

LA MUJER COMO DOCUMENTO GRÁFICO: UNA APROXIMACIÓN AL FOTOPERIODISMO FEMENINO

M^a JESÚS FOLCH ALONSO

DIRECTORA

DRA. XESQUI CASTAÑER LÓPEZ

DOCTORA EN GEOGRAFÍA E HISTORIA POR LA UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO /EHU VITORIA-GASTEIZ

CODIRECTORA

DRA. CONCHA CASAJÚS QUIRÓS

DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE POR LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



VNIVERSITAT ID VALÈNCIA

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

PROGRAMA 3030

MAYO 2017

AGRADECIMIENTOS

Una tesis doctoral lleva implícito un conjunto de acciones como investigar, organizar, clasificar, interpretar, redactar, referenciar, etc., que no podría llegar a buen término sin un elemento primordial: el tiempo. Un tiempo que tiene que ser robado y a veces, dolorosamente extirpado, de tus relaciones con los demás y, muy especialmente, con los miembros de tu familia: padres, marido e hijas. Quisiera desde aquí agradecerles su paciencia, su sonrisa, su cariño y su comprensión durante todo el proceso de realización de este trabajo. A Pepe, mi marido y amigo, y a mis hijas, Beatriz y Mar, les doy las gracias por estar presentes, a mi lado, apoyando en todo momento, por padecer mis nervios y ansiedades, por alegrarme en momentos difíciles. A mis padres, Emilio y Encarna, por darme fuerza y escuchar mis quejas sin rechistar, y a Pepe y Amalín, por preguntar a diario sobre los avances. A Ana y Paloma por estar siempre cuando las necesité y a Lourdes por haberme introducido el tema del fotoperiodismo femenino. Asimismo, a compañeros y amigos como Marta, Sonsoles, Vicky, Manel y, particularmente, Maria que me han ayudado con mis dudas y con la presentación del proyecto. A Xesqui Castañer, mi tutora, y Concha Casajús, por su apoyo incondicional. Otros que han querido permanecer en el anonimato son también importantes y su ayuda imprescindible. A todos ellos mi gratitud más sincera.

1	Introducción	3
	1.1 Hipótesis y objetivos	4
	1.2 Metodología	6
	1.3 Estado de la cuestión: revisión bibliográfica de los trabajos más relevantes sobre el tema	12
	1.4 Contexto histórico del nuevo fotoperiodismo	17
2	Algunas cifras y porcentajes del fotoperiodismo femenino	21
3	Un caso de estudio: Gisèle Freund. Testigo de dos épocas, dos culturas, dos construcciones: de la Nueva Mujer alemana a la Descamisada argentina	35
	3.1 Tradición versus modernidad. La Nueva Mujer como proyecto económico	39
	3.2 De Fráncfort a París: Freund y el panorama de la fotografía	45
	3.3 Un reportaje sociológico de la Argentina peronista	55
4	El retrato del cambio en la España de la transición	81
	4.1 El origen del cambio	82
	4.2 La mujer periodista y la prensa de la transición	98
	Colita	102
	Pilar Aymerich	104
	Marisa Flórez	107
5	El cuerpo bajo la prospección: la mujer y su representación fotográfica	117
	5.1 Con el epicentro en la experimentación: la sexualidad y la visión devoradora	119
	5.2 El voyeurismo y la prostitución: de la fotografía como herramienta técnica a la construcción del documento social de denuncia	139
6	Una ventana abierta al conocimiento	153
	6.1 Marginalidad: comercio sexual y enfermedad mental	158
	Susan Meiselas	175
	Mary Ellen Mark	188
	Jodi Cobb	203
	6.2 Antropología de la mujer	209
	Iren Stehli	218
	Lourdes Grobet	223
	Graciela Iturbide	227
	Adriana Lestido	232
	Maya Goded	240
7	Activismo versus opinión: la voz de las víctimas	247
	7.1 Derechos humanos en áreas de conflicto	254
	Lynsey Addario	266
	Stephanie Sinclair	280
	Nina Berman	288
	7.2 La sociología del cuerpo	295
	Lauren Greenfield	310
	Jessica Dimmock	319
	Jodi Bieber	327
	Fabiola Llanos	334
	Lourdes Segade	337
8	Conclusión	347
9	Bibliografías	353
10	Listado de ilustraciones	383

1 INTRODUCCIÓN

El ámbito del fotoperiodismo y de la fotografía documental ha sido un espacio en el que muy pocas mujeres han desarrollado su actividad. Quizá porque el fotoperiodismo moderno eclosionó con gran fuerza en los campos de batalla de la Segunda Guerra Mundial, una de las áreas en las que las mujeres estuvieron ausentes. Los convencionalismos sociales y culturales recomendaban a la mujer quedarse al margen de los conflictos armados, protegida de todo peligro. En sus manos estaba la herramienta con la que construir el futuro y su principal función en la sociedad era, precisamente, asegurar la continuidad de la especie y de la célula familiar. Sin embargo, esta concepción de género empezó a transformarse a partir de la segunda mitad del siglo XX y con ello las mujeres se incorporaron poco a poco a la universidad, a la vida política y a los diferentes ámbitos profesionales, y cómo no, al fotoperiodismo. ¿Cuál fue el impacto que esta profesión tuvo entre las mujeres? ¿Resultaba atractiva para ellas? ¿Quiénes fueron las pioneras? ¿Qué intereses tuvieron? ¿Cuál fue la naturaleza de los encargos que recibieron por parte de los medios? ¿Fue esta una profesión igualitaria desde sus inicios? Preguntas como estas fueron las que me dieron las claves para desarrollar la formulación de mis hipótesis de investigación y de trabajo.

