

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN

El movimiento obrero
a través de la fotografía
(1839–1941)

Proyecto fin de Máster
Comunicación y Cultura

Directora: Dra. Carmen Espejo Cala

MANUEL BLANCO
SEVILLA, 2011

La complejidad [de la fotografía obrera] viene dada [...] por la dificultad de localización y acceso a los materiales y documentos, cuando no por su inexistencia (no hay que olvidar que esta es una historia de perdedores y perseguidos).

Jorge Ribalta, 2011

*Algún día será el fotógrafo quien escriba la historia:
el periodista tan sólo tecleará los caracteres.*

Collier, 1913.

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
1.1. Tema, objeto de estudio y trascendencia de la investigación	5
1.2. Hipótesis.....	8
1.3. Estado de la cuestión	9
1.4. Perspectivas de investigación	10
1.5. Fundamentos teóricos y metodología	11
2. La figura del trabajador en la Historia del Arte	14
2.1. La figura del trabajador en la Historia del Arte anterior a la fotografía	14
2.2. La figura del trabajador en los primeros años de la fotografía: de la barraca de feria a la inclusión en el mundo del arte y las ciencias.....	16
3. La figura del obrero en los primeros años de la fotografía: la fotografía obrera en Alemania y la URSS	23
3.1. El nacimiento de la fotografía obrera en Alemania y la URSS	28
3.2. Desarrollo y éxito de la fotografía obrera en la URSS.....	31
3.3. La fotografía como vanguardia artística en la Europa de entreguerras y el fin de la fotografía obrera	34
4. La figura del obrero y la fotografía obrera en los Estados Unidos: la <i>League</i> y la FSA	39
4.1. Contexto social de la clase trabajadora en los Estados Unidos de América en las últimas décadas del 1800.....	40
4.2. Antecedentes de la fotografía obrera en los Estados Unidos de América: el precursor de la modernidad: Alfred Stieglitz.....	43
4.3. Contexto en que se desarrolla la fotografía en los Estados Unidos de América en las primeras décadas del 1900: Paul Strand, autor a caballo entre las vanguardias y la fotografía obrera	47
4.4. La WIR de Lenin y su primera consecuencia en los Estados Unidos de América: la Photo League de 1921	50
4.5. El crack del 29 y la fotografía de la FSA de Roosevelt.....	54
4.5.1. El <i>crack</i> del 29	54
4.5.2. El <i>New Deal</i> norteamericano	55
4.5.3. La FSA y el <i>documental</i> norteamericano.....	57
4.5.4. Conclusiones sobre la <i>League</i> y la FSA (el <i>documental</i> norteamericano)	61

5. Las diferentes representaciones del trabajador en la fotografía obrera.....	63
5.1. Análisis de 24 Stunden aus dem Leben einer Moskauer Arbeiterfamilie (“24 horas en la vida de una familia obrera de Moscú”),	63
5.2. Dorothea Lange y su fotografía Madre Inmigrante	70
5.2.1. La historia real	70
5.2.2. El icono histórico	73
5.2.3. Análisis técnico de la fotografía <i>Madre Inmigrante</i>	73
5.3. Conclusiones	74
5.3.1. La fotografía del trabajador y su entorno frente a la fotografía del trabajador aislado: leyes de Gestalt	74
5.3.2. El reportaje fotográfico frente a la fotografía única.....	76
5.3.3. La fotografía como lucha social contra el Estado burgués frente a la fotografía al servicio del Estado burgués.....	76
Conclusiones.....	78
Bibliografía.....	84

1. Introducción

1.1. Tema, objeto de estudio y trascendencia de la investigación

La fotografía se ha convertido, en el mundo de hoy día, en un elemento muy común de nuestras vidas, especialmente desde el nacimiento de la fotografía digital. No obstante, es necesario tener en cuenta la revolución que supuso, con su invención, para toda una serie de campos del saber y de las artes. Simplemente hay que imaginar lo que pudo suponer la posibilidad de dejar registrado y difundir públicamente cualquier tipo de dato de la realidad, objeto de estudio de alguna ciencia –experimentos y muestras médicas, muestras de flora y fauna, paisajes y construcciones, individuos de grupos étnicos desconocidos, todo lo que existe en el mundo y puede ver el ojo humano, puede recogerlo una cámara fotográfica–. Pero, además, tempranamente, esta nueva técnica irrumpe de forma frenética en el mundo del arte. Si bien la *cámara obscura* se conocía desde el medievo, en que ayudaba a los pintores en su trabajo, esta era la primera vez que podría reproducirse la realidad con más fidelidad que la pintura. De ahí que durante décadas la fotografía intentara imitar a la pintura para ganarse su hueco como Arte. Una vez conseguido esto último, se comienza a utilizar con fines “documentales”¹, con la intención de relatar sucesos que acaecen en el mundo.

A los pocos años del invento de la fotografía, la humanidad, no obstante, experimenta una de sus hitos más importantes con la Revolución Industrial y lo que, socialmente, conllevó. Ambas revoluciones, la industrial y la implantación y desarrollo de

¹ Es una manera actual de nominarlo, porque como veremos más adelante, ese concepto no se emplea como tal hasta bien entrada la década de los 1930.

la fotografía, coincidieron casi al unísono en el tiempo. Este trabajo es la historia de una revolución que nace al albor de una nueva manera de contarla. Y viceversa.

Las imágenes de trabajadores retratados en los inicios de la fotografía muestran a una clase obrera dignificada. Lo que en los primeros años del siglo XX será ya el retrato de una nueva epopeya; el trabajador anónimo como héroe social, como épica en la construcción de la nueva sociedad. Pero el fotógrafo que retrataba al trabajador era siempre ajeno al propio mundo de esa clase trabajadora: en los primeros años de la fotografía el prototipo de fotógrafo es un burgués que, atraído por la ciencia y la técnica y con cierto poder adquisitivo para conseguirse el equipo, fotografía de manera más o menos folclorista al obrero y su trabajo. De modo que, en los primeros años de la fotografía, la imagen del obrero es siempre desde una perspectiva burguesa, la cual remite a una tradición de la que no logra separarse: la del canon humanista burgués. En esta primera época no consta que hubiera ni un solo campesino que consiguiese equipo fotográfico y retratara él mismo su campo y sus compañeros de faena, como tampoco hubo un obrero industrial que, desde dentro de la propia fábrica, fuera cargado con placas de vidrio, bombonas de químicos y los carricoches necesarios para obtener los daguerrotipos y calotipos.

Hubo, no obstante, un cambio sustancial: propiciado por la técnica –como veremos– y, al calor de los nuevos movimientos sociales revolucionarios, los obreros empezaron a usar la fotografía como “arma”, convirtiendo así la documentación de su dura cotidianidad en una auténtica vanguardia intelectual. Esta nueva fotografía nace en Alemania y rápidamente se extiende por todos los países en que está cada vez más presente el movimiento obrero, con toda su red de partidos políticos, sindicatos, organizaciones, grupos, revistas, editoriales, prensa obrera, etc. Así, cuando un obrero parisino ve una imagen de una larga cola para comprar pan en una panadería de Berlín, automáticamente se identifica con los sujetos de la foto, puesto que él también sufre esas mismas condiciones de vida. Ello, el mutuo reconocimiento de la clase trabajadora en un imaginario identitario global, transnacional, si se vertebra es, obviamente, un instrumento político: ni más ni menos que el acceso a lo que en la terminología marxista se denomina *la toma de conciencia de clase*.

Pero estas imágenes de obreros realizadas por obreros –que en su mayoría han sido perdidas, cuando no deliberadamente destruidas–, dejaron huella en el imaginario colectivo con una concepción de la fotografía que, más tarde, seguiría teniendo seguidores en latitudes lejanas del planeta. Los propios Estados Unidos admiraron el movimiento de la fotografía obrera y, dado que era el país más industrializado del planeta en aquel momento, comienza a documentar “desde dentro” las condiciones míseras de la clase obrera. Liderados por la Photo League y la FSA, pese a que ambos tienen un enfoque radicalmente distinto, realizaron el retrato de una clase colectiva que, ya en esta época, había de luchar contra las barreras que para su difusión puso el sistema y los que lo representaban.

Hace muchos años que, con el keynesianismo y, muy especialmente desde la caída de la Unión Soviética, es imposible hablar de *arte obrero*. Los libros de historia hablan de arte burgués, y se sabe quiénes son, cómo viven, y qué votan, pero la clase obrera internacional, hoy, está profundamente desdibujada. En nuestros días un neologismo inunda las conversaciones cotidianas: *mileurista* –dícese de persona cuyo salario es de mil euros–. ¿Las clases sociales las marcan las remuneraciones?, ¿se consideran generalmente “obreros” los profesores de universidad distinguidos con una beca de estudios que no llegan a *mileurista*?, ¿se consideran generalmente “obreros” los licenciados universitarios cuya remuneración es de *mileurista*?, ¿y los licenciados jóvenes y desempleados: dirían de ellos mismos que son “obreros”? Globalmente todos estos colectivos se consideran a sí mismos burgueses o, como eufemísticamente se denominan, *clase media*. Pero no puede ser nunca y en ningún caso *clase media* un trabajador cuyo 75% de ingresos se destinen al pago de su vivienda, ni una pareja cuyo nivel de endeudamiento sea el de varias veces su activo líquido.

En el momento actual, de una crisis planetaria que, al menos, es igual de profunda que la de la Gran Depresión, la clase obrera en la sociedad occidental está profundamente desorientada por una *dictadura de los mercados* que se muestra cada vez con menos máscaras. Y, frente a eso, nos encontramos ante una clase de subproletariado y proletariado que ni siquiera tiene conciencia de serlo, una clase obrera dependiente del subsidio y muy poco acostumbrada al reclamo de sus derechos, unos sindicatos que presionan para tener ellos más subvenciones estatales y no para cambiar el sistema laboral. En momentos como estos, se nos antoja pertinente realizar una

reflexión que busque esclarecer diacrónicamente paradigmas pasados sobre la figura del obrero. El trabajo que aquí presentamos, dentro de sus limitaciones, quiere ser un primer paso hacia ese objetivo; analizar cómo en el siglo XIX y primeros años del XX, la imagen que el *sistema* y los medios reproductivos que tiene a su alcance da de los obreros; una imagen que ha acabado ganando la partida al imaginario obrero de los propios obreros vistos a sí mismos.

1.2. Hipótesis

Un pueblo oprimido que pierde la conciencia de estarlo se convierte en un pueblo de nuevos esclavos. En los primeros años de la fotografía, y al calor de los movimientos sociales obreros, la imagen se descubre como un arma poderosa al servicio de la lucha revolucionaria. Los movimientos obreros, en un momento dado, comprenden que lo visual es el mejor transmisor de los posibles: al contrario de los textos escritos, la fotografía es icónicamente descifrable por sí misma, de modo que una revista de fotografía obrera editada en Alemania es fácilmente exportable a Rusia y viceversa. Asimismo, es relativamente barata de producir: los reportajes tan solo contaban con un par de fotógrafos –y ellos mismos solían revelar sus películas–, un maquetador, y una imprenta.

Cuando el sistema capitalista de libre mercado comprende que la fotografía está sirviendo para alentar la lucha obrera –cuyas consecuencias sufre el capitalismo de manera inmediata: en forma de huelgas, paros, piquetes, boicots y pérdida económica en definitiva–, su reacción natural fue combatirla. Pero la combate, como argumentaremos, con una sutileza tal que hará que el estatuto de la imagen fotográfica sufra, poco a poco, una transformación para estereotipar una imagen digna, pero inofensiva, del obrero heroico que se darán en los medios impresos. Las luchas políticas y el desmantelamiento de los grupos de oposición al sistema de libre mercado, así como la persecución de sus líderes² hará el resto, dejando, como veremos, la representación iconográfica de la clase obrera a merced del sistema de libre mercado, con todo lo que ello conlleva.

² Persecución política, como se verá en el presente trabajo, del Macarthismo en los Estados Unidos de América, del Estalinismo en la Unión Soviética, y con la llegada del nacionalsocialismo en la Alemania de Hitler.

1.3. Estado de la cuestión

Para acometer este trabajo de investigación hemos realizado una lectura en profundidad de los textos que nos permiten conocer los entresijos de la sociedad y la política de la época. La historia siempre la escriben los vencedores, y conviene no olvidar que esta es una historia de derrotados, perseguidos y ajusticiados. De modo que para acercarnos al asunto y trasunto origen de nuestra investigación, no sólo hemos acudido a la literatura más difundida sobre cada uno de los temas, sino que hemos intentado sumergirnos dentro de cada marco histórico desde el trabajo que de ello se hizo de primera mano. Así, por ejemplo, cuando hablamos de la penetración del marxismo en los Estados Unidos de América, no sólo acudimos a los libros de historia contemporánea de referencia, sino a otras fuentes como la autobiografía de John Reed, uno de los fundadores del Industrial Workers of the World en América. Pero también hemos acudido a fuentes rara vez citadas en trabajos que estudien la composición social de los Estados Unidos en la época objeto de nuestro trabajo, como los del anarquista Howard Zinn, profesor de la Universidad de Boston, y el catedrático libertario Murray Bookchin, de la Ramapo College de Nueva Jersey, entre otros.

El tema de nuestra investigación goza, a nuestro juicio, de pertinencia y actualidad plena. Es por ello que nos llama más que poderosamente la atención la poca bibliografía existente. Si ya escasean los estudios de rigurosidad crítica sobre la FSA norteamericana (entre otras cosas porque, como veremos, se destruyó con el Macarthismo gran parte de su archivo), la literatura hallada sobre la fotografía obrera es casi inexistente. Tan solo en abril de 2011 se publicó un gran volumen con trabajos de un buen número de investigadores sobre la fotografía obrera, así como las primeras traducciones al español de algunas de las revistas de fotografía obrera de referencia dentro de la época. Se trata de la exposición *Una luz dura, sin compasión*, que ha permanecido abierta en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid hasta agosto del presente 2011.

De especial interés ha sido la obra del profesor Jorge Pedro Sousa, cuyo trabajo fue la primera tesis doctoral sobre Fotoperiodismo defendida en España (*Historia crítica del fotoperiodismo occidental*, defendida en la Universidad de Santiago), y con cuyo autor hemos conversado telefónicamente para esclarecer un buen número de asuntos. Así

mismo, el trabajo de investigación de Olivier Lugon sobre el concepto de *documental*, citado frecuentemente por nuestro antiguo profesor el catedrático de estética François Soulage (de la Universidad Paris VIII) también ha sido una fuente de aporte, sin duda actualizada con la traducción que de su libro han hecho los compañeros del grupo FOCUS de la Universidad de Salamanca.

1.4. Perspectivas de investigación

El presente trabajo pretende sentar las bases teóricas y metodológicas para analizar cómo se ha ido constatando una paulatina pérdida de poder de las clases trabajadoras. Es nuestra intención poner en valor el peso de la imagen y la iconografía en el autorreconocimiento identitario de una clase social.

En época de bonanza económica, en momentos en que el sistema financiero otorgaba libertad crediticia a prácticamente todo el mundo que lo pidiera, se vuelve muy difícil hacer pedagogía política sobre la conciencia de clase. Pero en momentos como el actual, en que toda Europa acata sin rubor la *dictadura de los mercados* y, consecuentemente, las condiciones laborales de la clase trabajadora se están amputando, no vemos, en cambio, movimiento contestatario en la calle, en los sindicatos (solo una huelga general en cuatro años de crisis), ni notamos agitación en el panorama político.

Nuestro trabajo como reportero profesional, tanto para organizaciones como en calidad de *freelancer*, nos ha llevado a desplazarnos a un buen número de países en situación de conflicto social en los últimos años. En la mayor parte de ellos hemos aprovechado la visita para alargar nuestra estancia y retratar a la clase obrera de lugares tan distantes entre sí como Líbano o Mauritania pasando por Europa o Estados Unidos. En todos los lugares se ha reproducido el mismo hecho aunque con matices: la clase trabajadora, ahora autodenominada *clase media*, sufre la amputación de su propio universo identitario visual, por lo que adopta el *modus operandi* de la burguesía –sin serlo, a nuestro juicio– y, paralelamente llegados a cierto punto, los *mercados* del mundo deciden que el sistema de la socialdemocracia no funciona.

De modo que nuestra propuesta de futura tesis doctoral será investigar las representaciones fotográficas de la clase obrera en la actualidad. Para constatar que, muy probablemente es una clase social internacional carente de sistemas iconográficos de representación actual. Para ello pretendemos establecer aquí las bases de nuestra metodología de trabajo y la aplicación, si esta es posible, a la etapa histórica contemporánea a nuestros días.

1.5. Fundamentos teóricos y metodología

Partimos en nuestro trabajo de una posición ideológica excepcionalmente crítica para con el sistema de producción capitalista y, en concreto, para con los *elementos* que controlan la economía planetaria en la actualidad: los mismos *elementos* que hacen que la socialdemocracia euro–occidental de tercera vía esté en el punto final de su vida y, paralelamente, que el modelo del futuro de la economía sea el BRIC (Brasil, Rusia, India, China): estos son los países en los que “confían plenamente los mercados”. De hecho, al tiempo de estas líneas la portada del periódico EL PAIS reza: “los países emergentes estudian cómo ayudar a Europa a salir de la crisis” (edición del 14/09/2011). Veamos brevemente el caso de China.

En el año 1980, tras la muerte de Mao, el líder del Gobierno Chino Deng Xiaoping “invitó a Milton Friedman a visitar China” (Klein 2007: 249). Friedman era el padre del ultra liberalismo radical y junto a su equipo de economistas (los *Chicago boys*), llegaban para planificar la economía china con sus recetas ultra liberales. El propio Friedman afirmó en Hong Kong que “pese a no ser una democracia [China] es más libre que los Estados Unidos porque su Gobierno participa menos en la economía” (Klein 2007: 249). Tras la aplicación de un primer paquete de medidas impopulares (bajada drástica de salarios, depauperización de los servicios públicos, despidos sin indemnizaciones, privatización de servicios) la economía china, sin el lastre de las viejas estructuras marxistas, despegó. “Los pasos iniciales de China hacia la reforma han tenido un éxito espectacular. China puede hacer progresos aún más extraordinarios si pone más énfasis en los mercados”, afirmó Friedman (Klein 2007: 251). En apenas una generación, es

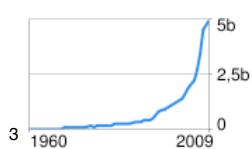
innegable en términos económicos que el éxito es tal³, pero la naturaleza de las medidas son tan impopulares que sólo pudieron contener las iras de la clase trabajadora con el uso coercitivo de la violencia por parte del Estado (véase Tiananmen, y tantos otros ejemplos).

Este razonamiento sobre la actual segunda economía del planeta nos sirve para ejemplificar nuestro trabajo. Una retrospectiva histórica sobre la imagen que de la clase trabajadora da el estado capitalista y también la propia alternativa obrera. Los primeros con grandes medios a su alcance, los segundos con la única fuerza productoras de sus manos y su intelecto.

Partimos de una concepción histórica heterogénea que bebe a menudo de fuentes que la historiografía oficial rara vez tiene en cuenta (transmisión oral, recurso fotográfico, visual). Hacemos nuestra la filosofía de la llamada microhistoria del historiador E.P. Thompson para explicar, a través del lenguaje fotográfico, cómo era la clase obrera y sus condiciones de trabajo entre los años que median desde el nacimiento de la fotografía (en torno a 1839) hasta la Segunda Guerra Mundial (finales de la década de 1930 y principios de la de 1940).

En el corpus crítico de este trabajo, como ya se ha dicho, no hemos dudado en acudir a fuentes⁴ que, si bien de reconocido prestigio en el mundo académico e intelectual, han sido silenciadas o pretendidamente tergiversadas por la estructura dominante.

Al mismo tiempo, damos por buena la definición de fotografía de Susan Sontag: “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado: todo uso de la cámara implica una agresión” (Sontag 2009: 17). Si, en *La fotografía como documento* Coronado e Hijón diferencia la imagen retiniana (“lo real”, es decir: *perspectiva naturalis*) frente a la imagen fotográfica



³ Gráfico de la evolución del PIB de China desde 1960 a 2009. Actualmente es la segunda potencia económica mundial. Fuente: Banco Mundial (indicadores del desarrollo mundial).

⁴ Directas e indirectas, que han estudiado nuestro tema de análisis ya sea de manera específica o de manera transdisciplinar.

(“realidad”, es decir: *perspectiva artificialis*) (Coronado e Hijón 2005: 53), nosotros lo matizamos con Walter Benjamin, que sostiene que “la autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que a partir de su origen puede transmitirse en ella, abarcando desde su duración material hasta su valor de testimonio histórico. Como este último depende de aquélla, en la reproducción el valor testimonial de la cosa se tambalea al quedar la duración material fuera del alcance humano”. (Benjamin 2008: 97). No obstante, analizar una obra es un trabajo no tanto de aplicación de los instrumentos de investigación como de la interpretación de los mismos, porque “algo muy diferente supone el análisis específico de una imagen o una serie de imágenes, pues en él hay que reconocer intencionalidades específicas, rasgos estilísticos adaptados, referencias concretas o uso de recursos retóricos que particularizan la perspectiva global que ofrece su clasificación”. (Baeza 2007: 35). El profesor Marzal lo dirá de otra forma: “en el caso de la fotografía, debemos ser conscientes que la imagen obtenida siempre es el resultado de una operación de recorte del continuum espacial, una selección que, consciente o inconscientemente, siempre responde a los intereses del fotógrafo. (Marzal 2010: 208).

Hemos intentado pues, aunar la teoría de la crítica económica marxista como base, para analizar el recorrido histórico de la figura del obrero a través de la primera historia de la fotografía. La historia de su lucha social y sus conquistas. También la historia de sus derrotas.

2. La figura del trabajador en la Historia del Arte

2.1. La figura del trabajador en la Historia del Arte anterior a la fotografía

El primer gran cambio en la historia de la humanidad ocurre en torno al 8.000 a.C., cuando se estima que el ser humano se vuelve sedentario, descubre la ganadería y la agricultura, lo cual estructura un nuevo marco de convivencia global, al tiempo que propicia el nacimiento de las primeras religiones. Se sabe que este cambio, de profundo calado para nuestra historia, se dio en la zona que hoy conocemos como Oriente Medio. Así mismo, en nuestra Península Ibérica, en la zona de Levante, se dan numerosos ejemplos de pinturas que datan del Mesolítico y el Neolítico. En todos ellos se trata la figura del humano trabajando: cazador, recolector, siempre de trazo estilizado, esquemático, conciso. Tenemos algunos de los más valiosos ejemplos en El Cogul, Valltorta, Alpera y Minateda.

La siguiente etapa la constituye el Antiguo Egipto y Mesopotamia. Esta civilización pasará a la historia por la invención de la escritura, que surge de la necesidad de llevar registros de índole comercial, económica. La primera muestra que se conserva data de la Mesopotamia del 3.500 a.C., en tablillas de arcilla, proceso que posteriormente fue evolucionado por otros pueblos, como los Sumerios. También en esta época el mundo de la representación visual de la clase trabajadora tiene su ejemplo. A menudo, dentro de los monumentos funerarios de los faraones, son también representados los trabajadores que posibilitaron su construcción. En varias pinturas murales de cámaras funerarias (por ejemplo en la de Amenemhet, datada en la época del Imperio Nuevo, Dinastía XVIII, en el siglo XV a.C.) se representan trabajadores llevando animales o portando utensilios de

trabajo. Este dato, pequeño en la forma pero profundo en su significado, supone el reconocimiento tácito a toda una clase social, la clase trabajadora que, aun estando inserta en un contexto marcado por la existencia de la esclavitud, tenía ya cierto reconocimiento desde el poder y la divinidad. La torre de Babel es, asimismo, un episodio bíblico en que se enfatiza la mano de obra constructora, si bien, de las diferentes lenguas que hablaban –como consecuencia del castigo de Yahveh–, vino la derrota de la ambiciosa empresa de construir un edificio tan alto que ascendiera al cielo.

