

¿Qué nos dice la fotografía documental?

Por James Curtis

Versión en español de **Héctor Ulloa Aguilar**

México 2010 (www.iconofilia.com)

Traducido con autorización de: American Social History Project/Center for Media and Learning, City University of New York. The Graduate Center (tomado de la serie *¿Qué Nos Dice la Evidencia?* en History Matters: The U.S. Survey on the Web, en <http://historymatters.gmu.edu>)

¿Qué Nos Dice la Fotografía Documental?

Una imagen quizá valga mil palabras, pero es necesario saber cómo analizarla para obtener algo de ella. *¿Qué Nos Dice la Fotografía Documental?* brinda un espacio para que estudiantes y maestros enfrenten las imágenes documentales que a menudo ilustran los textos, pero que casi nunca se consideran evidencia histórica por derecho propio. Escrita por James Curtis, esta guía ofrece una breve historia de la fotografía documental así como una bibliografía con anotaciones y una lista de recursos en línea para la fotografía documental. James Curtis es Profesor de Historia en la Universidad de Delaware y Director del Programa Winterthur de Cultura Americana Antigua. Curtis es el autor de los libros *The Fox at Bay: the Presidency of Martin Van Buren*, *Andrew Jackson and the Search for Vindication* y *Mind's Eye, Mind's Truth, FSA Photography Reconsidered*. Algunos fragmentos de este último fueron tema de un documental de la BBC sobre fotografías de la Norteamérica de la Depresión. Curtis trabaja actualmente en el manuscrito de un libro sobre el impacto de las actitudes raciales sobre la fotografía documental durante la década de 1930.



Walker Evans, rincón de cocina en el hogar de Floyd Burroughs, Condado Hale, Alabama, 1936.

Introducción

Con frecuencia, los historiadores consideran las fotografías como una forma crítica de evidencia documental que refleja eventos del pasado. La fe pública y académica en el realismo de la imagen fotográfica se basa en la creencia de que la fotografía es una reproducción mecánica de la realidad. Susan Sontag capturó la esencia de esa fe en su monumental desvarío *On Photography* cuando escribió: “Las imágenes fotografiadas no parecen ser declaraciones sobre el mundo sino partes de él.” Y al acomodar estas partes para formar mosaicos históricos, los maestros y académicos rara vez se han detenido a someter las imágenes fotográficas a las mismas pruebas aplicadas a otras formas de evidencia documental. Por ejemplo, hemos sido capacitados para incluir como factor la subjetividad del autor cuando leemos algún texto autobiográfico. Pero cuando encontramos una fotografía histórica, “tomada como registro,” a menudo la tratamos como producto de una máquina y por tanto como un artefacto objetivo.

Como se las considera inherentemente veraces, con frecuencia las fotografías se usan para ilustrar libros de texto de historia. Son los editores y no los autores quienes generalmente seleccionan las imágenes que acompañarán a los textos de historia y las imágenes se usan meramente como ilustraciones y no como documentos históricos en sí. Consecuentemente, hoy día, los estudiantes de historia dejan pasar la oportunidad de explorar las fascinantes dimensiones visuales del pasado para jugar al detective con una montaña de imágenes fotográficas que superan en número, por mucho, a los tradicionales documentos escritos. Este ensayo busca proponer estrategias para someter las fotografías a las mismas pruebas que aplicamos a los documentos escritos cuando los usamos como evidencia histórica. Ejerciendo tal escrutinio, los estudiantes pueden sacar a la luz las narraciones ocultas dentro de imágenes que no siempre se examinan, a pesar de nuestra creencia tradicional de que “una imagen dice más que mil palabras.”

Primera Fotografía Documental

Las fotografías llegaron a los Estados Unidos en 1839 y, como muchos inmigrantes de la misma época, fueron rápidamente absorbidas por las crecientes áreas metropolitanas de la nación. La primera imagen fotográfica de América fue ese objeto plateado, parecido a un espejo, llamado daguerrotipo, por su inventor Louis Daguerre. Este nuevo proceso fotográfico era complicado y laborioso. La preparación de una sola placa de daguerrotipo podía llevarse hasta 30 minutos. La exposición de la placa en la cámara requería que los sujetos permanecieran inmóviles por varios minutos o la foto saldría tan borrosa que sería imposible identificarlos en ella. Debido a estas exigencias tecnológicas, los primeros pioneros fotográficos rara vez se alejaban de sus estudios urbanos donde se exponían, revelaban y, a la postre, se exhibían los daguerrotipos. Dado que las primeras fotografías eran imágenes excepcionales, la única manera de hacer y distribuir copias económicas era a través de procesos de impresión como la litografía y el grabado, donde un artista dibujaba la imagen fotográfica.