Hasta el momento se habían realizado estudios descriptivos y recopilatorios sobre fotógrafas pertenecientes a uno u otro estilo, a una u otra vanguardia, a una u otra nacionalidad o a una u otra colección de museo. Existía también una gran variedad de investigaciones sobre fotografía artística de género, especialmente relacionada con las micropolíticas dirigidas a controlar el uso del cuerpo y del espacio en nuestra sociedad. Pero muy pocos proyectos académicos habían ceñido su atención al material gráfico producido por mujeres y generado específicamente para ser divulgado a través de los *mass media*, como veremos en el apartado consagrado al **estado de la cuestión**. Se podían encontrar todavía menos estudios que aunaran fotoperiodismo femenino y temas sobre la mujer. Pero, ¿cuándo apareció este tipo de temática en los medios de comunicación? La revisión bibliográfica nos hará caer en la cuenta de que, exceptuando contados casos, la cuestión femenina vista por mujeres irrumpió en escena integrada en el contexto del surgimiento de las principales teorías feministas a partir de los años sesen-

ta del siglo XX. Y ¿qué características tenía entonces el fotoperiodismo? Un preámbulo con el **contexto histórico** que describiera la evolución cronológica del documentalismo gráfico surgido de la mano de las grandes cruzadas sociales de esas fechas nos ayudaría a definir la profesión en un momento en el que se introdujo la fotografía como una disciplina nueva en las universidades y en el que salieron las primeras licenciadas en este tipo de estudios.

1.1 Hipótesis y objetivos

La investigación arrancará desde ese momento histórico, desde esas revueltas urbanas de los sesenta en las que proliferaron los esfuerzos por la defensa de los derechos humanos y, muy especialmente de los de la mujer, con el fin de analizar la evolución de la participación y de la integración de la mujer en el campo del fotoperiodismo. Pero las hipótesis de trabajo no solo estarán dirigidas a escudriñar el papel de la mujer en esa área profesional, sino que también a adentrarse en el desempeño de la misma, en las metas y en los frutos que se esperaban conseguir con su ejercicio y en la utilización de la profesión como metodología conocimiento. Así, la primera hipótesis guarda relación con una estimación cuantitativa de las mujeres dedicadas a la profesión en comparación a la de los hombres: el fotoperiodismo es una profesión de hombres. La segunda entra en conexión con la difusión de la obra y el mensaje de las fotoperiodistas: algunos medios de comunicación son la expresión directa de ciertas ideologías y, como tales, manipulan el sentido y la significación original de los documentos gráficos. La tercera está dirigida a estudiar la representación de la mujer en los *mass media*: la imagen femenina ha sido moldeada según los intereses de las sociedades de carácter patriarcal a través de los medios. La cuarta pretende definir a la mujer como sujeto de representación: el fotoperiodismo femenino es una herramienta de autoexploración y de denuncia de las condiciones y derechos fundamentales de la mujer. La quinta tiene que ver con la forma en que el mundo femenino es tratado: las fotógrafas abordan su investigación desde el contexto histórico vivido, utilizando como arma las herramientas proporcionadas por las diferentes ciencias sociales, entre ellas, la filosofía, la etnografía, la antropología y la sociología, desde la perspectiva de las teorías feministas.

Cómo evaluar tanto la participación de las mujeres como sus condiciones laborales, cómo encontrar y agrupar fotoperiodistas que compartieran objetivos comunes, cómo localizar y clasificar sus temáticas, cómo contextualizar sus obras y cómo analizarlas poniéndolas

en relación con las principales tendencias interpretativas de naturaleza feminista y, ante todo, dónde encontrar las fuentes de información adecuadas, intentando evitar aquellas que desarrollaran concepciones de carácter holístico sobre la mujer fueron varios de los grandes retos de la investigación.

El primer objetivo fue responder a preguntas tales como: ¿es el fotoperiodismo un área de actividad masculina o femenina? ¿Existe discriminación de género en la profesión? ¿Cuáles son el escenario y las condiciones a las que se enfrentaron y se siguen enfrentando las profesionales dentro de los medios de comunicación? Las respuestas a estas cuestiones definirán y demarcarán la situación y el panorama laboral en el que se movieron, y todavía lo hacen, las protagonistas seleccionadas para averiguar cuáles fueron los obstáculos que debieron superar y las metas que persiguieron. En el apartado ***Algunas cifras y porcentajes del fotoperiodismo femenino*** se expondrán los resultados sobre la evaluación del género de los galardonados en los siguientes premios y becas de fotografía: Guggenheim Award, Pulitzer Prize, POYi, World Photo Press, Robert Capa Gold Medal, Eugene Smith Award, Visa pour l'Image, Alexia Foundation y Getty Award. Los datos de los premiados publicados en las páginas web de esas instituciones nos dieron la oportunidad de recabar información desde mediados del siglo XX, cuando aparecieron los primeros galardones otorgados a la fotografía periodística, hasta los catorce primeros años del siglo XXI. La base de datos resultante alcanzó un total 6.845 registros que nos sirvieron para realizar diversos análisis estadísticos con el fin de determinar y tantear su género. Asimismo, se revisaron los últimos estudios dedicados a evaluar el status de los trabajadores de la información en los últimos años.