Siendo nuestro objeto de estudio en este epígrafe el hacer una breve introducción histórica, creemos sensato dar un salto en el tiempo y pausar este trabajo diacrónico en la época medieval. En dicha época, se clasificaron las actividades manuales en un grupo de siete *artes mechanicae*: *lanificium*, *armatura*, *navigatio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina* y *theatrica*.¹ Todas tuvieron, desde el principio, el puesto más bajo hacia la salvación y, como ha investigado Mariño (2000: 7), “a lo largo del siglo XII, además, se difundió una falsa explicación etimológica de la expresión *artes mechanicae*, que recalca su condición de artes “menores o serviles”, así Hugo y Godofredo de San Víctor afirmaban, respectivamente, que *hae mechanicae appellantur, id est adulterinae*”. Es decir, los hombres libres practicaban las artes liberales, los artes mecánicas sólo los “plebei vero et ignobilium filii”⁵.

No obstante, no podemos en caso alguno aseverar que la práctica fuera así, acaso esta nominación responde más bien a una sistematización teórica que a decálogo laboral alguno. No olvidemos que, incluso en el caso de los arquitectos, esa misma palabra está profundamente enmarañada y, en no pocas ocasiones, su consideración no pasaba de la de un simple “obrero” más.

El siguiente ítem lo tenemos, a nuestro juicio, en el Realismo pictórico francés. Desarrollado en la primera mitad del XIX y con su esplendor hacia la mitad del siglo, su principal exponente es Gustave Courbet. Si bien el Romanticismo ya tuvo una atención

⁵ Hugo de San Víctor, *Eruditionis didascaliae*, II (cols. 760–763). Para un conocimiento profundo de las *artes mechanicae* en el medievo, véase P. Sternagel: *Die artes mechanicae im Mittelalter. Begriffs- und bedeutungsgeschichte bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Münchener Historische Studien. Abt. Mittelalterliche Ikonographie*, II, 1966. Para su iconografía, J. Seibert, *Künste, mechanische, Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, ed: E. Kirschbaum, Friburgo, 1968–1972, cols. 701–703.

sobre las clases bajas, será con el Realismo que, tanto los pintores como los literatos, ponen el foco en las clases sociales más desfavorecidas, muy especialmente en los campesinos y la clase obrera. No en vano son los años del socialismo utópico francés y la posterior Revolución de 1848. Sería este Realismo el verdadero germen del Naturalismo, tendencia esta ya abiertamente militante y comprometida.

Los pintores realistas retratan a una clase obrera y campesina que, pese a la situación de extrema dureza en que viven, no pierden la dignidad. Se trata de figuras estilizadas, esbeltas, que jamás aparecen en un plano que no sea el paralelo (huyendo del picado y contrapicado), con unas posturas que aparecen rectas, egregias, firmes. Así en *El Ángelus* (1857) de Jean-François Millet, una pareja de campesinos ora al amanecer para disponerse a trabajar la tierra. La clase obrera siempre aparece retratada de manera singularizada, siempre con dignidad, pacífica.

También la escultura, por primera vez, se centra en las figuras marginales y humildes: obras de Max Klinger, Adolf von Hilderbrandt, Aimé-Jules Dalou, los hermanos Agapit y Venanci Vallmitjana, Ricardo Bellver, Mariano Benlliure, etc. Una mención especial merece Constantine Meunier, principal evocador de la figura del proletario, siendo el precursor del obrero como héroe moderno en la escultura.

2.2. La figura del trabajador en los primeros años de la fotografía: de la barraca de feria a la inclusión en el mundo del arte y las ciencias.

Antes de la actual invasión del imaginario visual, en que, desde expresar un estado de ánimo –que se hace por emoticonos– a las entradas o salidas del audio de un ordenador, se hace por representaciones gráficas del concepto, el mundo vivía en la era de la transmisión oral y escrita. Las artes plásticas, hasta la llegada de la fotografía, tenían un uso bien distinto al actual. Como señala Coronado e Hijón (2005: 24) la fotografía supuso una auténtica revolución, ya que

“se trataba de un nuevo sistema de representación que, antes de caracterizarse por el grado de parecido mimético que mantiene la imagen con su referente, tiende a incluir a la propia naturaleza referenciada dentro de la imagen, desplazando así el viejo papel reservado al artista”.

El 7 de enero de 1839, en una sesión extraordinaria de la Academia de las Ciencias de París, el astrónomo y físico Louis–François Arago, que era una gran figura de la ciencia francesa de la época y diputado republicano, presenta al mundo un nuevo procedimiento que permitía reproducir de forma mecánica –sin intervención del hombre– las imágenes que se formaban en la cámara oscura, viejo invento del siglo XVI usado por los artistas para ayudarse en el trazo de los dibujos.

Conviene recordar que prácticamente toda la intelectualidad atacó sin piedad a la fotografía en su nacimiento como medio de expresión, tanto que Henry Delaborde –pintor de la academia parisina– publica en 1856 su famosa diatriba en contra del uso de la fotografía como medio artístico, proponiendo restringirla sólo como herramienta auxiliar del grabador. En 1859, Baudelaire escribe:

“en vista de que la industria fotográfica es el refugio de todos los pintores frustrados, mal dotados o vagos para acabar sus estudios, estoy convencido de que es un mal uso del progreso lo que supone la fotografía: contribuirá al empobrecimiento del genio artístico francés; ¿acaso un hombre digno del apelativo artista o un amateur verdadero ha confundido alguna vez arte con industria?” (Frizot 1987: 34).

Apenas unos años después, un hombre de provincias francés, que huye a París en busca de fortuna, inventa su “carta de visita”. Se trata de Disdéri y, por un módico precio, retrata a personajes anónimos a los que entrega una pequeña fotografía tamaño carnet. En pocos meses, casi todo París frecuenta su estudio: jóvenes soldados, artistas callejeros, escritores, letraheridos, bohemios... Todos usan esas fotografías para enviarlas a casa, a las colonias transoceánicas, o simplemente como recuerdo fetiche democratizado. Así, podemos atrevernos a afirmar que se le debe a Disdéri la instalación en el subconsciente colectivo de la fotografía como un elemento popular.

Paralelamente, algunos de los mejores retratos de la historia de la fotografía se lo debemos a otro francés: Nadar. Fue el primer fotógrafo al que los intelectuales respetaron como artista: sus retratos, pura introspección psicológica del retratado, no podían ser

meras herramientas al uso de un pintor. Nadar estaba, haluro a haluro, creando su propio lenguaje: tanto que no dudó en usar lo que hoy conocemos como *atrezzo* para sus fotografías (como en el autorretrato incluido en el Anexo: realizado en su estudio pero caracterizado como si estuviera en pleno vuelo de globo aerostático).

Debieron transcurrir algunos años para que Taine se planteara la inclusión de la fotografía en el terreno de arte, si bien como arte menor (*servo-arte*)⁶, siempre al servicio de la pintura;

“la fotografía es ese arte que, sobre superficie plana de líneas y tonos, imita con perfección y ninguna posibilidad de error la forma del objeto a reproducir. Sin duda la fotografía es un instrumento útil al arte pictórico. Utilizada gustosamente y con frecuencia por personas cultas e inteligentes. Eso sí, nada en el mundo ha de compararse con la pintura”. (Taine 1865, citado en Coronado e Hijón 2005: 32).

Es un gran paso porque, de aquí en adelante, la fotografía irá entrando poco a poco en los círculos artísticos parisinos. Eso sí, para poder ser considerada arte, la fotografía no puede por más que nacer de la mano del arte pictórico. Imitando a la pintura se ganaría un pedacito del parnaso del arte. Son los años de los escorzos a imitación de la pintura, del sujeto inmóvil durante horas para poder conseguir una toma: son los años de lo prefabricado, del *atrezzo* pictorialista. Hasta que algo sucede y empieza a considerarse a la fotografía como un lenguaje en sí mismo e, incluso, en las vanguardias, será nada menos que la pintura la que imite a la fotografía. ¿Puede entenderse el fauvismo sin las investigaciones del movimiento que hizo a través de la fotografía Muybridge, o el cubismo sin la fragmentación poliédrica de la fotografía?

Probablemente Emerson será el primero en plantear, desde el campo de la representación artística, la disociación semejanza–diferencia entre visión retiniana y visión fotográfica: las imágenes retinianas “son aquellas que tienen por finalidad la visión, mientras que las fotografías se prestan a una visión ulterior; están hechas para ser miradas” (Emerson 1865, citado en Coronado e Hijón 2005: 54). Así las cosas, podríamos

⁶ Entendemos por *servo-arte* aquella disciplina artística que carece de fin propio, no siendo más que un mero medio para que puedan desarrollarse otras artes. Es esta la consideración que se tenía sobre la fotografía, de forma generalizada, en los primeros años de la misma.

decir que la visión retiniana es “lo real” (*perspectiva naturalis*), mientras que la imagen artificial es “lo que se vuelve realidad” (*perspectiva artificialis*). Asimismo, Emerson no fue no sólo un teórico, sino un fotógrafo que, a través de su lente, a menudo recogía las condiciones de vida del campesinado. Comienza a entenderse que la fotografía puede ya marcar un nuevo estatuto de la realidad, tal y como lo entiende De Vicente (2011: 86):

“Se entiende por estatuto de realidad aquellas reglas, disposiciones, acuerdos, tesis epistemológicas, o cualquier otro modo de relación intelectual que se establezca entre un sujeto y un mundo. Por *sujeto*, se entiende un individuo específico producido históricamente; por *mundo*, es decir, un sistema social específico producido históricamente, lo cual implica que están excluidos de este estatuto los discursos y las interpretaciones unilaterales (como las que señalan a Dios como fuente de realidad o el mito como forma de comprensión de la realidad) o mecanicistas. Que ese estatuto sea de realidad significa que existe un referente, es decir, un hecho social sobre el que se construye la idea. Se entiende pues que estatuto tiene la misma entidad conceptual que la que tiene en estética, por ejemplo, la palabra régimen, en tanto que concepto que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y de inteligibilidad específicas. Naturalmente el nivel del estatuto es diferente al de régimen: uno opera en el nivel científico y el otro en el nivel ideológico (o de producción de sentido).⁷

Este nuevo estatuto de la fotografía vino acelerado, además, por importantes innovaciones técnicas: ópticas, químicas, etc. que permitían a los fotógrafos abandonar los estudios para avanzar hacia la documentación de un mundo que, ni la pintura, lograba captar con tanto “realismo”.

La primera vez que la fotografía abandona el estudio para documentar lo que sucede es, como no podía ser de otro modo, con la guerra. La participación inglesa en la Guerra de Crimea en 1855 –y el interés popular que ello despertó– lleva al editor Thomas Agnew a invitar al fotógrafo oficial del Museo Británico Roger Fenton a trasladarse con

⁷ Véase la obra *Imagen y Sociedad: el mundo a través de la fotografía y el documental*, (VV.AA., m2ediciones, 2011. Sevilla) en donde se encuentra este y otros ensayos interesantes sobre imagen fija y en movimiento en el ecosistema informativo actual. Libro de actas del congreso que se celebró en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla en la primavera de 2011.

todo su equipo fotográfico al propio campo de batalla, lo cual le daría fama de “primer reportero gráfico de la historia” (Sougez 1991: 161).

A pesar de que fue un primer acercamiento al trabajo fotoperiodístico, la labor de los casi 600 contactos fotográficos que Fenton consiguió reunir no contienen ni un solo cadáver: sólo oficiales posando y, a menudo, soldados sonrientes y fraternales entre sí. Tiene una explicación más simple que la mera limitación técnica de la velocidad de obturación y el exposímetro: Agnew financió la aventura de Fenton a condición de que “no fotografiara nunca los horrores de la guerra, para no asustar a las familias de los soldados” (Freund 1994, 97). De modo que aquí aparece la guerra como siempre se retrató en la pintura: hombres heroicos, egregios, que combaten por pura convicción romántica de su patria.

Pero, casualmente, otro fotógrafo llegó a la Guerra de Crimea, un joven y desconocido James Robertson. Cuando cubrió la caída de Sebastopol fue el primer fotógrafo en retratar cadáveres, si bien estos estaban apilados durante varios minutos para poder hacer la toma, debido a los condicionantes de la precaria técnica de la época. Por lo tanto, estaba muy lejos aún de la foto de acción bélica actual y a años luz del ritmo frenético, esquizofrénico con que los fotorreporteros de guerra trabajan en la actualidad.

Poco a poco la estética de la fotografía de guerra va evolucionando, al tiempo que evolucionan las cámaras y las emulsiones del revelado⁸ y, así, en la guerra del opio de China –1860–, el fotógrafo Felice Beato toma ya material violento: cadáveres ensangrentados, a menudo en estado de descomposición.

Con respecto a la Guerra de Secesión norteamericana, la toma de conciencia de la verdadera situación social que se vivía sí empieza a traducirse –y traslucirse– en la cobertura que, fotográficamente, se hace del conflicto. La Guerra de Secesión contó con cerca de medio millón de prisioneros (constatados, al menos, 194.000 federales y

⁸ “Con el perfeccionamiento del coludión y de los incipientes procedimientos de estampación fotomecánica, la fotografía comenzaba a contar con las condiciones básicas para desarrollarse como industria: rapidez, nitidez y reproductibilidad; en el umbral de los sesenta [por 1860] los fotógrafos ofrecían ya imágenes de todo género –retratos de celebridades, reproducciones de obras de arte, vistas de paisajes y ciudades exóticas, escenas de guerra”. (López Mondéjar 2003: 37)

214.000 confederados). Las condiciones de los campos de reclusión eran infrahumanas: en el de Andersonville (Georgia), al no haber agua corriente en ningún punto de las 27 hectáreas que comprendía el campo, los presos “bebían el agua de un charco estancado que, a su vez, usaban también para lavarse y defecar. Las epidemias⁹ generalizadas eran incontables”¹⁰. Asimismo, al no tener techo estaban a merced de las condiciones climatológicas, en verano hay constatadas una media de cien muertos cada día. La fotografía de la época muestra algunos de los ajusticiamientos en la horca en Washington.

Ya en el material gráfico de la Guerra Franco-Prusiana (1870) comienza a introducirse el concepto de velocidad en la fotografía. El *fotógrafo*¹¹ ahora está junto a las tropas en el momento de la defensa y el ataque: carga con ellos y usa el obturador de la cámara para “congelar” el momento. Como en la fotografía adjunta, en que la infantería en segundo plano –a caballo– y un soldado en primer término observan el frente esperando órdenes de atacar. (Adjunta en el Anexo, Fig. 11).

Asimismo, en los sucesos de la Comuna de París (1871), la fotografía adquirió tintes represivos, ya que un estudio meticuloso de las imágenes dieron a la policía justificación para encontrar y procesar a los obreros que participaron en la caída de la *colonne Vendôme*¹². El fotógrafo francés Liébert publicó la obra *Cimes de la Commune*: obreros retratados sobre fondo parisino. Cuando tomó las instantáneas no pensó nunca que sus imágenes servirían para localizar y ajusticiar a varios miles de obreros revolucionarios. El desastroso resultado de la Revolución de la Comuna de París, unido al detonante de la fotografía como “delatora” hizo que se perdiera la inocencia con respecto

⁹ Asimismo, al no tener techo estaban a merced de las condiciones climatológicas, en verano hay constatadas una media de cien muertos cada día.

¹⁰ Todos los datos están extraídos de la biblioteca del Congreso Norteamericano. www.loc.gov. Las traducciones son nuestras.

¹¹ El término *fotoperiodista* es moderno y, en caso alguno, puede aplicarse a los fotógrafos que cubrieron la Guerra Franco-Prusiana. Es importante hacer notar que los fotógrafos de entonces ni siquiera se veían a sí mismos como periodistas, en tanto que no había un cuerpo autónomo que los identificara. Habrá que esperar a la última década del siglo XIX para que la profesionalización del fotoperiodismo empezara a extenderse. Será, además, con el surgimiento de la prensa popular cuando Pulitzer y Hearst contratan a un fotógrafo a tiempo completo, ofreciéndole así un contrato profesional como fotoperiodista propiamente dicho.

¹² Para tener una visión de los sucesos de la Comuna de París desde una óptica artística en general, y fotográfica en particular, se puede acudir a la obra *Historia de un incendio* (Ed. La Felguera, 2007. Madrid) cuyo autor, Servando Rocha, desde una perspectiva neo-situacionista, analiza los hechos con una profunda labor de archivo y de investigación.

al medio fotográfico. Desde aquello no se volvería a ver a la cámara como una mera herramienta, ni al fotógrafo como un mero espectador imparcial, aséptico con respecto a los sucesos que acontecen.

Un gran paso hacia adelante a nivel técnico se produjo en 1884 con un invento de George Eastman y W. Walker: la aparición de la película fotográfica en tira de negativo. Se trataba de un trozo rectangular de plástico fotosensibilizado mediante emulsiones que, una vez debidamente revelado, era capaz de hacer innumerables copias idénticas en positivo. Ello reducía el peso que el fotógrafo debía llevar consigo, pues reducía las decenas de kilos en planchas de metal y vidrio a unos pocos gramos en pequeños chasis de plástico con la película fotosensible. Apenas cuatro años más tarde, Eastman inventa, patenta y fabrica la primera cámara Kodak, con lo que el oficio de fotógrafo gana en versatilidad.

Hemos de reseñar además que, en 1871 el periódico sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning* comienza a imprimir fotografías junto a sus textos, mediante un técnica propia conocida como *Halftone*. El autor de este invento fue Carl Carleman, absolutamente innovador para la época, ya que dotaba a la fotografía de la instantaneidad: ahora podría ser reproducida en la prensa del día. El diario francés *Le monde illustré* lo aplica desde el 10 de marzo de 1877. Asimismo, las experimentaciones con el movimiento que estaba haciendo Edward Muybridge hacían que, prácticamente, un fotógrafo pudiera estar en casi cualquier lugar y, en pocas semanas, estar su fotografía publicada en su periódico correspondiente.

Ello hace que, pese a la resistencia inicial¹³, en las dos últimas décadas del siglo XIX la práctica totalidad de diarios importantes ya se hubieran adaptado a la fotografía en los dominicales, si bien su prensa diaria seguía conteniendo el dibujo o grabado como principal fuente gráfica, ya que era mucho más económico que la adquisición del costoso mecanismo de Halftone. De hecho, en esta época aparecen las primeras revistas dedicadas sólo a la fotografía, como la *Illustrated American* (que aparece en Estados Unidos el 22 de febrero de 1890), *The Photographic News* (en el Reino Unido) o *La Ilustración Española y Americana* (en España).

¹³ El periódico *The Illustrated London News* se negó a cambiar su grabado clásico con que ilustraba las noticias por el Halftone escandinavo.

3. La figura del obrero en los primeros años de la fotografía: la fotografía obrera en Alemania y la URSS

En los primeros años del siglo XX la fotografía, como hemos visto, se desprende de su deuda histórica con la pintura y, una vez que ha adquirido autonomía, se desarrolla en una doble vertiente. Por un lado se vuelve vanguardia artística y, por otro, al calor de los acontecimientos de la historia, vanguardia política. Esta dicotomía entre *vanguardia artística* y *vanguardia política* será, de hecho, uno de los puntos de diferenciación fundamentales para comprender el desarrollo de la fotografía y, en general, del arte en la época que estamos tratando. Como señala Michell (2005: 4), en su trabajo *Vanguardia artística y vanguardia política*, estos dos conceptos se caracterizan por una serie de rasgos opuestos. Por un lado, y en primer lugar, la vanguardia artística evoluciona siempre en el ámbito de lo simbólico, mientras que la vanguardia política actúa sobre la realidad, incluso aunque sus integrantes sean siempre una minoría en la sociedad, y hasta en la gestión política misma. La vanguardia política tiene, además, una insoslayable dimensión estética, pero dicha dimensión estará siempre al servicio del juego político y, por ello, esa estética será siempre susceptible de adecuación, actualización, modificación, deformación o degradación, que se comprende al observar los temas que suele tratar, de carácter eminentemente social y comprometido, por lo que su evolución está estrechamente vinculada a la evolución de la sociedad que quiere reflejar: emancipación de la clase trabajadora, libertad intelectual, consecuciones de derechos por parte de la clase obrera, etc. En cambio, dentro de la terminología del marxismo, la vanguardia cultural y artística, dado que es el aparato intelectual de la

producción iconográfica del Estado, será la que deba ajustar sus actividades, así como el contenido de sus obras, a las premisas que el partido obrero en el poder determinen –en esta fase de *dictadura del proletariado*– como adecuadas a los intereses superiores del nuevo orden político, institucional, social y cultural (simbólico e ideológico). Es entonces “el momento de la aparición de una nueva figura: el comisario [político] para las artes y la cultura, cargo que será ocupado por un funcionario, "conocedor", proveniente de las filas del partido, o bien por un "artista – burócrata". La actividad artística corre el riesgo de quedar sometida a un nuevo academicismo”. (Michell 2005: 6). Entiéndase por “nuevo academicismo” la homogenización del lenguaje artístico, la síntesis de discursos artísticos y, en última instancia, el control de la producción del creador.

La vanguardia política siempre va a querer ejercer una labor de supervisión, cuando no de liderazgo para con la vanguardia intelectual, puesto que los mecanismos estatales para la toma de decisiones pueden no identificarse plenamente con la dimensión cultural de su proyecto político.

Estas vanguardias, pues, van a tener un gran interés, derivado de su ideología, por la figura del trabajador, del *obrero* –como *clase social* aparecida con la Revolución Industrial–, la cual, a lo largo de la historia del arte, siempre había sido observada desde el exterior, por artistas alejados de la situación que era objeto de su arte, lo cual, sin duda, marcaría la manera en que lo representaban. Los primeros fotógrafos no se diferenciarían de estos artistas. La mayoría de los fotógrafos de las primeras décadas de 1900 eran burgueses, profesionales liberales –casi siempre con formación universitaria, de ahí que a su fotografía se la conozca como “fotografía academicista”– y, en definitiva, hombres pertenecientes al sistema dominante en el que fueron formados. En algunas ocasiones, cierto es, estos fotógrafos no pertenecerían a estos estratos pudientes, como ocurrió en el caso de la fotografía francesa de finales del siglo XIX, desarrollada por artistas pertenecientes a lo que luego se dio en llamar *los movimientos artísticos de vanguardia*¹⁴: la bohème parisina, socialmente marginada y de vida miserable, aunque con un acercamiento al trabajador y al obrero semejante al imaginario burgués: obreros

¹⁴ Hay que aclarar que el concepto marxista de “vanguardia artística” nada tiene que ver con los movimientos artísticos parisinos que, bajo la autodenominación de “arte de vanguardia” desarrollaron nuevos métodos de expresión artística: si bien la inmensa mayoría de estos artistas presentaba afiliación política marxista, acabaron dejando –precisamente por la presión del aparato federal comunista– su militancia, como el famoso caso del padre del Surrealismo, André Bretón.

rudos y cosificados aparecen aquí retratados de manera folclórica junto a fulanas, escritoruelos, pintores de poca monta o buscavidas callejero¹⁵. Pero la fotografía de obreros hecha por obreros aún tardaría algún tiempo en producirse.

Hasta el surgimiento de la fotografía en la que el obrero es también sujeto y artista, este aparecerá a los ojos de los burgueses y bohemios¹⁶ como una clase de trabajadores caracterizada por su dignidad y un carácter que llega a rozar lo épico. Pero esa mirada, que es condescendiente, aun cuando su apariencia sea de admiración y exaltación de valores heroicos, formaba parte del juego maniqueo en que, también desde la perspectiva de la imagen, se quiso sumir a la clase obrera. Esta visión será la dominante hasta bien entrados los años de la propagación del comunismo. El movimiento de los trabajadores industriales aparecía así desprovisto de todas las miserias laborales que, día a día, se endurecían y empeoraban. Las condiciones de trabajo de un obrero industrial de principios del siglo XX en occidente no aparecían, si quiera de lejos, en el arte fotográfico.

Pero no puede haber fotografía de obreros hechos por los propios obreros porque no existía ni siquiera la conciencia de clase. El paso del trabajo manufacturado a la cadena de montaje, en Europa, se hizo con una aceleración desconcertante; en una época de avances de la técnica que propiciaron la llamada Revolución Industrial. El viejo campesino, ante el empobrecimiento del medio acude en masa a la ciudad a buscar trabajo en la floreciente industria: una industria que tiene mano de obra a precio de saldo, y con unas condiciones de miseria. Pero aún así, no existía la conciencia obrera hasta más adelante. Si bien las primeras manifestaciones por la miseria del obrero son espontáneas, en buena parte violentas (véase el *ludismo*), hubo de ser en 1864, en Londres, cuando se convoca la llamada Asociación Internacional de Trabajadores (AIT), a iniciativa de los sindicalistas ingleses, aunque englobó también a anarquistas rusos y a socialistas franceses, así como a italianos republicanos con la finalidad de cohesionar un

¹⁵ No quiere ello decir que dicho trabajo esté exento de mérito: basta mirar las obras de Atget, Aubert, Ronis... para comprobar que escribieron una de las páginas más hermosas de la fotografía francesa de principio de siglo: pero no pueden ser considerados en caso alguno obreros.