La popularidad de esta nueva forma de representación propició una miríada de experimentos, todos encaminados a hacer el proceso fotográfico más barato, rápido y portátil. La introducción de los ambrotipos y los ferrotipos hizo posible la reproducción de impresiones en papel a partir del negativo fotográfico y, por ende, una mayor circulación de imágenes. Para la época de la Guerra Civil, el daguerrotipo y sus descendientes habían entrado al reino de la cultura consumista de la clase media y habían establecido un seguimiento popular, a menudo para el desconsuelo de los fotógrafos que juraban mantener la fotografía como una forma de arte. Durante este período se desarrolló la fotografía documental, a la que los críticos de arte con frecuencia consignaban al ámbito del periodismo, asociación que persiste hasta el presente. Esta consignación implicaba que los fotógrafos documentales eran simples registradores, técnicos habilidosos, sin duda, pero observadores pasivos de la escena social y, en definitiva, no artistas. Los fotógrafos documentales aceptaban esta caracterización con el fin de sacar brillo al realismo percibido de sus imágenes. Se presentaban como recopiladores de hechos y negaban tener intereses estéticos o políticos.



Pero los primeros practicantes de la fotografía documental, incluyendo figuras aclamadas como Mathew Brady, no tenían más opción que ordenar los temas que caían dentro de sus encuadres fotográficos. Los largos tiempos de exposición implicaban que Brady y los fotógrafos que trabajaban para él no podían capturar a los combatientes en acción durante la Guerra Civil y que debían conformarse con tomar fotografías de sus restos hinchados en el campo de batalla. Tras la batalla de Gettysburg, en 1863, el fotógrafo Alexander Gardner ordenó que se arrastrara cuarenta yardas uno de los cuerpos caídos y se le colocara en un rincón pedregoso. La imagen resultante, *Rebel Sharpshooter in Devil's Den* (*Francotirador Rebelde en la Madriguera del Diablo*, página anterior), sigue llamando la atención a pesar del reciente



William Henry Jackson, Monte de la Santa Cruz, 1873

descubrimiento de que el fotógrafo manipuló la imagen.

Al final de la Guerra Civil, la fotografía ya había comenzado su incesante marcha hacia el Oeste, donde los apoyos financieros del gobierno y de las corporaciones ayudaron a William Henry Jackson a establecerse como uno de los fotógrafos más prolíficos y aventureros de la nación. Jackson creó imágenes de proporciones monumentales como la famosa fotografía del Monte de la Santa Cruz en Colorado (arriba), imagen que el amigo de Jackson, Thomas Moran, utilizó para ejecutar una brillante pintura al óleo con el mismo nombre. Morán se tomó gran libertad artística con su versión de este legendario paisaje al dividir el primer plano con un arroyo que nunca existió. Irónicamente, el original de Jackson también había sido alterado, pero por necesidad más que por preferencias estéticas. Jackson había tenido que esperar hasta el final de los escurrimientos de primavera antes de poder llevar su pesado equipo fotográfico a un punto elevando al otro lado de la montaña. Para su decepción, descubrió que uno de los brazos de la famosa cruz de nieve también se había fundido. Más tarde, en su cuarto oscuro en Denver, Jackson reconstruyó este brazo. Mediante esta ligera manipulación, creó uno de los iconos más queridos de la expansión al oeste en los Estados Unidos.

Fotografía Documental Moderna

Dos fotógrafos urbanos, Jacob Riis y Lewis Hine, asumieron el esfuerzo de explorar la “selva” de las ciudades y establecieron, así, a la fotografía documental como herramienta de las reformas sociales. Riis, inmigrante danés y reportero policiaco para el New York Tribune, sigue siendo reconocido por su revelación de las condiciones de los inquilinos en el Bajo Lado Este de Nueva York a fines del siglo XIX, y Lewis Hine adquirió fama eterna como campeón de hombres y mujeres trabajadores y como un guerrero contra la explotación infantil durante el período progresivo. Riis y Hine impresionaron a sus contemporáneos con imágenes dramáticas que mostraban las consecuencias humanas del crecimiento urbano desmedido y los excesos industriales. Antes de estos fotógrafos, las imágenes de la ciudad celebraban la arquitectura urbana y brindaban perspectivas que hacía hincapié en el movimiento, tráfico y comercio de la ciudad. Más aún, para la última década del siglo XIX, nuevos procesos (en especial el medio tono) permitieron la reproducción económica de las fotografías en periódicos, revistas y libros. Este desarrollo tecnológico aumentó considerablemente la diseminación de las imágenes fotográficas. Antes del inicio del siglo XX, las imágenes de gente trabajadora o pobre se limitaban a retratos tomados en estudios fotográficos. El sensacional impacto de las fotografías de Riis y Hine no fue un subproducto accidental, sino más bien la esencia misma de su campo de trabajo fotográfico.

