquisito de sus siluetas al recortarse sobre el fondo que acentúa la plasticidad de las figuras. Esta exploración lingüística del medio fotográfico le lleva a utilizar también las formas arquitectónicas como recurso compositivo para crear líneas de perspectiva, igualmente remarcadas en ocasiones por la utilización de moderados picados y contrapicados. Asimismo los contrastes lumínicos, efectos de clarooscuro y contraluces acercan a algunas de sus obras, determinados interiores y escenas nocturnas, a la estética expresionista. Finalmente, resulta de enorme interés la carga simbólica que adquieren los objetos. Una significación no premeditada sino que surge por azar en el seno del devenir cotidiano: la imagen de dos miserables criaturas bajo la cruz que describe la ventana del párroco, el árbol que despliega sus ramas a modo de brazos extendidos o la monotonía deshumanizada de la arquitectura del desarrollismo contribuyen a potenciar esa mirada directa y lúcida a una realidad que el fotógrafo va descubriendo mediante la atenta observación. De todas formas podemos concluir recurriendo a las palabras de Roberto Rossellini cuando afirmaba: "Soy un realizador de films, no un esteta". Vicente Nieto es ante todo fotógrafo. A través de su trabajo no pretendió hacer una definición axiomática de cómo deberían ser el realismo o la fotografía documental, pero en sus imágenes está contenido todo su sentimiento acerca de ellos.

¹⁵ Beatriz ACINAS VILLANUEVA, "Una gran fotógrafo en otros tiempos de crisis", entrevista a Vicente Nieto Canedo [Recurso electrónico: http://www.rsf.es/index.php?opcion=com_content&task=view&id=401&Itemid=187]. Consultado el 30 de septiembre de 2010.

VICENTE NIETO CANEDO. ESCENAS PARA UNA COSMOGONÍA SIMBÓLICA DE LA VIDA COTIDIANA

José Gómez Isla

Profesor de fotografía de la Universidad de Salamanca, comisario de exposiciones y crítico de arte

La obra de Vicente Nieto Canedo traza un apasionado recorrido visual por la España de la Guerra Civil y por las siguientes décadas de posguerra que la sucedieron. El corpus de su trabajo fotográfico atraviesa un periodo que abarca casi cuatro décadas (entre 1933 y 1967). Con todo, sus circunstancias vitales y los acontecimientos históricos que le acompañaron en ese difícil escenario de posguerra, le obligarían ocasionalmente a aparcar la cámara de forma temporal.

Aunque no podemos negar una clara evolución entre sus primeros trabajos de juventud y su periodo de madurez, su interés por la fotografía siempre mantuvo unas constantes vitales que no abandonaría a pesar de los años transcurridos. Vicente Nieto siempre se movió a caballo entre lo puramente intuitivo de su práctica, espoleado por un espíritu entusiasta, vocacional y cándido de amateur, y la preocupación por adquirir recursos expresivos más profesionales –a través de una técnica cada vez más depurada– y la búsqueda obstinada de un estilo personal, intimista y creativo a partes iguales.

Su propia biografía delata su temprana fascinación por los “poderes mágicos” de la luz y las posibilidades de los materiales fotosensibles, capaces de producir imágenes de forma sorprendente. Su interés por la fotografía comienza a fraguarse desde muy temprana edad, como un juego infantil. No en vano, y como él mismo ha recordado, su primera aproximación a la fotografía se produce en plena adolescencia (hacia los doce años). Allí, en su Ponferrada natal, juega a reproducir fotogramas desechados de películas de cine sobre papeles fotosensibles, comprados seguramente como divertimento a algún vendedor ambulante. Podemos imaginar la estupefacción experimentada por un Vicente Nieto niño al descubrir cómo estos fotogramas de cine, expuestos al sol y en contacto con el papel fotográfico, formaban una imagen negativa, aunque efímera y cambiante, puesto que no disponía de fijador para lograr que las imágenes obtenidas fuesen permanentes. Ese primer acercamiento al universo fotográfico, ejecutado como si se tratase de un truco de magia o de alquimia, despertaría en aquel muchacho una atracción irrefrenable por el mundo de la fotografía, que estallaría ya abiertamente en su etapa juvenil cuando se traslada a Madrid. Seducido para siempre por el embrujo de la cámara, Vicente nunca dejó de profundizar en sus misterios –tanto técnicos como expresivos–, accediendo a ellos por pura curiosidad, ya fuese movido por la admiración hacia el trabajo de otros fotógrafos o por el placer del aprendizaje autodidacta, lo que motivó esa necesidad de narrar con ojos nuevos su mundo circundante.

Posiblemente, de ese primer contacto infantil con la fotografía proceda el carácter lúdico que ha caracterizado su obra, como puede observarse en la aproximación a los temas que retrata con su cámara. Como diría Gadamer, sin juego no hay creación posible, y quien no se toma en serio el juego es un aguafiestas¹. Sin escenificación ni teatrillo social que representar, tampoco habría existido para Vicente Nieto la posibilidad de construir una realidad diferida, recreada y alternativa al mundo material; una “realidad fotográfica” que resultase suficientemente atrayente, sugerente y significativa como para comprender y hacer comprensible a otros el complejo entramado social que le tocó vivir. Como asegura Kracauer, “cada medio de expresión tiene una naturaleza específica, la cual estimula determinadas clases de comunicación en tanto que impide otras”². Por eso, su relación con la cámara va a convertirse en un largo camino de aprendizaje que le permitirá ir descubriendo el tipo de tratamiento que mejor se adecua a su forma “fotográfica” y específica de pensar y comunicar.

¹ Hans-Georg GADAMER [1960], *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1988.

² Siegfried KRACAUER [1960], *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 21.

Al comprar su primera cámara, una Kodak Brownie (en 1933), el joven Vicente hace suyo el eslogan de la propia marca que anticipaba cuál debía ser el modo de proceder con esa innovadora tecnología: "Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto"³. Esta máxima no daba lugar a dudas; se trataba de una tecnología diseñada y destinada específicamente para el público amateur.

Y eso fue lo que Vicente Nieto comenzó a practicar de manera compulsiva en sus primeros años: experimentaba con la cámara aprendiendo por ensayo y error (como en un juego de niños), sin ningún tipo de estrategia conceptual o compositiva preconcebida, pero también sin ningún tipo de prejuicio cultural o social, fotografiando a diestro y siniestro aquellas escenas de la vida cotidiana que consideraba dignas de ser immortalizadas.

De este modo, buena parte de los motivos que retrata en esos años tempranos se centran en figuras de su propio entorno, en paisajes habitados por sus propios amigos o por personajes autóctonos, fruto de sus viajes y excursiones vacacionales a lugares pintorescos, dignos de ser evocados a través de la foto. Estas primeras visiones no están exentas de una fascinación por lo sencillo y por el curso natural de la vida cotidiana, ya sea en el campo o en la ciudad. Como recuerda Cartier-Bresson: "en fotografía, lo más pequeño puede constituir un gran tema, un pequeño detalle humano convertirse en un *leitmotiv*. Vemos y hacemos ver, en esa especie de testimonio, el mundo que nos rodea..."⁴.

Aunque muchas de sus primeras escenas pretendieran emular instintivamente aquel "instante decisivo" del que hablara Cartier-Bresson, como un cazador avezado, siempre presto a atrapar la fugacidad de los acontecimientos⁵, Vicente Nieto, como buen creador, autodidacta e intuitivo, se dará cuenta pronto de la enorme distancia que separa la realidad de la imagen representada. Muchas veces, esa realidad exterior que intentamos capturar en imágenes no se muestra tan expresiva como quisiéramos, o mejor dicho, se resiste con obstinación a ser comunicada. Este descubrimiento le va a conducir paulatina pero inevitablemente a que su propia práctica fotográfica tenga muchas veces que ser más una cuestión de escenificación y "posado" de los momentos que él considera expresivos y significativos de la vida cotidiana que de la "captura espontánea" del instante adecuado.

Sin embargo, la práctica de este *modus operandi* no va a significar en absoluto un "falseamiento de la realidad". Al igual que el pintor ante la naturaleza desbordante y caótica, también el fotógrafo se ve empujado a "recrear" las escenas que le cautivan y que pretende plasmar con su cámara. Esto le obliga a efectuar un ejercicio previo de estructuración mental y jerarquización visual. Para traducir las sensaciones experimentadas a imágenes comprensibles, debe "ordenar" (o colocar) cuidadosamente esa realidad de modo que pueda ser comunicada visualmente a través del objetivo de la cámara. Como reivindica el propio Cartier-Bresson: "debe establecerse un equilibrio entre esos dos mundos, el interior y el exterior que, en un diálogo constante, forman uno sólo, y ése es el mundo que debemos comunicar"⁶.

En consecuencia, las primeras imágenes de Nieto se enmarcan dentro de una práctica documental que desarrolla ingenuamente y sin conocimiento alguno de las corrientes fotográficas de su época, sino que será ejecutada por pura intuición. Sin embargo, en muchas de esas fotos despunta ya una tendencia natural hacia la composición y el sentido estético de la imagen. Esta inclinación, casi innata, comienza a diferenciarle de cualquier otro aficionado al uso. Poco a poco, Vicente irá adquiriendo un particular olfato para la composición medida, el estilo depurado y el encuadre reflexivo.

En cualquier caso, Vicente se sirve de la tecnología fotográfica como una herramienta lingüística para construir su propio discurso visual. Sacudiéndose gradualmente la ingenuidad del aficionado, y siendo cada vez más consciente de que la imagen fotográfica nunca puede ser un reflejo impersonal y objetivo de la realidad, comienza a generar sus propias escenografías fotográficas, mediante construcciones y puestas en escena de una realidad que pretende retratar a su modo. La imagen fotográfica dejará de constituir para él únicamente una huella puramente documental e inocente del mundo. A la larga,

³ Esta frase pasaría a la historia como el gran eslogan publicitario de la casa Kodak, allá por 1888, que sirvió para dar a conocer la primera cámara en rollo, la Kodak 100 Vista, entre un público de clase media y sin grandes conocimientos técnicos de fotografía.

⁴ Henri CARTIER-BRESSON [1932], "El instante decisivo", en *Fotografiar del natural*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 20.

⁵ Cartier-Bresson define ese instante decisivo como "el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una parte del significado de un hecho y, por la otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho." *Ibidem*, p. 29.

⁶ *Ibidem*, p.31.

esta forma de operar ya no le va a resultar suficiente ni satisfactoria. Necesitará construir un espacio escénico envolvente (una atmósfera, en definitiva) en torno a los motivos elegidos. Aunque gran parte de su trabajo se desarrolle en entornos naturales, en numerosas ocasiones sus modelos se “colocan” ante la cámara para producir un tipo de instantáneas cuidadosamente compuestas y con una particular intención comunicativa. Su propósito ya no es el de reflejar objetivamente el mundo entorno, sino el de hacer que la imagen construida se convierta en una estructura gramatical significativa que exprese la “idea de realidad” que tiene en su cabeza: “los hallazgos del fotógrafo no hacen más que reflejar lo que de hecho ya conocía antes de aplicar su cámara al mundo externo; en tal caso, más que explorar la naturaleza, la utiliza para la promulgación pseudorealista de su propia visión. Puede incluso llegar a prefabricar la anhelada coincidencia entre sus imágenes espontáneas y la realidad efectiva alterando levemente esta última”⁷.

El autor, en plena evolución, será cada vez más consciente de que, en contra de la creencia popular, la fotografía se contrapone a la idea de espejo, un “espejo con memoria”⁸, como algunos autores denominaron a los primeros daguerrotipos. La cámara será capaz de transfigurar la realidad, metamorfoseándola para convertirla en una estructura significativa. Frente a la idea clásica de fotografía como una “copia fiel” de la naturaleza, se impondría la idea de que la fotografía ya no “refleja” la realidad, sino que más bien “construye” una realidad nueva y distinta a partir de la materia prima de origen.