¹⁶ Hasta tal punto hubo –y probablemente hay– similitud entre artistas burgueses y bohemios que, no por casualidad, en francés acuñaron el término “bobò” como acrónimo de “bourgeois bohème”.(La definición de un “bobó” prototípico bien podría ser la de un joven intelectual, de familia pudiente, siempre con estudios universitarios, idiomas, viajero... y, no obstante, simpatizante con las ideas libertarias o marxistas).

movimiento obrero internacional, acordar un programa político de mínimos, y establecer las bases para vertebrar un movimiento obrero fuerte que, algún día, esté en disposición de arrebatarse el poder a la burguesía. Será lo que se convino en llamar Primera Internacional y, si bien se escindió a posteriori entre los partidarios del socialismo científico de Marx y el anarquismo colectivista de Bakunin, supondrá la consecución de un programa político para la clase obrera internacional. Su mayor logro, en este sentido, sería el de vertebrar esta clase obrera en torno a partidos socialistas fuertemente centralizados e interconectados entre sí por el patrón de la Internacional. Si bien los anarquistas se desligan y organizan la AIT tendencia Saint-Imier (que duró sólo hasta 1877, pero que sentará las bases del comunismo libertario, y el anarcosindicalismo), la Primera Internacional marca el programa político de mínimos basado en la consecución de logros sociales concretos para la clase trabajadora, y no renuncia nunca a la lucha para conseguirlo: mediante su gran baza: la huelga general, e incluso con las armas, para instaurar el concepto marxista de “dictadura de proletariado”. No pocos autores sostienen que la importancia de este programa se verá, por primera vez en la historia, en la Comuna de París, acaecida siete años más tarde de la Primera Internacional (1871), y cuya relación con la fotografía ya hemos tratado (cf. capítulo anterior, epígrafe 2). Todos los delegados de los partidos socialistas que se forman tras la Primera Internacional tienen la obligación contractual de propagar el mensaje de solidaridad obrera y lucha – principalmente mediante su instrumento primigenio, la huelga – entre todos los países y entre todas las sociedades occidentales. Poco a poco se van creando los diferentes partidos socialistas en Europa (PSOE: *Partido Socialista Obrero Español*, en España en 1879, PS: *Partie Socialiste* en Francia en 1880, el PSI: *Partito Socialista Italiano*, en Italia en 1892, etc.) y, con ellos, la propagación de las ideas del marxismo socialista.

Entre las décadas de 1880 –muy especialmente con la Comuna de París– y 1920 se dará una espectacular diáspora de las ideas marxistas, contribuyendo a extender los conceptos de lucha de clases y del ansiado nuevo sistema socialista obrero, al igual que las anarquistas. Ejemplo de esto serían hechos como el desfile anarquista del 11 de febrero de 1900 en París, la propagación de huelgas generales convocadas por toda clase de partidos, sindicatos y agrupaciones (como las huelgas del carbón en Bohemia, Moravia y Silesia del 3 de marzo de 1900 y de Pennsylvania, entre septiembre y octubre de ese mismo año, convocada por el sindicato filo-anarquista United Mine Workers (UMW) la mayor huelga en la historia de toda América). Los nuevos partidos socialistas

de corte Marxista se propagan con gran velocidad en Europa, no sólo como partidos políticos, sino como sindicatos, asociaciones gremiales, colectivos. Esta expansión de las nuevas ideologías traerá consigo el nacimiento de un nuevo tipo de arte y, por tanto, de fotografía, que será expresión y canal de las nuevas ideas y en las que tanto el sujeto como el objeto artístico lo conformará el obrero.

La diferencia entre la fotografía humanista–burguesa que retrata al obrero como objeto y la fotografía obrera en que el propio obrero es sujeto no es sólo simbólica o semiótica, sino principalmente política. La mirada que el humanismo burgués ofrece de las miserias de los proletarios busca conmover y convencer, en su caso, de la progresiva implantación de los servicios sociales en los Estados, convencer a la población de que el estado de bienestar también les incluirá a ellos gracias a los mecanismos del Estado socialdemócrata. La fotografía obrera busca homogeneizar el imaginario del trabajador en tanto que reconocimiento identitario en sus problemas y sus demandas, lo cual la convierte en un arma política. El obrero mira la fotografía de los proletarios en la cola del pan e, independientemente del país, se identifica con él. La fotografía obrera hecha por obreros no busca la paulatina ampliación de las prestaciones sociales de el Estado socialdemócrata, busca la concienciación de la miseria obrera para la *toma de conciencia de clase* marxista. Busca, pues, la reacción contra el sistema capitalista mismo, proponiendo su propia alternativa y su propio imaginario de identidad colectiva de los trabajadores.

En relación con esta diferencia de corte ideológico, Leon Trotsky, uno de los pilares intelectuales de la revolución marxista soviética, reflexionaba acerca del arte revolucionario:

“Aún no existe arte revolucionario. Existen elementos de ese arte, signos, tentativas. Ante todo, está el hombre revolucionario a punto de formar la nueva generación a su imagen, el hombre revolucionario que siente cada vez más necesidad de ese arte. ¿Cuánto tiempo se necesitará para que ese arte se manifieste de forma decisiva? Es difícil incluso adivinarlo; se trata de un proceso imponderable y nos vemos obligados a limitar nuestras suposiciones incluso cuando se trata de determinar los lazos de los procesos sociales materiales. Pero ¿por qué no habría de surgir pronto la primera gran ola de este arte, el arte de la

joven generación nacida en la revolución y a la que la revolución impulsa? [...] Durante la revolución, la literatura que afirma a los obreros en su lucha contra los explotadores es necesaria y progresista. La literatura revolucionaria no puede dejar de estar imbuida de un espíritu de odio social que en la época de la dictadura del proletariado es un factor creador en manos de la Historia. En el socialismo, la solidaridad constituirá la base de la sociedad... El arte recogerá todas las esferas de la vida: como el cultivo de la tierra, la planificación de la vivienda, los métodos de educación, la solución de los problemas científicos, la creación de nuevos estilos interesarán a todos y cada uno” (Trotsky 1924: 101).

Trotsky pretende dotar al obrero de un imaginario global iconográfico en el que se sintiera identificado; porque el hecho de que un obrero comparta las mismas condiciones de miseria en Moscú, Berlín, Madrid, o Roma, hace que se convierta en un arma política. En cambio, si un colectivo es castrado de su imaginario de representación identitaria: la desaparición de la etapa de *conciencia de clase* es inevitable. De ahí que el marxismo desde su vertebración a través de los diferentes partidos socialistas siempre huyera de esa representación de obreros que con su trabajo pueden aspirar a ser algo más; aspirando a ser burgueses. Esa es la idea de lo que años más tarde será el *New Deal* norteamericano: hacer extensible a todas las capas de la sociedad el concepto de “clase media”. En cambio, el marxismo científico busca obreros orgullosos de ser obreros y que, reconociéndose en un imaginario colectivo identitario, activen esa pertenencia a su *clase* convirtiéndolo en arma política en sus respectivos países: es esta pues, una diferencia de raíz, que veremos a continuación.

3.1. El nacimiento de la fotografía obrera en Alemania y la URSS

La fotografía como expresión de esas nuevas ideas y, por tanto, como medio de difusión de las mismas, va a estar muy vinculada a la creación de revistas y periódicos obreros, que permitieron a la clase trabajadora tener voz propia en la esfera pública. En estos medios la imagen se convertirá en un elemento esencial, en tanto que representación teóricamente objetiva de la realidad que se quiere poner de manifiesto. Además, permitirá la participación de la población más joven, que, de esta manera, empieza a vincularse con las nuevas ideologías. Un buen ejemplo de esta iniciativa fue la convocatoria que, en marzo de 1926, publica la revista alemana *Arbeiter Illustrierte*

Zeitung (AIZ), en la que se proponía a jóvenes fotógrafos *amateurs* documentar el día a día de la clase obrera desde dentro. Se trataba de crear un contrapoder a los medios que tenía la hegemónica clase burguesa al tiempo que, tácitamente, se reconocía la importancia en los procesos de reproducción ideológica y social a través de la fotografía. La propuesta obligaba a que el trabajo reuniera cinco condiciones: 1) hacerse eco de los movimientos revolucionarios obreros, 2) sus condiciones de vida, 3) de su día a día cotidiana, 4) de sus lugares de trabajo y 5) de sus nuevos entornos de trabajo industrial tecnificado. Acababa animando a retratar “la belleza del propio trabajo y también los horrores de la miseria social”¹⁷ (Ribalta 2011: 22).

Como afirma Blake Stimson:

“se pensaba que la imaginación política y la imaginación fotográfica podían resolverse conjuntamente o superponerse por homología o mediante una especie de correlación estructural sistémica. Se creía aún, de un modo que resultaría imposible unos años más tarde, que la forma social y la forma visual eran medios plásticos interrelacionados que deberían ser modelados conjuntamente siguiendo el diseño, el plan, o la forma global del mundo moderno. Se pensaba que la fotografía podía servir como laboratorio de la reconstrucción social” (Stimson 2009: 35).

En este sentido, la revista fotográfica alemana AIZ tuvo un éxito importante y favoreció la expansión de la fotografía como medio de transmisión de la realidad de la clase obrera. Rápidamente se crearon grupos de fotógrafos obreros en Hamburgo, Berlín,

¹⁷ Conviene recordar que por aquella época, ni un solo estado capitalista tenía los servicios sociales ni las protecciones laborales que sí tienen los países capitalistas en la actualidad; en aquella época no existía la sanidad pública, ni las prestaciones sociales por desempleo, ni pensiones de viudedad, orfandad o jubilación, ni jornada laboral reglada, ni vacaciones, ni políticas de estudios con becas o incentivos para la natalidad, así como prestaciones por minusvalía o indemnizaciones por accidentes laborales. Cuando las crisis golpearon con especial virulencia, sólo quedaba recurrir a las organizaciones de caridad; que eran grupos vinculados a la beneficencia y que, a modo de anestésico, trataba de paliar la extrema situación. Habrá que esperar a Roosevelt para que paulatinamente, estas medidas vayan avanzando hasta lo que se llamó “la tercera vía, o socialdemocracia”. En todo el siglo XIX y hasta la mitad del siglo XX las imágenes de miseria y hambruna eran absolutamente cotidianas en los países capitalistas. Algunas de las fotografías obreras, como la que muestra a un grupo de niños en la calle con abrigos soportando una enorme nevada, agolpándose en una ventana mirando al interior de una casa en la que los señores tienen calefacción, algunas de esas imágenes, decíamos, están en el imaginario colectivo de la pobreza desde Dickens. Así como las imágenes de largas colas de proletarios para comprar pan está en el imaginario del propio capitalismo desde el nacimiento de éste.

Leipzig, Dresde, Stuttgart, hasta que, ese mismo verano de 1926, se creó la Vereinigung der Arbeiter Fotografen Deutschlands (VsAFD): Asociación Alemana de Fotógrafos Obreros, en alemán, con su propia revista, *Der Arbeiter-Fotograf*, que llegó a tener una considerable tirada, tanta que en 1931 alcanzó el medio millón de ejemplares. Casi al mismo tiempo, se crea una fuerte corriente de fotografía obrera en la URSS, sobre todo de la mano del periodista Mikhail Koltsov¹⁸. Es decir, en la URSS el nacimiento de la fotografía obrera es prácticamente simultáneo a la aparición del fotoperiodismo profesional, lo cual pone en duda que su surgimiento fuera exclusivamente desde la perspectiva amateur, ya que, desde las organizaciones de fotógrafos profesionales de prensa, la fotografía obrera fue promovida con mucho énfasis, “de modo que la dimensión *amateur* del movimiento aparece como una cuestión incierta y discutible” (Ribalta 2011: 22).

En este sentido, es precisamente en la Unión Soviética donde aparecen los corresponsales obreros. Este fenómeno, que se inició en torno a 1923– 1924, buscaba propiciar la crítica interna de las fábricas y los aparatos del estado para favorecer, cuanto antes, el advenimiento de la etapa de la Revolución Cultural. Muy alentado desde las altas estructuras del estado, se favoreció que se imprimieran grandes periódicos murales en las paredes de las fábricas, e incluso tuvo su propio diario, la *Robochaia Gazeta*. Tal es la importancia de este hecho que algunos autores lo consideran como uno de los factores que “más alentaron la aparición de la prensa de masas” (Lenoe, 2004: 105).

Esta propagación de los medios de comunicación obreros provoca rápidamente en la URSS un auténtico fenómeno fotográfico que separa, de forma irreconciliable, el fotorreportaje obrero, que busca informar, movilizar, hacer de vanguardia cultural del

¹⁸ Mijail Koltsov fue probablemente el periodista más brillante de la URSS. Hijo de un humilde zapatero judío, participó activamente en la Revolución de 1917 y en la guerra civil subsiguiente. Fue una de las figuras más visibles de la intelectualidad soviética. Compaginando sus trabajos familiares estudió medicina. En sus escritos –brillantes, lúcidos– criticaba los males de la Unión Soviética, tales como la excesiva burocratización del Estado. Escribía en *Pravda* –de la que era miembro de su junta editorial–, y fundó entre 1920 y 1922 las revistas *Krokodil* y *Ogoniok*. Viajó a España en dos ocasiones, escribiendo la genial obra *Diario de la Guerra Española* (1938, traducido al castellano en los años 60). Según el historiador Ian Gibson, trabajó para la NKVD soviética en la Guerra Civil. Viajó como embajador de la revolución comunista por Asia, Hungría, la Península Ibérica, Yugoslavia, Alemania, etc., en cuyos destinos hacía fotografías y escribía artículos periodísticos. Acabó siendo acusado de filo–trotskista y anti–soviético, así como de terrorista. Dentro de una gran purga estalinista, que afectó a otros muchos compañeros suyos, fue ejecutado en 1940, si bien tras la muerte de Stalin fue exculpado y rehabilitado, en 1953.

movimiento, y la “fotografía moderna, que era artística, retrógrada, geométrica y abstracta” (Erika Wolf 2011: 138), más propensa al arte por el arte y tendente, por tanto, a recrearse en toda suerte de fotomontajes, juegos de luces, composiciones y formas, y alejada antagónicamente de la vida laboral y, por supuesto, de la fotografía que buscaba movilizar.

El desarrollo de la fotografía se vio alentado, además por las nuevas técnicas fotográficas de las últimas décadas del 1800, las cuales, como ya hemos visto, propician usos novedosos de la fotografía, sobre todo, y en relación con el tema que nos interesa, una finalidad que –aunque pueda tener características comunes– nada tiene que ver con el arte: la de informar. La proliferación de los cuerpos de cámara de 35 mm, de paso universal, así como las nuevas películas, que eran más sensibles hicieron que los tiempos necesarios para la toma se redujeran espectacularmente. Así, antes de estos avances técnicos, para obtener un retrato era necesario que el obrero posara ante el objetivo, que dejara su trabajo y tratara por varios minutos de no hacer ningún movimiento para sólo así poder fotografiarle con nitidez. Con las nuevas técnicas el obrero podía ser fotografiado en su propio centro de trabajo sin que él mismo fuera consciente de la toma. Este hecho, que en principio puede no tener excesiva importancia, sí que la tuvo, y marcó la distancia entre la fotografía esteticista–pictorialista y la fotografía cuya dimensión esteticista es meramente accidental: una fotografía “de acción” que busca informar. Asimismo, la relativa facilidad de manejo de las nuevas cámaras de paso universal de 35 mm de la época hacían prescindibles todos los viejos utensilios que caracterizaban al fotógrafo de antaño (trípodes enormes de madera, cajas con planchas de hierro o vidrio para fijar la toma, bombonas de líquidos para el revelado, paro y fijado de las planchas, etc.). No por casualidad, el lema de Kodak para su nueva cámara “de caja compacta” en el año 1895 es: “Usted aprieta el botón y nosotros hacemos el resto”. Ahora, la fotografía ya no es cosa sólo de fotógrafos, sino de cualquiera que quiera comunicar algo a través de la imagen.

3.2. Desarrollo y éxito de la fotografía obrera en la URSS

La repercusión social que tuvo la fotografía y el aprovechamiento que vieron en ella los poderes políticos hicieron que, a pesar de que en la URSS, inmediatamente después de la Revolución de Octubre de 1917, la fotografía sufrió de una seria escasez

de materiales, el Estado Soviético siempre manifestó un enorme interés en la imagen y el poder que esta tenía para movilizar a las masas. Y esto, visto desde un punto de vista histórico y social, puede llegar incluso a sorprender, pues antes del asalto al Palacio de Invierno la afición por la fotografía caracterizaba únicamente a las familias adineradas. Así pues, el hecho de “armar” con cámaras fotográficas a los obreros se convirtió una de las técnicas que el joven Estado Soviético utilizó para exaltar a su clase obrera. De hecho, son los propios sindicatos los que, al principio, lo fomentan como una manera de incentivar a la vida socio-cultural de sus trabajadores sindicados, hasta entonces poco dados al ocio responsable y nada propensos a la cultura. Un activista sindical en un congreso de círculos fotográficos para campesinos advertía en 1927:

“La fotografía eleva el nivel cultural. Son muchos los que se interesan por la fotografía. Abandonan el tabaco y las bebidas fuertes, e invierten muchos recursos en esta disciplina. Esto resulta muy elocuente. Es necesario inculcar la fotografía a las masas de obreros y empleados” (cf. Wolf 2011: 32)

En la década de los años 20 del siglo pasado la fotografía fue, de manera paulatina y constante, ofreciéndose a la oferta cultural que proponían los clubes obreros. En concreto, en los años 1926 y 1927 la fotografía se convertiría en auténtica moda en todos los sindicatos moscovitas. Se fundaron círculos fotográficos¹⁹ para empleados de la industria alimentaria, jornaleros agrícolas, operarios textiles, farmacéuticos y empleados municipales. En abril de 1926 ve la luz *Sovetskoe foto*, cuyo editorial, atribuido al foto-reportero Koltsov, reivindicaba el liderazgo de la fotografía soviética, un ámbito que, según Koltsov, era, a pesar de su falta de organización y del insuficiente reconocimiento por parte del gobierno y de la sociedad, uno de los más importantes en la construcción cultural del socialismo. El joven estado soviético pensó que las imágenes fotográficas ayudarían a modelar el imaginario colectivo de los rusos, de modo que se respaldó la fotografía con un marcado carácter ideológico y con trabajos que aportaban a la sociedad la visión de la vida cotidiana del nuevo Estado: la producción industrial, la existencia

¹⁹ También es cierto que, con respecto a la composición de los círculos obreros, no todos los socios eran, propiamente, obreros. A menudo profesionales liberales, farmacéuticos, profesores, funcionarios, técnicos, es decir, [...] clase media, en definitiva, que ya eran aficionados a la fotografía antes de la Revolución. Citado en (Wolf 2011: 32)

cotidiana, el trabajo social, las vidas de los jóvenes y sus mejoras respecto al antiguo régimen²⁰.

Ahora bien, el desarrollo y crecimiento de la fotografía obrera también se encontró con serios obstáculos, a pesar de su presencia en la sociedad fuera de una importancia cada vez mayor, comparable incluso con la radio amateur. Uno de los editoriales de *Sovetskoe foto* se lamentaba, en 1927, de la falta de cámaras al alcance de los obreros y constataba que, del mismo modo que en Alemania una cámara costaba, al cambio, unos siete rublos, en la Unión Soviética sólo había cámaras profesionales importadas que nunca bajaban de varios cientos de rublos. Por no hablar de los laboratorios de revelado, escasísimos y de ínfima calidad, o de las condiciones reales para poder ejercer su trabajo. Esta era, además, una cuestión que separaba a los fotógrafos obreros amateur de los profesionales, pues las autoridades no acostumbraban a extender permisos a obreros para fotografiar en muchos lugares, así como en determinados acontecimientos públicos cuando, en cambio, a los reporteros profesionales sí solían autorizárselo. Es este un tema importante porque, del mismo modo que los fotógrafos profesionales del Estado tenían libertad para fotografiar, a los obreros los permisos para cubrir eventos políticos, sociales, o entrar en determinadas instalaciones, se les vetaban. Es el principio de unas leyes que buscan favorecer la visión oficialista del Estado, y dificultar todas aquellas propuestas fotográficas críticas con el sistema, cuestión esta que, como veremos más adelante, llegará a ser la muerte de la fotografía obrera.

Por último, no queremos dejar de señalar que el surgimiento de la fotografía como modo de comunicación y propaganda política no fue único, sino que afectó también, y con mayor importancia, al cine. A mediados de la década de los 20 el estado soviético comienza a dar curso legal a ese impulso político para fomentar la fotografía obrera, la cual, no obstante, estaría siempre marginada con respecto al cine, el medio de comunicación basado en la imagen que más atrajo a las autoridades rusas, tal y como lo muestra la cita de Lenin: “*de todas las artes, la más importante para nosotros es el cine, si bien también la fotografía tiene potencial propagandístico, pero el cine demanda mayor cantidad de recursos* (Lenin 1924, apud Lunacharsky 1988, 56–57). El apoyo que desde

²⁰ En este contexto hay que situar la convocatoria de numerosos concursos y talleres de fotografía, siempre con temas relacionados con todo aquello que sirviera para crear la nueva identidad del pueblo soviético y las nuevas condiciones de vida de sus ciudadanos. Muchos de los asistentes a estos cursos serían luego profesores en sus propios centros fotográficos.

el Gobierno –y muy especialmente con Lenin a la cabeza– se da al cine hace que la proliferación de cine soviético tuviera una importancia capital en su cultura. Aún con una escasez de medios manifiesta, debida a la complejidad de medios que conlleva el cine, el gobierno de la URSS centró los incentivos en el cine, que, aunque más costoso, su resultado final era más fácilmente controlable por el Estado, que en una fotografía que, democratizada por la técnica, podía convertirse en un arma de doble filo al servicio de casi cualquiera para hacer de contra–poder de la URSS.

3.3. La fotografía como vanguardia artística en la Europa de entreguerras y el fin de la fotografía obrera

No toda la fotografía que se hacía en la Unión Soviética tenía al obrero en el visor de su cámara, ni al reportaje social como finalidad en sí misma. Uno de los mayores exponentes de ese otro arte –a veces de difícil convivencia, como veremos– es Lászlo Moholy–Nagy, que bebe de fuentes bien lejanas a los conflictos sociales de su país y su época, pues “debe mucho de las teorías del biólogo Raoul Francé que, en 1920 publica *Die Pflanze als Erfinder (La planta como inventor)*; defendiendo la hipótesis de la finalidad funcional del proceso de crecimiento de las formas de la Naturaleza (Baqué 1993: 20). Nacido en 1895 en Hungría, fue uno de los principales fotógrafos de la Escuela alemana de la Bauhaus²¹ y uno de los pilares de la fotografía de su tiempo. Practicó todo tipo de técnicas –solarizaciones, fotogramas, rayogramas, etc.– en su obsesiva búsqueda de la luz a través de los más dispares artilugios. En definitiva:

“Moholy defendía un uso experimental de la cámara para borrar definitivamente toda dependencia con el arte del pasado: nuevas perspectivas y heterodoxos puntos de vista, sirviéndose si era preciso de espejos cóncavos y convexos: instalación de ópticas deformantes en el cuerpo de la cámara: películas sensibles a distintos espectros electromagnéticos. Más que incluir la fotografía en el panteón de las artes, su interés era promover un nuevo sistema de percepción visual y con él, el alumbramiento de una nueva “civilización de la luz” en cuya base se encontraría la óptica fotográfica o la “nueva visión” como germen de un nuevo hombre, el *homo photographicus*” (Coronado e Hijón 2005: 69).

²¹ Cf. el espléndido trabajo sobre la fotografía de la Bauhaus de Vadillo (2011).