De muchas formas heredero del trabajo de Riis y Hine, el Farm Security Administration Photographic Project (1935-1942) pronto rebasó el producto combinado de estos dos pioneros y es actualmente reconocido como el proyecto documental más famoso de los Estados Unidos. Iniciado bajo los auspicios de la Resettlement Administration en 1935 y más tarde de la Farm Security Administration (FSA) en 1937, un grupo que con el tiempo llegó a incluir unos veinte hombres y mujeres trabajó bajo la supervisión de Roy E. Stryker para crear un registro pictórico del impacto que la Gran Depresión tuvo sobre la nación, en especial sobre los habitantes de las zonas rurales. Este proyecto, como lo ha señalado el historiador Alan Trachtenberg, “fue, quizás, el esfuerzo colectivo más grande... en la historia de la fotografía para movilizar recursos para crear una imagen acumulativa de un lugar y un tiempo.” Muchas de las ochenta mil fotografías tomadas por los llamados fotógrafos de la FSA fueron distribuidas por la agencia a periódicos y revistas para crear apoyo para los programas rurales del Nuevo Pacto de Franklin Delano Roosevelt. Según recuerda el fotógrafo de la FSA Arthur Rothstein: “Nuestra tarea consistía en documentar los problemas de la Depresión para que pudiéramos justificar la legislación del Nuevo Pacto que fue diseñado para aliviarlos.”

Los fotógrafos de la FSA cruzaron el país documentando la terrible situación de los refugiados del Dust Bowl, de los medieros del sur, de los trabajadores agrícolas migrantes y, finalmente, de los japoneses americanos destinados a vivir en los campos de concentración después del ataque a Pearl Harbor. La vasta tarea pictórica de la FSA, según recordó Stryker tiempo después, buscaba presentar América a los americanos. Esta meta tenía un público específico en mente: los norteamericanos de clase media que vivían en ciudades lejos de los sitios retratados en las fotografías y que comprendían la vasta mayoría de lectores de los periódicos y revistas en los que se reproducían las fotografías de la FSA. Para estudiosos de la cultura norteamericana, la colección de la FSA, actualmente albergada en la Biblioteca del Congreso (y disponible en línea como parte de la iniciativa de la Memoria Americana de la biblioteca) ofrece una oportunidad sin paralelo para utilizar las fotografías como evidencia histórica de primera.

¿Quién tomó la fotografía?

Si hemos de demostrar el significado de una fotografía documental, debemos empezar por establecer el contexto histórico tanto para la imagen como para su creador. Un fotógrafo documental es un actor histórico que se esfuerza por comunicar un mensaje a un público. Las fotografías documentales son más que sólo expresiones de habilidad artística; son actos conscientes de persuasión. El trabajo de los más exitosos fotógrafos revela un ferviente deseo de dejar que las imágenes cuenten la historia. Los documentalistas, desde Mathew Brody hasta Dorothea Lange, tuvieron éxito porque comprendieron los deseos de su público y no se reprimieron de moldear sus imágenes de manera correspondiente. Lejos de ser observadores pasivos de la escena contemporánea, los fotógrafos documentales eran agentes activos en busca de la forma más efectiva de comunicar sus puntos de vista.

Los siguientes ejemplos muestran la forma en que Jacob Riis utilizó su cámara no sólo para amasar una cantidad de datos sociológicos, sino para establecer su propia valoración de la vida en las vecindades de Nueva York. Aunque Jacob Riis no contaba con un patrocinador oficial para su trabajo fotográfico, claramente tenía un público en mente cuando registró sus dramáticas escenas urbanas. Autor de populares artículos periodísticos y del libro *Cómo Vive la Otra Mitad*, una denuncia de las condiciones de vida de los trabajadores inmigrantes en el barrio del Lower East Side en la ciudad de Nueva York, Riis era muy solicitado como conferencista. Convirtió muchas de sus imágenes en diapositivas de linterna que usaba con gran impacto en sus apasionadas presentaciones. Sin duda tenía su clientela de clase media en mente cuando componía sus imágenes. A pesar de su propio origen inmigrante, las actitudes de Riis reflejaban el prejuicio de la cultura dominante hacia los “extranjeros”. Sus informes sobre la vida de los inmigrantes—así como sus igualmente famosas fotografías—fueron documentos importantes de las condiciones urbanas en los Estados Unidos de finales del siglo XIX. Pero fueron igualmente reveladores como documentos que mostraban la manera en que reaccionaban los fuereños con horror ante la gente que formaba parte de “la otra mitad.”

En su famosa fotografía de 1888, *Guarida de los Bandidos* (probablemente tomada por uno de sus asociados en un callejón de la Calle Mulberry en lo que hoy es el barrio chino de Nueva York), Riis aseguraba que el callejón, al igual que las vecindades, era un semillero de desorden y comportamiento criminal.

A primera vista, las figuras en el primer plano de la fotografía minimizan el aura de amenaza creada por el pie de foto de Riis. Dos hombres parecen cuidar la entrada al callejón. Subido en un barandal de la escalera de la derecha hay un tercer hombre que tiene una pose casual, pero imponente. Quizá es el líder de la pandilla. Pero, ¿qué hay con las otras diez figuras de la imagen: las mujeres que se asoman por las ventanas, el niño que se encuentra al fondo, a la derecha, las tres figuras en el porche opuesto? No hay nada en su actuación que denote comportamiento criminal. Si, en efecto, fueran parte de una banda notoria, ¿por qué estarían tan dispuestos a posar para la cámara, en especial cuando miembros de las fuerzas policíacas con frecuencia acompañaban a Riis en sus incursiones fotográficas? ¿Cómo lograba Riis la cooperación de estos individuos? Ciertamente



no diciéndoles que quería una fotografía de criminales famosos. ¿Es ésta realmente una madriguera de inmoralidad, como Riis nos lo haría creer? En el plano posterior de la imagen, largas líneas de tendedero se extienden entre los edificios. A Riis le gustaba decir que “la verdadera línea que habría que dibujar entre la pobreza extrema y la pobreza honesta es la línea del tendedero. Con ella comienza el esfuerzo por estar limpios, que es la primera y mejor evidencia del deseo de ser honesto.”