El segundo objetivo fue encontrar un caso de estudio significativo de una fotógrafa en cuyo corpus de trabajo se aunase la investigación sociológica, el conocimiento de los medios y la conciencia de clase y de género. Gisèle Freund, socióloga de formación, nacida en los albores del siglo XX, inició su actividad en el campo del documentalismo gráfico y del reportaje para revistas de gran tiraje en los años treinta y puede considerarse como una figura de transición hacia el nuevo fotoperiodismo de la década de los setenta. A través de sus vivencias profesionales, nos cuenta cómo la fotografía ha sido utilizada por los medios de comunicación según los intereses prioritarios de los regímenes democráticos o dictatoriales, pero también cómo el periodismo independiente ha sido capaz de abrirse camino al objeto de denunciar aquello que atentaba contra la libertad del individuo. ***Gisèle Freund. Testigo de dos épocas, dos culturas, dos construcciones: de la Nueva Mujer alemana a la Descamisada argentina*** representa un viaje a través del tiem-

po que nos narra cómo la imagen de la mujer ha sido moldeada según las necesidades políticas y económicas de la ideología patriarcal: primero, por el capitalismo liberal de la república de Weimar y después, por el régimen del populismo peronista de Argentina. Sus numerosos escritos nos revelan las diferentes técnicas periodísticas de gestión de la información, como la influencia del pie de foto en el significado de una imagen o la intrusión estratégica de instantáneas dentro de los reportajes, empleadas para mediatizar la opinión pública y difundir un mensaje concreto.

El tercer objetivo fue profundizar en la actividad fotoperiodística femenina para encontrar aquellos trabajos que centraran su interés en temas relacionados con la mujer entre las trayectorias personales de las fotógrafas de los medios de comunicación, especialmente de la prensa y las revistas dedicadas a difundir eventos de actualidad. No se pretendió realizar un estudio antológico que recopilara cuantos más nombres y proyectos fuesen posibles. Por el contrario, se seleccionaron fotógrafas que marcaron tendencias de exploración alrededor de la identidad femenina con el fin de analizar su producción desde una perspectiva de género y poner al descubierto los mecanismos de control ideológico ejercidos por los medios de comunicación. Este tipo de investigación solo podría llevarse a cabo a través de un arco cronológico bastante amplio para llegar a conclusiones positivas y constructivas sobre el tema. Se seleccionaron veinte fotoperiodistas de distintas épocas: las primeras comenzarían su trayectoria profesional en los años setenta del siglo XX y las últimas trabajarían con gran intensidad en la primera década del siglo XXI.

1.2 Metodología

Ante tales hipótesis y objetivos cabría preguntarse ¿cómo podríamos clasificar o agrupar a las fotoperiodistas para que el estudio fuese efectivo? Me pareció adecuado acudir a las definiciones que hasta ahora se habían dado sobre la fotografía de prensa. Pepe Baeza, en su libro *Por una función pública de la fotografía de prensa*, definió la imagen fotoperiodística como aquella:

“Adquirida y producida por la prensa con contenidos editoriales propios, la que se vincula a valores de información, actualidad y noticia; es también la que recoge hechos de relevancia desde una perspectiva social, política, económica y demás, asimilables por clasificaciones habituales de la prensa, a través de sus secciones”.¹

¹ BAEZA, Pepe. *Por una función pública de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. P. 32

Propuso, además, una forma de clasificación según dos principios básicos: el uso de la imagen y el contexto de distribución y recepción de la misma. Atendiendo, pues, a estas dos condiciones intrínsecas e inherentes a la fotografía propia de los *mass media*, se distribuyeron los trabajos de las fotoperiodistas escogidas en tres grupos: el primero, se centró en la instantánea de actualidad propia de la prensa diaria; el segundo, en el desarrollo de proyectos de investigación de carácter documental dados a conocer en formato de libro o segmentados en publicaciones de carácter periódico; y, el tercero y último, en el reportaje de investigación publicado en revistas especializadas y de opinión de gran alcance mediático. Ninguno de los tres apartados fue excluyente y se podían dar sincrónicamente en el tiempo. Así, el orden de aparición de cada grupo se correspondió con el formato más idóneo y popular de cada época, convirtiéndose en capítulos donde las series fotográficas estarían conectadas entre sí tanto por su función como por su similitud temática. Cada una de estas secciones, tituladas ***El retrato del cambio en la España de la transición, Una ventana abierta al conocimiento*** y ***Activismo versus opinión: la voz de las víctimas***, iría acompañada de una pequeña introducción que explicase el contexto del que partieron, la intencionalidad con la que se generaron y la raíz teórica de la que se nutrieron.

El primer capítulo se centró en el rastreo de las instantáneas de la prensa diaria y suponía una labor inmensa que no podría abordar sin la ayuda y el consejo de una de sus protagonistas. Por esta razón, decidí centrarme en España y contactar y entrevistar a Marisa Flórez, redactora-jefe gráfica de *EL PAÍS*, que durante muchos años había suministrado material gráfico a ese rotativo. Ella fue una testigo de excepción de la transición política y de las primeras victorias de los movimientos feministas en España. Junto a ella, Pilar Aymerich y Colita completarían esta primera sección, ***El retrato del cambio en la España de la transición***, dirigida a describir no solo la transformación de la sociedad española desde la posguerra, sino también a documentar los cambios de la condición civil de la mujer desde la muerte de Franco, ganados a pulso por las escasas diputadas a las Cortes elegidas democráticamente en aquellos días. Las páginas de los grandes periódicos españoles como *La Vanguardia*, *EL PAÍS*, *El Mundo* y *ABC* nos mostraron una nueva forma de hacer periodismo, marcada muy de cerca por la introducción de las mujeres en la profesión y el cambio que supuso el tratamiento de la fotografía como algo más que una mera ilustración para aderezar la coyuntura informativa.