Un hecho significativo que marcaría su biografía juvenil, y que le acarreará consecuencias para el resto de la vida, será su alistamiento como voluntario en el bando republicano durante la Guerra Civil Española. Allí mismo empieza a fotografiar de forma natural los sucesos banales y cotidianos que suceden a su alrededor. Pero más allá del relato fotográfico que podría esperarse, donde quedarán inmortalizadas las andanzas heroicas de la Columna Mangada, unidad a la que él llegó a pertenecer, Vicente Nieto se dedicó fundamentalmente a retratar otro tipo de acontecimientos más lúdicos y desenfadados de la contienda durante su permanencia en la retaguardia. Los motivos retratados se centran, más que en la intensidad del propio conflicto armado y sus miserias, en episodios más amables y cotidianos protagonizados por sus camaradas de bando: comidas de rancho al aire libre, fotos de grupo posando para ser enviadas a la familia como recuerdo, compañeros de unidad realizando el trabajo cotidiano de oficina, milicianos ora desaliñados, ora exhibiéndose ostentadamente con sus fusiles y otros enseres bélicos, bien escribiendo cartas a los seres queridos o montando en motocicleta...

Muchas de las fotos que realizó durante aquellos tres años de guerra (1936-39) se muestran plagadas de personajes pintorescos. Retrata generalmente a soldados enjutos, poco refinados y generalmente mal uniformados. Su imagen queda lejos de la idea apolínea del guerrillero impassible, taciturno, vigilante y siempre presto a entrar en combate. Muchas de estas imágenes reflejan cierta precariedad en las filas republicanas para acometer una contienda de ese calibre. En ocasiones, esos mismos soldados, esto es, sus propios compañeros de unidad, aparecen en poses exageradas, impostadas, fanfarroneando ante la cámara, o bien actuando y jugando al “como-si”, es decir, fingiendo “acciones de guerra” ante un enemigo inexistente, emulando un campo de batalla ficticio, con el único propósito de recrear la atmósfera febril e idealizada del frente en primera línea de fuego. Muchas de esas escenas fueron construidas al alimón entre el fotógrafo y los fotografiados, erigidos en actores que despliegan toda su parafernalia militar ante la cámara.

No resulta extraño encontrar escenas que recrean lances del combate o de maniobras militares, en donde aparecen individuos empuñando sus fusiles, bien cuerpo a tierra o bien en posición de avance en columna de infantería (págs. 38-39); ya sea manipulando todo tipo de artillería, blandiendo fusiles con orgullo, armando ametralladoras y cañones, o subidos a carros de combate en posturas idealizadas y épicas. En un alarde de recreación, emulando el fragor de la batalla, Nieto construye una curiosa escena bélica en donde un combatiente –agazapado para esquivar el fuego cruzado– aparece auxiliando a dos de sus compañeros que aparentemente han sido abatidos por el enemigo (págs. 44-45). Esta flagrante “puesta en escena” queda inmediatamente puesta al descubierto por algunos detalles delatores:

⁷ KRACAUER, *op. cit.*, p. 39.

⁸ Uno de los primeros autores que utilizó el concepto “espejo con memoria” para referirse al daguerrotipo fue el médico, escritor y fotógrafo norteamericano Oliver Wendell Holmes, en un artículo titulado “Sun-Painting and Sun Sculpture”, que fue publicado en la revista *Atlantic Monthly*, 1861, vol. 8, pp. 13-29.

mientras que en la imagen todos aparecen tras una trinchera, agazapados, la sombra alargada del propio fotógrafo se proyecta impunemente sobre el terreno, completamente de pie, sin ningún tipo de defensa ni protección ante la balacera que, solo aparentemente, debía estar teniendo lugar en ese instante y en ese mismo escenario.

Evidentemente, y como no podía ser de otra forma, el final de la guerra marcaría también un nuevo punto de inflexión en la trayectoria de Vicente Nieto como fotógrafo. La nueva etapa conllevaría inevitablemente nuevas búsquedas formales y conceptuales para acometer la producción de sus imágenes en el Madrid de posguerra. Lejos va a quedar la forma en que registraba los conflictos y la vida tras las trincheras durante la Guerra Civil. Pero también va a quedar igualmente lejana esa forma cándida de fotografiar a sus seres más cercanos.

En este nuevo periodo de su obra que se abre tras la guerra, sobre todo a partir de la década de los cincuenta, Vicente Nieto encuentra el modo de canalizar su inquietud creativa, orientando su vocación hacia territorios más profesionales. El propio fotógrafo ha comentado lo que supuso para él el descubrimiento de la revista *Arte Fotográfico*. En sus páginas podrá conocer e inspirarse en otro tipo de obras de autor que, alejándose de la práctica documental al uso, y enmarcadas en cierto modo dentro un tardopictorialismo costumbrista, exhibirán sin pudor sus más altas inquietudes artísticas⁹. Este tipo de publicaciones permitirá a Vicente conocer por primera vez lo que se estaba haciendo no sólo en España, sino también en Europa y Estados Unidos, en el ámbito de la fotografía de autor. Sin embargo, y a pesar de esta tímida influencia internacional, la producción nacional marcharía durante décadas por otros derroteros, debido en parte al encierro político impuesto por la dictadura franquista. El tipo de trabajos que se estaban elaborando en ese Madrid de posguerra no pretendía alcanzar un ideario estético común. Es más, creo que ni siquiera los propios autores pretendían la pertenencia (ya fuese ideológica o formalista) a una "escuela oficial" de fotógrafos. El grueso del grupo madrileño estaba constituido por una cantera de creadores, con inquietudes a menudo dispares, reunidos en torno a agrupaciones como la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Otros colectivos fotográficos emergentes como éste proliferaban y crecían en paralelo en muchas otras ciudades españolas, como la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, el Centro Excursionista de Cataluña, la Agrupación Fotográfica de Guadalajara o el grupo AFAL en Almería.

Pero sería allí precisamente, en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, donde Vicente Nieto aprendería los entresijos del positivado profesional (conocimiento que todo fotógrafo que se preciase debía adquirir). Allí también adquirió plena conciencia de lo que significaba la "fotografía de autor", así como del trabajo solitario y artesanal de laboratorio para personalizar sus copias y conferirles ese "toque" artístico que él andaba buscando. Esta inquietud le llevaría a montar en su casa su propio laboratorio fotográfico en blanco y negro. Tiempo después, a mediados de los años cincuenta, su entrega entusiasta al medio fotográfico le lleva a comprarse una cámara profesional muy cotizada en aquella época, una Rolleiflex de medio formato (6x6), que le acompañará prácticamente durante el resto de su carrera como fotógrafo.

Aunque algunos historiadores de la fotografía española se han esforzado en demostrar lo contrario, no creemos que existiese en aquel momento una verdadera "Escuela de Madrid", consciente de su unidad estilística o discursiva, en torno a esa Sociedad Fotográfica que los acogió. No existía a priori un ideario definido ni una estética característica y común de la que Vicente Nieto llegase a formar parte¹⁰. Pero también es cierto que, por contagio con otros compañeros de "excursiones fotográficas" de fin de semana a distintos lugares de la geografía madrileña, determinadas estrategias compositivas y análisis de los espacios y la luz van a constituir preocupaciones comunes que absorberán cada vez más a un Vicente Nieto, ahora mucho más interesado por el formalismo y la composición exquisita que por la descripción aséptica (o anecdótica) de los personajes retratados. Esta nueva forma de mirar, materializada a través

⁹ Para consultar estos antecedentes, véase el artículo de Carlos Cánovas titulado "Entre dues ruptures", en el catálogo *Temps de silenci. Panorama de la fotografia espanyola dels anys 50 i 60*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Centre d'Art Santa Mònica, 1992, pp. 9-24.

¹⁰ Uno de los integrantes de la que, sólo a posteriori, sería denominada como "Escuela de Madrid", Gerardo Vielba, reconoce en un artículo: "Como puede verse la nómima 'escolástica' –en realidad no es estricta ni 'registrada' en sitio alguno–, vista por los que manejan el término ['Escuela de Madrid'] es fluctuante, pues tienen en cuenta los efectos concordantes aunque no exista agregación formal a una base de criterios y actuaciones". Gerardo VIELBA, "Ese grupo...esa 'escuela'... Pequeña crónica de una actitud continuada", en *Fotógrafos de la Escuela de Madrid. Obra 1950 - 1975*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1988, p. 30.

de recursos lingüísticos específicamente fotográficos, comienza a emerger de forma recurrente en sus imágenes.

De este modo, los personajes protagonistas ya no aparecen tan centrados en mitad del encuadre como en su primera época. Situados ahora a un lado de la imagen (generalmente de perfil o de espaldas), dirigen miradas ensoñadoras hacia el espacio vacío que se cierne ante ellos (págs. 96 y 99). Los motivos (ya sean seres animados u objetos inertes) comienzan también a dialogar estéticamente con el espacio circundante. Este juego visual de diálogos “mudos” que se establece entre el espacio y las formas animadas se presenta a menudo acompañando a la perspectiva forzada y al punto de vista impuesto por la cámara. Un ejemplo de ello es la mirada que determinados personajes (generalmente de entornos rurales) dirigen evocadoramente hacia un camino solitario que se pierde en el horizonte (pág. 128). El nuevo punto de vista les dota ahora de un aire de intemporalidad que no tenían sus imágenes anteriores.

Progresivamente, Vicente Nieto también se aficionará a experimentar con las formas y abstracciones que crean las texturas de un determinado objeto o material (págs. 173 y 195); e incluso ensayará con las sombras alargadas que surgen a última hora de la tarde, y que van a adquirir a partir de entonces una importancia singular en su obra (pág. 101). En muchas ocasiones, esas texturas, objetos o juegos lumínicos que se proyectan sobre el paisaje se van a convertir en auténticos *objets trouvés* que, gracias a la cámara, se cargan de un nuevo contenido simbólico y metafórico.

Más que nunca, Vicente Nieto se vuelve consciente de que no sólo es importante la figura humana que se retrata, como *leitmotiv* esencial de sus imágenes, sino que cobra igual importancia lo que se encuentra delante y detrás de ella. Todos esos elementos compositivos que rodean a los personajes (ya sean objetos, paisajes o arquitecturas) sirven ahora para crear una peculiar atmósfera de profundidad espacial, lo que ayudará a vertebrar de una manera completamente distinta sus imágenes. De igual forma, los juegos de claroscuro formados por una luz cada vez más directa y lateral, y, en consecuencia, también más contrastada, comienzan a adquirir un protagonismo singular que se encontraba ausente en su producción anterior. Ahora adquieren una importancia inusitada las texturas que adjetivan y redefinen a los objetos y les dotan de una cualidad matérica genuina en la imagen, transfigurándolos completamente. Así, los muros encalados, las puertas rústicas, los adoquines, las escaleras de cemento, los suelos de arena o los campos cultivados aparecen sustancialmente modificados, gracias al poder de transformación que opera la luz en las imágenes de esta época.

De forma paralela a estos recursos formales, también el punto de vista adoptado se vuelve paulatinamente más escorado y atrevido. El fotógrafo utiliza cada vez más a menudo picados, contrapicados o escorzos que antes eran prácticamente inexistentes, jugando ahora con la dislocación espacial de los elementos. Este recurso obliga al espectador a resituarse y resituar también espacialmente a los personajes en un extrañamiento visual sorprendente respecto a la perspectiva tradicional y a la frontalidad clásica de la escena.

Asimismo, los encuadres se vuelven cada vez más fragmentarios. Los objetos y las líneas arquitectónicas a menudo aparecen cortados por reencuadres arriesgados y por el uso cada vez más habitual de planos de aproximación más cercanos a los motivos. El enfoque utilizado se hace cada vez más selectivo, y la profundidad de campo cada vez más corta, como la foto en que aparece una niña fotografiando a su vez a unas amigas (pág. 86), o la de un niño asomado a la ventana visto desde el balcón de enfrente (pág. 85). El propio Vicente Nieto cuenta cómo Ramón Masats le enseñó la importancia del desenfoque del primer término, un recurso eficaz para sugerir un “fuera de campo” que continuaba más allá del encuadre y para imprimir a la imagen una mayor sensación de profundidad espacial.

En otras fotografías, un nuevo espacio surge improvisadamente enmarcado dentro de otro, produciendo una sucesión de sorpresas visuales dentro de la misma imagen. Un buen exponente de este recurso de sucesión de planos, es la imagen de un hombre visto a través de dos puertas que se abren consecutivamente (una tras otra) a dos espacios distintos y que nos permiten ver lo que hay tras ellos. En este juego de deslocalización fotográfica, las líneas de fuga quedan muchas veces contradichas y quebradas por otros espacios que las interceptan. Esos recortes visuales aparecen abruptamente delante del plano que enmarca la escena del fondo, hacia la cual la imagen nos conduce progresivamente, como en la imagen titulada “Pedro Bernardo, 1961” (pág. 144).