Como muchos fotógrafos documentales que lo siguieron, Jacob Riis empleaba a niños como símbolos de la negligencia de la sociedad. Riis llamaba a sus pequeños sujetos “Árabes de la Calle”, aprovechando así poderosos sentimientos de la clase media acerca de lo exótico e itinerante. “El Árabe de las Calles tiene todas las fallas y todas las virtudes de la vida sin ley que lleva,” advertía Riis a sus lectores en su informe de 1890 *Cómo Vive la Otra Mitad*. Pero, ¿cómo logró Riis la cooperación de estos personajes escurridizos y suspicaces? Contrató a los pequeños “rudos” de esta fotografía para que representaran un crimen común al hacerlos que asaltaran a uno de sus propios miembros. Luego les pagaba a todos los muchachos con cigarrillos.



Jacob A. Riis (Richard Hoe Lawrence), Una Pandilla Growler en Sesión (Robando a un Borracho), 1887

Riis no se limitó a tales acuerdos con los rudos de las calles, sino que preparó más de media docena de imágenes de muchachos jóvenes durmiendo en escaleras y quicios de las puertas. Las imágenes parecen haber sido tomadas a plena luz del día y los pequeños sujetos obviamente fingen dormir. El que hayan sido realmente personas sin hogar sigue siendo una pregunta abierta al espectador moderno, pero no una pregunta que se habrían hecho los contemporáneos del fotógrafo.



Jacob A. Riis, Dormitorio de los Árabes de la Calle, c. 1880

¿Por qué y para quién se tomó la fotografía?



Lewis Hine. Trabajadores rusos del acero. Homstead, Pa. 1908.

Lewis Hine tomó muchas de sus más famosas fotografías mientras trabajaba para agencias de reforma social, como la Charity Organization Society de Nueva York y el Nacional Child Labor Committee. (La Charity Organization Society se fundó en 1896 y el Nacional Child Labor Committee se organizó en 1904, siendo sólo dos de muchas organizaciones de reforma durante la era Progresiva que abogaba por la disminución de la pobreza, el mejoramiento de las condiciones de trabajo y el final de la explotación infantil.) Las metas de reforma de estas organizaciones tienen una carga directa sobre el trabajo de Hine. En 1908 pasó tres meses tomando fotografías para el Pittsburg Survey, una investigación pionera sobre las condiciones de trabajo y salud en ese centro productor de acero. Las fotografías de Hine ilustraban el informe de varios volúmenes que causó sensación en los círculos de reforma. De

una manera similar a sus fotografías de inmigrantes en la Isla Ellis y de niños trabajadores, las imágenes de Hine para el Pittsburg Survey se encargaban de las simpatías de los espectadores que se topaban con ellas en las páginas de las publicaciones de reforma. Sujetos tales como los trabajadores rusos del acero capturados por Hine en 1908 se mostraban sin la preocupación, el temor subyacente que caracterizaba muchas de las fotografías de Jacob Riis de los pobres urbanos. Por lo contrario, los trabajadores inmigrantes en las fotografías de Hine se mostraban como merecedores de las simpatías de los espectadores, explotados y, sin embargo, dignificados, merecedores candidatos para la ciudadanía norteamericana.



Arthur Rothstein, Negros, descendientes de antiguos esclavos de la Plantación Pettway, Gee's Bend, Alabama, 1937

Mientras los reformistas empleaban la fotografía documental para ilustrar las metas de los movimientos de reforma, las fotografías también podían ilustrar los sesgos y suposiciones racistas de las agencias de apoyo privadas y de gobierno. Arthur Rothstein tomó la fotografía de arriba en Gee's bend, Alabama, en la primavera de 1937. El patrón de Rothstein, la Farm Security Administration (FSA), había estado proporcionando asistencia a esta comunidad de medianeros afro-americanos por más de dos años para cuando el joven fotógrafo del gobierno llegó. No obstante, se instruyó a Rothstein para que fotografiara la comunidad como si no se hubiera otorgado tal asistencia—para capturar su supuesta condición primitiva y por tanto solicitar apoyo para la clase de asistencia federal que la FSA estaba brindando a los granjeros rurales.