En la segunda sección, titulada ***Una ventana abierta al conocimiento***, se incluirán los proyectos considerados fruto de una visión objetiva de la realidad en confluencia con las

convicciones ideológicas y sociales de las fotoperiodistas elegidas, una concepción enraizada y evolucionada a partir de la definición de la fotografía como “ventana”, formulada por John Szarkowski en 1978 cuando era conservador de fotografía del MoMA. Estos trabajos de carácter documental se agruparon en dos grandes bloques. Por una parte, ***Marginalidad: comercio sexual y enfermedad mental***, en el que a través de la obra de Susan Meiselas, Mary Ellen Mark y Jodi Cobb hablaremos de territorios conflictivos para la mujer conectados al debate público que tuvo lugar en Estados Unidos tanto sobre las políticas estatales encaminadas a la reforma de las instituciones mentales como sobre la pornografía y la liberación sexual durante la segunda mitad de la década de los setenta. Este último aspecto se convirtió en uno de los puntos críticos del estudio de Lynda Nead, cuando estableció las minúsculas distinciones entre lo bello y lo sublime, lo sublime y lo erótico, lo erótico y lo pornográfico. Por otra parte, ***Antropología de la mujer*** mostrará estudios sobre grupos específicos de población femenina desde la perspectiva de la antropología feminista y el uso que de la fotografía hicieron antropólogos como Margaret Mead o Claude Lévi-Strauss. Los proyectos revisados en esta área serán los de Iren Stehli, Lourdes Grobet, Graciela Iturbide, Adriana Lestido y Maya Goded y comprenderán un rango cronológico de realización muy amplio, en ocasiones de hasta un cuarto de siglo, porque analizarán no solo la forma en que la mujer siente y se relaciona con los demás, sino también la vivencia de la soledad derivada de situaciones extremas provocadas por las políticas de control de las sociedades disciplinarias, unas nociones extraídas de las teorías de Michel Foucault y que aquí tomarán cuerpo como realidades tangibles. La localización tanto de monografías sobre la obra de las fotoperiodistas como de estudios específicos sobre fotografía documental con fuerte compromiso social; el rastreo de las agencias clásicas como *Magnum Photos*; y entrevistas realizadas a través de correo electrónico a algunas de las profesionales han constituido las principales fuentes de la investigación.

El reportaje de investigación propio de las revistas especializadas y de opinión recogido en el tercer capítulo bajo el rótulo ***Activismo versus opinión: la voz de las víctimas*** merecía otro tipo de aproximación y enfoque. Aquí necesitaba una herramienta que me facilitase una rápida selección de temas y reporteras gráficas. Consulté las bases de datos de los grandes premios de fotografía como el *World Press Photo* o el *Putlizer* y los archivos de las grandes agencias como *VII*. Esta labor se completó con la búsqueda y el análisis de sus reportajes en revistas como el *Times*, *The New York Times* y *Nacional Geographic* y con la documentación colgada en la red por las propias fotógrafas y por sus agencias.

Como en el capítulo anterior, los foto-ensayos de las escogidas se enmarcaron en dos direcciones. En primer lugar, ***Derechos humanos en áreas de conflicto*** reunió los trabajos de tres fotoperiodistas, Lynsey Addario, Stephanie Sinclair y Nina Berman, especializadas en la denuncia de los abusos contra la mujer en áreas de guerra, especialmente en el Próximo y Medio Oriente, que tomaron como base las teorías procedentes tanto del feminismo postcolonialista como las concepciones orientalistas construidas durante la ocupación imperialista anglo-francesa del norte de África formuladas por Edward Said. Y en segundo lugar, la ***Sociología del cuerpo*** recogerá el análisis de la construcción de la identidad a través de la transformación física y conductual de los individuos, temas inherentes a las sociedades occidentales que han sido estudiados por sociólogos como Erving Goffman, Jean Baudrillard y Pierre Bourdieu. Lauren Greenfield, Jessica Dimmock, Jodi Bieber, Fabiola Llanos y Lourdes Segade estarán representadas en este apartado. Casi todas ellas emprendieron el ejercicio de su actividad a mediados de los noventa con el objetivo primordial de dar voz a los protagonistas y crear debate público.

Los trabajos de las fotoperiodistas incluidas en el segundo y tercer capítulo, ***Una ventana abierta al conocimiento*** y ***Activismo versus opinión: la voz de las víctimas***, se ocuparon de temas muy próximos a los tratados por los debates feministas sobre la percepción del cuerpo de la mujer y de sus roles de género en la sociedad. Para ayudarnos a entender sus posturas respecto a la identidad femenina construida en el medio fotográfico, desde su surgimiento a mediados del siglo XIX hasta el momento en que se inicia la actividad de estas fotoperiodistas, se consideró necesario desarrollar un capítulo que los precedería bajo el epígrafe ***El cuerpo bajo prospección: la mujer y su representación fotográfica***. En él se tomará como base el influyente corpus teórico de Laura Muvley, basado en la conjetura freudiana sobre la escopofilia, que puso sobre la mesa la distinción entre la mirada activa del hombre y su pasiva receptibilidad por parte de la mujer. Los distintos tipos de representaciones de lo femenino determinados por el acto de contemplación masculina llevaban implícitos tanto las marcas de su dominación como los reflejos de sus deseos y fantasías sexuales. La proyección de ambos aspectos sobre la representación del cuerpo de la mujer se abordará desde dos prismas. En primer lugar, en el apartado ***Con el epicentro en la experimentación: la sexualidad y la visión devoradora***, se examinará desde la construcción de la metáfora sexual y su focalización en el sexo y en la desnudez de la mujer como herramienta de trabajo en el arte, recorriendo el camino que partió desde los primeros daguerrotipos de desnudos femeninos y algunas obras de Rodin y Courbert hasta llegar a la formulación de las teorías de corte surrealista como el