Otras veces es el propio espacio (ya sea natural o arquitectónico) el que pasa a ser protagonista principal de su obra. Las figuras arquetípicas, ya se trate de aldeanos en el campo o de transeúntes urbanos, se convierten ahora en personajes secundarios en su obra, insertos casi siempre dentro de una situación absolutamente escenográfica y ambiental, construida a voluntad por el fotógrafo dentro del entorno paisajístico o arquitectónico. Esos personajes, que a menudo aparecen al fondo, en lontananza (véase la imagen titulada "Fuenterrabía, 1961", págs. 168-169), se sitúan como simples elementos de referencia espacial y de escala. A veces, estos "personajes secundarios" ayudan al fotógrafo a construir una composición perfecta ("Brihuega, 1959", pág. 138) y, en otras ocasiones, su contextualización espacial le sirve al fotógrafo para que ese entorno concreto cobre pleno sentido a través de la imagen (como en la fotografía titulada "Moratalaz. Día de todos los Santos, 1963", pág. 152). El entorno pintoresco como motivo de género, con figuras humanas situadas a veces al fondo y en otras ocasiones en un primerísimo primer plano, se hace cada vez más esencial en su obra, recuperando aspectos estéticos característicos del paisaje romántico.

Aunque es innegable que la figura humana nunca pierde el protagonismo central de su obra, también es cierto que ésta ya no se muestra de una manera tan improvisada y espontánea como antaño dentro de esos entornos y paisajes. Más bien al contrario. Con su posicionamiento, sus gestos, su indumentaria y sus acciones, interactuando de forma completamente integrada con el espacio que les rodea, estos personajes se convierten en estereotipos idealizados de esa forma de vida. Esto es, ejercen roles específicos para la cámara y actúan tal y como se espera de ellos en esos contextos y localizaciones ideales. Las figuras sirven aquí para materializar una idea culturalmente preconcebida que el propio Vicente Nieto proyecta sobre esos personajes reales. Esta imagen premeditada y arquetípica intenta armonizar con la imagen real que Vicente Nieto encuentra ante sí. La coherencia formal de sus escenas acompaña férreamente a la coherencia conceptual de sus motivos. Así, es frecuente encontrar encuadres milimétricamente controlados y compuestos para reforzar una idea que sintetiza a la perfección los estereotipos socialmente construidos en torno a esos motivos. Ejemplos de todo ello son imágenes como la de un campesino con su burro acarreado pesadamente sus alforjas (págs. 187 y 191); un labriego en contrapicado, empuñando su hoz mientras mira reflexivamente al horizonte (pág. 231); una lavandera enlutada y vestida como requiere el protocolo rural (págs. 140 y 213), arrodillada ante el río o inclinada en el lavadero comunal (pág. 216); un viejo aldeano en un instante de reposo (págs. 226 y 233), sentado reflexivamente, contemplando la vida pasar ante sí, exhibiendo orgulloso sus arrugas (tal y como se espera que sea su tez, ajada por el sol y la intemperie); o una anciana desconfiada y ataviada con sus ropajes negros que la representan y la definen como la típica mujer castellana, recia y taciturna, que nos observa con mirada desafiante desde el ventanuco de madera de la puerta de su casa.

Muchas otras imágenes muestran el lado bucólico y ensoñador de esos entornos rurales: una niña de pueblo trillando plácidamente en la era, el retrato colectivo de cualquier familia rural al uso (pág. 199), un grupo de pescadores afanados en su tarea al llegar a puerto (págs. 220, 221, 222-223), un par de mujeres ensimismadas –como si el tiempo se hubiese detenido– en la lonja de Fuenterrabía (pág. 225), un pastor solitario en mitad de la estepa castellana, una niña lechera luciendo su pulcro delantal y sus cuidados zapatos en mitad del suelo embarrado (pág. 210), o las clásicas escenas de mujeres realizando sus bordados a la puerta de su casa, mientras los niños juegan en la calle de cualquier pueblo castellano (pág. 145).

Pero, de igual forma que el estereotipo rural se cumple fielmente en sus imágenes, este autor también recrea de forma canónica la vida cotidiana en la ciudad. Aquí pueden aparecer inopinadamente un grupo de niños jugando a indios y vaqueros (pág. 103), o al fútbol, situados de espaldas a la cámara, e improvisando una portería en mitad de la calle con sus propios abrigos (pág. 89); o unos individuos cosmopolitas con gabardina y cigarrillo en los labios, a la luz de una farola nocturna o enmarcados en el contraluz de un portal (págs. 122 y 123), recreando así, intuitivamente, escenas próximas a la estética del cine negro. Esta estética iría siendo asimilada de forma consciente y paulatina por un Vicente Nieto cada vez más preocupado por atrapar atmósferas visuales que a menudo se tornan enigmáticas. De hecho, en sus imágenes van a ir cobrando una importancia mayor los espacios ocupados por el negro puro que le ayudan a enmarcar los puntos de atención más relevantes. Así, esas amplias masas de negro empastado servirán para componer y reordenar unos espacios atmosféricos cada vez más sugerentes, como ciertos

contraluces evocadores (págs. 82-83, 94 y 125), el interior de un coche a través del cual se divisa el paisaje –como un puzzle incompleto, fragmentado a su vez por los espejos retrovisores– (pág. 235), o el contraluz de un soportal de aldea en semipenumbra al que se asoma una niña desde la calle mientras que otra la contempla desde el interior (pág. 84).

Finalmente, los objetos cotidianos (inertes e insignificantes para la mayoría de los transeúntes) se erigen cada vez con mayor frecuencia en el recurso compositivo esencial para construir una determinada escena. A veces, una simple vasija de barro, una silla vacía o una puerta desvencijada cobran un valor simbólico inusitado. Nos hablan esencialmente de los modos de vida y costumbres de los personajes que, aunque estén ausentes en la imagen, están íntimamente ligados a esos objetos cotidianos que de algún modo les definen. Cualquier objeto se convierte en un motivo adecuado para que Vicente nos siga hablando del entorno y el paisanaje que determina y caracteriza esos lugares: una silla vacía en primer plano, situada en mitad de un arenal plagado de huellas, sugiere la “presencia de una ausencia” (págs. 168-169); unas sandalias raídas en un rincón del puerto, abandonadas a la intemperie entre aparejos de pescador (pág. 218); unas vasijas agrupadas de cobre o latón en Pedro Bernardo (págs. 160 y 161), el juego visual de luces y sombras creado únicamente por los peldaños de unas escaleras (págs. 172 y 173); unas tinajas de gran tamaño apostadas en el extremo de una calle; una barca abandonada en mitad de la neblina; o una simple cuerda de ropa tendida azotada por el viento (pág. 159). Todos esos elementos, corrientes y cotidianos, resultan a la postre característicos de la idiosincrasia particular del territorio o del entorno social al que pertenecen. Se van a convertir ahora, gracias a la mirada de Vicente Nieto, en objetos totémicos y simbólicos de un determinado modo de vida y, también, de una determinada forma de concebir el mundo circundante a través de los personajes que los habitan. En suma, son expresiones materiales que en sus fotografías adquieren una carga significativa inusitada, puesto que registran (como los vestigios arqueológicos) las huellas culturales, los modos de vida y las formas de pensamiento de los individuos a los que pertenecieron.

En síntesis, la obra de Vicente Nieto retrata con suma sensibilidad y ternura el espíritu de toda una generación y una época que recorre medularmente la posguerra española. Dentro del universo fotográfico en el que el autor nos sumerge, se sintetizan y acrisolan las costumbres, los anhelos y las pasiones de unos personajes que nos miran desde de un pasado que ya no reconocemos como nuestro. Sin embargo, esos mismos personajes y escenarios nos siguen formulando con sus presencias enigmáticas las mismas preguntas que en su día le plantearon al propio Vicente. O quizás haya sido el propio fotógrafo quien haya sabido plantear certeramente con su cámara las preguntas precisas acerca de sus vidas anónimas y sus existencias cotidianas.



Guerra Civil. 1936-1939





Santa María de la Alameda, Madrid. 1937

dobte pág. anterior: Hoyo de Manzanares, Madrid



Santa María de la Alameda, Madrid. 1936



Belchite, Zaragoza. 1937



Belchite, Zaragoza. 1937

siguiente: Santa María de la Alameda, Madrid. 1936







Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



Belchite, Zaragoza. 1937



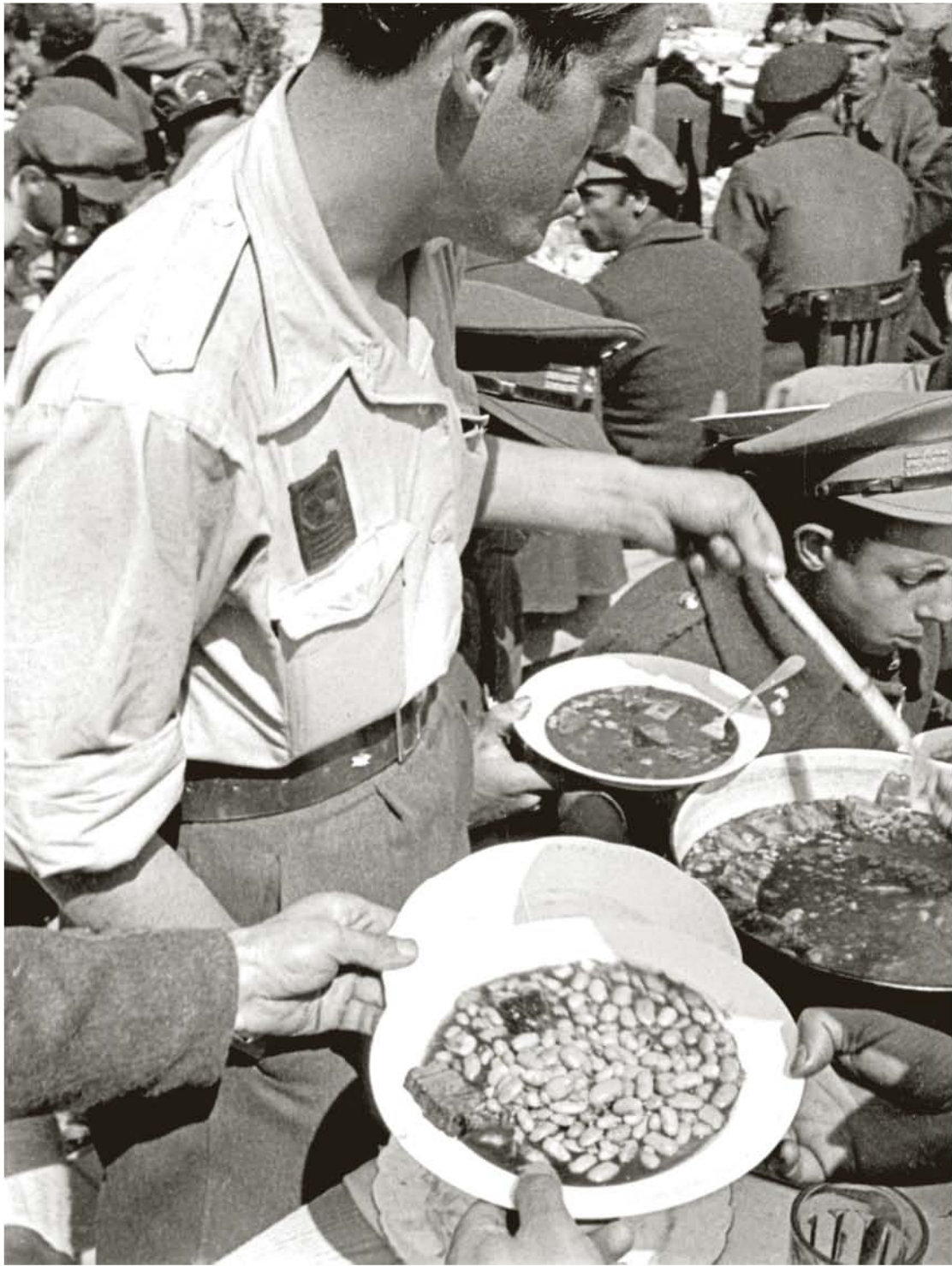
Madrid, 1936



Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



"El rancho"



"La cantina". Santa Maria de la Alameda, Madrid. 1936



Santa María de la Alameda, Madrid. 1936



Santa María de la Alameda, Madrid. 1936



Las Navas, Ávila. 1936



Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



Santa María de la Alameda, Madrid. 1937



Navalperal de Pinares, Madrid, 1936



Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



Navalperal de Pinares, Ávila. 1936

siguiente. Santa María de la Alameda, Madrid







"Columna Mangada". Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



"Columna Mangada". Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



"Oficina". Navalperal de Pinares, Ávila. 1938



"Teniente Coronel Julio Mangada" (sentado). Hoyo de Pinares, Madrid. 1936



"Soldado"



"Soldado de la Columna Mangada". Las Navas, Ávila. 1936



"Formación militar"



Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



"Final de la guerra". Cerca de Valencia. 1939



"Paco Redondo". Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



Navalperal de Pinares, Ávila. 1936



"Cocinera de la 3.ª División". Santa María de la Alameda, Madrid. 1937



Posguerra. 1940-1967





Escalona, Toledo. 1957



"¡Buenos días Beatriz!"