Pero todas las experimentaciones artísticas vanguardistas de Moholy, en Estados Unidos producían asombro, duda, cuando no estupor. Man Ray, que sería uno de sus seguidores americanos, hubo de emigrar de Estados Unidos a causa del rechazo visceral que su trabajo producía en su propio país. El americano Edward Weston (uno de los fotógrafos más representativos del grupo *F64*²²) escribió en su diario al ver la obra de su compatriota Man Ray: “sólo se me ocurre una pregunta: ¿por qué?” (Coronado e Hijón 2005: 69). En esos mismos años de marcado desinterés por esta estética, Man Ray, en Francia obtiene automático reconocimiento de la crítica burguesa, así como el abrazo unánime del Surrealismo y de Dadá, probablemente como una reacción a tantos siglos de un canon visual humanista más o menos homogéneo. La llamada fotografía de vanguardia es heredera de la historia del arte misma. La auténtica revolución que la fotografía supuso en el mundo del arte tuvo varias consecuencias, como hemos visto. La fotografía de vanguardia es una reacción a ese canon visual del humanismo y que, en modo alguno tiene que ver con la fotografía obrera. Dentro del movimiento de la fotografía obrera, las obras fotográficas de los vanguardistas: de Man Ray a Kandinsky pasando por Moholy–Nagy o cualquier fotógrafo de la Bauhaus fue marginal, cuando no deliberadamente ignorada.

Mientras, en los países más industrializados de la vieja Europa, la fotografía opuesta a las vanguardias sigue manchándose de realidad buscando, en latitudes

²² El *F64* fue un grupo fotográfico norteamericano que se fundó en California en 1932 y existió hasta 1935. Lo apadrinó el propio Paul Strand, y el gran gurú del movimiento fue el fotógrafo Ansel Adams: uno de los padres de la fotografía paisajística, y autor de la gran teoría para el positivado fotográfico que él mismo llamó *Sistema de Zonas*. Asimismo, también fueron miembros destacados Edward Weston, Imogen Cunningham, Willard Van Dyke, Henry Swift y Sonya Noskowiak. Su primera exposición se realizó en el M. H. de Young Memorial Museum de San Francisco el 15 de noviembre de 1932, en la que junto a los siete miembros declarados del grupo expusieron los fotógrafos Preston Holder, Alma Lavenson, Consuelo Kanaga y Brett Weston. Utilizaban cámaras de gran formato y sólo retrataban paisajes. El nombre de *F64* indica el diafragma de la cámara, el de abertura más pequeña, con el que solían trabajar siempre: dicho diafragma garantiza una nitidez total en la imagen (profundidad de campo máxima), pero requiere de un tiempo de exposición fotográfica muy largo (en ocasiones, varias horas para obtener una toma). Eran partidarios de la fotografía directa, es decir, no manipulada, de gran realismo, con una cuidada composición, y el control tonal de la copia final. La fotografía pura del *F64* se oponía tanto a las contradicciones del pictorialismo como a la experimentación que realizaban las vanguardias. Los antecedentes de *f64* se encuentran en la última etapa del grupo *Photo Secession*, por las reflexiones que introdujera Alfred Stieglitz a través de la revista *Camera Work*; y claramente en la obra fotográfica y en las ideas de Paul Strand sobre la fotografía artística. En Alemania el grupo de características similares fue llamado nueva objetividad alemana.

radicalmente opuestas al arte burgués, ofrecer una visión comprometida de los trabajadores, en lo que Coronado e Hijón llamó “vanguardias europeas: realismos norteamericanos” (2005: 69).

Sin embargo, la historia de la fotografía obrera en la Unión Soviética cambiará para siempre el 23 de abril de 1932, fecha en el Comité Central del Partido Comunista de la URSS emite una resolución para la reconstrucción de las organizaciones artísticas y literarias. La llegada al poder de Stalin significó *de facto* el fin de la fotografía obrera, ya que por la propia lógica del funcionamiento orgánico estalinista, no tenía sentido que un Estado que necesitaba ocultar sus fracasos en materia de logros laborales y condiciones de vida de su clase trabajadora, así como algunas de las consecuencias sociales de los primeros planes quinquenales y las posteriores purgas, animara a su propia clase obrera a constatar “desde dentro” el estado de la masa trabajadora, lejos del control del Estado estalinista.

Bujarin, uno de los foto-reporteros de referencia dentro de la fotografía obrera soviética, fue obligado a dejar la dirección de la revista *Pravda*, a raíz de sus desavenencias con Stalin a propósito de la colectivización obligatoria de toda la agricultura. Además, desde el estado estalinista se da curso a toda aquella fotografía que sirva para denunciar “a los enemigos de clase y saboteadores” (Wolf 2011: 44), con lo que la fotografía –como hace años hubiera ocurrido en la Comuna de París– acabó convirtiéndose en herramienta para delatar a ciudadanos. La fotografía queda, pues, reducida, en el estalinismo soviético, como tantos aspectos del arte, a una dimensión doméstica, casi clandestina, clausurándose gran parte de sus revistas y quedando congelados los fondos con los que habían contado los sindicatos para la adquisición del material fotográfico para distribuir entre los obreros.

Paralelamente, y también al inicio de la década de los treinta, en Alemania se produce el ascenso del Nacionalsocialismo. Buena parte de los fotógrafos obreros con simpatías por el Marxismo fueron arrestados, otros emigraron al Sur (como Walter Reuter, que vino a España), otros al Este (como Heartfiel, que huyó a Praga). Todas las revistas fueron clausuradas y, a menudo, sus líderes depurados. Para la fotografía obrera la llegada del estalinismo y el nazismo alemán fue el inicio del declive.

Tanto el nazismo como el estalinismo suponen el inicio de la muerte de la fotografía obrera, pero además, en gran medida, también la propia fotografía burguesa–humanista, la que retrata a trabajadores de forma independiente, será en algunos casos perseguida, con episodios paradigmáticos en uno y otro país. Especialmente relevante es el caso del fotógrafo Erich Salomon²³, quien, de familia judía, fue detenido y murió en el campo de concentración de Auschwitz. Salomon es el paradigma de fotógrafo burgués que se acerca al mundo obrero desde una perspectiva exterior, pero relacionada (era ingeniero).

No obstante, el fin de la fotografía obrera llegará de forma definitiva en 1936 en la Guerra Civil española de España, cuyas consecuencias llegan a la Segunda Guerra mundial, tras cuyo desenlace, la fotografía obrera no se recuperará nunca.

La guerra civil española supone la mutación, de facto, del obrero en guerrero. La fotografía obrera pasa de retratar al obrero en tanto sujeto de su imaginario para retratarlo como el combatiente contra el fascismo (no ya el capital). Es una mutación que marcará la muerte de la fotografía obrera y que, es importante reseñarlo, tiene una raíz histórica.

Desde una decena de países de Europa, militantes comunistas y anarquistas se ofrecen voluntarios para luchar en el frente español contra el fascismo. Los fotógrafos obreros son algunos de los que primero se embarcan, como Brigadistas, dentro de lo que probablemente ha sido el mayor gesto realizado nunca de solidaridad obrera internacional.

La guerra civil española es el tablero de juego en que media Europa hace de banco de pruebas y los fotógrafos obreros cumplieron en ella una de las etapas más apasionantes de la historia de la fotografía de guerra, y acaso de la historia de la fotografía universal. Son los trabajos que han marcado ya la historia: de aquellos extranjeros que vinieron aquí a fotografiar: Robert Capa (a la postre fundador de la agencia MAGNUM) y su mujer Gerda Taro, Henri Cartier–Bresson, Seymour..., pero también del mejor trabajo de los españoles: Agustí Centelles, Francisco Boix y un largo etcétera nunca resuelto porque, y esta fue una de las grandes novedades que logró la

²³ Para más información puede consultarse la obra *Erich Salomon*, de Janos Frecot (Ed. Schirmer/Mosel. Berlín, 2004). Original en alemán, inédito en castellano.

MAGNUM, no existía la propiedad intelectual entre los fotógrafos que, a menudo, intercambiaban cámaras, películas, y trabajos.

Pero la guerra civil se pierde, en lo que será la derrota anímica de toda la clase obrera española: el 1 de abril de 1939 Franco, aliado de Hitler y Mussolini, da por ganada la guerra a la República. Apenas 5 meses más tarde, el 1 de septiembre de 1939 la Alemania Nazi invade Polonia en lo que será la declaración de guerra de los aliados; comienza la Segunda Guerra Mundial. El avance alemán es tal que en apenas ocho meses Hitler se fotografía desde Trocadéro frente a la torre Eiffel: sus ejércitos acaban de conquistar Francia. Es un momento en que, como dijo Winston Churchill, “casi toda Europa está conquistada por el ejército alemán, excepto España, que está conquistada por el ejército español”.

El obrero, a ojos de los propios obreros, muta de su rol de trabajador al de soldado. Y a su vez, por la pérdida de España, Francia, y el posterior resumen de bajas en la Guerra Mundial (no menos de veinte millones de muertos), la iconografía que cierra la fotografía obrera lo convierte en víctima, cerrando así, a su vez, un círculo de muerte y miseria de las que, en proporciones casi idénticas, son protagonistas los obreros y la fotografía.

4. La figura del obrero y la fotografía obrera en los Estados Unidos: la *League* y la FSA

La primera mitad del siglo XX será, para la fotografía norteamericana, una época de búsqueda incesante de un lenguaje propio, su propia voz, lo cual, unido al propio carácter heterogéneo que siempre identificó aquella cultura, permitió el nacimiento de multitud de ramas, grupúsculos y movimientos.

Si en Europa los fotógrafos estaban transformando, como hemos visto, la visión humanista de un arte que, marcado por más de cuatro siglos de un canon visual institucionalizado, avanzaba hacia sus propios designios con la llegada de los movimientos de vanguardia, en Estados Unidos la falta de una tradición enraizada en la academia y las propias circunstancias sociales de este país hicieron que el panorama fuera bien diferente. En Europa esta transformación, motivada, además, por la amenaza del fascismo y la posterior II Guerra Mundial, supuso un giro –como ya vimos– en el imaginario de la fotografía obrera, que pasó de retratar al obrero como trabajador, a mostrarlo como guerrero contra el fascismo y, finalmente, como víctima de destrucción y muerte en la contienda.

Cuando a finales de los años 30 ya toda Europa se ha convertido al vanguardismo, en Estados Unidos, en cambio, florecerá la semilla que la fotografía obrera había sembrado en el viejo continente diez años antes. Se trata de los apenas 50

años que transcurren desde el nacimiento de los movimientos obreros, la crisis del 29, la salida de la crisis (precisamente, y como veremos, gracias al impulso de la industria armamentística norteamericana y sus grandes ventas, que, a su vez, contribuyeron a alimentar la Segunda Guerra Mundial) para desembocar, por último, en la Guerra Fría y el Macarthismo y, con ellos, la destrucción de los proyectos fotográficos de tipo social que habían nacido con el New Deal: la FSA y la League²⁴.

4.1. Contexto social de la clase trabajadora en los Estados Unidos de América en las últimas décadas del 1800

A finales del siglo XIX, la principal diferencia de los Estados Unidos con Europa era la juventud del país americano con respecto a las viejas naciones antaño potencias mundiales. Esa juventud propiciaba un notable sentimiento de vacío patriótico, que se veía incrementado, además, por una reciente guerra civil. Tenía, además, un vastísimo territorio, que lo convertía, en aquel momento, en el país más grande en extensión del mundo, y, consecuentemente, una población fragmentada en identidades heredadas de la migración: la vieja migración africana, procedente de antiguos esclavos negros y la nueva migración europea que en busca de *El Dorado* arribó a los puertos de las costas norteamericanas.

Y es que, en el fondo, no podemos entender la fotografía obrera en Estados Unidos sin entender también cómo estaba compuesta la propia sociedad, una sociedad que, por su composición, suponía una diferencia enorme con respecto a la vieja Europa. Para empezar, una enorme migración acudió en cifras tales que se considera “el mayor movimiento migratorio de nuestra civilización: al menos 14 millones entre 1900 y 1920” (Zinn 1980: 335). En los años en que apareció la fotografía obrera en Alemania y la Unión Soviética, los Estados Unidos de América eran un polvorín, ya que la masiva llegada de mano de obra a precio de saldo hizo que cualquier empresario tuviera muy fácil adentrarse en el mundo industrial, lo cual favoreció la proliferación casi descontrolada de fábricas, comercios, industrias y trabajos manufacturados, al tiempo que, irremediabilmente, las condiciones laborales disminuían drásticamente.

²⁴ Para estas cuestiones generales sobre la FSA y la League pueden verse las clásicas obras de referencia de los autores: Newhall (1937) y Sougez (1979).

En la década de los 1900 apenas había organización sindical ni partidos políticos obreros, pero las voces disonantes para con la situación de los trabajadores no tardaron en llegar. El poeta Edwin Markham escribió en 1907:

“En habitaciones sin ventilación, las madres y padres cosen día y noche. Los que trabajan en las casas explotadoras deben trabajar por menos dinero que los que trabajan en las fábricas explotadoras....y a los niños que estén jugando, les llaman para trabajar junto a sus padres.... ¿no es cruel una civilización que permite que se agoten esos pequeños corazones y se aplasten los hombros bajo las responsabilidades de los adultos, mientras en los bonitos bulevares de esa misma ciudad, una dama luce a un perro engalanado y mima en su regazo de terciopelo?” (*apud* Zinn 1980: 287)

La situación social era tan insostenible que se calcula que de todos los Estados Unidos de América “treinta y seis familias ricas poseían unos ingresos equivalentes a los del 42% de la población. Igualmente, de los 27,5 millones de familias, 21,5 no poseían ninguna clase de ahorros” (Desbiens 1991: 253). Son los años en que, de manera idénticamente proporcional, el nivel de vida de los Estados Unidos de América crece exactamente al mismo ritmo en que decrecen las condiciones de vida de sus trabajadores. La doctora Elizabeth Shapleigh escribió:

“un número considerable de chicos y chicas mueren en los primeros dos o tres años de trabajo. De cada cien hombres y mujeres que trabajan en la fábrica, treinta y seis mueren a los veinticinco años o antes” (*apud* Zinn 1980: 296).

Paralelamente, los Estados Unidos de América no habían resuelto aún el problema, de tipo racial, de los negros procedentes de la esclavitud, la cual, no obstante, había sido abolida tras la Guerra Civil. La situación de facto en 1910 era la de una desigualdad manifiesta, pues “en 1910, los trabajadores negros ganaban un tercio de lo que ganaban los blancos. También ellos estaban excluidos de la American Federation of Labor” (Zinn 1980: 290). Si, a los salarios míseros, la ausencia de control en una jornada laboral inhumana y vacío de poder estatal en el mundo del trabajo, así como el problema de racismo, sumamos la creciente ideologización, se llega al hecho de que

“hacia finales de siglo, se multiplicaron las luchas huelguísticas. En la década de 1890, había habido unas mil huelgas al año. Hacia 1904, ya había cuatro mil huelgas anuales. Una y otra vez, la ley y el ejército se pusieron de parte del rico. En esa época, cientos de americanos empezaron a pensar en el socialismo” (Zinn 1980: 301).

En 1901 se fusiona el Partido Socialdemócrata con el viejo Partido Laboral Socialista, dando lugar al Partido Socialista de los Estados Unidos que, “liderado por el marxista neoyorquino Hubert Harrison será el Partido Socialista más importante de la historia de América” (Anderson 1972: 432), el cual, aparte de luchar por convertirse en vanguardia política del movimiento obrero, se convirtió en adalid de la lucha contra el racismo y la xenofobia. Es entonces, cuando el marxismo realmente se expande: de círculos pequeños en que cada grupo hablaba en su idioma natal: judíos alemanes filomarxistas, italianos sureños simpatizantes del movimiento libertario, escoceses sindicalistas: poco a poco comienza a vertebrarse el movimiento marxista en torno al Partido Socialista, que obtiene logros históricos en 1917 (mientras, al otro lado del Atlántico, los bolcheviques llegaban al Palacio de Invierno), a saber: el candidato socialista para la alcaldía de Nueva York, Morris Hillquit, consiguió el 22% de los votos, en Chicago, los votos socialistas pasaron del 3,6% en 1915 al 34,7% en 1917, en Buffalo subieron del 2,6 al 30,2%”²⁵.

De manera paralela al socialismo marxista, en Chicago, en 1905, una mañana de junio se reúnen sindicalistas, intelectuales, obreros y trabajadores cualificados que, a su vez, encarnan las ideas socialistas (marxistas), trotskistas, libertarias y anarquistas.

“Estaban fundando el sindicato Industrial Workers of the World (IWW). Big Bill Haywood, un líder de la Federación de Mineros del Oeste, recordaba en su autobiografía cómo cogió un trozo de madera que había sobre la tarima y la usó de martillo para abrir la convención: “Camaradas trabajadores... Esto es el Congreso Continental de la Clase Obrera. Estamos aquí para unir a los trabajadores de este país en un movimiento obrero que tendrá como propósito la emancipación de la clase obrera de la esclavitud del capitalismo” (Zinn 1980: 291).

²⁵ Hacemos nuestros los datos aportados por (Zinn 1980: 301–302).

4.2. Antecedentes de la fotografía obrera en los Estados Unidos de América: el precursor de la modernidad: Alfred Stieglitz

Muy probablemente la primera vez que se usa la fotografía como “arma” con intención de documentar un contexto de desigualdad social es, a nuestro juicio, con el americano Alfred Steiglitz. Fue, sin duda, uno de los principales fotógrafos de la historia, precursor de un nuevo lenguaje fotográfico e impulsor de los movimientos de vanguardia, que había conocido trabajando en París con varios de los artistas que los integraban. En su famosa pieza titulada *The Steerage* (1907), Stieglitz usa por primera vez la fotografía como denuncia explícita de una situación social. A saber: en uno de los barcos transoceánicos de la época, las clases adineradas viajaban en primera clase y los emigrantes que iban a América buscando un futuro digno, viajaban en la bodega. El plano paralelo de la fotografía representa a los primeros en la parte superior, embarcando con sombreros y pamelas, contemplando el mar y haciendo negocios. Los otros, abajo, se muestran con maletas de cartón y harapos tendidos al sol, gallinas en jaulas, sin asientos, en medio de una gran masificación.

La fotografía, ahora sí, aparece democratizada y al servicio de “los otros”. Con esta pieza, la fotografía acaba de quitarse de encima el peso del arte pictorialista. Definitivamente, ahora la fotografía deja de ser una imitación del pictorialismo y se convierte en generadora de una nueva mirada, autónoma de la pintura y la academia²⁶.

Stieglitz solía decir que “la fotografía es mi pasión, pero la búsqueda de la verdad es mi obsesión”. Fue, en esa búsqueda por *la verdad*, impulsor de un proyecto fundamental en la historia de la fotografía: una de las más importantes revistas fotográficas, *Camera Work*, de importancia capital también para la historia del arte, ya que no sólo publicaban en ella fotógrafos, sino que los acompañó un grupo de pintores a

²⁶ Es esta autonomía de la fotografía con respecto a la pintura un hecho no menor pues, precisamente en los movimientos de vanguardia, será el arte pictórico el que imite al arte fotográfico; ramas pictorialistas como el cubismo, o el fauvismo no podrían entenderse sin la aportación a la historia del arte de la fotografía como lenguaje visual y el imaginario de ésta (fragmentación de planos, efecto de estela, desenfoques que buscaban imitar la profundidad de campo de la cámara...).

los que, en aquellos momentos, la academia parecía no hacer mucho caso y que responden a los nombres de Picasso, Matisse, Cézanne.

Camera Work se editó de 1902 a 1917 en Estados Unidos y estuvo muy vinculada al grupo *Photo-Secession*. Con sede en el famoso número 291 de la Quinta Avenida de Nueva York, siempre recogió las últimas tendencias estéticas de la época. Era una fotografía de neta tendencia retratista y pictorialista, consistente en reportajes fotográficos, ensayos, entrevistas y crítica fotográfica. Para su época, se trataba de un despliegue asombroso de calidad y cuidado en la impresión. El primer número, publicado en el año 1903, lleva un texto de Stieglitz a modo de declaración de intenciones:

“La fotografía, siendo en su mayor parte un proceso monocromo, es sobre sutiles gradaciones tonales y de valor en las que su belleza artística depende tan frecuentemente. Es, por ende, altamente necesario que las reproducciones de obra fotográfica sean hechas con excepcional cuidado y discreción si se quiere resguardar el espíritu de los originales, aunque las reproducciones no puedan hacer total justicia de las sutilezas de ciertas fotografías. Tal supervisión se dará a las ilustraciones que aparecerán en cada número de *Camera Work*. Solo ejemplos de obra que dan evidencia de individualidad y esfuerzo artístico independientemente de la escuela a la que pertenezcan o que contengan algún excepcional logro técnico, que ejemplifique algún tratamiento digno de consideración, encontrarán reconocimiento en estas páginas. Sin embargo, lo pictorialista será el tema predominante de la revista” (Stieglitz 1902 [2008]: 35).

Visto con perspectiva a través de los años, podemos decir que prácticamente no hubo ni un solo fotógrafo de referencia en esa época que no publicara en *Camera Work*. La lista de participantes habla por sí sola: Paul Strand, Julia Margaret Cameron, Clarence White, Frank Eugène o el propio Stieglitz. Asimismo, contribuyeron en ella pintores como Van Gogh, Paul Cézanne, Picasso, Matisse, Rodin, Brancusi y un largo etcétera. En este punto, conviene reflexionar sobre el hecho de que en una revista de fotografía participaran pintores. En una relación entre ambas artes tan problemática –como hemos visto– en la que, a menudo, se produce un efecto de ósmosis y asimilación entre ambas, el hecho de que fotógrafos y pintores cohabiten en un mismo espacio tiene una lectura muy interesante: se trata de fotógrafos y pintores que tienen una visión muy particular de

sus respectivas artes. Los fotógrafos del círculo de la *Camera Work* utilizan su fotografía con intenciones autónomas del lenguaje pictorialista y, a su vez, los pintores se caracterizan por romper con todos los moldes de la academia y, no en vano, pertenecerán a toda suerte de vanguardismos. Ambos utilizaban su arte para algo muy distinto de lo que se había hecho hasta el momento y eso, precisamente eso, les hacía ser unos transgresores. Todos los artistas de la *Camera Work* coincidían en estos puntos.

Por otro lado, Stieglitz, además, fue el padre de la llamada *fotografía pura* o *directa*, que data, oficialmente, de 1905, pues la primera vez que se usó el término fue en el número 1 de *Camera Work*. Según Stieglitz, se trata de la fotografía resultante de la emancipación de esta con respecto al arte pictórico. La *fotografía pura* se caracteriza, así, por las exposiciones rápidas, lo que permitía que el sujeto no debiera estar posando para la toma y, por tanto, el empleo de encuadres no forzados. Esto dotaba a la fotografía de una gran sutileza y hacía que el único protagonista de ella fuera el retratado y no quien lo retrata. El sujeto, por tanto, va a estar siempre inserto en su propio contexto de manera natural: la fábrica, la calle, el barco, su casa, el mar, alejado, por tanto, de composiciones artificiosas, encuadres, escorzos e informaciones simbólicas. Se suele proponer como fotografía precursora de la fotografía directa la pieza *The Steerage* (1907), a la que ya hemos aludido. Uno de los discípulos de Stieglitz, el fotógrafo Paul Strand, definió así el concepto: "un fotógrafo debe tener un respeto por lo que tiene delante, no usar trucos o manipular el proceso, sino utilizar el método de la fotografía directa" (Szegedy-Maszak 2007: 64).

En definitiva, la voz fotográfica de Stieglitz es tan diferente de lo que se conocía hasta entonces debido al roce intelectual del fotógrafo con "autores como Kandinsky o Picasso; [...] lo que le llevaría a un nuevo sistema de trabajo [...] y comenzaría a cimentarse el profundo distanciamiento que marcará la obra y la actitud de Stieglitz con respecto a sus coetáneos" (Coronado e Hijón 2005: 74).

En 1917 Stieglitz echa el cierre de *Camera Work*, de la sala 291 y de todas sus actividades para centrarse en su propia obra fotográfica, que hasta ese momento siempre había estado en segundo plano con respecto a las actividades de divulgación y organización de su grupo. Años después, el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, con motivo del centenario de la invención de la fotografía, quiso organizar una de

las exposiciones fotográficas más importantes que se hubieran realizado jamás. Para ello, nombró responsable al fotógrafo y director de la biblioteca del propio MoMA, Beaumont Newhall²⁷: será la primera gran retrospectiva sobre el trabajo de Stieglitz.