Se le dijo a Rothstein que las familias de Gee's bend vivían en una vieja plantación, abandonada por los propietarios blancos tres décadas atrás. Aislada de la sociedad circundante, Gee's Bend aparecía ante el gobierno como un retorno a la sociedad tribal en África. La comunidad estaba marcada por un alto índice de nacimientos fuera de matrimonio, se le dijo a Rothstein, y las grandes y crecientes familias vivían en rústicas chozas que construían ellos mismos con varas y lodo. La fotografía de arriba es típica de más de cincuenta imágenes que Rothstein registró durante su visita. El pie de foto para la imagen dice que se trata de una sola familia. Ese pie de foto implica que la única figura masculina en la imagen ha sido padre de todos los niños presentes. Tanto la pose como el pie de foto son incongruentes con la

práctica normal de la FSA de mostrar familias blancas pequeñas, para evitar que la presencia de muchos niños desalentara a los espectadores en lugar de atraer su simpatía.

Rothstein no mostraba tal restricción en sus fotografías o pies de foto. En numerosos pies de foto hablaba de grandes familias de *Negros en Gee's Bend, Alabama*, refiriéndose a ellos como "Descendientes de esclavos de la plantación Pettway. Aún viven en forma muy primitiva en la plantación." Para hacer hincapié en la forma en que la antigua plantación se había arruinado, Rothstein tomó la siguiente fotografía de la mansión Pettway, de la que escribió que ahora estaba "ocupada por Negros."



Arthur Rothstein, Hogar de los Pettway, ahora habitado por Negros. En Gee's Bend, Alabama, 1937.

Privadas de sus pies de foto didácticas, las imágenes de Rothstein brindan pistas visuales que sugieren que los residentes afro-americanos de Gee's Bend vivían no en una sociedad primitiva, sino en condición económicamente deprimida similar a la de los parceleros de los campos del sur. Lejos de demostrar que los habitantes del villorrio eran incapaces de cuidarse a sí mismos, las imágenes demuestran un alto nivel de competencia y autosuficiencia. Los troncos muescados de estos edificios brindan amplia evidencia de la habilidad artesanal de los residentes. En cuanto a su fotografía del patio (foto anterior), Rothstein pasó por alto identificar a su sujeto principal como el anciano del pueblo que se yergue orgulloso ante su familia extendida. El hombre era abuelo y bisabuelo, y éste es un retrato de varias generaciones. Los padres de los niños no aparecen en la fotografía, ya sea porque Rothstein los excluyó o porque estaban trabajando en el momento en que se tomó la fotografía.

¿Cómo se tomó la fotografía?

En la era moderna de las imágenes digitales y las cámaras impulsadas por un motor, es fácil olvidar que los fotógrafos como Jacob Riis y Lewis Hine operaban con equipo que imponía limitaciones sobre sus acciones y su habilidad para producir una escena espontánea. Para tener acceso al callejón en *Guarida de Bandidos*, por ejemplo, Riis tuvo que pedir a sus sujetos que se estuvieran quietos, para que el movimiento no echara a perder su fotografía. Quizá negoció con los habitantes del callejón él mismo, aunque lo más probable es que haya dejado que sus compañeros arreglaran la escena mientras él desempacaba y preparaba su equipo. Las famosas fotografías de Riis tomadas después del anochecer requerían aun mejor planeación y preparación. Para capturar los oscuros interiores de las viviendas que tanto impresionaron a su auditorio, empleó un nuevo polvo de destello, lo que con tenía como resultado las frecuentes expresiones de sorpresa de la gente que fotografiaba y el retrato de interiores con fuertes luces y sombras que quizá exageraban su apariencia real. Riis tomó la fotografía siguiente en una apretada vivienda donde los hombres solteros pagaban *Cinco Centavos por Espacio* para pasar la noche. Riis entraba a este espacio con ayuda del casero, quien recibía la garantía de que no sería procesado por operar una casa de alojamiento ilegal. Riis también necesitaba la cooperación de los sujetos que dormían, quienes debían aparecer como si hubiesen sido despertados por el destello. Para crear esa apariencia, Riis les pedía que posaran con la cara hacia la cámara y luego se quedaran quietos mientras él encendía el polvo de destello y hacía la exposición.



Jacob Riis, Alojamiento de Cinco Centavos, Bayara Street, c. 1889

Aun con los subsecuentes avances en la sensibilidad de las películas y en la tecnología de las cámaras, los fotógrafos documentales de la década de 1930 seguían dirigiendo las acciones de sus sujetos, aunque negaban rotundamente que lo estuvieran haciendo. Walter Evans fue el más franco de los fotógrafos de la FSA en cuanto a su negación a realizar cualquier arreglo previo a la exposición. No obstante, la favorita de Evans era una pesada cámara de vistas de 8x10 que debía montarse en un trípode. Al igual que Riis, requería la cooperación de sus sujetos, quienes aceptaban estarse quietos mientras él hacía la exposición. Si se movían, la imagen saldría borrosa. Evans eligió la gran cámara de vistas porque podía hacer impresiones directamente a partir del negativo de 8x10 y, por tanto, lograr un buen enfoque de orilla a orilla del fotograma. Los historiadores y críticos de arte han elogiado siempre la fotografía de Evans por su claridad y precisión sin reconocer las maneras en que su dependencia de la fotografía de gran formato requería los arreglos que él después denunciaría.