mimetismo de Caillois, lo *informe* de Bataille y el *estadio del espejo* de Lacan, que con tanta vehemencia fueron aplicadas por los fotógrafos de los años treinta. Y en segundo lugar, el apartado ***El voyeurismo y la prostitución: de la fotografía como herramienta técnica a la construcción del documento social de denuncia***, lo contemplará desde la figura del artista como *voyeur*. Utilizando en un primer momento la fotografía como instrumento de boceto temático, como en los casos de Pierre Bonnard o Edgar Degas, algunos artistas pasaron a erigirse en testigos de la vida nocturna y de los placeres que esta ofrecía, como en la obra de Brassai, o a convertirse en instrumentos de proyección de un deseo sexual explícito en publicaciones dirigidas a un público estrictamente masculino, como ocurrió con las fotografías de Horvat. Finalmente, algunos de estos *voyeurs* utilizaron el tema de la prostitución como un fenómeno de estudio sociológico, como el caso de Günter Zint, o dieron a la profesional del sexo la oportunidad de mirar a la cámara y al espectador con dignidad, como veremos en piezas de Brent Stirton.

Este extenso recorrido nos permitirá observar cómo la mujer ha pasado de ser objeto a ser sujeto de representación, una condición en la que influyeron sobremanera los triunfos y las aportaciones de los movimientos feministas. Daremos un rápido vistazo a las nociones teóricas sobre las que estos trabajaron para localizar después su reflejo en las líneas de investigación desplegadas por las fotoperiodistas a lo largo del tiempo. En esta metamorfosis, el primer estadio llegó con la distinción entre el concepto de sexo y género, el primero de ellos, referido a las diferencias anatómicas y biológicas entre hombre y mujer y el segundo, representado por las funciones sociales y los roles adoptados por cada uno de los sexos, que irrumpiría en escena durante los años sesenta. Con ello se introdujo la identidad como construcción cultural y la lucha contra los programas sociales de formación del sujeto sexuado con la intención de anular las relaciones de poder-género, desmantelando la construcción de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales. Estas prácticas artísticas se asentarían desde finales de los setenta hasta mediados de los ochenta, basándose en los postulados de teóricas como Griselda Pollock y de filósofos postestructuralistas y psicoanalistas. El siguiente paso en las investigaciones feministas miró al ser humano como una hoja de papel en blanco donde no aparecía escrita ni una sola línea acerca de la identidad de género. Sin embargo, de la mano de cada repetición de significados socialmente establecidos se escribirían en ella frases descriptivas de una u otra identidad género, que terminarían por conseguir su completa definición y legitimación. En esta concepción, la *performance* y la parodia sobre conductas de género se convirtieron en una herramienta de combate, un combate

cuyos pilares se apoyaron en los discursos de críticas, como Judith Butler, a principios de la década de los noventa y de las teóricas del postcolonialismo, como Gayatri Spivak o Chandra Talpade Mohanty. Faltaba tan solo el paso final hasta llegar a la eliminación de la dicotomía de género propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari y que condujo al devenir, al sujeto nómada, a un sujeto posmoderno al que se aspiró a construir desde la aplicación de las nuevas tecnologías.

Eve Arnold, una de las fotoperiodistas con mayor prestigio en los años sesenta, habló de la fotografía como una forma de autoexploración a través de la cual diagnosticar la identidad de género:

“Cuando me convertí en fotoperiodista, me miraban como alguien aparte - «una mujer de carrera», «una mujer fotógrafo». De mis colegas no se hablaba entre comillas, ya que no eran «hombres de carrera» u «*hombres fotógrafos*». Yo no estaba contenta con ello, pero me di cuenta, como lo hicieron otras mujeres antes de mí, que era una parte fundamental de la supervivencia femenina el desempeñar un papel asignado. Yo no podía luchar contra esas actitudes. Necesitaba saber más acerca de otras mujeres para tratar de entender lo que me hizo aceptar esa situación.”²

El sentirse diferente en un mundo reservado hasta entonces para los hombres hizo que Arnold explorase el universo femenino en busca de respuestas. Más adelante, Susan Meiselas llevó hasta un punto límite no solo las teorías lacanianas sobre la mirada sino que también rompió con los postulados tradicionales de la representación del cuerpo femenino en estado perfecto, propio del arte occidental, mostrando las imperfecciones que el tiempo y la vida dejan sobre él. Otras, como Graciela Iturbide, descubrieron ante nosotros sociedades de carácter matriarcal en donde las mujeres desempeñaban un papel dominante. La mayoría de las fotoperiodistas reunidas pretendían ofrecer una mirada femenina de la mujer y no aquella configurada desde la sociedad patriarcal, dando, además, voz a sus víctimas, abocadas, en la mayoría de los casos, a recluirse en la marginalidad, como las mujeres de los prostíbulos indios o mexicanos. La presencia del cuerpo como elemento sobre el que se podía reflexionar estuvo y está presente en los trabajos de algunas reporteras gráficas desde finales del siglo XX. Estos temas fueron investigados por fotógrafas como Lauren Greenfield, cuyo objetivo fue demostrar cómo la sociedad de consumo influía sobre el concepto de belleza y este sobre la imagen de la mujer, o como Jodi Bieber, cuyo interés radicó en mostrar cómo las mujeres concebían su

² ARNOLD, Eve. *The unretouched woman*. New York: Alfred A. Knopf, 1976, p. 7.

propia sensualidad y fantasías. El matrimonio, la maternidad, los abusos, especialmente en sociedades sometidas por regímenes patriarcales como los de Oriente Medio, fueron también objeto de estudio, entre los que destacan los trabajos de Lynsey Addario, quien fue capaz de dar una visión muy heterogénea de la mujer oriental y no tan solo reducida a la opresión y a la miseria como era habitual.