La impronta de Stieglitz es tal, a pesar de lo irregular de su trabajo²⁸, que marcará toda una generación, sin duda la más valiosa de todas las promociones de fotógrafos norteamericanos. Fueron discípulos suyos autores como Paul Strand, Walker Evans o Dorothea Lange, todos seguidores de la *fotografía directa* que, posteriormente, pondrían al servicio de la FSA, como veremos en el siguiente punto. Incluso autores alejados de la escuela de Stieglitz manifestaron su profunda admiración por él, como en el caso de Ansel Adams²⁹ y Minor White, entre otros.

Con Stieglitz, y siempre en las palabras de Coronado e Hijón (2005: 80) “la fotografía se pone así al frente del proyecto epistemológico de la modernidad: con Stieglitz y aquellos fotógrafos americanos que continuaron profundizando en esa línea de creación: de Weston y Ansel Adams a Robert Frank y Minor White, [...] el proyecto de Stieglitz viene a marcar el inicio de una fotografía que traspasa la capacidad informativa y reproductora del mundo”.

Otros autores tienen una visión menos condescendiente con Stieglitz y su obra: Sontag afirmaba que “Stieglitz no advertía la contradicción entre hacer del arte un

²⁷ La antipatía de Stieglitz hacia estas instituciones era conocida por todos, por lo que se negó a donar ni una sola de sus obras para la exposición. Finalmente y gracias a la intervención de Lewis Mumford –uno de los máximos representantes de la Bauhaus americana, y amigo íntimo de Stieglitz– se consiguió la participación del maestro en la exposición, cuyo catálogo sigue siendo a día de hoy un manual absolutamente imprescindible de la historia de la fotografía (cf. Newhall 1937 [2002]).

²⁸ Stieglitz tenía fama de artista maniático que se movía por instintos. Al albor de la Gran Guerra atraca en el puerto de Nueva York la pintora Georgia O’Keefe, que se convertiría en esposa de Stieglitz, además de su modelo, musa y compañera. Por ella dejó a un lado su trabajo como agitador social, haciéndole cientos de retratos, sin guión, en series enormes, a modo de indagación psicológica, casi obsesiva, pero sin perder de vista el gusto formal, la sobriedad compositiva: “es en esta sabia combinación, entre lo objetivo y lo bello, entre lo verdadero y lo estético, es donde se desenvuelve el máximo poder de atracción que ejercen estas obras sobre la mirada de todo espectador” (Coronado e Hijón 2005: 78). El propio Stieglitz lo describe así “mi objetivo es, cada vez más, que mis fotografías se parezcan a fotografías” (Coronado e Hijón 2005: 78).

²⁹ Fue su mejor discípulo en la docencia y autor del archiconocido “sistema de zonas”, plenamente vigente hoy día en el positivado de la película de 35 mm.

instrumento de identificación con la comunidad y exaltar al artista como un yo heroico y romántico que se expresaba a sí mismo. (Sountag 2005: 38).

Así pues, si bien la fotografía obrera en Alemania y la Unión Soviética de los años 20 es fruto de la reflexión del marxismo, que la instrumentalizó como arma política, en los Estados Unidos de América en cambio, la fotografía obrera será una evolución a partir del arte fotográfico mismo, una vez que éste se había desligado del arte pictórico, cuya tradición, en realidad, nunca llegó a afianzarse en EE.UU. No obstante, este arte fotográfico, posteriormente, acabaría también ideologizado.

4.3. Contexto en que se desarrolla la fotografía en los Estados Unidos de América en las primeras décadas del 1900: Paul Strand, autor a caballo entre las vanguardias y la fotografía obrera

Sin duda, una de las máximas figuras de la fotografía norteamericana de las primeras décadas del 1900 es Paul Strand. Discípulo de su admirado Alfred Stieglitz y la revista dirigida por éste, *Camera Work*, fue, además, alumno del mítico Lewis Hine quien, desde su activismo, inculcó en el joven Strand la pasión por la imagen como un arma social.

Siempre se habla de la obra de Strand como vinculada a las vanguardias, y es cierto que, en parte, se retroalimentaba con éstas en una mutua influencia pero, a nuestro juicio, conviene no olvidar la militancia revolucionaria activa (que no estética-pasiva) que, a diferencia de buena parte de la fotografía de vanguardia, sí tuvo Strand. Documentó la llegada masiva de emigrantes europeos y las condiciones extremas en que éstos vivían.

Mientras que la modernidad artística parisina practicaba toda suerte de técnicas de vanguardia, como las *solarizaciones* de Man Ray y la rayografía y se vinculaban a movimientos estéticos como el cubismo y el dadá, el joven Strand realizaba maratónicas caminatas por los barrios pobres de Nueva York, de los que son fruto descarnados retratos de los humildes del Lower Side, que aparecerían publicados en el último número de *Camera Work*. Este interés por la situación social quedó también patente en el guión que escribió en 1921 junto con el joven pintor Charles Sheeler, que dio lugar al corto

Manhattan, actualmente de referencia dentro del cine americano, que narra el día a día de los más humildes.

No obstante, Strand también se caracterizó por una trayectoria, marcada por etapas distantes entre sí que van desde lo pictórico, donde es patente la influencia de su admirado Stieglitz, a lo más social, en donde bebe de las fuentes de Lewis Hine y, sin duda, de la fotografía obrera soviética. Es decir, en él “las ideas progresistas o revolucionarias producían una peculiar coexistencia con las formas conservadoras o reaccionarias” (Tucker 2011: 331). Sólo se vuelve su discurso más combativo y menos experimental cuando la situación empieza a instarle éticamente al compromiso, en primer lugar primero con el *crack* del 29:

“No es de extrañar, por consiguiente, que ante el *crack* del 29, que deja en la más absoluta miseria a incontables decenas de miles de trabajadores, Strand adopte un punto de vista de absoluta urgencia; la fotografía la servicio de la sociedad. Ante los acontecimientos económicos y políticos de los años treinta, lo único que podía hacer Strand era fotografiar objetos que expresaran las causas sociales de las que eran efecto” (Weaver 1990: 197).

Desde el punto de vista de la concepción de su propio arte, pese a que Strand cuidaba con mimo su archivo y el proceso de revelado de su material, nunca entendió su trabajo como susceptible de ser expuesto en gran formato, sino que concebía sus fotografías para ser impresas en libros, folletines o revistas –heredado esto de la fotografía obrera soviética–, más que para galerías burguesas³⁰. Al fin y al cabo

³⁰ La época fue testigo de ciertos debates entre formalismo y anti-formalismo. Se sabe que Dorothea Lange trataba con menos cuidado sus copias positivas que Strand, quien llegaba a ser un obsesivo del positivado perfecto, tanto que llegó a desconfiar de las exposiciones y del trabajo al que se somete al fotógrafo en ellas. En 1933 le escribirá a Ansel Adams que no tenía “el menor interés en exponer” su obra. Fue un fotógrafo visionario, ya que gustaba de mostrar su trabajo en pequeños formatos, más tendentes al formato libro o revista que al de la exposición. Él entendía, además, el reportaje como una mezcolanza entre fotografía y texto, en un equilibrio complejo de conseguir porque ambos lenguajes tienden a tener una actitud de connivencia difícil. Las pocas veces que expuso, lo hizo acompañando siempre sus fotografías de enormes paneles donde se reproducían sus brillantes textos que, a su vez, acompañaban a la muestra dondequiera que ésta fuera: en cines, sindicatos, bibliotecas. Se empezó a trabajar de manera conjunta en documentales, de estética más fotográfica que cinematográfica, en los que se empleaban recursos estéticos sofisticados, aunque sin renunciar a que fueran inteligibles para el público al que iban dirigidas.

“Paul Strand entendía la figura del fotógrafo como el resultado de la confluencia de dos elementos. En primer lugar, el fotógrafo debía guardar un gran respeto y entendimiento con los materiales que manejaba, para lograr un determinado nivel de dominio por medio de la práctica y, en segundo lugar, el fotógrafo debía disponer de un elemento, difícil de definir, que le pusiera en contacto el resultado de su trabajo con la vida como conclusión de un profundo sentimiento y experiencia de la vida misma. A ambos elementos daba una importancia primordial: al primero de ellos por medio del oficio que es la base fundamental para conocer y desarrollar la operatividad de los materiales fundamentales como son la cámara y la química aplicada a la luz, en el segundo elemento la importancia del mismo está en su vitalidad”. (Susperregui 2000 :123).

Tras el crack del 29, Strand comienza su particular lucha contra el nazismo: es entonces cuando rompe amarras con Stieglitz y teje un discurso muy personal, casi un “discurso de emergencia” en que no ya las ramas de la fotografía, sino los distintos tipos de artes se entremezclan entre sí³¹, con la intención manifiesta de causar una reacción en el receptor que le lleve a la toma de conciencia de sus luchas: guerra contra el capitalismo salvaje, guerra contra el nazismo, guerra contra la propia guerra.

Strand comienza a tener ya vínculos insoslayables con el marxismo internacional, y muy especialmente con la fotografía obrera soviética. Viajero impenitente, el gobierno revolucionario mexicano le invitó entre 1932 y 1934 a fotografiar los logros de la Revolución diez años después de la misma. Asimismo, Strand pasó cinco semanas en la URSS en 1935 y quedó entusiasmado con el movimiento de la fotografía obrera soviética; de modo que a su vuelta a los Estados Unidos reimpulsó los contactos para reformar lo que, a la postre, sería la *League*, un movimiento heterogéneo y con un número ingente de grupúsculos, ramas, familias políticas que, él intentó unificar gracias a su liderazgo intelectual y personal: “Paul Strand era una especie de santo patrón. Todos

³¹ Por ejemplo, en su trabajo “esqueleto/esvástica” de 1939, donde “Strand encargó construir a dos fabricantes de muebles una esvástica de cuatro metros de altura y la montó para poder fotografiarla con el cielo de fondo. Un médico con simpatías antifascistas le prestó un esqueleto [humano] que colocó como si lo hubieran crucificado: esta composición tiene numerosos antecedentes posibles, desde la escultura medieval a los fotomontajes de John Heartfield, que probablemente Strand había visto en *AIZ*” (Tucker 2011: 331).

los miembros de la League le admiraban profundamente” (Burckhardt 1975, *apud* Tucker 2011: 331).

4.4. La WIR de Lenin y su primera consecuencia en los Estados Unidos de América: la Photo League de 1921

En 1921, Lenin y el Partido Comunista Soviético organizan la Workers' International Relief (WIR), cuya responsabilidad era la de “coordinar la ayuda internacional destinada a acabar con el hambre y la sequía que asolaban Rusia” (Tucker 2011: 322), cuya división alemana, la Internationale Arbeiterhilfe (*IAH*, en alemán), estaba a cargo de Willi Münzenberg quien, en palabras de Ribalta “fue el principal promotor e innovador en los medios de comunicación visuales de la izquierda europea, e inició publicaciones como *AIZ* y *Der Arbeiter Fotograf*” (Ribalta 2011: 332) debido, entre otras cosas, al gran aparato de difusión y propaganda que buscaba extender la buena nueva del marxismo en el mundo. De ahí la gran importancia de la imagen y, muy en particular, de la fotografía obrera en la WIR.

La WIR no llega a los Estados Unidos de América hasta 1928, con el nombre de *Workers' Camera League*, más tarde cambiado por el de *Camera League*. Hacia 1930 había en torno a unos 100 fotógrafos afiliados y trabajando para ella, suministrando fotografías a la prensa obrera, a las publicaciones y, además, impartiendo talleres³² sobre fotografía y reportaje. Evidentemente, el gran ejemplo a seguir fue la *AIZ* alemana y la fotografía obrera rusa.

En 1935 se produce una escisión en el seno de la *Photo League*, quedando por un lado los llamados cineastas, que querían rodar auténticos films con actores, guiones dramatizados e incursiones en la ficción y, por otro lado, los fotógrafos, que entendían que ficcionar sobre la realidad le restaba credibilidad y, por tanto, era contraproducente para los intereses intelectuales del marxismo. Estos últimos se autodenominaron a sí mismos *League*, a secas³³, y los cineastas crearon un subgrupo llamado Nikino, al que se

³² Aunque la sede de la League era la misma que la de la vieja *Film & Photo League*, dependían económicamente de las cuotas de los socios para subsistir.

³³ La nómina de integrantes de la *League* arranca con los cofundadores Sol Libsohn y Sid Grossman, que era director de la *Photo League School*, ambos militantes revolucionarios. Además, Walter Rosenblum (editor de la revista de la *League*, la *Photo Notes*), Eliot Elisofon, (que

sumó *ipso facto* Paul Strand, y que, más tarde, se fusionará con *Frontiers Film* para funcionar como productora cinematográfica.

El espíritu de la *League* es, en el fondo, absolutamente coincidente con el de la fotografía obrera alemana y soviética, como dijo Frank Ward en una conferencia pronunciada en la sede: “se insta a todos los trabajadores a que tengan cámaras, a que tomen fotografías y las envíen a la *National Exchange* de la *Film & Photo League*, ubicada en el número 12 de la calle 17 en Nueva York. Convertid la cámara en una auténtica “arma en la lucha de clases””. (*apud* Ribalta 2011: 342)

La *Photo League*, que funcionó de 1936 a 1951, alcanzó su máxima difusión como una asociación de voluntarios formada por fotógrafos profesionales, periodistas, intelectuales, aficionados, y también –si bien en muy menor medida– obreros. Tenían sede central en Nueva York, donde organizaban exposiciones, conferencias y simposios, producción de reportajes fotográficos y, muy especialmente, administraban el legado fotográfico de Lewis H. Hine. Con respecto a estos trabajadores, eran en su mayoría obreros industriales neoyorkinos nacidos entre 1900 y 1925 en barrios de la periferia urbana como Bronx, Lower East Side y Brooklyn.

El *crack* del 29 supuso un punto de inflexión entre los miembros de la *League*, que aceleró sin duda la agenda de proyectos ante la urgencia de los acontecimientos. Pero, además, dio lugar a debates que podríamos llamar identitarios en su interior, como la cuestión de la obligación o no de un fotógrafo de crear imágenes socialmente significativas pero, también, expresivas desde el punto de vista personal:

“queremos buscar viejos sujetos que sean factores poderosos y representativos en la presente lucha de fuerzas sociales. Queremos banqueros, obreros, trabajadores del campo (ricos y pobres), oficinistas, policías, esquirols, jóvenes desarraigados, corredores de bolsa, etcétera. Queremos verlos en relación con las cosas que hacen, dónde viven, cómo trabajan, cómo juegan, qué necesitan y qué

posteriormente sería reportero de *LIFE*), Morris Engel, Jerome Liebling, Aaron Siskind, Jack Manning (miembro del *Harlem Document Group*, grupo adscrito a la *League* y que también fue fotógrafo del *New York Times*), Dan Weiner, Bill Witt, Lou Bernstein, Arthur Leipzig, Sy Kattelson, Lester Talkington, Ruth Orkin, Arnold S. Eagle, George Gilbert, Morris Haberland, Sidney Kerner, Richard A. Lyon, Edward Schwarz, Lou Stoumen, y Sandra Weiner

piensan”. (Editorial de la revista *Film Front*, nº 1, a 15 de marzo de 1935, citada en Tucker 2011)

Si bien el canon de la fotografía humanista burguesa, como hemos visto, está ya plenamente establecido, la *League* busca establecer una suerte de espina dorsal vertebradora en lo temático y en lo formal, que dé como resultado una cierta homegenización de la fotografía obrera en los Estados Unidos, tal y como habían conseguido en Rusia y Alemania. En otro editorial de la revista *Film Front*, el asunto de cómo fotografiar para conseguir ese discurso cohesionado e icónico del mundo obrero, lo abordan de la manera que sigue:

“Lo siguiente servirá como guía acerca de qué fotografías se pueden enviar a la oficina:

1.– Fotografías generales con implicaciones sociales y económicas. Por ejemplo: trabajadores desempleados, miseria infantil, entrega de alimentos a los más necesitados, prostitución, condiciones de vivienda, destrucción de cultivos, maquinaria que sustituye a mano de obra. 2.– Acciones obreras. Por ejemplo: huelgas, manifestaciones, encuentros de protesta. 3.– Manifestaciones contra la guerra y el fascismo”. (Editorial de la revista *Film Front*, nº 2, a 7 de enero de 1935, citada en Tucker 2011).

En un conocido ensayo de Frank Ward, que llevaba el esclarecedor título de *La cámara como un arma en la lucha de clases*, afirma:

“Por desgracia, el valor de las fotografías hasta el momento presente ha sido enormemente infravalorado por el movimiento obrero [...]. Los capitalistas, por el contrario, explotan al límite el uso de la fotografía, como queda patente en la mayor parte de los anuncios comerciales y en la prensa, y como muestra la enorme circulación de tabloides. [Los obreros] no tienen tiempo de leer los periódicos, de modo que ahorran tiempo limitándose a leer las fotografías de los tabloides. [...] Es urgente que los trabajadores utilicen la fotografía para combatir la propaganda maliciosa de la prensa capitalista [...]. Incluso los analfabetos son capaces de leer una fotografía. Nuestros camaradas de Alemania, a través de su revista *AIZ*, han demostrado el valor político de la fotografía [pues] con un número

suficiente de buenas fotografías, podrían organizarse exposiciones que se mostrarían en clubes obreros por todo el país. Se insta a todos los trabajadores a que tomen fotografías y las envíen a la National Exchange de la Film and Photo League, ubicada en el número 12 de la calle 17 este en Nueva York: convertid la cámara en una auténtica “arma en la lucha de clases”. (Frank Ward 1934, *apud* Ribalta 2011: 343).

Se trata, además de un texto que, en cierto modo, es una declaración de intenciones. En los Estados Unidos de América, en lo relativo al mercado del arte, existía, además, una tendencia por parte de las galerías a depositar buena parte de la gestión comercial en la figura del “marchante”, papel que en la lógica revolucionaria estaría reservado –aunque con matices– al “comisario”. El material visual obtenido por la fotografía obrera no nace para ser expuesto en una sala burguesa (sea el museo, sea la galería de arte), generando dividendos y usando el arte como mera mercancía más o menos manufacturada, sino para ser expuesto en todo lugar en que pueda hacer de correa de transmisión de las ideas revolucionarias. En una conferencia celebrada en la sede de la *Photo League* el 27 de julio de 1938, la ponente Elizabeth McCausland ironizaba: “no puedo recordar haber tenido nunca una crisis nerviosa ante el pensamiento de si la fotografía es o no es arte”. [...] Asimismo, tengo la impresión de que los fotógrafos de prensa han sido los artistas populares, los primitivos del nuevo movimiento de la fotografía actual. Han trabajado directamente y sin florituras artísticas, utilizando sus cámaras para decir cosas definitivas acerca de lo que está sucediendo en el mundo, [porque] las fotografías de Vogue y de publicaciones similares son sólo imágenes en hueco, un poco más sofisticadas y edulcoradas. Es la última fase de esta degradación del arte.” (McCausland 1938, *apud* Ribalta 2011: 349). Finalmente, y a modo de resumen, la conferencia de McCausland terminaba así:

“De modo que tras las excentricidades del “arte por el arte”, el arte regresó a su papel histórico de portavoz de la experiencia y la vida humanas. Después de una década, más o menos, en que el asunto a tratar había perdido importancia, de repente el tema se convirtió en el criterio artístico definitivo. Una pintura, una escultura, un grabado o una fotografía deben tener contenido, pero no un mero contenido de carácter personal romántico, sino social” (McCausland 1938, *apud* Ribalta 2011: 349).

La muerte de la *League*, si bien tardó algunos años más en llegar, no fue menos cainita. El fiscal general Tom C. Clark la incluyó en la lista negra de asociaciones comunistas, subversivas y totalitarias, junto con el PCUSA (Partido Comunista de los Estados Unidos), los veteranos de la Brigada Lincoln y otras 90 organizaciones y escuelas. Varias personas dudosas, que apenas habían pertenecido a la *League* unos pocos meses, testificaron en el juicio que “el Aparato del PCUSA los captó para trabajar al servicio de la Liga” (Tucker 2011: 343). Se trataba de la era McCarthy y, en pocos meses, los periódicos y las revistas dejaron de reseñar las actividades de la *League*, cuando no hablaban de la encarcelación de varios de sus líderes acusados de comunismo. En el verano de 1951 ya no quedaba nada de ella, y con su desaparición también desapareció la propia fotografía obrera, que había supuesto la única manera de establecer el canon estético proletario en la historia de la fotografía.

4.5. El *crack* del 29 y la fotografía de la FSA de Roosevelt

4.5.1. El *crack* del 29

El llamado crack del 29 fue el origen de lo que hasta 2009 se ha considerado la mayor crisis financiera de la historia del sistema capitalista. Muy brevemente, podemos decir que la codicia llevó a los inversores a sobrecalentar la economía hasta el punto de que uno de cada diez ciudadanos norteamericanos había encomendado todos sus ahorros a Wall Street. Ante el temor de que la bonanza de la época dorada terminara, los inversores decidieron vender acciones. El efecto llamada y el caos hicieron que la bolsa hundiera su valor, lo cual provocó un pánico globalizado que llevó a que millones de ciudadanos norteamericanos sacaran el dinero de sus bancos, para lo cual estos se vieron obligados a vender las acciones y así obtener liquidez, propiciando aún más la caída de los mercados. Ello desencadenó la quiebra, una tras otra, de todas las entidades bancarias. El famoso jueves 24 de octubre de 1929, el llamado “jueves negro”, el sistema bursátil quebró y con él todo el mecanismo financiero de la primera potencia prestamista del mundo. En apenas tres años más de 32.000 empresas desaparecieron y el paro alcanzó a más de quince millones de trabajadores: “la producción industrial cayó al 50% y para 1933, unos quince millones de personas –un tercio de la mano de obra– estaba en el paro” (Zinn 1980: 340).

Este proceso de descomposición del capitalismo, unido a la buena marcha de la economía comunista soviética³⁴ y sus logros sociales³⁵, hizo que la masa trabajadora de todo el mundo depositara sus esperanzas en el marxismo, al que vieron como la ideología que era capaz de defender sus intereses y prometerles la salida de la miseria. Del mismo modo, el hundimiento de la economía de Norteamérica supuso que todas las economías que dependían de ella se hundieran también. En el caso de Alemania, esta crisis no hizo más que empeorar la precaria situación económica derivada del Tratado de Versalles y la obligación de pago de todos los costes de la Primera Guerra Mundial. El advenimiento del marxismo y el éxito que empezó a tener entre las clases obreras fue, junto con la crisis, el factor principal que explica el hecho de que un personaje como Hitler³⁶, anticapitalista, antimarxista, populista y cuya obsesión era la construcción del Tercer Reich, “el sistema que duraría mil años”, se hiciera con el poder en este país y, con el expansionismo que lo caracterizó, en gran parte de Europa. Dicho auge del nazismo expansionista daría lugar al comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

4.5.2. El *New Deal* norteamericano

El *New Deal* es el nombre que el presidente de los Estados Unidos de América, Franklin D. Roosevelt, da su política económica nacional para luchar contra los efectos del *crack* del 29. Se desarrolló entre 1933 y 1938 y sus objetivos fueron paliar la pobreza de los millones de norteamericanos en situación de desempleo, reformar los mercados

³⁴ “El número de trabajadores y empleados en la “economía socializada”, es decir, en el conjunto del sector nacionalizado –industria, transporte y comunicaciones, construcción, enseñanza, investigación, administración, granjas estatales y estaciones de maquinaria agrícola–, creció desde 10,8 millones de 1928 hasta 31,2 millones en 1940, llegando casi a triplicarse. Sólo en la industria, el crecimiento fue desde 3,8 millones de personas hasta 11 millones”. (Hutchings 1971: 130)

³⁵ “Desde el punto de vista del objetivo industrializador perseguido por el estado, los resultados alcanzados a lo largo de los años treinta fueron altamente satisfactorios. Según las cifras oficiales, la Renta Nacional se había incrementado un 86% durante el primer plan [quinquenal], y otro 110% durante el segundo plan, de modo que en diez años [la Renta *per cápita* Rusa] se había cuadruplicado”. (Palazuelos 1990: 119)

³⁶ Algunas de las grandes empresas alemanas, temiendo el éxito del comunismo, se encomiendan a Hitler como un mal menor. Es sabido que algunas grandes empresas de la época –como la germana Mercedes– dotaron de vehículos al dictador. Asimismo, durante los años del rearme se trata al Reich alemán con políticas de apaciguamiento, sin condenas por parte de ningún estado europeo y con el apoyo tácito de la Iglesia católica en la persona del Papa Pío XII, quizás, a nuestro juicio, no tanto por evitar la guerra sino por entender que era un mal menor que, en todo caso, evitaría o retrasaría el advenimiento del Marxismo.

financieros con políticas intervencionistas que acotaran los límites del poder de los mercados –para que no fuera posible llegar al vértigo bursátil que propició la Gran Depresión– y, por último, dinamizar el músculo industrial de los Estados Unidos de América, cuya maquinaria económica estaba aletargada desde el *crack*. Comprendía dos fases, una primera

“marcada particularmente por los *Cien Días de Roosevelt* en 1933, que apuntaba a un mejoramiento de la situación a corto plazo: se pueden encontrar, pues, leyes de reforma de los bancos, programas de asistencia social urgente, programas de ayuda para el trabajo, o incluso programas agrícolas. El gobierno realizó así inversiones importantes y permitió el acceso a recursos financieros a través de las diversas agencias gubernamentales. Los resultados económicos fueron moderados, pero la situación mejoró. La segunda fase del *New Deal* se extendió entre 1935 y 1938, poniendo por delante una nueva distribución de los recursos y del poder en una escala más amplia, con leyes sindicales de protección, la *Social Security Act*, así como programas de ayuda para agricultores y trabajadores ambulantes. No obstante, la Corte Suprema juzgó numerosas reformas como inconstitucionales, pero algunas partes de los programas fueron reemplazadas rápidamente, a excepción de la *National Recovery Administration*. El segundo *New Deal* fue mucho más costoso que el primero, y aumentó el déficit público. Por otro lado, a pesar de programas como la *Public Works Administration*, el desempleo todavía alcanzaba a 11 millones de estadounidenses en 1938” (Desbiens 2005: 254).