En esta fotografía de 1936 de hombres afro-americanos frente a una peluquería de Vicksburg, Mississippi, Evans acomodó a sus sujetos para que parecieran estar ajenos a su presencia. Uno de los hombres sentados en la banca está girado en ángulo recto a la cámara.



Walker Evans, 1936

Haciendo posar a sus sujetos de esta forma, Evans sugiere que se trata de una toma espontánea, no posada. Sin embargo, la fotografía es producto de una gran cámara de vistas. Evans debió montar su trípode al otro lado de la calle y debió esperar a que hubiera una pausa en el tráfico o de plano detener el flujo del tráfico. Evans logró su cometido y los críticos elogiaron esta fotografía como una presentación espontánea de una reunión en la banqueta en la sección negra de Vicksburg.

Si se compara la imagen con otras que Evans tomó el mismo día, se hace más evidente que el fotógrafo debió dirigir las posiciones y poses de sus sujetos, ya que los mismos hombres aparecen en cinco diferentes composiciones. En una vista alterna, hay cuatro hombres en la banca. El recién llegado es, de hecho, un hombre blanco (segundo de la izquierda en la banca), quien quizá haya estado sentado en el automóvil en la toma anterior. Vista por sí sola, esta fotografía sugiere un grado de armonía interracial en Vicksburg. En cuanto al hombre blanco, quizá haya sido el guía de Evans, en cuyo caso su inclusión es, realmente, un acto de dominio que los hombres negros son incapaces de resistir.



Walker Evans, 1936

¿Qué pueden decirnos las imágenes laterales?

Los fotógrafos documentales rara vez toman una sola fotografía de un sujeto dado. Así sea únicamente para asegurarse de que tienen respaldo para su composición maestra, generalmente toman una serie de fotografías y luego seleccionan la que mejor relata su sentir de la escena. En este proceso de selección pueden decidir guardar las “rechazadas” o destruirlas para que no distraigan su atención de la imagen elegida. Los fotógrafos de la FSA no tenían semejante oportunidad de editar su propio trabajo. Las reglas del gobierno les requerían la entrega de todas las fotografías de cada encargo. Por tanto, la colección de la FSA ofrece a los estudiosos una oportunidad sin paralelo para colocar obras maestras, como la *Madre Migrante* de Dorothea Lange (1936), en el contexto de imágenes laterales tomadas el mismo día. (Véase actividad en el sitio Web.) Esta evidencia visual ofrece una guía a la intención original del fotógrafo mucho más confiable que los recuerdos del artista registrados décadas después de los hechos.

Las imágenes laterales de otra famosa fotografía de la FSA, *Cena de Navidad en Iowa* de Russel Lee (1936), habría de sufrir una suerte similar. Lee fue, por mucho, el más prolífico de los fotógrafos de Roy Stryker y ciertamente el que más viajó. Poco después de haberse unido al proyecto fotográfico, aceptó un encargo para documentar las vidas de los parceleros blancos del entorno rural de Iowa. Cerca del pequeño poblado de Smithland, Lee tomó una serie de fotografías de un granjero inquilino quien batallaba para ganarse la vida en un paisaje que había sido destruido por la sequía. La fotografía siguiente muestra a los niños del granjero de pie frente a la mesa, cenando el día de Navidad. El lugar de la cabecera está vacante y la imagen sugiere el alterador prospecto del abandono por parte de los padres. Lee tomó otra fotografía de esta escueta comida, mostrando en ella al padre ocupando su acostumbrado lugar en la cabecera.



Russel Lee, Cena de Navidad en Iowa, 1936

La fotografía de arriba se convirtió en un clásico instantáneo en parte porque brindaba un asombroso contrapunto para imágenes más comunes de un abundante festín que se presenta a una familia agradecida. Mucho después de su jubilación del servicio gubernamental, se le preguntó a Lee sobre las circunstancias en torno de *Cena de Navidad en Iowa*. Lee recordaba el nombre del granjero, Earl Pauley, y recordaba haber tomado una serie de fotografías en la granja. Le dijo a un entrevistador que Pauley era viudo y que hacía lo que podía para mantener a sus necesitados hijos. Estos recuerdos le añadieron poder e intensidad emocional al retrato de Lee.

Sin embargo, en esta instancia, la memoria de Lee lo traicionó, pues el archivo de la FSA contiene una fotografía de la esposa de Pauley parada en la puerta de la cabaña con dos de los hijos que luego posaron para la fotografía de la cena. Esta imagen publicada posteriormente proporciona clara evidencia de que Lee asignó los lugares en la mesa de la cena. Le pidió al padre que saliera de la escena pero nunca puso un lugar para la madre. Su presencia habría arruinado la dramática escena que Lee tenía en mente.



Russell Lee, La Sra. Earl Pauley y algunos de sus hijos, 1936

¿Cómo se presentó la fotografía?