"Así se empieza", 1961



"Comunión de Elenita". 1956



Aranjuez, Madrid. 1957



"Futuros campeones". Aranjuez, Madrid. 1958



"Casa del cura". Ávila. 1959



"Con el culo al aire". Irún, Guipúzcoa. 1958



Niñas haciendo encaje de bolillos. Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



"Caperucitas blancas". Casa de Campo, Madrid. 1959



Cercedilla - San Juan, Madrid. 1964



Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



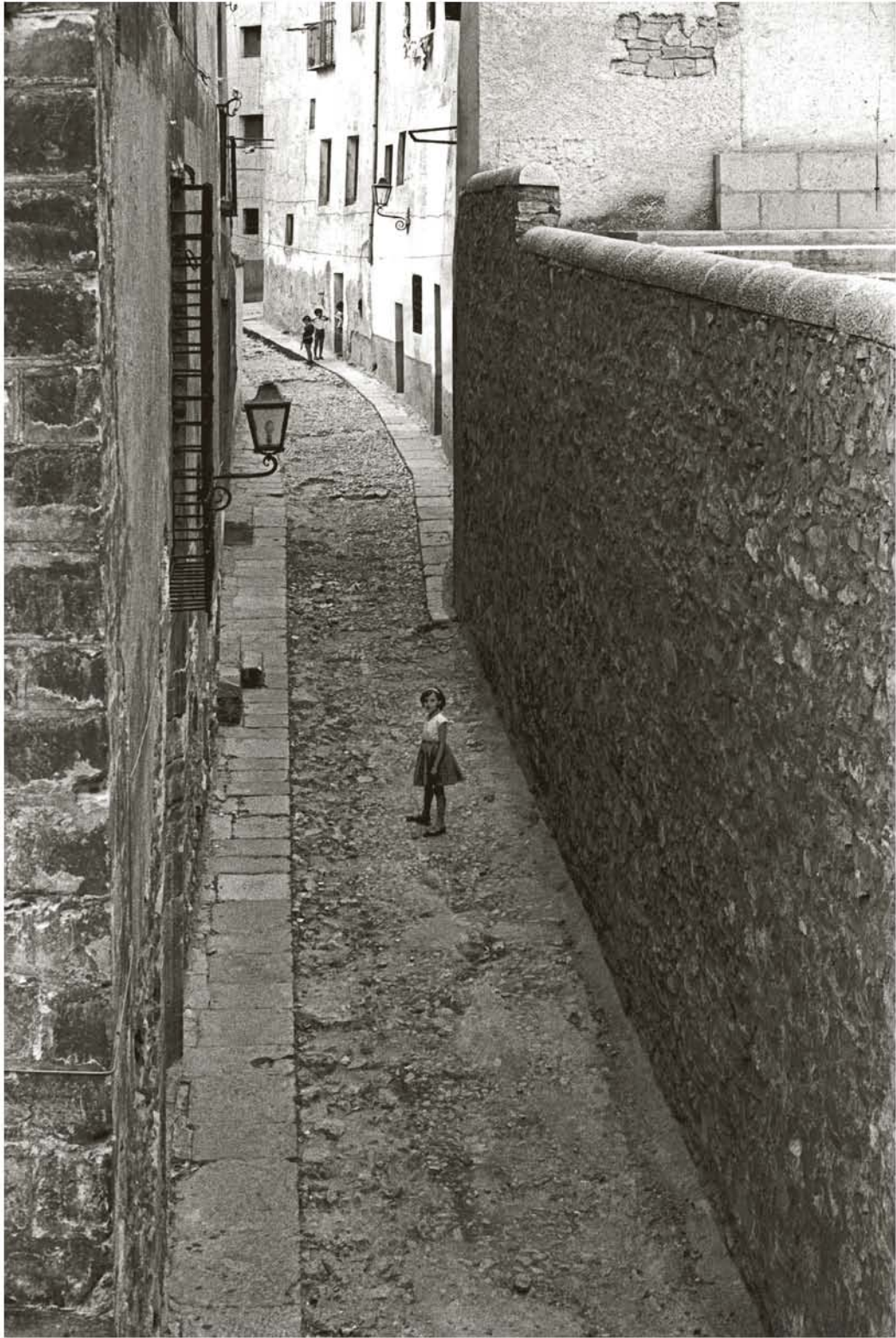
Hortaleza, Madrid. 1965



Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



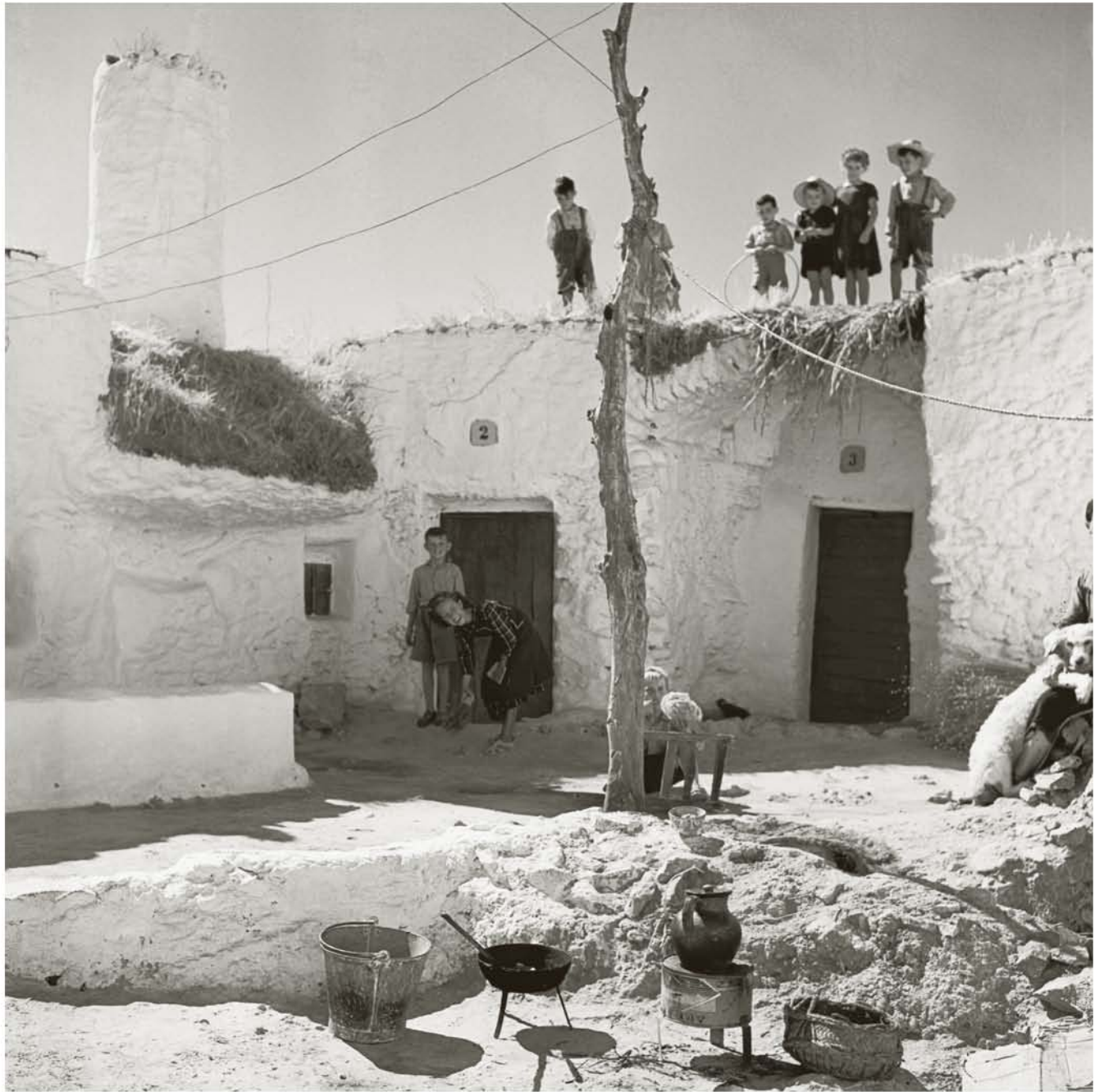
Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



Cuenca. 1966



"Juego de sombras"



Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



"Niños jugando". 1963



Pedro Bernardo, Ávila. 1961



Boadilla, Madrid. 1961



Madrid, 1959



Madrid, 1961



Madrid



Madrid, 1963



Madrid, 1959



"Tejar de Sixto", Madrid, 1961



Madrid



Madrid, 1959



"Saltos de trampolín", 1959



"Partido de fútbol". Ciudad Universitaria, Madrid. 1959



"Salida del grupo La Colmena". Daganzo, Madrid. 1965



Irún, Guipúzcoa. 1966



Madrid, 1959



Aranjuez, Madrid, 1959



"Se hace camino al andar". Chamartín, Madrid. 1960



"El Gurugú". Alcalá de Henares, Madrid. 1961



"Nocturno"



"Nocturno"



"Familia". Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



Navacerrada, Madrid. 1964



Cuenca. 1960



Cuenca. 1960



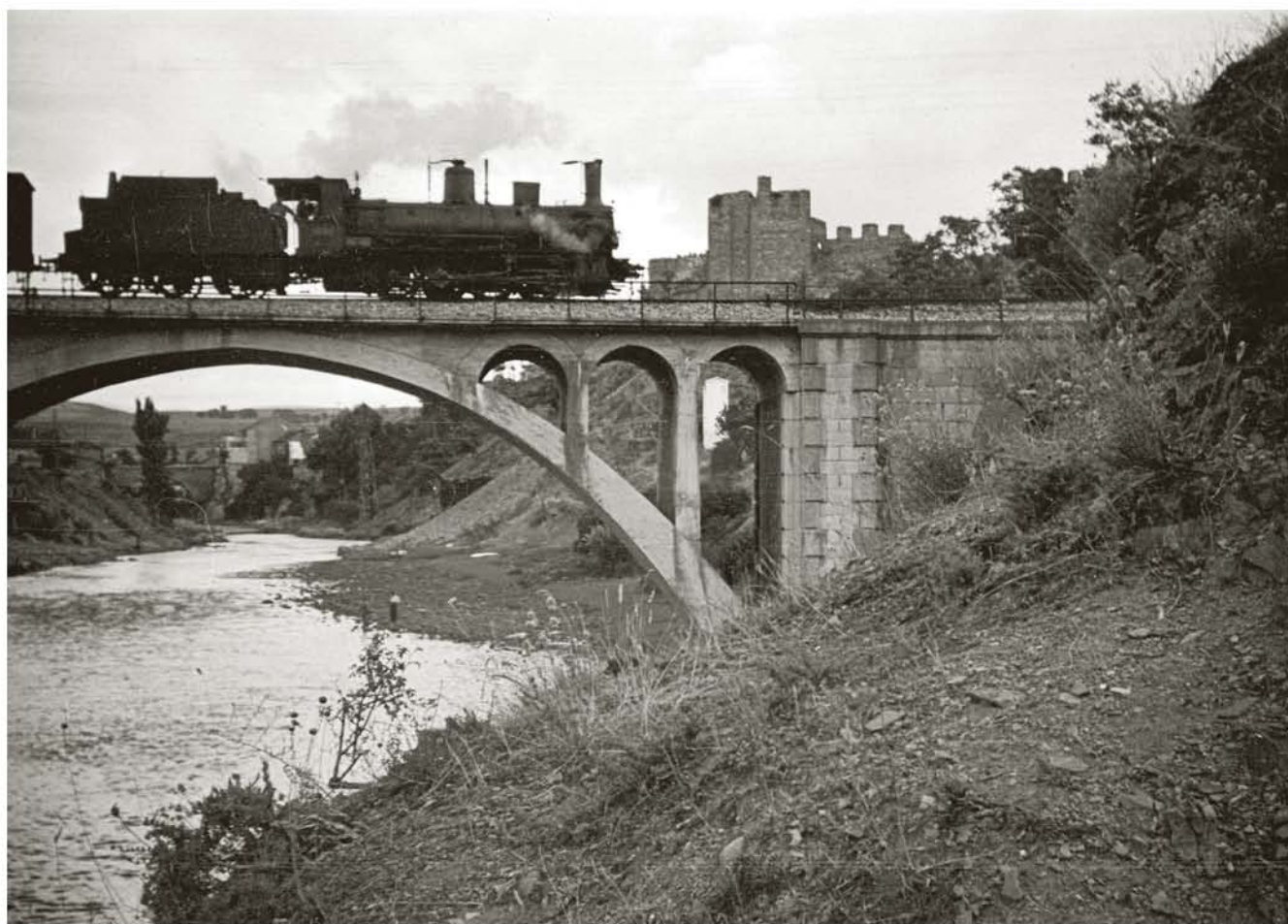
Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