En realidad, no hay ni una sola prueba de que el *New Deal* tuviera eficacia alguna en la lucha contra la crisis económica. Tampoco hubo resultados en el aspecto social, con el racismo instalado en el seno de la sociedad y sobre el que la política no hizo nada para combatir:

“los programas del *New Deal* ignoraron a la mayoría de los negros: los negros que eran arrendatarios, labriegos, trabajadores itinerantes o trabajadores domésticos, no tenían derecho al subsidio por desempleo, al salario mínimo, a la seguridad social ni a los subsidios agrarios [...]. En las fuerzas armadas, los blancos y los negros estaban separados. El barrio negro de Harlem, a pesar de todas las

reformas del New Deal, continuó como estaba [...]. Diez mil familias vivían en bodegas y sótanos” (Zinn 1980: 360).

No obstante, el *New Deal* sí se preocupó y alcanzó notables logros en la documentación fotográfica, con la fundación de la *Farm Security Administration (FSA)*.

4.5.3. La FSA y el *documental* norteamericano

La FSA, al contrario que la *League*, sí fue un experimento gubernamental. Ambos movimientos, pues, aunque en ocasiones llegaron a establecer contacto, compartiendo autores, material gráfico, ediciones, etc., tuvieron de raíz organizativa distinta. El presidente Roosevelt, consciente de la fuerza de la fotografía y la imagen y de la importancia que podía llegar a tener para dar a conocer al gran público sus ideas, patrocinó una campaña dirigida por Rexford Tugwell y perteneciente a la *Resettlement Administration* –equivalente a un ministerio de agricultura–, a partir de la cual se proyectó que una serie de fotógrafos hicieran reportajes que recogieran el impacto de la política del *New Deal* allí donde más resultados tuvo. Así, “el material gráfico de la transformación del país era tan importante como los estudios sociológicos, las estadísticas, o los informes económicos. Se convirtió en una importante arma para despertar las conciencias sociales, debido a algún sentido crítico y denunciante que, independientemente de las coacciones gubernamentales, algunos fotógrafos, como Evans o Lange, le dieron” (Sousa 2005: 131), Y es que, “aunque en principio la FSA no era una iniciativa de fotógrafos, son ellos quienes fijarán las líneas de acción³⁷” (Lugon 2010: 98).

Efectivamente, se eligió a los mejores fotógrafos norteamericanos del momento. En 1930, un joven Lincoln Kirstein promovió una exposición de fotografía que, en el seno de la Universidad de Harvard, recogería una amplia muestra de los autores del momento. “Dicha exposición marca una clara ruptura con la tradición y con el círculo de Alfred

³⁷ La nómina de autores que trabajaron para la FSA arranca con su *alma mater*: Walker Evans, cuya obra sigue siendo de referencia en todos los estudios de fotografía social, al cual siguieron Dorothea Lange (creadora de un estilo que sigue imitándose hoy por todo el mundo), Russell Lee (que hizo una documentación escrupulosa de los detalles pequeños del día a día del campesinado, documentando la decoración de las habitaciones, su arquitectura, sus muebles...), Gordon Parks (uno de los pocos negros del movimiento, que permaneció fotografiando hasta el final para constatar el racismo del norteamericano blanco con la raza afroamericana) y Jack Delano (uno de los primeros en utilizar la fotografía a color). Asimismo, también estuvieron a nómina los fotógrafos: Arthur Rothstein, Carl Mydans, Jonh Vachon y Marion Port Wolcott.

Stieglitz. Aunque incluye obras de éste último, junto con las de Edward Steichen y Paul Strand. La muestra concede un lugar preferente a una nueva generación estadounidense más cercana al parisino Atget (también ampliamente representado en la muestra), que a Stieglitz. Berenice Abbott (32 años), Ralph Steiner (31 años), y Walker Evans (27 años): cada uno de ellos con diez imágenes, están representados en la misma medida que el viejo maestro americano” (Lugon 2010: 80).

Estos jóvenes fotógrafos neoyorquinos, a diferencia de los de la *League*, habían sentido la necesidad de distanciarse de la realidad de su propio país y residieron temporalmente en la otra gran metrópoli del momento: París. Tanto Walker Evans como Berenice Abbott, que años después serían la espina dorsal de toda la FSA, vivieron entre 1927 y 1930 en la capital francesa. Abbot es, en palabras del propio Evans, “la primera que fue a Europa, adquirió una perspectiva y una técnica europeas y regresó para aplicarla en América” (Lugon 2010: 81).

Respecto a la organización de la FSA, no obstante, estaba en manos de personas ajenas al mundo de la fotografía. Tugwell nombró a Stryker “Director de la sección Histórica del organismo, con la misión de dirigir un amplio proyecto fotográfico, documentando con perspectiva histórica las actividades del plan de apoyo a los agricultores y la vida rural norteamericana”. (Sousa 2005: 128), pero Stryker “apenas tiene ideas sobre la fotografía, según su propia confesión” (Lugon 2010: 97). A pesar de ello, sería Stryker quien definiera los puntos programáticos del trabajo fotográfico a realizar, en ocasiones marcando su hoja de ruta, tipo: “temas a cubrir en regiones previamente determinadas: 1: oír la radio por la noche, 2: ir a la iglesia, 3: ir a clubes y salas de juego, 4: fotografiar encuentros en determinados espacios de las calles [...], siempre con la consabida premisa de ver los efectos de la depresión en las pequeñas ciudades de la Estados Unidos [...]. A veces se le pedía también que, con fines publicitarios, fotografiaran los proyectos de recuperación y reforma agrícola financiados por el estado” (Sousa 2005: 131).

Se trataría, por tanto, de una fotografía *documental*, término este que aparece “a finales de los años veinte, cuando el término, reforzado por el nuevo crédito artístico ganado al cine, se aplica a la fotografía: desde 1928, en todo caso, se utiliza tanto en Francia como en Alemania, y poco después, hacia 1930, en Estados Unidos. [...] Antes

de los años veinte, el documental no sólo no constituye un género estético, sino que constituye su negación” (Lugon 2010: 20).

Una de las claves de lo *documental* la representa la manera en que, en muy poco tiempo, cambió de registro con respecto al “arte”. Si al principio se entendía que al ser documento (aunque visual) no era compatible con una dimensión artística (como no lo podría ser nunca un informe de economía), será con alguna de las mejores obras de los fotógrafos norteamericanos cuando el imaginario de lo *documental* mute y se abra paso hacia la imagen fotográfica, que es un cierto tipo de arte. Como señala Lugon (2010: 103), “gracias principalmente a la promoción de la FSA, la idea de *fotografía documental* se populariza en Estados Unidos a partir de 1938”. Por tanto, la FSA “representa el punto donde las nociones de reportaje en la fotografía americana se codifican como documental. El documental fue utilizado para distinguirse del modernismo sobre la base de su exposición “sistemática” al mundo social. Como observación de masas la FSA abrazó las categorías de antropología social con el sentido de alejarse de la fotografía como actividad ocasional” (Roberts 1998: 79).

El proyecto de la FSA tuvo una amplísima repercusión debido al excelente trabajo de sus fotógrafos, cuya obra se divulgó en prensa, libros, exposiciones... No hay que olvidar que, a finales de 1929 había más de 8 millones de personas con hambruna, cuyas tierras no podían trabajar por falta de medios y comida, y con una inmigración desesperada hacia la ciudad que estaba provocando una profunda desestabilización nacional, de ahí que la FSA buscara documentar, principalmente, eso que se convino en llamar “la América rural profunda”.

Es importante reseñar, no obstante, que la FSA nace –como se ha dicho– de un proyecto gubernamental, pero su intención de retratar a la clase obrera con fines divulgativos bebe muy de cerca de los antecedentes inmediatos, esto es: la fotografía obrera soviética y la fotografía norteamericana de la *League*: “la crisis económica y las experiencias de politización de las representaciones a partir del modelo soviético van a permitir caracterizar de modo claro la peculiaridad del género documental frente al reportaje y otras formas de prácticas periodísticas” (Del Río 2008: 31).

Asimismo, huelga decir que la FSA no estuvo exenta de polémica, a cuenta de la consabida reflexión sobre la veracidad o no del material gráfico aportado: en 1936 Arthur Rothstein fotografió el cráneo de un buey sobre la tierra seca, agrietada (cf. imagen nº X en Anexo). Buscando siempre una composición estética, se percató de que cerca de ahí –a unos diez metros– había hierba, y probó a colocar ahí la calavera. Un periódico de provincias presentó ambas imágenes juntas, reflexionando sobre el hecho de que una imagen tiene una lectura (sequía, miseria) y la otra tiene la lectura contraria (rebrotar, renacer) y ambas iban firmadas por el mismo fotógrafo, en el mismo momento de la toma, y en el mismo lugar geográfico.

Con todo, sabemos que una parte considerable de las fotografías del proyecto “fueron censuradas por Stryker, que perforó los negativos” (Sousa 2005: 131). El profesor Sousa se queja de que el resultado global del proyecto es algo estereotipado, presentando siempre al campesino y obrero como alguien que aparenta “casi siempre tranquilidad, esperanza, calma, resolución, nobleza y heroicidad” (Sousa 2005: 130). Pero es cierto que las condiciones eran demasiado extremas, causadas por alcoholismo generalizado, los suicidios, la violencia, los ajusticiamientos espontáneos y el sobrearmamento de la población civil, como para que no hubiera nada en las fotos de la FSA: ¿era eso mismo lo que censuró Stryker deshaciéndose de los negativos? Estalló la Segunda Guerra Mundial y se congeló el proyecto. Stryker presentó su dimisión en 1942. Actualmente la Biblioteca del Congreso, en Washington, cuenta con 70.000 fotografías positivadas y en torno a 170.000 negativos. Stryker destruyó una cantidad nunca revelada de material fotográfico de la FSA.

Tal y como ha investigado Zinn: “el New Deal sólo había logrado reducir el desempleo de 13 a 9 millones. Pero la FSA cumplió a fijar el canon visual de la pobreza digna, honrosa, del campesinado y el proletariado norteamericano. Será la Segunda Guerra Mundial la que dio trabajo a casi todo el mundo, pero la guerra logró algo más: el patriotismo y la llamada a la unión de todas las clases contra enemigos extranjeros, dificultó aún más la movilización de la ira contra las corporaciones” (Zinn 1980: 355).

No hay que olvidar que los Estados Unidos de América declaran la guerra a Japón, y por tanto a Alemania, tras el ataque a Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941, tras más de siete años de gobierno nazi, y sólo cuando éste ha atacado los intereses

imperialistas norteamericanos en Japón: es el comienzo de la Segunda Guerra Mundial para los Estados Unidos y con ella el fin de su crisis económica.

En efecto, la industria empresarial de la Norteamérica de la Gran Depresión comienza a canalizar hasta los últimos de sus recursos hacia la contienda: “18 millones de hombres se alistan al ejército, 25 millones de trabajadores compran regularmente bonos de guerra con su sueldo” (Zinn 1980: 364). Que la economía despegara no significa, necesariamente, que las condiciones de vida de los obreros también mejoraran.

4.5.4. Conclusiones sobre la League y la FSA (el *documental* norteamericano)

La belleza de algunas de las imágenes tomadas por miembros de la FSA es tal que llega a hipnotizar, como sucede con la famosísima *Madre inmigrante* de Dorothea Lange. Pero precisamente por ello la potencia visual de esa pieza oculta todo lo demás³⁸. Es la estética de la belleza, muy al gusto de lo que conocemos de la FSA, frente al *feísmo*³⁹ de la fotografía obrera militante. El propio Walter Benjamin lo describe así:

“la cámara es ahora incapaz de fotografiar una casa de vecindad o un apila de basura sin transfigurarlos. Por no mencionar una presa o una fábrica de cables eléctricos: frente a estas cosas, la fotografía sólo puede decir: “qué bello”. Ha logrado transformar la más abyecta pobreza, encarándola de una manera estilizada, técnicamente perfecta, en objeto placentero”.(Walter Benjamin citado en Sountag 2005: 110).

Apenas una mirada a vuelapluma al trabajo de cualquiera de los autores de la FSA basta para ver que –con muy pocas excepciones– se trata de burgueses con mucho canon humanista en su mirada. La fotografía obrera, en cambio, pretendía “armar” al proletariado con cámaras porque, al fotografiarse, estaban creando la iconografía de toda una clase social transnacional, lo cual lo convierte en un instrumento político de cambio.

³⁸ La propia Dorothea Lange se lamentaba de que su famosa fotografía *Madre inmigrante* eclipsara toda su obra anterior y posterior, así como la práctica totalidad de obras de la FSA.

³⁹ Si bien el término es de Vicente Huidobro y aplicado a la literatura es, a nuestro juicio –y dada la ideología del autor que, en el fondo, abogaba por el mismo fin aunque con distintos medios– de la fotografía obrera, aplicarlo a nuestro trabajo.

El mensaje de la FSA con esos retratos de rostros añados pero dignos, de condiciones míseras, pero sin perder la esperanza, son la lectura presidencialista de la clase obrera que pretendió dar Roosevelt: un mensaje que trasladase a la sociedad la promesa de instaurar ciertas medidas proteccionistas que les integraran también a ellos en el paraguas protector del Estado Socialdemócrata. En cambio, la fotografía obrera y, con ella, las condiciones infrahumanas de trabajo en algunas cadenas de montaje, la explotación –sexual, física, material– del sistema de producción capitalista, tienen una lectura diferente: la de instrumentalizar y encauzar ese descontento de los trabajadores hacia el abandono del sistema de libre mercado y, en una segunda fase, organizarse para la toma de poder de las tropas de proletarios que carecían de una serie de condiciones básicas de vida que el sistema del capital nunca les iba a dar.

La fotografía de la FSA es una fotografía hermosa, bella, de primeros planos de retratos de obreros cansados, pero dignos. Retratados en ocasiones con plano americano, aún conservan, no obstante, una posición erguida, egregia. No por casualidad las fotografías de la FSA han sido convertidas en su mayor parte en icono “por eso la foto cuyo sentido (no digo efecto) es demasiado impreso es rápidamente apartada: se la consume estéticamente, y no políticamente”. (Barthez 2009: 71). La fotografía de la *League*, por el contrario, es una fotografía tosca, recia, contundente, con rostros destrozados por el trabajo deshumanizado (niños con muñones, cicatrices, llorosos, sucios), donde el obrero casi siempre sale en su puesto de trabajo (fábricas lóbregas, con aires densos, humos y una claustrofóbica luz rasa y puntual), y con condiciones de vida que casi siempre se repetían en los diferentes países industriales. La una (la fotografía de la FSA) es una fotografía hermosa para reconciliarse con el sistema y luchar por introducirse en él; la otra, la *League*, es una fotografía para descubrir a las conciencias que, en el fondo, los problemas del mundo derivan del sistema que lo rige.

5. Las diferentes representaciones del trabajador en la fotografía obrera

Análisis de *24 horas en la vida de una familia obrera de Moscú* frente a *Madre inmigrante* de Dorothea Lange

5.1. Análisis de *24 Stunden aus dem Leben einer Moskauer Arbeiterfamilie* (“24 horas en la vida de una familia obrera de Moscú”),

El presente trabajo se complementa con este último capítulo, en el que procederemos a analizar técnicamente uno de los hitos máximos de la fotografía obrera, el reportaje “*24 horas en la vida de una familia obrera de Moscú*” aparecido en la revista AIZ (auténtico altavoz de la fotografía amateur obrera) y, asimismo, analizaremos una de las fotografías más representativas de la FSA: el retrato de la inmigrante llamada Florence Leona Christie, tomada en el mes de marzo de 1936 en la zona conocida como Imperial Valley, al sur de California.

La elección de estos dos ítems para el cotejo no es casual; ambos son los dos máximos exponentes de ambas ramas de la fotografía de los años 30: la centroeuropea y la norteamericana. Una *fotografía obrera* como tal y la otra fotografía FSA.

El reportaje alemán sobre “*24 horas en la vida de una familia obrera de Moscú*”, es: “un trabajo de la brigada de Soiuzfoto integrada por: Lev Mezhericher (redactor) y Max Alpert, Semion Tules y Arkady Shaikhet (fotógrafos)”. Tanto los fotógrafos como el redactor de los textos eran obreros industriales afiliados al Partido Comunista Alemán y,

como hemos explicado dentro de este movimiento, compaginaban su trabajo proletario con la función “ideológica” de la fotografía para su Partido.

En su paginación todos los elementos han sido cuidadosamente dispuestos en las hojas de la revista. Dado que los occidentales –condicionados por la lectoescritura– miramos la realidad de izquierda a derecha, y de arriba a abajo, la primera ojeada al reportaje nos descubre en portada a una pareja de jóvenes deportistas que, raqueta en mano, ríen a la cámara; la primera chica da una visible carcajada –es la primera a los ojos del lector– mientras que, la de la derecha, sonrío tímidamente. El faldón de texto de la portada reza⁴⁰:

“estas son Vera y Nadiescha, las hijas del obrero moscovita Filipov, con domicilio en la calle Donskaya 59. Relatamos con fotografías cómo viven hoy estas chicas, sus padres y hermanos. Es un reportaje realista tan variado y arrebatador que interesará particularmente a todo aquel que viva fuera de las fronteras de la Unión Soviética”.

Un escueto texto introductorio da una serie de contextos sobre el reportaje a modo de introducción, con lenguaje enfático y propagandístico, afirma que desde la revista:

“queremos asistir en primera persona a la vida cotidiana de una familia obrera de Moscú; hay una familia, los Filipov, que vive en el número 59 de la calle Donskaya, en la vivienda 638. La forman el padre, la madre, tres chicos y dos chicas. Es una más entre los millones de familias de trabajadoras que, como ellos, viven en las numerosas ciudades de la unión soviética. ¡Y es precisamente por eso que nos interesan!. Con estas fotografías queremos observar cómo es el día a día soviético, desde la mañana a la medianoche, y compararlo con la vida cotidiana del mundo capitalista en cuya indigencia vivimos. Y por ello, porque nuestras imágenes se mantienen alejadas de cualquier idealización, porque dicen la *verdad* y nada más que la *verdad*, que plantean a cualquier persona que viva y trabaje en los países capitalistas la acuciante cuestión: ¿o perecemos en la barbarie capitalista o luchamos por la construcción del socialismo!”.

⁴⁰ Si no se indica lo contrario, todas las traducciones del alemán son las ofrecidas por Erika Wolf, (extraído de Ribalta 2011: 137–153).

El reportaje fotográfico comienza con una primera página compuesta por una fotografía marco de los pisos de nueva construcción (“estos nuevos bloques están en el barrio obrero de Samoskwaryeche, y en uno de ellos, en el nº 59, vive el obrero Filipov con su familia”, dice el pie de foto): en la fotografía –tomada desde una de las ventanas– se aprecia un día soleado, con unas sombras contundentes fruto de la hora del día escogida, y un plano paralelo levemente contrapicado que da credibilidad a la pieza. A esta imagen –que espacialmente ocupa casi la mitad de la hoja–, le siguen 3 fotografías verticales inferiores, sensiblemente más pequeñas, que retratan (por este orden); en primer lugar una imagen de un jardinero regando un jardín abajo de los edificios, seguido de una imagen ampliada del jardín que hay entre los edificios (“entre los edificios crecerá zonas de césped y árboles, para que estos nuevos barrios obreros no se parezcan a las lúgubres casas de vecindad que hay en las ciudades capitalistas”), y por último, la fotografía de una chabola de madera con el pié de foto: “antiguamente el obrero Filipov no vivía en condiciones tan modernas, hace dos años residía aún en esta casita de madera que amenazaba derrumbe: herencia y residuo de la época del zar. Pero hoy son cincuenta y seis mil las familias obreras que, como los Filipov, viven en edificios de nueva construcción”. Estas tres fotografías son tomadas en planos paralelos, nada arriesgados, y en la que apenas hay presencia humana. Todo edificio aquí aparece tranquilo, en calma.

La página siguiente, de una limpieza compositiva que podría incluirse, perfectamente, en cualquier dominical actual, muestra una gran imagen de un desayuno con el texto abajo y a la izquierda:

“A las 6:30 de la mañana, la familia Filipov al completo se sienta a la mesa para desayunar. El padre, Dimitri Petrovich Filipov, su mujer: Anna Ivanovna, la hija mayor: Vera, la pequeña Nadiescha, el mayor de los chicos, Konstantin, el mediano, Nikolai, y el pequeño que, como muchos niños de su edad, se llama Volodia en memoria de Lenin”.

En una época de profunda carestía alimentaria en toda Europa, y con unos niveles de hambruna que sólo se vieron sobrepasados con la miseria de la guerra que vendría después en el mundo, el artículo prosigue:

“Veamos ahora qué hay en la mesa de desayuno de los Filipov. Ahí se observan claramente los principios con los que el Estado soviético regula hoy el abastecimiento, pues mientras se realice el plan quinquenal será necesario el racionamiento de los víveres para garantizar alimentos suficientes a todos los ciudadanos: el padre de los Filipov es un “obrero de choque” y recibe en consecuencia la ración más abundante. Por eso vemos dos huevos en su plato. Al pequeño Volodia, como es un niño, le corresponde leche y un huevo. Mientras que en el caso de los adultos el reparto de alimentos se efectúa según pertenezcan una u otra clase, en el caso de los niños no se hacen distinciones. Todos los niños, incluso los de las antiguas familias burguesas sin derecho a voto, reciben la cuantiosa ración infantil, leche, etc. El resto de adultos deben contentarse con té, pan y embutido. Azúcar y mantequilla hay para todos”.

La fotografía aparece aquí tomada en un plano contrapicado y, pese a las dimensiones parcas de la estancia, renuncia a cualquier tipo de lente que pueda deformar la realidad. Los alimentos aparecen en las justas proporciones que el texto indica, y toda la familia respira naturalidad: ninguno mira al fotógrafo. La habitación tiene el lujo de tener una planta natural junto a la ventana. Un mantel impoluto blanco corona la mesa.

Debajo de la fotografía del desayuno, y paralelo al texto anteriormente citado, hay una imagen recortada, de tamaño cuadrado (ya que eran cámaras de paso universal de 35mm, los negativos tenían un tamaño estándar de 2x3, rectangulares). Dicha imagen es de un tranvía de madera. En él, los obreros aparecen tranquilos, mirando sonrientes por los cristales del vehículo algunos, charlando con su compañero de silla otros, y leyendo la prensa obrera algunos. Todos con su ropa digna (chaqueta algunos, monos industriales otros), su típica gorra de plato, zapatos cuidados. El pie de página dirá; “el padre de los Filipov acude en el tranvía, con sus dos hijos, a la fábrica *Krasni Proletari* (“el proletario rojo”), en la que se fabrican piezas y componentes.