Muchas de las fotografías documentales norteamericanas más famosas han sido el resultado de la habilidad de un fotógrafo para capturar una escena precisa, ya sea acomodando al sujeto o experimentando con composiciones alternas. Esta dirección activa podría continuar mucho después de que la escena se hubiera congelado en la película. Los fotógrafos podrían agregar material después del hecho, la mayoría de las veces títulos o pies de foto descriptivos, diseñados para dirigir la mirada de los espectadores potenciales y acentuar el intencionado significado de la imagen. Tal fue claramente el caso con la fotografía de Jacob Riis *La Guarida de los Bandidos*. Riis sabía, al momento de la exposición, cómo usaría esa imagen. Transformaría la fotografía en una transparencia para ilustrar una de sus famosas pláticas reformadoras. Riis embellecía estas pláticas con un vocabulario exagerado del que este título es tan solo un ejemplo. Al hacerlo, Riis creaba poderosos marcos de interpretación para la forma en que los espectadores debían entender las fotografías en sus pláticas ilustradas. Las fotografías comunicaban su mensaje; a cambio, las frases que resultaban bien acogidas entre el auditorio de Riis le servirían como títulos para imágenes subsecuentes.

Lewis Hine empleaba estrategias similares en sus fotografías de inmigrantes recién llegados y obreros oprimidos. Al igual que Riis, Hine tenía gran fe en el poder de las palabras adjuntas para transmitir el punto de sus imágenes.



Lewis Hine, Un Brazo y Cuatro Hijos, 1910

Hine registró la fotografía anterior para la sección del Pittsburg Survey que trataba sobre accidentes industriales. Para ilustrar la forma en que las familias resultaban esclavizadas cuando el jefe de la casa ya no podía trabajar, Hine hizo posar en primer plano a un hombre a quien se había amputado un brazo, colocando a la esposa e hijos ligeramente más atrás. Desde el punto de vista de la composición y diseño estético, la imagen dejaba mucho que desear. Aunque Hine logró la participación de este hombre

y su familia, las poses eran grotescas y las expresiones en los rostros de los niños amenazaban con reducir el mensaje educativo que Hine pretendía. Hine superó estos obstáculos mediante un pie de foto que atraía irremediabilmente la atención de los espectadores hacia el problema de los accidentes industriales. Tituló la imagen *Un Brazo y Cuatro Hijos*. En ésta y otras fotografías para el Pittsburg Survey, Hine tomó prestado el lenguaje de los reformadores y lo añadió a sus imágenes. Al hacerlo, combinó el poder de la imagen dura con la persuasión de la palabra escrita.

En contraste, Walker Evans se rehusó firmemente a titular sus fotografías o a añadirles pies de foto descriptivas. En 1941, él y James Agee publicaron *Let Us Now Praise Famous Men* (Rindamos Culto a los Hombres Famosos), una colaboración que desde entonces se considera el primer trabajo de reportaje documental en los Estados Unidos. A diferencia de las fotografías de Hine para el Pittsburg Survey, las imágenes de Evans aparecen solas al principio del libro; no fueron diseñadas para ilustrar el texto de Agee, y no llevan pie de foto alguno. Cuando la fotografía que se muestra abajo apareció en la segunda edición de *Let Us Now Praise Famous Men*, fue parte de una serie de imágenes de la familia Burroughs (identificada en el texto bajo el seudónimo Gudger) y su hogar. Una lectura cuidadosa de la precisa descripción que hace Agee del hogar de los Burroughs revela evidencia de los arreglos que Evans hizo para crear la imagen del rincón de la cocina. Evans quitó una banca de junto a la pared y movió una silla de bejuco del otro extremo de la habitación para colocarla a la cabecera; colocó el gran recipiente de cerámica (probablemente un batidor de mantequilla) sobre la alacena. Así mismo, muy seguramente retiró de la mesa los platos y cubiertos, pues Agee describe el hábito de la familia de colocarlos sobre la mesa después de haberlos lavado. En este caso, aunque las palabras de Agee no se presentaron directamente junto a las fotografías, aún brindan pistas que ayudan al espectador a interpretar la fotografía como un reflejo de la visión de Evans en tanto que documento del ambiente de los Burroughs.



Walker Evans, 1936

Interpretación de los Modelos

Durante los últimos años, he estado trabajando en un libro de fotografía de la FSA en el que espero mostrar la influencia de las actitudes racistas de la década de los 30 en las fotografías tomadas por Dorothea Lange, Russell Lee y sus colegas. Me he interesado particularmente en una serie de fotografías que Russell Lee tomó en hogares mexicanos en San Antonio y el Valle del Río Grande en el invierno y primavera de 1939. Las siguientes imágenes son típicas de la cobertura fotográfica de Lee con respecto a las condiciones de vivienda y salud en los muchos barrios mexicanos que visitó. Como los fotógrafos de la FSA no acostumbraban registrar los nombres de sus sujetos, debemos armar esta serie familiar particular mediante la identificación visual. Podemos deducir que estas imágenes son de la misma familia, porque la niña aparece en las figuras uno, dos y cuatro, mientras que el niño aparece en las figuras uno y tres. Parecería que el hombre de la figura uno es el único jefe de familia, porque en ninguna de las imágenes aparece mujer alguna. También parece que Lee hizo primero la toma de la puerta y luego siguió al interior de la casa. Los pies de foto para las cuatro imágenes son los siguientes:



Figura 1. Padre mexicano y sus hijos a la puerta de su hogar hecho de madera de desecho.