1.3 Estado de la cuestión: revisión bibliográfica de los trabajos más relevantes sobre el tema

Hasta el momento se han publicado muy pocos estudios generales referentes a fotografías hechas por mujeres. De todos ellos, el más representativo ha sido el de Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers* (Abbeville Press, 1994), un gran manual en el que se mezclan profesionales de la comunicación y artistas y, por supuesto, las fotografías más emblemáticas de las diferentes épocas. En ese volumen, Rosenblum analiza los logros de las mujeres en el campo de la fotografía, tanto desde el punto de vista experimental y/o tecnológico como artístico, desde su invención en 1839 y la época del daguerrotipo hasta la actualidad, y pone de manifiesto el fracaso de la sociedad para darles el debido reconocimiento. Su narrativa feminista explora la creatividad de aproximadamente 240 mujeres, organizadas por movimientos artísticos e incluyendo, entre sus líneas, sus trabajos en los ámbitos del retrato, la publicidad, el fotoperiodismo y fotografía documental. En la última sección, Rosenblum incorpora biografías de todas ellas, desde una de las primeras mujeres fotógrafas, como Julia Margaret Cameron, nacida en 1815, hasta Annie Leibovitz, nacida en 1949. Además, incluye una sección bibliográfica que puede ser un punto de partida para investigar, si bien la mayoría de las publicaciones citadas son de origen americano.

Dos años más tarde, en 1996, se publica *Illuminations: Women Writing on Photography From the 1850s to the Present*, editado por Liz Heron y Val Williams (Duke University Press Books; First Edition edition - September 24, 1996). Se trata de una antología que presenta una amplia selección de escritos de mujeres sobre la fotografía, publicados durante los últimos 150 años, entre las que se incluyen críticas, historiadoras y profesionales. Esta antología recoge desde artículos sobre el daguerrotipo hasta ensayos que muestran la influencia de la vanguardia artística, como el Dada, la Bauhaus y el surrealismo, sobre la fotografía, pasando después por el análisis de los diferentes géneros fotográficos, como la fotografía de moda y el retrato, continuando con el documental y el reportaje, el surgimiento del análisis feminista y posmoderno y la crítica postcolonial.

Entre las dos obras anteriores se publica *Reframings. New American Feminist Photographies*, editado por Diane Neumaier e impreso por Temple University Press en 1995. En esta obra se ofrece una visión sobre cómo están representadas las mujeres bajo una óptica feminista a través de ocho ensayos críticos –Lucy Lippard, Deborah Willis, Harlan Teresa, Julia Ballerini, Moira Roth, Soe Valerie y Abigail Solomon-Godeau–, que exploran las diferentes cuestiones que surgen en las fotografías realizadas por mujeres tales como el espacio social, la vida familiar, el cuidado de los niños, el trabajo, la comida, el romance, la sexualidad, la publicidad y la cultura de consumo.

Paralelamente a la publicación de esas tres grandes contribuciones de carácter general, empezaron a desarrollarse proyectos que o bien se centraban en momentos clave de la historia de los movimientos artísticos o dedicaban su atención a las protagonistas de uno u otro país con la intención de formular con carácter monográfico historias nacionales de fotografía hecha por mujeres. En ambos casos, las publicaciones se realizaron acompañando las grandes muestras celebradas al respecto. Una tendencia que se ha ido extendiendo hasta la actualidad.

Uno de los ejemplos más tempranos del primer grupo citado es la muestra celebrada en Barcelona, en la Fundació “La Caixa”, en 1995, *Les dones fotògrafes a la República de Weimar, 1919- 1933*, en la que se incluyeron fotografías de 52 mujeres artistas, entre ellas Ilse Bing, Marianne Brandt, Gisèle Freund, Florence Henri, Hannah Höch, Lotte Jacobi, Germaine Krull, Erna Lendvai Dircksen, Lucia Moholy y Dora Kallmus, con textos de Atina Grossmann, Ute Eskildsen, Hanne Bergius y Ulrike Herrmann. En esta misma línea, pero circunscrito a un grupo más reducido de artistas que compartían ambientes artísticos interrelacionados, destaca la exposición celebrada entre 2011 y 2012 tanto en la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, como en el Luisiana Museum of Modern Art, que llevó por título *The other side of the Moon: women artists of the Avant-garde* y que agrupó a artistas como Sonia Delaunay, Hannah Höch, Sophie Taeuber-Arp, Dora Maar, Germaine Dulac, Katarzyna Kobro, Claude Cahun y Florence Henri. Sin embargo, esta tendencia mezcla a periodistas, fotógrafas, artistas y especialistas en diseño y fotomontaje sin ningún tipo de pudor. Otro ejemplo en esta misma línea sería la exposición organizada por Victoria Combalá en la Galería de Arte Manuel Barbié de Barcelona en el año 2006, que llevó por título *Pioneras de la fotografía de vanguardia 1920-1940*.