La hoja siguiente sí que tiene una composición más obtusa, con una fotografía “desencajada” de su composición natural para, muy al gusto de la época, aparentar espontaneidad. Son fotografías que muestran el lugar de la fábrica (una fábrica sin humos, ni suciedad, ni grasa), y unos obreros atentos al producto que realizan, con varias

fotos individuales y con algún plano detalle de la industria. Asimismo, el texto, aparte de explicar varias de las labores de los trabajadores indica: “en el patio de la parte nueva de la fábrica hallamos una construcción tan extraña como ostentosa. Se trata de un palacio del antiguo propietario de la fábrica, un hombre rico que fue expropiado por la Revolución. Hoy alberga las instalaciones del comité de empresa de la fábrica *El proletario rojo*”.

Dentro de la página, se reproducen las cartillas de pago del padre y de sus dos hijos: en el texto adjunto a dicha cartilla se explican las condiciones laborales de la fábrica: trabajan 7 horas diarias durante cuatro días: libran el quinto. Además, se especifica que el padre cobra más por llevar 40 años trabajando y que, pese a que podría haberse jubilado, pidió voluntariamente seguir en la fábrica. Sus hijos –uno fresador, el otro taladrador–, cobran menos por ser aprendices, además están asistiendo a la escuela de la fábrica: de modo que su trabajo les forma de manera teórica y práctica.

Un epígrafe especial lo constituye el enunciado: Las mujeres de la familia Filipov. La siguiente hoja del reportaje gira en torno a la madre; a quien se muestra en la ventana, cosiendo, una gran fotografía de Vera –la hija mayor– trabajando de delineante, y una fotografía circular inferior que muestra cómo las mujeres llevan a sus hijos a la guardería. El texto inferior, afirma: “cuando los chicos y las chicas se han ido a trabajar, la madre de los Filipov lleva al pequeño Volodia al parvulario. El conjunto de edificios en el que viven los Filipov dispone de un parvulario propio al que todas las madres del bloque llevan a sus hijos”. Además, cita textualmente una frase de la madre tras dejar a su hijo en la guardería, a modo de recurso enfático que refuerza la imagen de la sociedad soviética como una “gran familia”: “bueno –dice la madre, en el texto– ahora ya he dejado también al niño en buenas manos”.

En la página enfrentada, una gran fotografía –ocupa media página– muestra a un cocinero ofreciendo comida ante una fila de personas, el texto de pie de página reza: “al mediodía, el padre Filipov almuerza con sus hijos en la cantina de la fábrica *El proletario rojo*. El menú consta de tres platos (sopa, un plato de carne o de pescado con guarnición, y compota o pudín): cuesta 30 kópeks. El gobierno obliga a todas las fábricas de la Unión Soviética a disponer de comedores como este.

La siguiente hoja está dedicada al pequeño Volodia y su guardería: muestra a los chicos haciendo gimnasia, en clases paritarias y coloreando con una compañera.

El reportaje continúa mostrando momentos de ocio y esparcimiento: el padre de familia, juega a las damas junto a sus camaradas aprovechando que aún le queda tiempo libre del descanso de la comida. Asimismo, también afirma el texto que al terminar la jornada laboral de siete horas, el joven duda entre ir “a la casa o a la pista de deporte”, y a Vera “de camino a casa la acompaña su novio, que acuerdan ir a pasar la hermosa tarde de verano en el parque de cultura y descanso”. Nadiescha, en cambio, “mira libros y prensa en el quiosco de las intermediaciones de la cooperativa y trata de elegir un libro que leer esa misma tarde”. Además, “esa tarde el padre y la madre de los Filipov han acudido con Konstantin a la tienda de corte y confección que lleva la cooperativa de los bloques de edificios. Allí –prosigue– el muchacho adquiere un traje que cuesta 27 rublos”.

Las fotografías muestran –como ha avanzado el texto– a una sonriente pareja de novios, a unos compañeros de la fábrica, y a un kiosco, así como al joven en la sastrería. Son casi siempre planos paralelos, cuando no levemente contrapicados, nunca en planos picados o enfáticos. Tienden a tener mucho aire, y a retratar siempre al sujeto en su ambiente: con un diafragma de apertura media que posibilita que casi todos los planos están nítidos.

Las últimas imágenes muestran a los padres y al pequeño en el parque, y a las jóvenes haciendo deporte (remo), así como a los ciudadanos en paseos por una zona boscosa.

El reportaje *24 horas en la vida de una familia obrera de Moscú* fue realizado desde dentro de la propia clase social; en él los fotógrafos, obreros alemanes en visita a la URSS, no ocultan su asombro ante la calidad de vida de sus colegas soviéticos, y el retrato es, huelga decir, de una idealización enfática. En unos momentos en que la crisis en Alemania está empobreciendo muy velozmente a la sociedad (agravado, como hemos visto, por el Tratado de Versalles), las imágenes de sus hermanos proletarios soviéticos se le debieron de antojar como el triunfo final para la propia clase obrera emancipada. El trabajo tiene estéticamente un acabado sencillo, bien terminado, y un discurso visual

nada impostado: con una mirada que se nos antoja sincera para con sus sentimientos de clase.

Hay, no obstante, ciertas características colindantes con el gusto fotográfico burgués de la época, geométrico, de expresión contenida, pero apenas una mirada a vuelapluma revela que, más allá de la forma, el fondo es lo verdaderamente rompedor: trazar con el lenguaje fotográfico las ansias de emancipación de todo un pueblo, el obrero, y de todos los países.

Por otro lado, el reportaje tuvo tanto éxito que otras agrupaciones de fotógrafos—obreros pronto se lanzaron a reinterpretarlo. En Alemania, un grupo de fotógrafos coordinados por la camarada Erich Rinka realiza el reportaje *Los Filipov alemanes*, ciertamente la puesta en escena, el montaje de las páginas, y la combinación de fotografías y textos recordaba mucho al reportaje ruso, pero aquí la familia sufre las consecuencias del típico capitalismo del siglo XX que, en la década ya de los años 20, se muestra como un sistema que genera una bolsa de pobreza ingente para que una ínfima minoría de propietarios de los medios tenga la práctica totalidad de la riqueza del país; en plena crisis económica de la época de Weimar.

Es, en realidad, la construcción en la praxis de lo que en la teoría el intelectual Edwin Hoernle llamó “el ojo proletario” como principio antagónico con respecto al humanismo burgués, que, miraba con compasión al mundo obrero como expresión de su superioridad de clase. La frase textual es: “debemos proclamar la realidad proletaria en toda su repugnante fealdad, con su denuncia a la sociedad y su exigencia de venganza [...] debemos presentar las cosas como son, con una luz dura, sin compasión” (Hoernle 1913: 15). La fotografía hecha por obreros para otros obreros del mundo (“liberados” o no). Ese será el propio canon del estatuto fotográfico obrero. Frente a la mirada estética, condescendiente del canon de la fotografía humanista burguesa; el estatuto de la fotografía obrera habría de representar toda suerte de pensiones inmundas, fondas horribles de pasillos lúgubres y edificios cochambrosos: puesto que esa era la realidad que habitaba la masa trabajadora. La mirada heroica del obrero en la fotografía humanista burguesa pasa ahora a las condiciones infrahumanas en que viven... hay fotógrafos obreros especialmente sensibles en el gusto al detalle: manos destrozadas por el uso de maquinarias, caras de niños marcadas de cicatrices, pies mutilados... se trata

de la “estética del feísmo” (de la que hablaba el Trotkista Vicente Huidobro), como trasunto y asunto de las condiciones de la clase trabajadora.

5.2. Dorothea Lange y su fotografía *Madre Inmigrante*

5.2.1. La historia real

La obra de Dorothea Lange, el retrato de la *Madre Inmigrante* tiene connotaciones heroicas, cuasi divinas. La historia de esa fotografía, según el estudio de Mark Durgen⁴¹ del que partimos, es la siguiente: en marzo de 1936, tras terminar la campaña de la remolacha en el sur de California (concretamente en una zona conocida como Valle Imperial), una familia viaja hacia el norte para incorporarse a la siguiente campaña de recogida.

En el camino, el vehículo se estropeó y el padre de familia decide ir a un pueblo cercano a reparar el automóvil, dejando antes hecha su mujer Florence Owens Thompson (que así se llamaba la señora de la famosa fotografía) una improvisada tienda de campaña para que se resguardaran del viento y la llovizna. Es el momento en que la fotógrafa Dorothea Lange para por la carretera, trabajando para la FSA, observa a la señora con sus niños y, pidiéndole permiso, comenzó a tomar fotos de ellos. En unos 10 minutos le tomó seis imágenes. El bloc de notas de Lange afirmaba: "Siete niños hambrientos. El padre es nativo de California. Son indigentes en el campamento de recolectores de guisantes y no hay cosecha de guisantes tempranos. Estas personas acababa de vender sus neumáticos para comprar comida."

Lange escribió más adelante: "Yo no pedí su nombre o su historia. Ella me dijo su edad, tenía 32 años. Me dijo que habían estado viviendo de verduras congeladas y que los niños cazaban pájaros. Ella acababa de vender las ruedas de su coche para comprar alimentos." Sin embargo, la señora Thompson, años más tarde, dijo que nunca Lange le preguntó nada y muchos de los detalles son incorrectos. Contó lo siguiente: "No hay manera de que quisiéramos vender nuestros neumáticos. Los únicos que teníamos

⁴¹ Durgen, Mark (2001): *Dorothea Lange*, Phaidon, New York. (Inédito en castellano).

estaban en el río Hudson. Dorothea Lange estaba mintiendo, quizás tenía una historia mezclada con otra: ¿o era para justificar otras cosas?".

Thompson también afirmó que Lange prometió que las fotos nunca serían publicadas, pero lo cierto es que las envió a las noticias de San Francisco, así como a la FSA en Washington. La prensa publicó las imágenes casi de inmediato, con la afirmación: "Entre 2.500 y 3.500 los trabajadores migrantes se mueren de hambre en Nipomo, California". A los pocos días, en esa finca de siembra y recolecta de guisantes, se recibió una dotación de 20.000 libras de alimentos por parte del gobierno federal. Sin embargo, Thompson y su familia se había trasladado ya de aquella finca en aquel momento. La sexta imagen de la serie, que más tarde se conoció como la *Madre Inmigrante*, ha logrado una condición mítica, simbólica, y define toda una época en los Estados Unidos de América. Roy Stryker afirmaba que *Madre Inmigrante* era la última foto de la era de la depresión. "Nunca [Lange] la ha superado. Para mí, era *la* imagen ... Las otras fueron maravillosas, pero esta era especial Ella es inmortal".

En conjunto, las fotografías tomadas por la FSA han sido ampliamente considerada como la etapa más gloriosa de la fotografía documental. Edward Steichen los describió como "los documentos más notables jamás prestados en las imágenes."

Nunca se supo quién era la mujer, hasta finales de 1970 en que la identidad de la señora Thompson fue descubierta. En 1978, siguiendo una pista, el reportero Emmett Corrigan encuentra Thompson en su casa móvil y la reconoció. En una carta que escribió la señora Thompson y que fue publicada por la Associated Press afirmaba: "Me gustaría que [Lange] no se hubiera llevado a mi imagen. No he hecho ni un centavo de ella. No preguntó mi nombre y me dijo que no vendería las fotos. Me dijo ella que me enviaría una copia. Nunca lo hizo." La hija de la señora Thompson, Katherine Thompson, dijo en una entrevista⁴² de diciembre 2008 que "la fama de la foto hizo que la familia sienta vergüenza de su pobreza". El propietario de todo el material de sus fotógrafos era la FSA y, por tanto, el gobierno: de modo que la imagen era de dominio público y Lange no recibió directamente dinero por los derechos de esa fotografía en concreto. Sin embargo, es

⁴² Consultable en: <http://edition.cnn.com/2008/LIVING/12/02/dustbowl.photo/index.html>

cierto que esa toma hizo de Lange en una celebridad y que con ella ganó "el respeto de sus colegas"⁴³.

Como si se tratase de un personaje de John Steinbeck y su genial *Las uvas de la ira*, la señora Thompson representa la columna vertebral de la unidad familiar: en ella se apoyan (literalmente) sus tres hijos en la foto. Emily Hahn, escritor de *The New Republic*, abordó las dificultades de las mujeres durante la Gran Depresión en 1933 su artículo "Las mujeres sin trabajo". Al entrevistar a varias mujeres en las agencias de desempleo, descubrió que no tenían miedo o vergüenza de hacer cualquier cosa por el bien de sus familias. Hahn escribió que la señora Thompson trabajó en un bar de comida rápida por cincuenta centavos al día y que le permitía llevarse las sobras para que pudiera alimentar a sus hijos⁴⁴. En una entrevista con CNN, la hija de Thompson, Katherine McIntosh, recuerda cómo su madre era "una mujer muy fuerte... nunca tuvimos mucho, pero ella siempre se aseguraba de que hubiera algo. Ella podía no comer, a veces, pero se aseguró de que siempre comieran los niños". En efecto, la desnutrición fue un factor importante para las niñas y los niños de la Depresión. Los investigadores recogieron el testimonio oral de hombres que decían haber tenido tanta hambre de niños que algunos llegaron a masticar sus propias manos⁴⁵. Dado que los alimentos eran escasos sufrían sistemáticamente de estómagos hinchados y enfermedades como la neumonía, la anquilostomiasis, la fiebre tifoidea entre otras. De 1930 a 1938, la tasa de mortalidad infantil aumentó en más del 20 por ciento. La educación fue factor dramático, pues muchos no iban a la escuela por no tener ropa que ponerse. La primera dama Eleanor Roosevelt recibió miles de cartas de los niños y niñas en todos los EE.UU. que explicaban sus historias y le pedían ropa, trabajo, dinero y comida.

Mientras que la imagen estaba siendo positivada para presentarla en 1941, el negativo de la famosa foto fue retocado para eliminar el pulgar de la protagonista (en la esquina inferior derecha de la imagen). Stryker dijo que eso equivalía a la manipulación de la verdad, pero la fotógrafa insistió. Esa obsesión de Lange en el borrado de los detalles fruto de una distracción en la toma, confirma la medida en que este tipo de fotografías documentales estaban muy preparadas y determinadas por el fotógrafo.

⁴³ Consultable en www.famouspictures.org/mag/index.php?title=Depression_Mother

⁴⁴ Noticia original en: www.ganzelgroup.com/books.html

⁴⁵ Bruccoli, y Horn (1996: 312).

La señora Thompson, 43 años después de ser retratada por Dorothea Lange, fue hospitalizada y su familia solicitó ayuda financiera a finales de agosto de 1983. En septiembre, la familia había recogido 25,000 \$ en donaciones para pagar su atención médica. Finalmente murió de cáncer y “problemas de corazón” en Scotts Valley, California el 16 de septiembre de 1983. Fue enterrada junto a su marido George, en Lakewood Memorial Park, en Hughson, California, y en su lápida se lee: "*Florencia Leona THOMPSON Migrant Mother – Una leyenda de la fortaleza de las madres de América*".

5.2.2. El icono histórico

La fotógrafa hizo una reinterpretación (más o menos intencionada) del clásico *madonna con i figlio* del Renacimiento. Esta imagen hizo de icono no ya de un país o una época, sino como un símbolo de la miseria humana. Esta fotografía, por ejemplo, se reprodujo durante la Guerra Civil española en las octavillas republicanas que denunciaban la situación del pueblo. En este mismo sentido, años más tarde la reprodujeron los *Black Panthers* acompañada de la siguiente leyenda: “La pobreza es un crimen y su víctima es el pueblo”. Esta fotografía reflejó de forma espléndida el estoicismo con que los excluidos del “sueño americano” soportaban esta situación. En 1978 Florence Thompson, la madre inmigrante de la fotografía, concedió una entrevista en el diario “Tribune” y declaró: “...estoy harta de simbolizar la miseria humana pese a que mis condiciones de vida han mejorado”.

5.2.3. Análisis técnico de la fotografía *Madre Inmigrante*

A nivel morfológico, podemos decir que el peso visual de la pieza recae por completo en el tercio superior central de la imagen: el punto de anclaje visual es el rostro con una mueca indescriptible, cuya ambigüedad es el alma misma de este retrato (¿triste?, ¿melancólico?, ¿resignado?) es el *leitmotiv* de la toma, de la serie, del trabajo y, acaso, de todos los objetivos de la propia FSA.

El centro, además, aparece levemente más sobreexposto que los laterales, en cuyos extremos hay dos niños que dan la espalda –literalmente– a la realidad. La madre

tiene, como ya se ha dicho, en su regazo a un bebé. Las líneas son suaves y acompasadas, no hay escorzos ni posturas que impliquen ritmo visual; toda la masa visual y el aire compositivo están dispuestos de manera armoniosa. A nivel kinético, hemos de reseñar que la mano sujetando la barbilla de la sujeto da seguridad y firmeza, al tiempo que exalta los valores –instintivos– de la ayuda y el apoyo. En un primerísimo plano desenfocado lo que parece ser una corteza de árbol aporta aún más rotundidad; verticalidad y protección.

A nivel de textura, conviene reseñar que los ropajes son generosos en los matices; suciedad, descosidos, manchas. La imagen es muy contrastada y ello aporta dramatismo al rostro de la protagonista, así como a sus niños.

Son claras las intenciones y limpios los métodos, cuando se observa la serie original (eran seis instantáneas, la última de las cuales es la que nos ocupa), se advierte mucha diferencia entre las cinco primeras y esta: para la última la fotógrafa ha cambiado el plano, se ha acercado al asunto y, si no pactado con la sujeto el modo, sí puede haber sugerido –a nuestro juicio– poses, movimientos. En esta imagen todo está sospechosamente ordenado: “los inmensamente talentosos integrantes del proyecto fotográfico de la FSA a finales de los años treinta (Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee, entre otros) hacían docenas de fotografías frontales de uno de sus aparceros hasta que se sentían satisfechos de haber conseguido el aspecto adecuado en la película: la expresión precisa en el rostro del sujeto que respaldaba sus propias nociones de la pobreza, la luz, la dignidad, la textura, la explotación y la geometría”. (Sontag 2009: 16).

5.3. Conclusiones

5.3.1. La fotografía del trabajador y su entorno frente a la fotografía del trabajador aislado: leyes de Gestalt

Mientras el reportaje filosoviético presenta al obrero en su entorno, la imagen de Dorothea Lange (y buena parte de toda la producción fotográfica de la FSA) retrata a los sujetos aislados. La explicación es bien sencilla.

Según las leyes de Gestalt⁴⁶, formuladas en la Alemania de primeros del siglo XX, y que se basan en una serie de principios visuales (*principio de la semejanza, de la proximidad, de la geometría, etc.*), ase afirma que el cerebro humano organiza las percepciones como totalidades (de ahí *Gestalts*) de acuerdo con las “leyes de percepción”. La frase de W. Kohler: “el todo es diferente de la suma de las partes” sintetiza lo sostenido por los experimentalistas acerca de que *percibimos totalidades* y que cada parte pierde el valor que tiene en el contexto y posiblemente sus cualidades al ser retirada del mismo. Dicho de otra manera, el retrato de la *Madre Inmigrante* tiene una lectura inconsciente en el receptor: pero, si el fondo fuera el de una fábrica tendría otra lectura. Y, de hecho, si el fondo fuera un florido campo de flores, tendría asimismo otra lectura.

Es decir, no es lo mismo observar el rostro cansado de un obrero con un fondo neutro que ese mismo rostro cansado y de fondo una fábrica sucia, lóbrega, de compañeros tirados por el suelo –a la hora del humilde bocadillo–, con una iluminación tenebrista y, además, con una muchedumbre humana trabajando en una cadena de montaje al fondo .

Un rostro a foco puede transmitirnos muchas sensaciones como receptores (dignidad, altivez, coquetería u hombría), pero conseguir también que todo su entorno sintonice con el retrato y con lo que el fotógrafo quiere expresar es, además, mucho más difícil, además porque, como hemos visto, las condiciones del trabajador en aquella época eran paupérrimas; trabajo infantil, jornadas laborales sin regularización estatal, remuneraciones a voluntad de los empresarios, etc., la fotografía obrera siempre retrataba al trabajador en su conjunto: porque es ahí donde, por mucho que un rostro pueda permitirnos, tenemos la lectura totalizante de su contexto: los “aspectos más feos” que las imágenes de la FSA (las que no pasaron la censura de Stryker) nos ocultan son, precisamente, aquellos aspectos en que se recrea la fotografía obrera (y su “estética del feísmo”).

⁴⁶ El término *Gestalt* proviene del alemán y fue introducido por primera vez por Christian von Ehrenfels. Si bien hay muchas traducciones, se entiende generalmente como "forma". Así como "figura", "configuración" e, incluso, "estructura" o "creación".

5.3.2. El reportaje fotográfico frente a la fotografía única

Toda la extensa producción de la FSA solía aparecer en los medios en que se difundían como una fotografía única, tendiendo siempre a esa iconografía máxima condensada en una única pieza potente. Es el caso que hemos visto de *Madre Inmigrante*, pero también con el otro icono de Walker Evans *Sharecropper Floyd Burroughs*: campesino genuinamente americano (peto de vaqueros, mangas de camisa remangadas) que rudo mira al objetivo del fotógrafo. También en esta otra foto icónica el fondo es neutro (grisáceo en el caso de Lange, negro en el de Evans), y hasta en ambos casos hay un trozo de madera vertical junto al sujeto (que aporta, como ya hemos señalado, firmeza, estatismo, seguridad).

En cambio, en toda la fotografía obrera (desde la alemana a la rusa pasando por la norteamericana) es muy difícil extraer una única fotografía del imaginario colectivo, pues la mayoría de las veces se recuerda el concepto, acaso el tema tratado, pero casi nunca el impacto de la fotografía misma (su composición, su discurso visual). Es la profunda convicción revolucionaria de que lo fotografiado es siempre más importante que el que lo fotografía. Y para ilustrarlo basta el ejemplo de que cualquier persona – profesional o no de la fotografía– reconoce el icono de la imagen de Dorothea Lange, pero casi nadie sabría reconocer que la célebre fotografía de una hoz y un martillo sobre un sombrero mexicano, y que se llamó “la revolución mexicana” es de la fotógrafa obrera alemana (de origen italiano) Tina Modotti.

5.3.3. La fotografía como lucha social contra el Estado burgués frente a la fotografía al servicio del Estado burgués.

Como ya se ha dicho, la League era un experimento del marxismo soviético y la FSA lo era del Estado norteamericano de la era Roosevelt. Pero aunque a veces, inevitablemente, hay ciertos aspectos coincidentes (algún plano parecido, algún detalle similar, cuando no una fotografía que recuerda abiertamente a otra), no olvidemos que la intención de la League es derrocar el sistema del libre mercado. El de la FSA es perpetuarlo con la promesa de integrar dentro de su seno a los que, en ese momento, no lo estaban: baste el ejemplo que se explicó anteriormente; al poco de publicarse la foto de *Madre Inmigrante* de Lange, la reacción del Estado, aplaudido por los medios –que dieron

generosa cobertura de ello– fue *donar* 20.000 libras en comida y recursos a esa zona depauperada. *Donar* recursos: muy en la lógica judeocristiana de la caridad: es lo que el profesor José Esquinas denomina “egoísmo inteligente” (solicitar a las capas pudientes que cedan algo de fondos para los pobres, para paliar la situación de éstos y que no se vean abocados a la Revolución marxista para sobrevivir)⁴⁷. Si la fotografía de Lange la hubiera hecho un fotógrafo obrero (aparte de muchas diferencias, casi con toda seguridad, en encuadre, profundidad de campo, plano, etc. –como ya hemos visto–) al día siguiente se habría publicado en una revista con ese reportaje reclamando la Revolución social para los oprimidos: de modo que, más que probablemente, el Estado no hubiera donado 20.000 libras en comida, sino que habría mandado a 20.000 policías – o al ejército– para contener a los Revolucionarios que lucharan contra la pobreza (usando las armas de la lucha obrera: huelga, sindicación, cooperación entre iguales y solidaridad), que nada tiene que ver con la carida

⁴⁷ El autor Murray Bookchin se refiere a ello como: “Ora ragionano in termini di male minore, sempre di male minori, di un male sempre minore, che alla fine li conduce al peggiore tra I mali”. (Recogido en Varengo: 2007: 133)

Conclusiones

El presente estudio ha estado enfocado hacia una visión de la historia del movimiento obrero que ha sido muy poco tratada. Concretamente, nos referimos a los mecanismos de producción estética que, en los primeros años del siglo XX, el movimiento desarrolla como arma política, tratando de profundizar en aspectos no tratados en otros estudios, tal como su desarrollo en Europa y desaparición con el auge de los totalitarismos estalinista y nazi, así como su surgimiento en Estados Unidos cuando en Europa ya había desaparecido, aunque con características diferentes, las cuales, además, tendrán una repercusión clara en los modos de representación fotográfica del obrero. Estas diferencias se observan claramente en dos de las grandes plataformas de expresión para la fotografía obrera: la filo-soviética, que incluye a la alemana AIZ y la League norteamericana, y la estatal norteamericana: la FSA.