"Bicicleta"



Puente Gericol sobre el río Sil. Ponferrada, León. 1951

siguiente. Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1955







"Sara Montiel", 1959



Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1944



"Bautizo". Madrid. 1956



"Niños"



Brihuega, Guadalajara. 1959



Chamartin, Madrid. 1960



Brihuega, Guadalajara. 1959



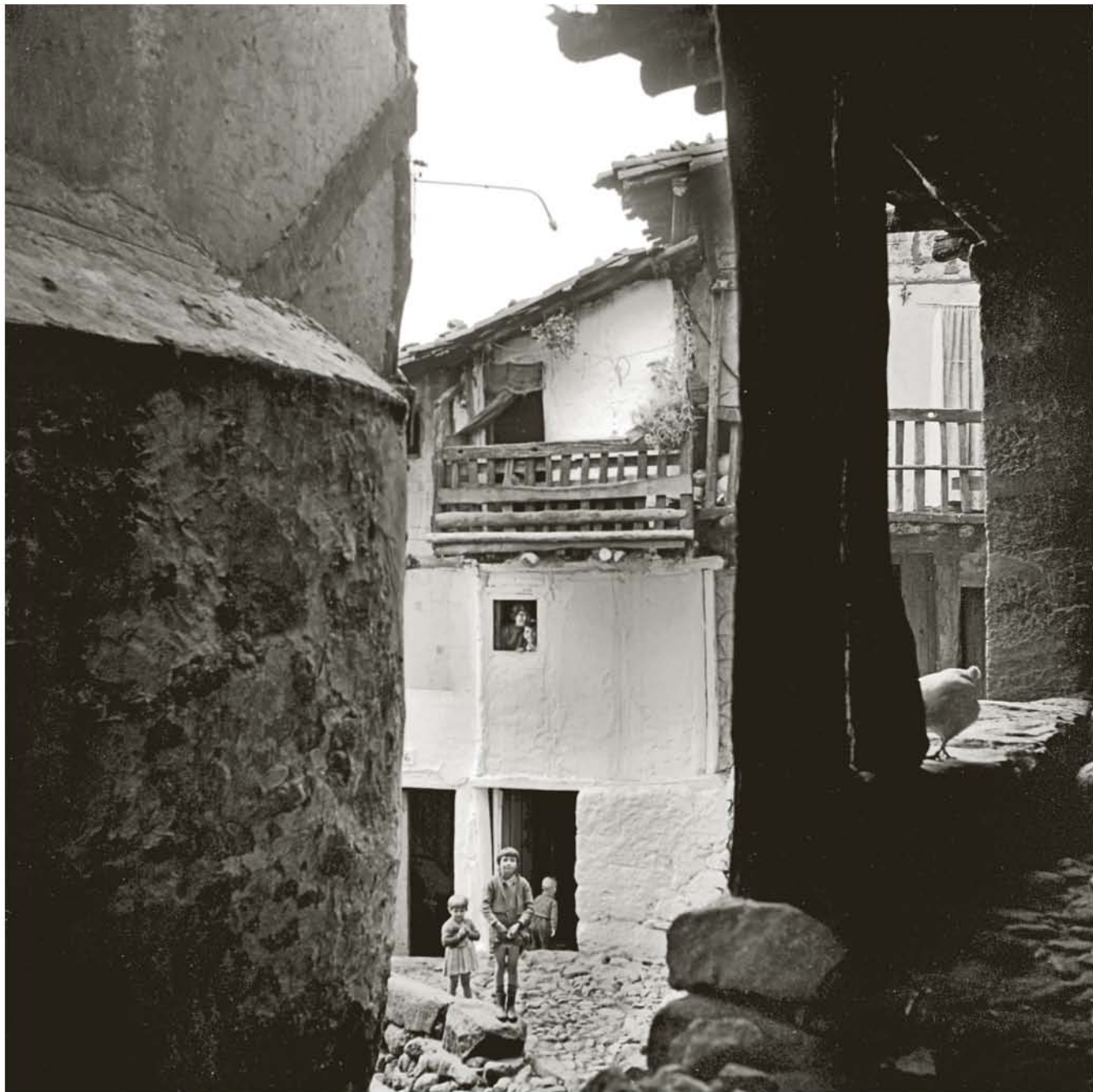
Boadilla del Monte, Madrid.



Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



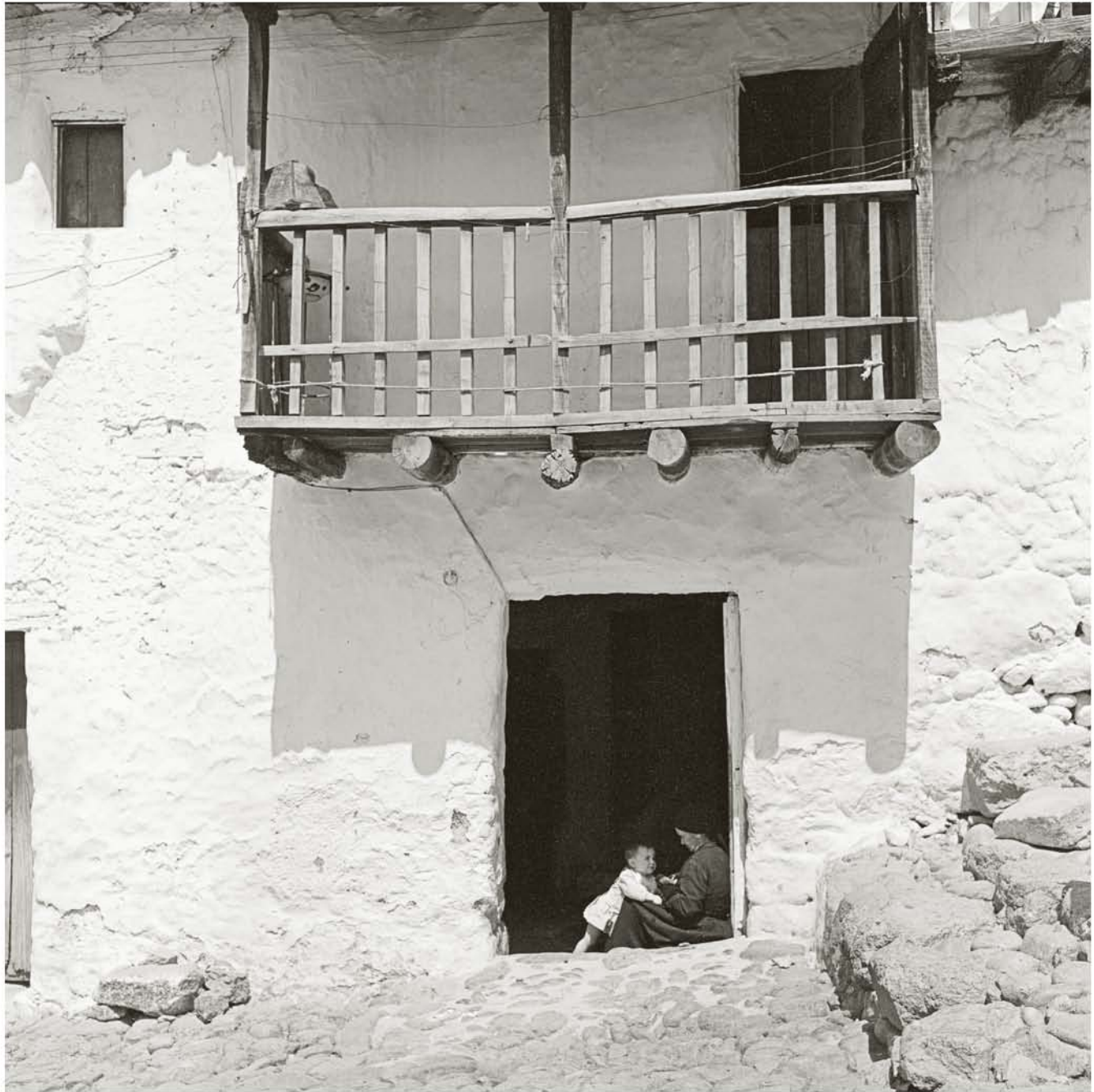
"El Gurugú". Alcalá de Henares, Madrid. 1961