En el segundo grupo de temática nacionalista, destacan la aproximación realizada por Martin W. Sandler sobre las mujeres fotoperiodistas americanas *Against the odds: wo-*

men pioneers in the first hundred years of photography (New York: Rizzoli International Publications, 2002); el catálogo de la exposición que tuvo lugar en Madrid, en la Casa América en septiembre de 2011, sobre las *Fotógrafas en México, 1872-1960*, cuyo comisario, José Antonio Rodríguez, presentó una cronología visual de las fotógrafas en México, desvelando su peculiar mirada, su evolución histórica e influencias y las técnicas empleadas; y con carácter más restringido a nuestra historia autonómica y nacionalista, la muestra de *Fotògrafes pioneres a Catalunya* (Barcelona: Institut Català de les Dones, 2005), cuyas comisarias fueron Colita y Mary Nash.

A finales de la época de los noventa y principios del siglo XX, dos agencias fotográficas de prestigio, *Magnum Photos* en 1999 y *National Geographic* en 2001, publicaron volúmenes específicos sobre sus socias. En ambas publicaciones se puso de relieve el duro papel de las mujeres fotógrafas del hasta entonces considerado como un mundo de hombres, analizándose también tanto las ventajas como las desventajas de la visión femenina y masculina en la escena periodística.

Magnum Brava - Magnum's women photographers (Prestel, 1999) fue publicado con ocasión de la exposición celebrada en la Scottish National Portrait Gallery (5 November 1999 - 30 January 2000) e incluía la obra de Eve Arnold, Martine Franck, Susan Meiselas, Inge Morath, Marilyn Silverstone y Lise Sarfati, con textos de Sara Stevenson, Isabella Rossellini, Christiane Ananpour y Sheena McDonald. *Mujeres tras la cámara*, de Cathy Newman, fue la publicación de la *National Geographic* que, con una introducción de Naomi Rosenblum, incluía obra de cinco de sus miembros: Sisse Brimberg, Annie Griffiths Belt, Karen Kasamuski, Maria Stenzel y Jodi Cobb.

Otra de las tendencias que actualmente está en pleno auge es la realización de catálogos de exposición dedicados a destacar las fotógrafas existentes en las grandes colecciones de museos. El ejemplo más significativo es *Pictures by Women: A History of Modern Photography*, una exposición celebrada en 2011 que muestra la evolución la fotografía, desde el autorretrato hasta el collage experimental, y desde la fotografía artística hasta el documental, en un conjunto de más de 200 fotografías de la colección del MoMA, organizado por orden cronológico por los miembros de su departamento de fotografía: Roxana Marcoci, Sarah Meister y Eva Respini.

En España existen estudios dedicados a ilustrar la imagen de la mujer a través de la fotografía, aunque en este campo se suelen incorporar aportaciones tanto de hombres como de mujeres, porque lo importante es la historia contada. Tal es el caso de catálo-

gos de exposiciones como *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España* (Madrid: Acción Cultural Española, 2012), cuyas comisarias Oliva María Rubio e Isabel Tejada quisieron dejar constancia de una centuria marcada por las peripecias y aventuras de las mujeres en pro de la obtención de la igualdad de derechos y de su participación en la vida laboral en nuestro país. Otro estudio cuyo interés reside en el contenido de lo relatado es el que realiza Tatiana Sentamans, *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales* (2008). En él llega a la conclusión de que la incorporación de la mujer al ejercicio del deporte, en el periodo que se extendió entre la dictadura de Primo de Rivera en 1923 y el final de la II República Española, supuso un cambio sociocultural hacia la modernidad que se reflejó en la concepción de un nuevo tipo de mujer. Esta autora³, al mirar a la imagen como un contenedor de significados, opina que es necesario realizar una lectura detenida, poniendo en práctica técnicas de interpretación procedentes de diversas disciplinas que nos ayuden a desmantelar las relaciones de poder entre los géneros culturalmente establecidas desde antiguo y que esta estrategia no solo es aplicable a la obra de arte sino también al documento gráfico.

En esta línea de pensamiento, podemos hacer hincapié en otros análisis que se han centrado en la interpretación de la noticia periodística y que han partido desde la Facultad de Ciencias de la Información, como es el caso de Concha Fagoaga, de la Universidad Complutense de Madrid, que publicó *La violencia en medios de comunicación: maltrato en la pareja y agresión sexual* en 1999, un libro en el que se pone de manifiesto la invisibilidad en los medios de comunicación del tema de la violencia ejercida sobre la mujer, tanto en el ámbito doméstico como en el escenario urbano, aludiendo a que el maltratador no necesita de público, al contrario de lo que ocurre con la violencia terrorista, en la que el público resulta crucial para la eficacia del acto violento. Precisamente, las cuestiones relacionadas con las micropolíticas dirigidas a controlar el uso del cuerpo y del espacio en nuestra sociedad han sido objeto de una gran variedad estudios. Este el caso de *Micropolíticas. Arte y cotidianidad (2001-1968)*, un proyecto realizado por Juan Vicente Aliaga, María del Corral y José Miguel G. Cortés en 2003, que constituye una muestra de