De esta manera, el presente trabajo de investigación se organiza en torno a ocho capítulos, que analizan las dos épocas fundamentales de la fotografía obrera de los primeros años del siglo XX y la representación que se hizo de los trabajadores en ellas.

Tras una breve introducción a los planteamientos generales del trabajo, el capítulo 2, que funciona como marco introductorio, está dedicado a la historia de la fotografía, que surgió como un experimento científico, pero pronto se instaló en el imaginario global de la ciencia y las ciencias sociales: los políticos la utilizaron en el colonialismo y sus misiones como un medio más barato, eficiente y “cercano

a la realidad” que el grabado. Paralelamente, y gracias principalmente a Disdéri, la fotografía acaba inundando también el imaginario popular del pueblo llano en toda Francia, primero, e inmediatamente después en todo Occidente, hasta tal punto que fotografiarse llegó a ser una de las actividades más habituales en las ferias y circos.

Este invento, que hasta el momento era más que nada un divertimento, pronto empezó a adquirir otras funciones, principalmente de información y propaganda política. Así, en el capítulo 3 hemos tenido ocasión de analizar cómo cuando surgen los grandes movimientos sociales contestatarios contra el nuevo orden mundial –que había pasado, como hemos visto, del viejo feudalismo post-medieval a un sistema de organización de libre mercado: el capitalismo–, esa fuerza obrera descubre en la fotografía un arma potentísima. Esta potencia nace de la cercanía con la realidad que tiene el registro de la imagen, de la cual carece el texto escrito. Además, como el movimiento obrero es internacionalista por definición, la fotografía contaba con la ventaja de ser, asimismo, internacional, al contrario que las lenguas: cualquier publicación fotográfica podía ser observada y comprendida en cualquier país del mundo.

Esa arma en potencia se va puliendo y desarrollando gracias a toda una serie de organizaciones fotográficas obreras y diversos círculos (ateneos obreros, sindicatos) que la fomentan y organizan en torno a ella revistas, publicaciones, talleres, exposiciones y concursos. En pocos años, la fotografía de los obreros hecha por lo propios obreros será ya un arma política, ya que permite que, por ejemplo, un proletario de Rusia que sufre el desempleo y las condiciones míseras de su vivienda vea en una revista obrera a un joven francés o alemán en esas mismas condiciones e, inmediatamente, se identifique con él. Esa toma de conciencia internacionalista es, en realidad, la propia toma de conciencia de clases y, por extensión, la propia construcción del imaginario icónico proletario colectivo: una clase social transnacional y translingüística, que persigue en todos

los países los mismos objetivos, alberga los mismos intereses, padece las mismas miseria y sufre idénticas condiciones laborales de precariedad inhumana.

Frente a esta fotografía obrera hecha por obreros, una serie de gobiernos occidentales europeos, además de los Estados Unidos de América, con un sistema basado en la democracia liberal burguesa –y, por tanto, con los medios de producción controlados por el capital privado–, reaccionan invirtiendo el estatuto fotográfico de la clase obrera y, con prácticas de gran sutileza técnica, de gran calado epistemológico, y con intenciones bien definidas en su agenda política, tal y como hemos analizado en el capítulo 4: la iconografía de los trabajadores poco a poco se va alejando de su germen inicial, hasta transformarse en otra cosa, o incluso desaparecer. Tras su mutación se convertirá, en estos países, en una fotografía de canon visual humanista burgués.

En la Unión Soviética tras la muerte de Lenin supone el fin de la fotografía obrera que se había desarrollado durante las décadas anteriores. El estatuto de la imagen proletaria será a partir de ahora unificado bajo la nueva denominación de “arte socialista soviético”, donde ya no tiene cabida la constatación del día a día del trabajador, sino únicamente la imagen que de ese día a día proyectará el estado soviético estalinista. La Segunda Guerra Mundial, además, ayudará a esa transformación iconográfica natural del “obrero como héroe” al “obrero como guerrero contra el fascismo” y, tras las consecuencias de la contienda, en la que murieron no menos de 25 millones de obreros, a su vez en “obrero como víctima de la muerte y la destrucción”. Este último aspecto, además, se extendió sobre el resto de países europeos en los que se había desarrollado la fotografía obrera.

En los Estados Unidos, la fotografía obrera se encarna en la *League*. Si bien nació como un experimento fruto de la Workers' International Relief (WIR), creada por el Gobierno Soviético para recaudar dinero para su revolución, acabó siendo –gracias a su división de propaganda– uno de los grandes elementos de propaganda soviética a través del cine y la fotografía. Esta *League*, con el tiempo,

sufrió un progresivo empobrecimiento, provocado, como se ha visto, por diferentes factores, como la persecución a sus líderes, las escisiones dentro del grupo y los problemas para visibilizar su trabajo. El punto final de la *League* lo pondría el Macarthismo, que encarcelaría a buena parte de sus integrantes durante la Guerra Fría, como vimos en el capítulo 4.

Paralelamente, en los primeros años de la creación de la *League*, se crea una especie de “contrapoder” fotográfico: la desarrolla la Farm Security Administration (FSA), que fue un experimento gubernamental para documentar los efectos de la Gran Depresión del 29 en la población rural, así como el éxito de los programas estatales de incentivos a la recuperación. No obstante, y pese a ser un proyecto dirigido por el gobierno, la censura tuvo una repercusión importante, hasta tal punto que la producción fotográfica de la FSA fue parcialmente destruida por su Director, Stryker. La parte no censurada, sin embargo, gozó de una de las mayores campañas estatales de difusión que se hayan visto jamás en los Estados Unidos de América.

La hipótesis central de nuestro trabajo partió, pues, de la idea de que el movimiento obrero utilizó la fotografía como un elemento identitario del imaginario obrero internacional, con un canon estético muy definido, de modo que este tipo de fotografía, la obrera, al volverse arma política, fue aprehendida por el poder económico, reorientada, y materializada por la FSA quien, además, hizo de potente altavoz.

Porque, efectivamente las fotografías de la FSA tienen, ciertamente, un mensaje duro, de constatación de la miseria pero, al mismo tiempo, esperanzador, puesto que trataba de demostrarle al pueblo que “con trabajo y esfuerzo” se podía entrar en el paraguas del Estado del bienestar. En los capítulos centrales del presente trabajo hemos analizado cómo la agenda política del marxismo pasaba no por integrarse en el capitalismo, sino por construir el socialismo como alternativa, cambiar el estatuto general del proletario y dotarle de la misma calidad de vida de

que gozaba la burguesía, haciéndolo extensivo a todas las capas sociales. Esto tiene una influencia en la fotografía de tema obrero, de manera que la fotografía de la FSA no hace pensar, sólo iconiza, congelando lo que hubiera podido quedar de dicho pensamiento. La diferencia entre ambas propuestas políticas, traducidas y traslucidas ambas a la fotografía respectiva de la FSA y la Legue, es, pues, no sólo estética, sino política.

Asimismo, cuando se mutila la posibilidad de auto-representación icónica de una clase social, al perderse sus referentes identitarios, su conciencia de clase social en cuanto a tal también desaparece. Ello explica, a nuestro juicio, que con el endurecimiento progresivo de las condiciones laborales que vivimos hoy día, y con la dictadura encubierta de eso que se ha convenido en llamar “los mercados” no haya si quiera resquicio de movimiento obrero contestatario. La situación actual es manifiestamente peor que la de la gran depresión del 29 y, sin embargo, aquella sólo pudo salvarse cuando la maquinaria prestamista norteamericana arrancó por el inicio, a su vez, de la maquinaria de la industria bélica de los Estados Unidos en la II Guerra Mundial.

Por todo ello, y con la mirada puesta en una futura tesis doctoral, nuestra intención es la de realizar un profundo estudio mucho más ambicioso de las representaciones que de la clase obrera se hacen en la actualidad, en diferentes partes del mundo. Para su entendimiento, no obstante, era necesario analizar cómo en la década de los años veinte y treinta ya se comienza a invertir el estatuto de la imagen del trabajador. Las consecuencias sociales de dicho cambio del estatuto las seguimos padeciendo hoy día, representada en una clase obrera internacional que, al no tener herramientas de representación icónica de su propio imaginario identitario de clase, carecen de dicho concepto de clase y, consecuentemente, se consideran a sí mismos –erróneamente, a nuestro juicio– “clase media”. Dicha falsa clase media, esa legión de proletarios carente de conciencia de clase, en última instancia, serán las primeras víctimas sociales –

como ya ocurrió en la Gran Depresión del 29- de esta operación de los reajustes financieros de los mercados, comúnmente llamada hoy día: “crisis”.

Bibliografía

- AA.VV. (1997): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Llibres de Recerca, Barcelona.
- AA.VV. (2011): *50 fotografías míticas: su historia al descubierto*. Taschen. Berlín.
- Adams, Ansel (2002): *Examples. The Making of 40 photographs*. Little Brown & Company. Nueva York.
- AA.VV. (2000): *AFP, L'agence*. Éditions de la Martinière. París.
- Ades, Dawn (2002): *Fotomontaje*, GG, Barcelona.
- Aguilar García, José (2005): *Aplicación del sistema de zonas a la fotografía digital en color*. (inédito impreso, descargable digital en: www.tdx.cesca.es), Castellón.
- Aicher, Otl (2001) *Analógico y digital*, GG, Barcelona.
- Alsina Munnué, H. (1954) *Historia de la fotografía*, Ediciones del Nordeste, Barcelona.
- Alonso Erausquín, Manuel (1995): *Fotoperiodismo: formas y códigos*, Síntesis. Madrid.
- Ansón, Antonio (1992): *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*, Cátedra, Madrid.
- Ansón, Antonio (2000): *Novelas como álbumes. Fotografía y Literatura*, Mestizo, Murcia.
- Ansón, Antonio (ed.) (2003): *Los mil relatos de la imagen y uno más*, Diputación de Huesca, Huesca.
- Arbaïzar, Philippe (2004): *La confusión de los géneros en fotografía*, GG, Barcelona.
- Arnheim, Rudolf (1982): *À propos de la nature de la photographie*, Arts et diffusion. Lieja.
- Arnheim, Rudolf (1989): *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Alianza. Madrid.
- Arrouye, Jean (dir.)(2005): *La photographie au pied de la lettre*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.
- Aumont, Jaques (1992): *La imagen*, Paidós, Barcelona.

- Azara, Pedro (2002): *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en Occidente*, GG, Barcelona.
- Bachlor, R. Brucoli (1996): *American Decades: 1930–1939: lifestyle and Social Trends*. Gale Cengage Learning. Detroit.
- Baeza, Pepe (2007): *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. GG, Barcelona
- Bann, Stephen – Hermange, Emmanuel (éd.)(2000): *Photography and Literature: an Anglo–French symposium*, Journal of European Studies, Alpha Academic, vol. 30, part. I, nº117.
- Barthes, Roland (1992): *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós. Barcelona
- Barthes, Roland (2009): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona.
- Batchen, Geoffrey (2004): *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, GG, Barcelona
- Bazin, André (1990): *¿Qué es el cine?*. Rialph, Madrid.
- Benjamin, Walter (2008): *Sobre la fotografía*, Pre–Textos, Valencia.
- Berger, John (2011): *Mirar*, GG, Barcelona
- Berger, John (2010): *Modos de ver*, GG, Barcelona
- Berger, John (2008): *Otra manera de contar*, GG, Barcelona
- Berthier, Françoise (2007): *El jardín zen*, GG, Barcelona
- Blanco, Manuel (2005): *Diario Disidente de Nueva York*, Argo. Sevilla
- Bordieu, Pierre (1979): *La fotografía: un arte intermedio*. Nueva imagen, México
- Bordieu, Pierre (2003): *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. GG, Barcelona.
- Brassaï (1997): *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, Paris.
- Bryant, Marsha (ed.): *Photo–Textualities: Reading Photographs and Literature*, University of Delaware, Newark.
- Buisine, Alain – Wateau, Emmanuel (eds.)(1995): *Photographie–littérature*, Universität Mannheim, Mannheim.
- Burgin, Victor (2004): *Ensayos*. GG, Barcelona
- Caballo Ardila, Diego (2003): *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*. Editorial Universitas, Madrid.
- Cadava, Eduardo (1997): *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton UP, New Jersey.
- Caraion, Marta (2003): *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX siècle*, Droz, Genève.

- Carreras, Claudi (2007): *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, GG, Barcelona
- Cartier-Bresson, Henri (2011): *Fotografiar del natural*, GG, Barcelona
- Chevrier, Jean-François (2009): *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, Editions L'Arachnéen, Paris.
- Chomsky, Noam (1988): *Manufacturing consent. The political economy of Mass Media*. Phanteon Books. NY
- Coronado e Hijón, Diego (2005): *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*, Alfar, Sevilla.
- Costa, Joan (1991): *La fotografía: entre sumisión y subversión*, Trillas, México.
- Coulange, Alain (1998): *Avec quoi une photographie peut-elle avoir à faire dès lors qu'on la voit? Note sur deux photographies de Denis Roche*, Philigranes, Paris.
- De Naeyer, Christine (1995): *Paul Nougé et la Photographie*, Didier, Bruxelles.
- De Romanis, Roberto (ed.)(1996): "Fotografía e letteratura", L'Asino d'oro, nº9.
- Debray, Régis (1992): *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Paidós, Barcelona.
- Debray, Régis (2001): *Introducción a la mediología*. Paidós, Barcelona.
- Debroise, Olivier (2005): *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. GG, Barcelona
- Desbiens, Albert (1991): *Histoire des États-Unis: la Grande Dépression*. Gallimard. Paris.
- Devis, Chloé (2010): *Le goût de la photo*, Mercure de France, Paris.
- Dondis, Donis (1973): *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. GG, Barcelona.
- Domenech Fabregat, Hugo (2005): *La fotografía informativa en la prensa generalista española. Del fotoperiodismo clásico a la era digital*. (Inédito impreso, descargable digital en: www.tdx.cesca.es), Castellón.
- Durden, Mark (2003): *Dorothea Lange*. Phaidon. Nueva York.
- Edwards, Paul (2006): *Je hais les photographes! Textes clés d'une polémique de l'image*, Anabet, Paris.
- Edwards, Paul (2008): *Soleil noir: Photographie et littérature*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- ExtraCámara, monográfico 9 (1997): *Fotografía & Literatura*, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas.
- Flusser, Vilém (1990): *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas, México.

- Fontcuberta, Joan (1990): *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. GG, Barcelona.
- Fontcuberta, Joan (2000): *El artista y el fotógrafo*. Actar Editorial. Barcelona.
- Fontcuberta, Joan (2008): *Historias de la fotografía española: escritos*. GG, Barcelona.
- Fontcuberta, Joan (2009): *El beso de Judas: verdad y fotografía*. GG, Barcelona.
- Fontcuberta, Joan (2010): *La cámara de pandora: la fotografía después de la fotografía*. GG, Barcelona.
- Fontcuberta, Joan (2010): *Estética fotográfica: una selección de textos*. GG, Barcelona.
- Fontcuberta, Joan (2011): *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. GG, Barcelona.
- Freund, Gisèle (2011): *La fotografía como documento social*, GG, Barcelona
- Frizot, Michel. (1987): *Du bon usage de la photographie: une antologie des textes*. Paris: Ministère de la Culture et la Communications.
- Gautrand, Jean-Claude (2001): *Robert Doisneau*. Taschen, Berlín.
- Gómez Isla, José (2005): *Fotografía de creación*. Nerea. Donostia.
- González Flores, Laura (2005): *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, GG, Barcelona.
- Gómez Tarín, F.J. (2003): Lo ausente com odiscursio. Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico. Servei de publicacions de la Universitat de València. Valencia.
- Green, David (2007): *¿Qué ha sido de la fotografía?*, GG, Barcelona
- Gubern, Román (1974): *Mensajes icónicos de la cultura de masas*. Lumen, Barcelona.
- Gutiérrez-Álvarez (2011): *Lev Tolstoi: Aristócrata, cristiano y anarquista*. Libros de la Frontera (Amelia Romero Editora), Sevilla.
- Hamon, Philippe (2001): *Imageries. Littérature et image au XIXème siècle*, José Corti, Paris.
- Hapkemeyer, Andreas – Weiermair, Peter (eds.)(1996): *Photo Text – Text photo: The synthesis of Photography and Text in Contemporary Art*, Edition Stemmler, Zurich.
- Hirsch, Marianne (1997): *Family frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard U.P., Harvard.
- Hoernle, Edwin (2011). *El movimiento de la fotografía obrera (1926–1939), ensayos y Documentos*. Madrid. TF editores.
- Hunter, Jefferson (1987): *Images and Word: The interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*, Harvard U.P., Harvard.
- Infantino, Stephen C. (1992): *Photographic Vision in Proust*, Peter Lang, New York.

- Ivins, William (1970): *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. GG, Barcelona
- Jaguer, Édouard (1982): *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, Flammarion, Paris.
- Jeffrey, Ain (1981): *La fotografía*. Destino, Barcelona.
- July, Marine (1994): *La imagen fija*, Editorial La Marca, Buenos Aires,
- Klein, William (2002): *Paris + Klein*. Contrasto.
- Koppen, Erwin (1987): *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik Einer Medienentdeckung*, Metzler, Stuttgart.
- Krauss, Rosalind (2004): *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. GG, Barcelona.
- Langford, Michael (1989): *Fotografía Básica*. Omega. Madrid.
- Ledo, Margarita (2005): *Cine de fotógrafos*, GG, Barcelona
- Ledo, Margarita (1995): *Documentalismo fotográfico contemporáneo*. Xerais de Galicia. Vigo.
- López Mondejar, Publio (2004): *150 años de fotografía en España*, Lunweg, Madrid.
- López Mondejar, Publio (1999): *Madrid, laberinto de memorias: cien años de fotografía*, Lunweg, Madrid
- Marzal Felici, Javier (2009): *Cómo se lee una fotografía*. Cátedra, Madrid.
- Marzo, Jorge Luid (2006): *Fotografía y activismo*, GG, Barcelona
- Mattelard, Armand y Neveu (2004): *Introducción a los estudios culturales*. Paidós. Barcelona.
- Moholy-Nagy, László (2005), *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. GG, Barcelona
- Momeñe Artola, Eduardo (2009): *La Visión Fotográfica: curso de fotografía para jóvenes fotógrafos*. Autor-Editor. Madrid.
- Naranjo, Juan (2006): *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, GG, Barcelona.
- Oriehula, Antonio (2005): *La piel sobre la piel*. Ed. Argo-ediciones-La mano vegetal (Aula de Cultura de Filología, Universidad de Sevilla). Sevilla.
- Palao, José Antonio (2004): *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*. Ediciones de la Fílmoteca, Generalitat Valenciana. Valencia.

- PAPI, G. (2007): *Fichados. Una historia del siglo XX en 366 fotos policiales*. Barcelona: Alba Editorial.
- Pérez, David (2004): *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el S.XXI*, GG, Barcelona
- Picazo, Glòria (2003): *Indiferencia y singularidad*, GG, Barcelona
- Poyato, Pedro (2006): *Introducción a la teoría y el análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*, Grupo Editorial Universitario, Granada.
- Printzker, Barry (2002) *Andel Adams*. JG Press, Nueva York.
- Ramírez, Juan Antonio (1988): *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra, Madrid.
- Ramonet, Ignacio (1998): *Internet, el mundo que llega. Los nuevos caminos de la comunicación*. Alianza. Madrid.
- Ribalta, Jorge (2007): *La fotografía entre las BellasArtes y los medios de Comunicación*, GG, Barcelona
- Ribalta, Jorge (2004): *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*, GG, Barcelona
- Ribalta, Jorge, [Director]. (2011): *El movimiento de la fotografía obrera (1926–1939), ensayos y Documentos*. Madrid. TF editores.
- Ribas, Xavier (2005): *Santuario*, GG, Barcelona
- Roberts, John (1998): *The art of interruption. Realism, photography and everyday*. Manchester University Press. Manchester.
- Roncero, Rafael Doctor (2002): *Historia(s) de la(s) fotografía(s)*. Caja Madrid, Madrid.
- Rosler, Martha (2007): *Imágenes públicas: La función política de la imagen*. GG, Barcelona
- Salgado, Sebastián (1997): *Terra*. Grupo Santillana–ediciones Alfawara. Madrid.
- Salgado, Sebastián (2000): *Éxodos*. ELR ediciones. Madrid.
- Salgado, Sebastián (2005): *Trabajadores*. Editado por Fundación Retevisión. Madrid.
- Salgado, Sebastián (2010): *África*. Taschen, Berlín.
- Scianna, Ferdinando – Ansón, Antonio (eds.)(2009): *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- Soler Campillo, María (2005): *Estructura del sector fotográfico: análisis de la actividad económica y de las políticas de comunicación de las empresas de fotografía en la Comunidad Valenciana*. (inédito impreso, descargable digital en: www.tdx.cesca.es), Castellón.
- Sontag, Susan (2009): *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona.
- Sougez, 0–Loup (1996): *Historia de la fotografía*. Cátedra, Madrid.

- Soulage, François (2005): *Estética fotográfica*. La marca. Buenos Aires.
- Stieglitz, Alfred (2008): *Camera Work, the complete photographs*, Taschen, Berlín.
- Stimson, Blake (2009): *El eje del mundo: fotografía y nación*. GG, Barcelona
- Tagg, Jonh (2005): *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. GG, Barcelona
- Taine, Hippolyte (1865), *filosofía del arte*, 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, editado en 1960.
- Tournier, Michel (2002): *El crepúsculo de las máscaras*, GG, Barcelona
- Trotsky, Leon (1924). *Art & Revolution; writings on Literature, Politics and culture*. Original de 1924, reeditado en 1970. Ed: Patfhinder, U.S.A.
- Vilches, Lorenzo (1987): *Teoría de la imagen periodística*, Paidós. Barcelona.
- Whelan, Richard (2003): *Robert Capa, la biografía*. Aldeasa, Madrid.
- Yáñez Polo, Miguel ángel (1981): *Retratistas y fotógrafos*. Grupo Andaluz de Ediciones Repiso Lorenzo. Sevilla.
- Yates, Steve (2002): *Poéticas del espacio*, GG, Barcelona.
- Zunzunegui, Santos (1988): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Cátedra. Madrid.
- Zunzunegui, Santos (1988): *Pensar la imagen*. Cátedra. Madrid.

Presencia de Tina Modotti

Yo sabía de ti, Tina Modotti,
de tu precioso nombre, de tu gracia, de tu fina y dulcísima presencia,
mucho antes de verte, de encontrarte
cualquier noche de guerra, una mañana
madrileña de sol, en esos días
en que se alzaba el quinto regimiento
como el inmenso brote de una espiga
que se abriera cubriendo los campos de batalla.

Apenas te vi. Pero me basta recordarte sabiendo lo que eras: al humano fervor de tus
fotografías,
tristes rostros de México, paisajes,
ojos de amor para fijar las cosas.
tú vives entre todos, no es preciso
pensarte lejos de ninguna tierra,
tu tierra está en el aire que nos trae
la luz dichosa de tu bello ejemplo.
Es verdad. No estás muerta. Tu no duermes
porque lograste al fin lo que querías.
Dame la mano, hermana, caminemos.
Hoy has de hablar aquí. Ven. Te escuchamos.

Rafael Alberti.

(dedicado a Tina Modotti, fotógrafa obrera de origen italiano que protagonizó varias portadas de la AIZ alemana).

Sevilla.

Septiembre de 2011.