Pedro Bernardo, Ávila. 1961



Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



Arenas de San Pedro, Ávila. 1958



Chinchón, Madrid. 1959



Chinchón, Madrid. 1959



Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956

siguiente: "Cementerio de Getafe". Madrid. 1965



REPOSAR
EN PAZ
EL SEÑOR
D. JUAN
DE LOS RÍOS
Y SU
ESPOSA
D. ANA
DE LOS RÍOS

EL SEÑOR
D. JUAN
DE LOS RÍOS
Y SU
ESPOSA
D. ANA
DE LOS RÍOS



PEDRO
PINO
ROJAS
11-7-1965
A LOS
43 AÑOS
TU ES



"Día de todos los Santos", Moratalaz, Madrid. 1963



Moratalaz, Madrid. 1963



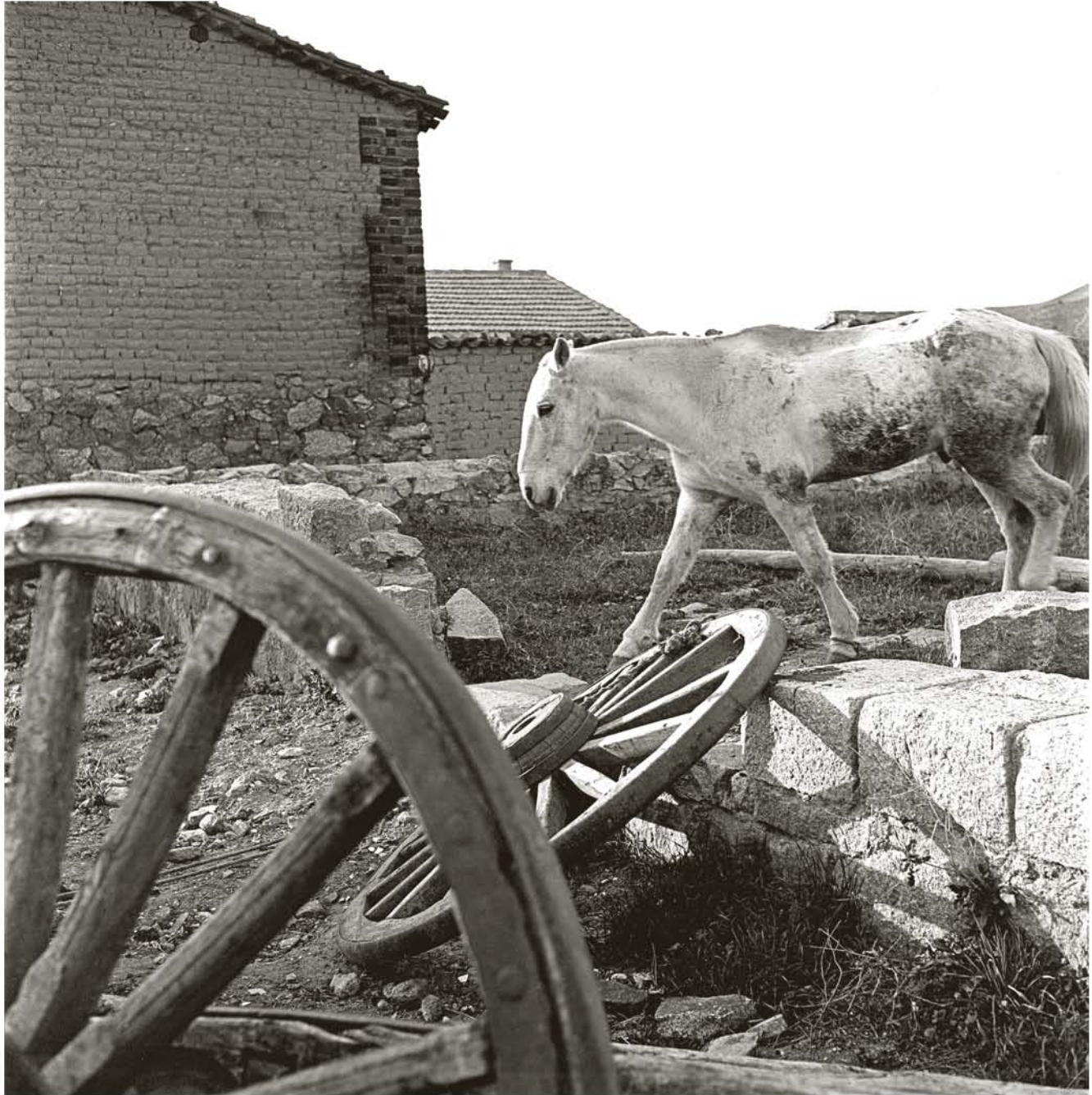
Brihuega, Guadalajara. 1959



"Regreso"