Figura 2. Interior de un hogar mexicano. San Antonio, Tejas.



Figura 3. Niño mexicano en cama, enfermo. San Antonio, Tejas.



Figura 4. Rincón del dormitorio. Sección mexicana. San Antonio, Tejas.

Estas imágenes ofrecen evidencia de la forma en que el fotógrafo Russell Lee se las arregló para entrar a los hogares mexicanos y tener acceso a espacios tan privados como el dormitorio de la familia. Sabemos, por entrevistas con Lee, que él no hablaba español, sin embargo, pudo obtener la cooperación de sus sujetos mexicanos para registrar detalles íntimos de sus vidas. La figura 1 es una imagen clave en este aspecto, porque muestra al padre de pie junto a la puerta de su casa en una pose que sugiere tanto autoridad paterna como la capacidad para proveer a sus hijos. Viste una camisa blanca limpia y su hija viste un vestido y un moño en el cabello. Este atuendo es similar a lo que una familia habría usado en una visita al estudio del fotógrafo para que les hicieran un retrato. En efecto, Lee obtenía la cooperación de sus sujetos al permitirles que se presentaran ellos mismos ante la cámara. Poco se imaginaron que Lee disminuiría la autoridad del padre al escribir un breve pie de foto que atraía la atención hacia la improvisada construcción de la casa.

La estrategia de Lee aparentemente funcionaba, pues el resto de la serie está tomada en el interior. ¿Qué buscaba Lee con estas tomas interiores? La figura 2 nos brinda varias pistas. Ha hecho posar a la niña y la muestra bebiendo de una taza de metal. se espera que supongamos que extrajo agua de la cubeta que se encuentra frente a ella, sobre la estufa. Del análisis de otras fotografías que Lee tomó en San Antonio, podemos suponer que trataba de atraer la atención a la falta de instalaciones sanitarias adecuadas en las casas mexicanas y al peligro de extraer agua de fuentes contaminadas. En el primer plano de la imagen, enfoca el piso de tierra de la cocina. En los pies de foto de otras imágenes llama a estos pisos riesgos para la salud. Como si quisiera aterrizar su intención, toma una foto de un niño en la cama [Figura 3] y el pie de foto asegura que está enfermo. Sin embargo, un examen minucioso de esta imagen muestra que el pequeño estaba lo bastante bien como para posar junto a la puerta en la primera foto de esta serie. La última fotografía de la serie es, sin duda, la más intrigante. La niña está de pie sobre la cama y señala algunos objetos acomodados en el rincón de la habitación. El pie de foto es silencioso, pero de otras fotografía de Lee sobre objetos acomodados de manera similar nos damos cuenta que se trata de un altar casero y que la mayoría de las casas mexicanas los tienen. De las fechas de estas fotografías (marzo 1939) se desprende que Lee visitó el interior de estas casas durante la Cuaresma. Seguramente, los sujetos a los que fotografió le dieron permiso de entrar porque querían que registrara sus altares y para que viera los adornos adicionales que aplicaban en ocasión de la Semana Santa.

Si bien, Lee registró minuciosamente estos altares, rara vez hace mención de ellos en sus pies de foto, más que para decir que muchos de ellos eran “más bien primitivos”. Empleó este término de la misma manera en que lo hizo Arthur Rothstein al poner pies de foto a sus imágenes de Gee’s Bend, Alabama. Los estudiosos han documentado ampliamente la importancia de los altares de las casas mexicanas, construidos por las mujeres, cabeza del hogar, quienes a su vez pasaron la tradición a sus hijas. Puede suponerse que la niña de la serie está aprendiendo este arte de su madre. Con todo y ello, ¿por qué excluiría Lee a la madre en toda la serie? Podría ser que estuviera ausente, aunque el vestido de la hija y el moño que tiene en la cabeza sugieren que la madre la haya vestido para las fotografías. Lee parece estar duplicando la estrategia que siguió al crear la Cena de Navidad en Iowa. Aquí hay una familia destruida por la pobreza. Sin embargo, en sus imágenes de Iowa, Lee buscaba despertar simpatía hacia los esforzados medieros blancos que necesitaban ayuda federal temporal para sortear los malos tiempos. Las imágenes de Lee y sus pies de foto parecen indicar que no tenía las mismas intenciones en mente cuando visitó Tejas. Por lo contrario, sus fotografías y pies de foto de las casas mexicanas buscaban atraer la atención a la tierra, las enfermedades y el desorden, sugiriendo que los mexicanos son un pueblo primitivo, incapaces de cuidar de sí mismos. Irónicamente, este descubrimiento de hechos no fue el preludeo de una llamada de ayuda para los mexicanos, sino una declaración dramática de que si los tejanos blancos no recibían ayuda federal acabarían en condiciones parecidas a las de sus vecinos mexicanos.