El Paular - Rascafría, Madrid. 1960



Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



Moral de Calatrava, Ciudad Real, 1956



Chinchón, Madrid. 1965



Pedro Bernardo, Ávila. 1963



Pedro Bernardo, Ávila. 1963



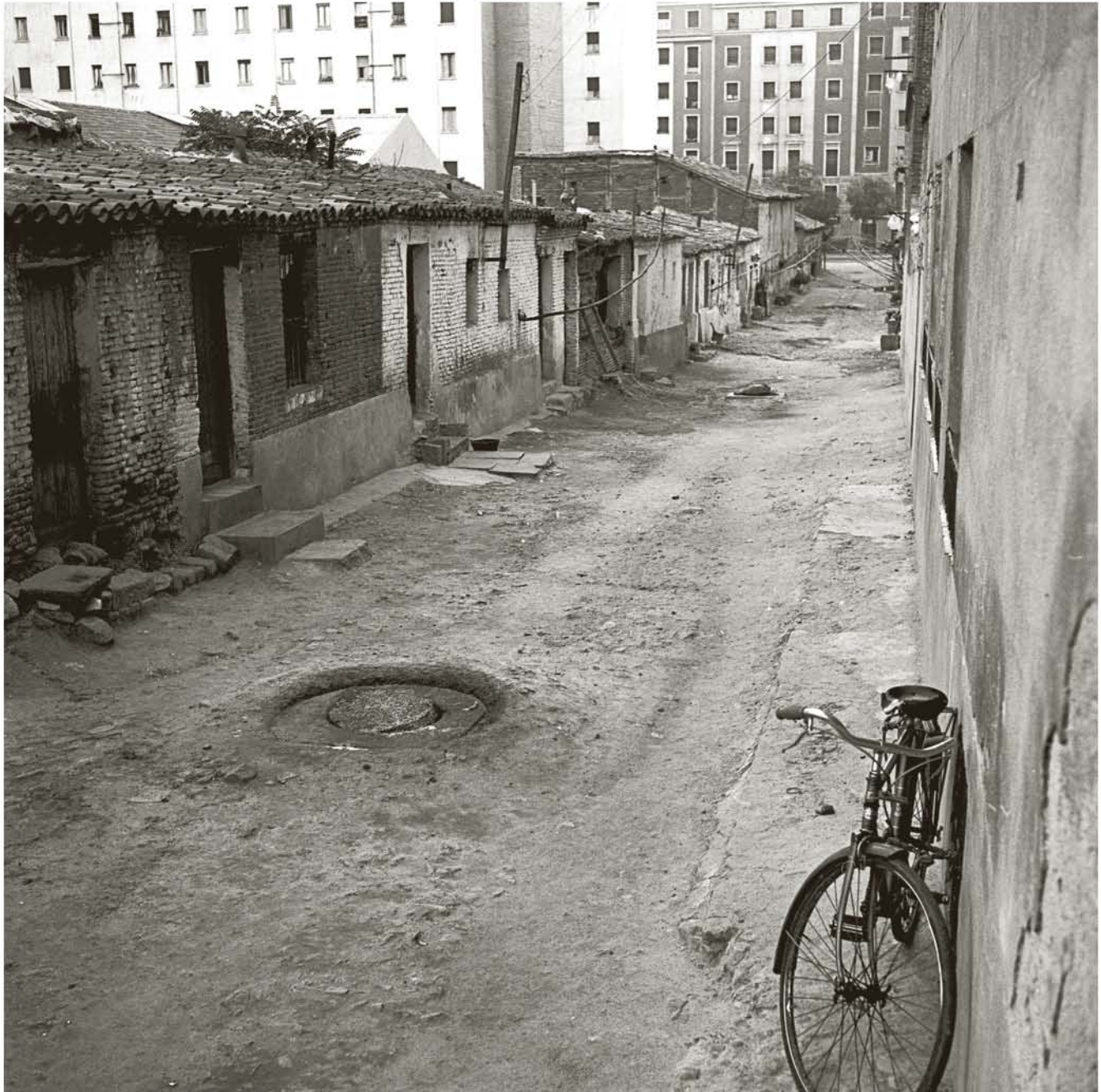
Escalona, Toledo. 1957



Escalona, Toledo. 1957



Fuenlabrada - San Martín de la Vega, Madrid. 1965



Torrelaguna, Madrid. 1963



Hortaleza, Madrid. 1965

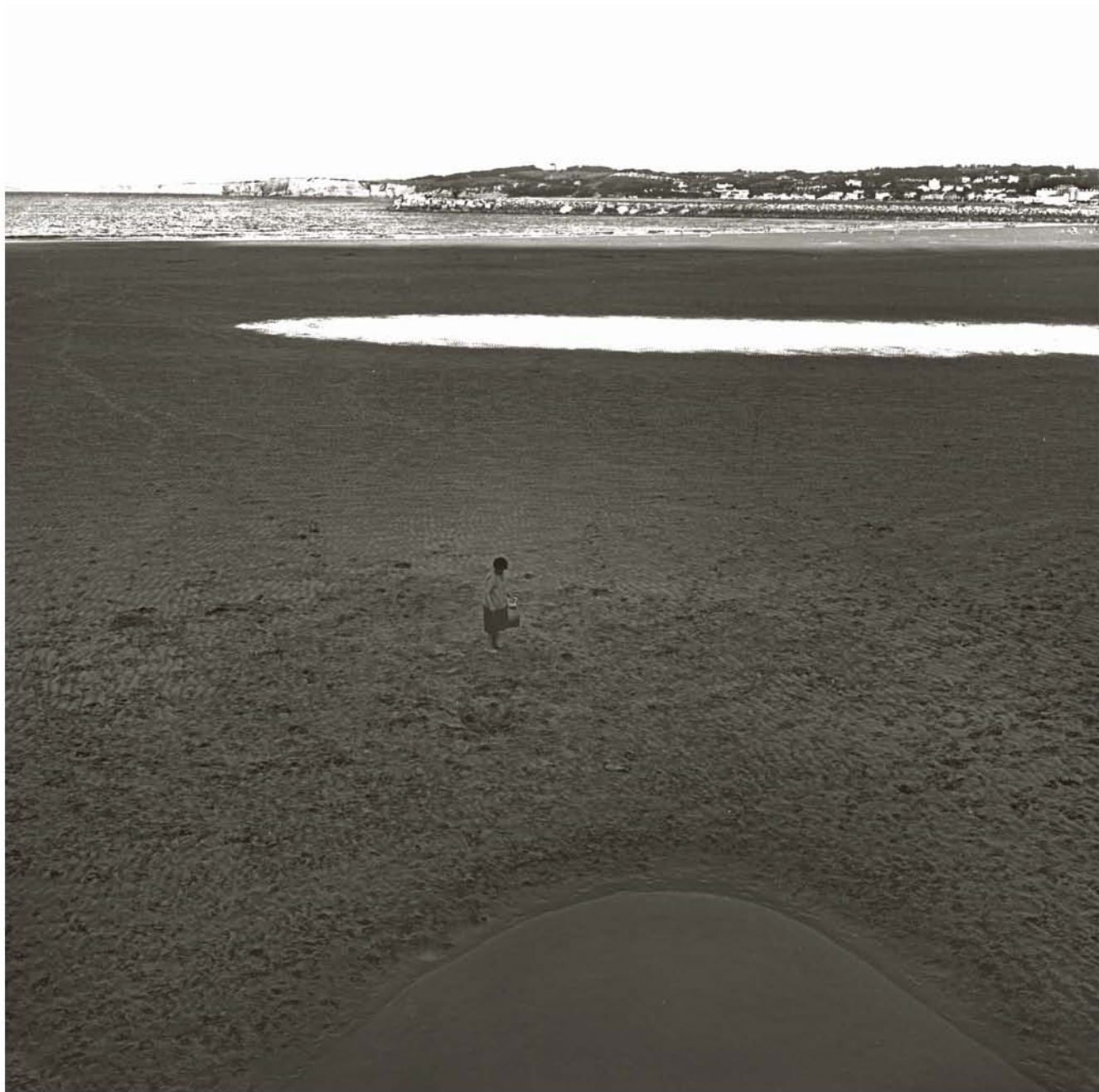


Aranjuez, Madrid. 1958

siguiente. Fuenterrabía, Guipúzcoa. 1961







Irún - Fuenterrabía, Guipúzcoa. 1961



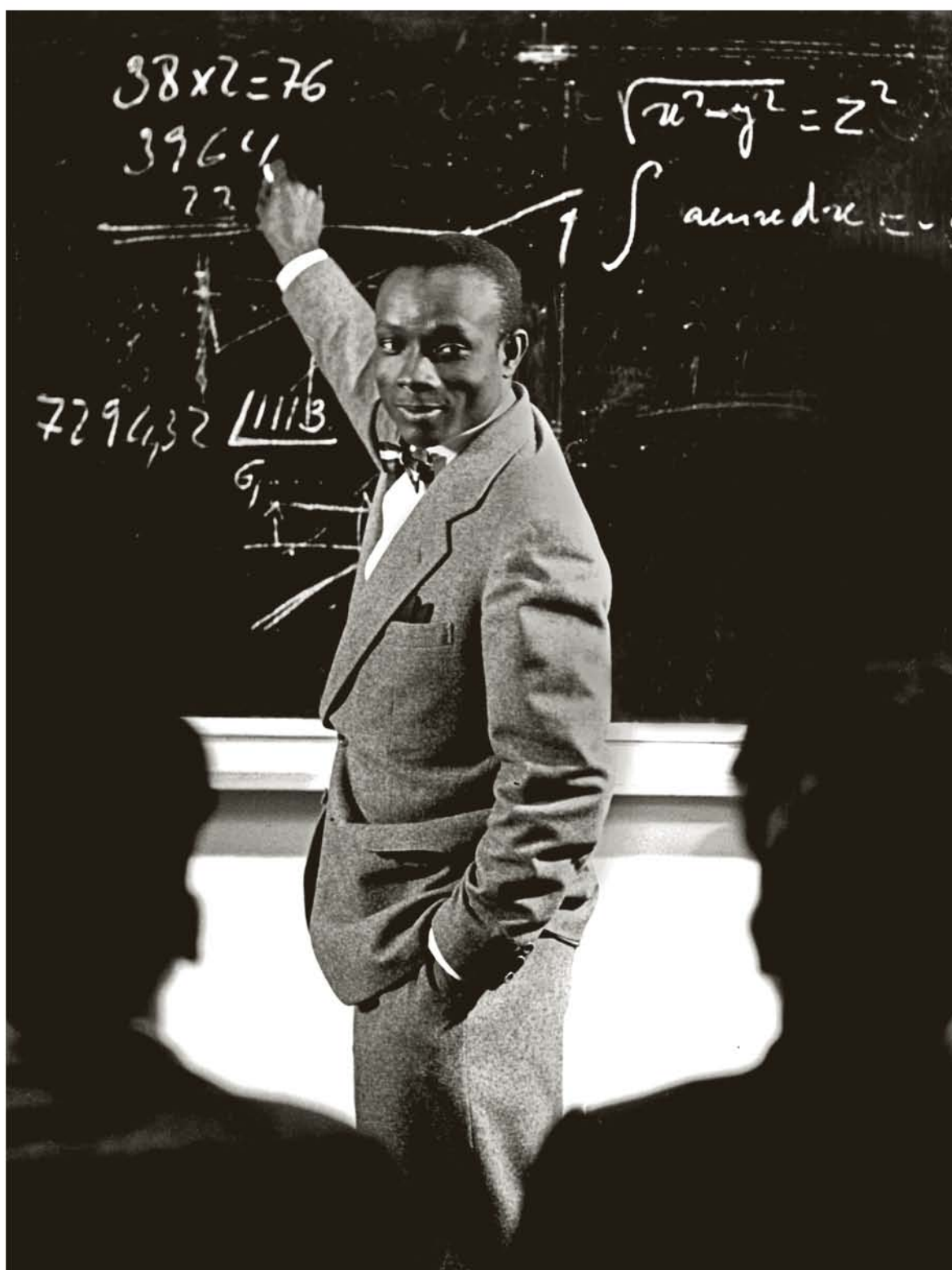
Moratalaz, Madrid



"Palacio de la Bolsa". Madrid



"Texturas"



"Kimidi, lección de matemáticas". 1958



"Carlos Miguel Martínez". La Colmena.



Ávila, 1959



"Construcción de la iglesia". Fuente de la Teja, Madrid. 1960



Ávila



San Sebastian, Guipúzcoa. 1966



Aranjuez, Madrid.1958



Aranjuez, Madrid, 1958



Aranjuez, Madrid, 1958



Pedro Bernardo, Ávila. 1963



Pedro Bernardo, Ávila. 1961



Pedro Bernardo, Ávila. 1963



Pedro Bernardo, Ávila. 1961



Uceda - Torrelaguna, Madrid. 1962



Pedro Bernardo, Ávila. 1963



"Taberna"



Pedro Bernardo, Ávila. 1963



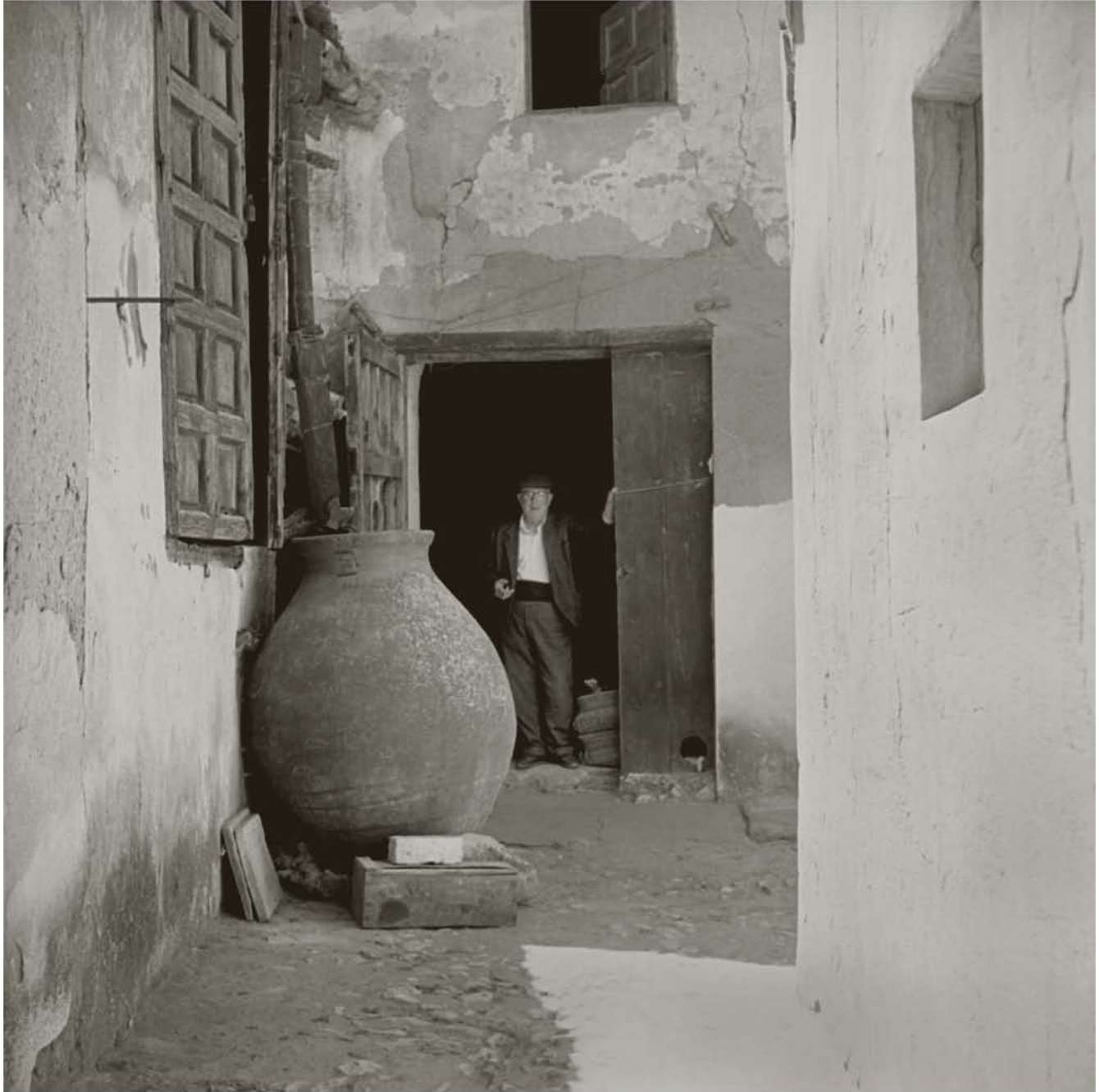
Pedro Bernardo, Ávila. 1963



Moratalaz, Madrid



"Mercado"



Esquivias, Toledo, 1962



"Puerta"



Uceda - Torrelaguna, Madrid. 1962



Sigüenza, Guadalajara. 1958



Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



Casa de Campo, Madrid. 1959



Casa de Campo, Madrid. 1956



"Autorretrato". Famelga, Pontevedra. 1952



Esquivias, Toledo, 1962



Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1944



Casa de Campo, Madrid. 1963



Fuencarral, Madrid. 1949



Chinchón, Madrid. 1966



Cuenca. 1960



María Huerga Vega, esposa de Vicente Nieto Canedo. 1957



"La niña de la lechera". Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



El Tiemblo, Ávila. 1959



Pedro Bernardo, Ávila. 1961



Arenas de San Pedro, Ávila. 1958



Moratalaz, Madrid



Anaca, Guipúzcoa. 1965



"Lavadero público"



Irún, Guipúzcoa. 1958



Fuenterrabía, Guipúzcoa. 1958



Fuenterrabía, Guipúzcoa. 1958



Fuenterrabía, Guipúzcoa. 1958



Fuenterrabía, Guipúzcoa. 1958

siguiente: Fuenterrabía, Guipúzcoa. 1965







Irún, Gupúzcoa. 1958



Fuenterrabía, Gupúzcoa. 1958



Fuenlabrada, Madrid. 1965



Fuenterrabía, Gupúzcoa. 1961



Ávila, 1959



"Hojalatero". Aranjuez, Madrid. 1958



"Cecilia". Moral de Calatrava, Ciudad Real, 1956



Moral de Calatrava, Ciudad Real. 1956



"Paula Vega Gómez"



Retrato en Pedro Bernardo, Ávila. 1960



Modelos, tienda El Molino, 1960



San Martín de Valdeiglesias, Madrid. 1957



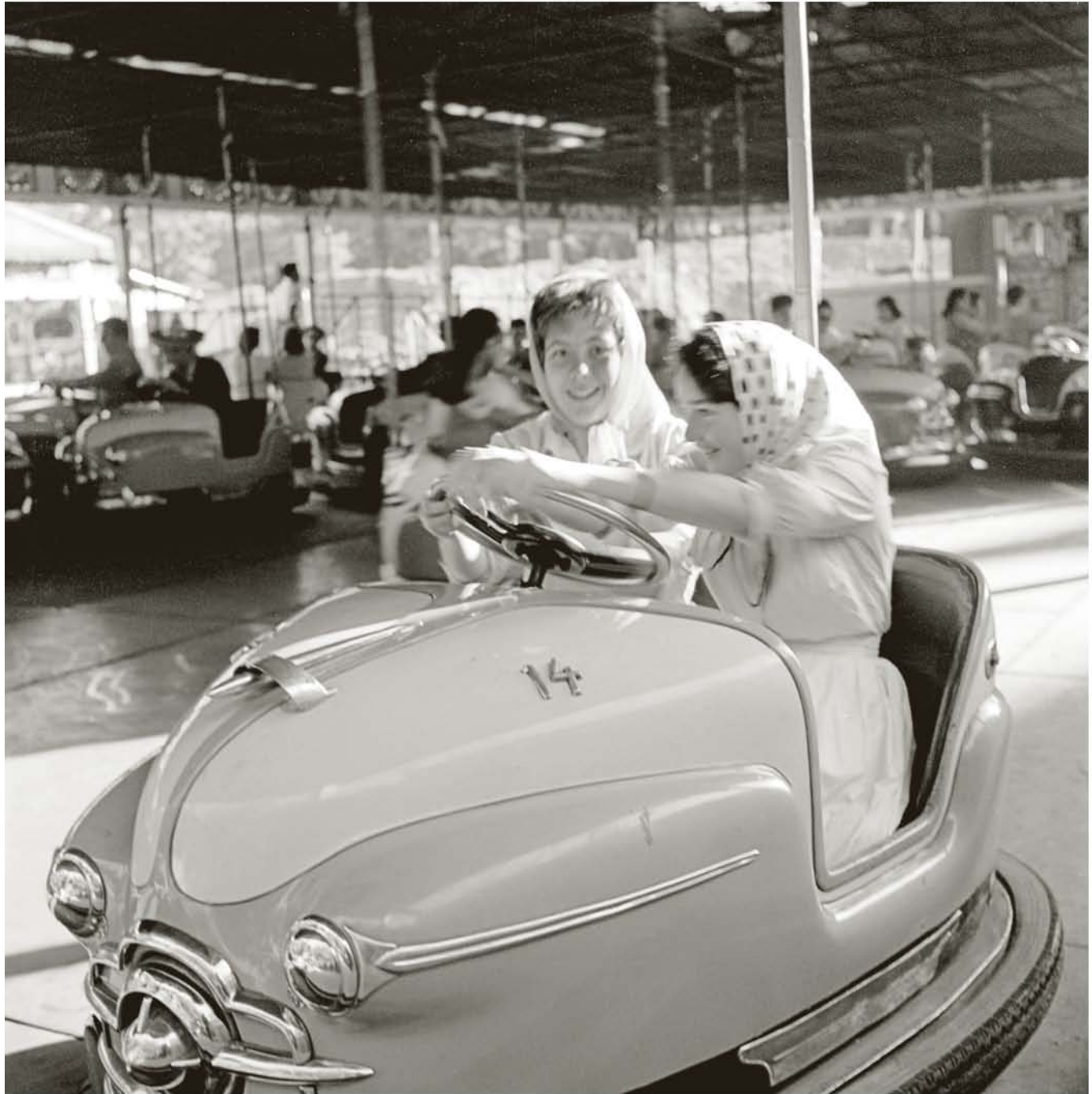
"Retrato"



"En la cafetería", 1963



Modelos, tienda El Molino



Madrid, 1960

siguiente. Castillo de los Templarios. Ponferrada, León







Vicente Nieto, recibido por la Ministra de Cultura, D.ª Ángeles González-Sinde Reig. Septiembre de 2010

CRONOLOGÍA

Ester Catoira Fernández y Marcos López Rodríguez

Periodista y fotógrafo amateur

1913. Vicente Nieto Canedo nace el 10 de junio en el número 14 de la Plaza de la Encina de Ponferrada (León), donde sus padres José Antonio Nieto Morán y Amalia Canedo Marqués regentan un estanco. Su primer contacto con la fotografía tuvo lugar allí, a los 14 años, cuando junto a un grupo de amigos se dedicaba a rescatar trozos de película desechados por el cine local y a exponerlos al sol sobre papel sensible. “En aquella época los proyectores rompían muchas películas, y no sé por qué nos dio por recogerlas... Por unos pocos céntimos comprábamos papel sensible y las exponíamos al sol. Salían en negativo, claro, y enseguida se borraban. Hasta que un día un hombre que nos estaba observando nos dijo que las metiéramos en agua con sal, asegurándonos que así la imagen se mantendría más tiempo”¹.

1928. Se traslada a Madrid, a casa de su hermana Soledad y de su cuñado José López Guzmán, encuadernador del Estado y uno de los fundadores de la Agrupación Socialista Bierzo 4, la primera creada en la comarca y de la que también fue su primer presidente. Gracias a él se emplea como aprendiz de tipógrafo al poco tiempo de llegar a la capital. Posteriormente comienza a trabajar en el departamento de paquetería de *El Socialista*, pasando después al de suscripciones. Por esa época cursa estudios en la Asociación de la Prensa y también aprende taquigrafía en la Federación Taquigráfica de Madrid “con la intención de trabajar como taquígrafo en el Congreso de los Diputados, un oficio muy bien pagado por aquel entonces”.

1933. Adquiere su primera cámara en los almacenes Sepu, una Kodak Baby Brownie de baquelita de 13 pesetas. “De fotografía sólo sabía entonces aquello que decían en los comercios: ‘Usted apriete el botón, lo demás lo hacemos nosotros’. Pero yo hacía unas fotografías que gustaban a la gente, y tenía muchas ganas de aprender...”.

1936. Al iniciarse la Guerra Civil se alista como voluntario en la unidad de milicias republicanas Columna Mangada. Gracias a sus estudios de taquigrafía es ascendido a sargento de la 32 Brigada Mixta de la 3.ª División destacada en Santa María de la Alameda, a 71 kilómetros de Madrid. Cecilia López Nieto, su sobrina, le envía allí la Kodak Baby Brownie, con la que comienza a fotografiar la vida cotidiana en la retaguardia. “Éramos muchos, y cada uno quería una cosa: retratos para la familia, para la novia...”

Años 40. Trabaja de taquígrafo mecanógrafo en la platería Espuñes gracias a un amigo que conoció durante la guerra y que ejercía de contable en la misma empresa. El 11 de junio de 1947 se casa con María Huerga Vega (Palamós, 1921- Madrid, 1999) en la iglesia de San Antonio de La Florida.

1954. Descubre la revista *Arte Fotográfico* en el escaparate de Establecimientos Díaz –el Hogar del Aficionado–, donde habitualmente lleva a revelar sus carretes. Más adelante colaborará con esta publicación, nacida en 1952 y dirigida entonces por Ignacio Barceló. Gracias a ella supo también de la existencia de la Real Sociedad Fotográfica (RSF), que acababa de convocar su I Concurso de Noveles. Para participar compra su segunda cámara, modelo Fowell. “Durante mucho tiempo me dediqué a buscar por todas partes un lugar en el que poder cultivar mi afición. Repasé de arriba abajo la letra ‘A’ de la guía

¹ Todos los comentarios de Vicente Nieto Canedo proceden de entrevistas y charlas con los autores.

telefónica tratando de encontrar una agrupación o una asociación, pero nada... Hasta que por casualidad me encontré con la revista *Arte Fotográfico* en el escaparate del Hogar del Aficionado. En ese número venía publicada la convocatoria del primer Concurso de Noveles. Había que presentar dos fotografías por persona como máximo, pero como yo quería saber si valía o no valía envié dos a mi nombre, dos al de mi cuñado y dos al de mi mujer."

1955. Ingresa en marzo en la Real Sociedad Fotográfica tras ganar el primer accésit del I Concurso de Noveles, cuyo premio era un año en la Sociedad sin pagar cuota alguna. En octubre de ese mismo año comienza a colaborar en el *Boletín Mensual para los Sres. Socios*, dedicando su primer artículo a apoyar la petición de donativos para poner al día la biblioteca de la Sociedad, empeño en el que él mismo colaboró con 50 pesetas.

Desde su incorporación a la RSF su fotografía evoluciona rápidamente gracias al contacto con otros aficionados y a su compromiso entusiasta con las actividades de la Sociedad, en especial con las excursiones de los domingos a pueblos próximos a la capital, como Perales de Tajuña, Colmenar Viejo, Maqueda o Villarejo de Salvanés, entre otros. Muy al principio fotografiaba "columnas, pasillos... sin la figura humana", que rápidamente consideró "lo más importante". En general, procuraba que la gente no posara, fiel a su principio –adquirido como todo lo demás por pura sensibilidad personal– de que el ambiente en una fotografía debía ser natural si quería revelar algo de la situación o del modelo. "La gente tiene que estar distraída, como los niños. A los niños siempre los coges de una manera estupenda, moviéndose, haciendo algo, cualquier cosa."

1956. Adquiere su tercera cámara, una Rolleiflex, con la que lleva a cabo la parte más importante y destacada de toda su producción fotográfica, reconocida con numerosos premios. Ese mismo año instala en su vivienda un laboratorio de fotografía con el fin de iniciarse en los secretos del revelado, actividad que le depara profundas satisfacciones. Su cuarta y última cámara, adquirida posteriormente, fue una Konica de 35 mm. "Yo en el laboratorio era feliz. Estar allí dentro era... otra vida. Para mí era aún más emocionante que disparar, porque en la calle veías la foto; te gustaba o no te gustaba, pero la veías. En cambio el laboratorio era un lugar de pensar, de darle vueltas a las cosas..."

1958. En el mes de enero es nombrado director de el *Boletín Mensual para los Sres. Socios*, cargo que desempeña hasta febrero de 1964. Debido a las dificultades económicas para sacarlo adelante y a la escasez de colaboradores, Vicente Nieto Canedo se hace cargo de buena parte de su redacción, enmascarando la autoría de sus artículos bajo diferentes seudónimos: "Nt." –con el que firmaba los artículos de fondo–, "Report" –para los artículos dedicados a las excursiones mensuales de los socios–, "Relámpagos de Flash" –artículos breves–, "Ráfagas" –comentarios– y también algunos más obvios, como "V.N.", "V.N.C." o "V. Nieto C.". el *Boletín* le permite además dar rienda suelta a otra de sus pasiones: la literatura. "Siempre me gustó escribir. Durante una época... ¡hasta hablaba en verso! Y componía sonetos, que son muy difíciles. Uno de ellos lo dediqué al origen del nombre de Piedralaves, un pueblo de Ávila". [*Revista Piedralaves*, número 4. En la publicación, de aliento breve pero intenso, colaboraron Gabriel Celaya y Carmen Conde, entre otros poetas].

1961. El número 28 de enero/febrero de la revista *AFAL* incluye una de sus fotografías en el artículo "El paisaje de España visto por los españoles", publicado a raíz de un concurso sobre el tema organizado en diciembre de 1960 por la Real Sociedad Fotográfica. La imagen –una vasta llanura puntuada en primer término por dos olivos– está acompañada de una cita de Azorín.

1965. Participa, al igual que otros veteranos de la RSF, en el grupo La Colmena, cuya existencia es mencionada por primera vez en un artículo publicado en el *Boletín* de diciembre de 1965 por el fotógrafo Carlos Miguel Martínez, muy crítico con la frialdad y el "aislamiento divino" con que el sector más conservador de la Sociedad recibía a sus nuevos socios. En él figuraron también Rafael Sanz Lobato, José Blanco Pernía, Donato de Blas, Sigfrido de Guzmán, Evaristo Martínez Botella, Carlos Corcho, Serapio Carreño y Mordt Landa, entre otros. Con todo, la fotografía de Vicente Nieto Canedo no registró por

entonces ruptura alguna que sea posible achacar a su pertenencia al colectivo, el cual parece haber sido más bien un grupo de amigos sin un propósito estético definido.

1967. Es el último año de su producción como fotógrafo. En adelante se dedicará en exclusiva a su trabajo como representante de material fotográfico para Oliver Salleras, puesto para el que fue recomendado por Ignacio Barceló. Movidio por la necesidad de aprender el oficio de comercial y por un admirable sentimiento de honestidad personal y profesional deja de acudir a las reuniones de la Real Sociedad Fotográfica, aunque sin darse nunca de baja. Tiempo después se ve obligado incluso a desmontar y vender su laboratorio para convertirlo en un almacén. “Cuando comencé a trabajar como comercial necesité invertir mucho tiempo en aprender el oficio, así que me quedó muy poco para seguir haciendo fotografías. También dejé de ir a la Sociedad, porque no quería que los comercios con los que trabajaba pudieran pensar que hacía negocio con mis amigos. Además, la mayoría de casas fotográficas no estaban dispuestas a comprar el material si tenían que esperar a que viniera de Barcelona, y ante la negativa de la empresa a alquilar un almacén tuve que desmontar el laboratorio. Lo vendí casi todo, menos la Rollei y algunas cosas más”. Volvió a frecuentar de nuevo la Sociedad en 1983, ya jubilado. Del 16 de septiembre al 21 de noviembre de 1993 Gabriel Cualladó expone su fotografía “Lección de matemáticas” en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) junto a otras de su colección y las de otros amigos y aficionados. En abril de 1995, otra de sus fotografías se exhibe junto a otras 120 en la primera exposición organizada por la RSF fuera de su sede, en el Centro Andaluz de Fotografía.

2002. Francisco Vicent Galdón, crítico de arte y miembro de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara, se pone en contacto con él y le propone realizar una exposición individual, organizada por el Patronato Municipal de Cultura de esa localidad en la sala de exposiciones de la Agrupación del 4 al 14 de abril. “Yo nunca había pensado en exponer en solitario, siempre creí que no era lo bastante bueno.”

2005. La Real Sociedad Fotográfica organiza su segunda exposición individual con un total de cuarenta y dos obras, doce de las cuales se reprodujeron en el número 592 de la revista *Arte Fotográfico*. Al año siguiente la misma RSF pone en marcha una tercera con las fotografías que durante años presentó a los concursos “sociales” convocados en la sede de la calle Príncipe 16 –actualmente la RSF ocupa el n.º 2 de la calle Tres Peces–.

2009. A instancias de Marcos López –fotógrafo amateur–, Pedro Taracena –entonces miembro de la Real Sociedad Fotográfica– y Vicente Tofiño –fotógrafo e igualmente miembro de la RSF en aquel momento– el Instituto de Estudios Bercianos presidido por Mar Palacio organiza su cuarta exposición individual en la Casa de la Cultura de Ponferrada, del 2 al 14 de febrero.

Obra en Colecciones y Museos

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)

Colección Cualladó del IVAM de Valencia

Fototeca de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid

AGRADECIMIENTOS

Severiano Hernández
Teresa Engenios
Yolanda Fernández
Patricia Aja
María José Turrión
Mar Palacio
Pedro Taracena
Rafael Sanz Lobato
José Blanco Pernía
João Hernâni Tavares
Antonio García Celada
María José Vidal Gómez
Romualdo García
Rafael García Fuertes
Olga Vidal Gómez
Gabriel Casado Vidal
Leonardo Casado Vidal
Cristina Pimente
Ramón Núñez Álvarez
Álvar Núñez



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA



INSTITUTO
DE ESTUDIOS
BERCIANOS