3 SENTAMANS, Tatiana. "Gallimarsots en acció, senyorettes davant l'obturador. Fotografia documental i qüestions de gènere (1923-1936)". *Papers d'Art, Fundació Espais d'Art Contemporani*, n.º 92, 1er semestre, 2007, pp. 75-97, p. 2-3. Consultado: 20/04/2017. Disponible en: https://www.academia.edu/29194143/Sentamans_Tatiana_2007_Gallimarsots_en_acció%3%B3_senyorettes_davant_l_obturador._Fotografia_documental_i_q%3BCestions_de_g%3BA8nere_1923-1936_Papers_d_Art_Fundaci%3%B3_Espais_d_Art_Contemporani_n.o_92_1er_semestre_pp._75-97_cast

una mirada indisciplinar focalizada hacia el estudio de nuestra sociedad desde el surgimiento de los grandes movimientos sociales de finales de los años sesenta. De hecho, dicha mirada abarca la vida familiar, las relaciones íntimas, los movimientos migratorios, los roles sexuales, la sociedad de consumo y su influencia, el ejercicio del control y la vigilancia política sobre el ciudadano y su cuerpo, así como el proceso de cambio del papel de la mujer en la sociedad. Todo ello también fue analizado por José Miguel García Cortés en *Políticas del espacio: arquitectura, género y control social* (2006), pero ahondando en la relación que tienen estos aspectos en el conglomerado urbano.

También ha habido intentos de ofrecer una panorámica de la fotografía realizada en España por mujeres, como el desarrollado por José María Parreño (*Miradas de mujer: 20 fotografías españolas*), que incluyó a veinte fotógrafas nacidas entre las décadas de 1940 y 1970 en la exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente en 2005. Pero, como sucedió en otras ocasiones, se introdujeron entre ellas fotoperiodistas como Sandra Balsells, Marta Sentís, Cristina García Rodero o Isabel Muñoz en su vertiente más artística.

Dentro de la teoría de la fotografía en lo que se refiere a su línea documental existen los testimonios biográficos o aquellos derivados de la directa experiencia en el ejercicio de la profesión redactados por las grandes fotógrafas. Entre este tipo de publicaciones, destacan, en mi opinión, tres de ellos: *La fotografía como documento social* (Gustavo Gili, 1983) de Gisèle Freund; *Sobre la fotografía* (Edhasa, 1981) de Susan Sontag; e *Imágenes públicas: la función política de la imagen* Barcelona (Gustavo Gili, 2007) de Martha Rosler.

Poco más se ha publicado en lo relacionado específicamente con el documentalismo o fotoperiodismo femenino que presente, además, una temática estrictamente consagrada a la mujer. Es una historia que todavía está por confeccionar y construir. Pero antes de que se profundice en la temática de género, tendrán que abrirse nuevas líneas de investigación encaminadas a provocar una escisión entre la fotografía artística y el documentalismo. La temática de género se incorporó al fotoperiodismo tras las grandes manifestaciones que reclamaban la puesta en marcha de una política de defensa de los derechos humanos y, por lo tanto, se circunscribe a fechas relativamente recientes, a la década de los sesenta del siglo XX concretamente. En esa dirección se pueden encontrar, entre las diferentes publicaciones que examinan los frutos del fotoperiodismo independiente y críticamente comprometido, secciones dedicadas a mujeres que dieron un enfoque documental a sus fotoensayos y que, como hicieron sus compañeros, buscaron

la independencia del control editorial de los principales medios de comunicación e hicieron llegar al público sus trabajos a través de libros, exposiciones y artículos específicos de opinión. *Engaged Observers: Documentary Photography Since the Sixties* (Getty Publications; First-edition, July 20, 2010) es un gran ejemplo de este tipo de publicaciones que ofrece una revisión crítica de la obra de nueve fotógrafos a la vanguardia del enfoque documental, entre los que destaca la obra de tres mujeres: Susan Meiselas, Mary Ellen Mark y Lauren Greenfield. Pero son los archivos *on line* de las agencias fotográficas como *Magnum Photos* o *VII*; las grandes ediciones de los premios de fotoperiodismo y sus enormes bases de datos como las de los premios *World Photo Press* o los *Pulitzer* de fotografía; las ediciones de las grandes revistas como *The New York Times*, *Post Picture* magazine archive; *Time* o *The National Geographic* –la mayoría de las cuales ya disponen de un formato *on line*–; y las bases de datos ofrecidas por páginas web como *Exit Magazine*, las que pueden suministrar la información necesaria. Bucear entre ellas, consultar estudios monográficos sobre artistas y/o sus fotoensayos y revisar las publicaciones de carácter feminista que incorporen algún caso de estudio en el sector del fotoperiodismo es otra de las vías de investigación que se ha utilizado durante la confección de este trabajo.

1.4 Contexto histórico del nuevo fotoperiodismo

Los movimientos de protesta en contra de la guerra de Vietnam, del abuso de los derechos humanos, en tanto racismo y discriminaciones de género, y de la explotación y deterioro del medioambiente, que inauguraron los años sesenta del siglo XX y que cobraron gran auge y consolidación durante la década siguiente, trajeron consigo un nuevo tipo de documentalismo periodístico de corte social, activista, independiente, copartícipe en la lucha junto a las víctimas, lanzado a la caza de la transformación socio-política, que sentó las bases del que ahora conocemos. Un documentalismo opuesto al viejo documental liberal, aquel cuyas bases se desarrollaron durante el periodo de entreguerras y la eclosión de la Segunda Guerra Mundial, con sus imágenes crudas, algunas veces fabricadas, que nos dieron a conocer los rincones marginales de la sociedad del mundo civilizado, y del que Martha Rosler⁴ arguyó que constituía una falacia básica para la asistencia social, porque olvidaba que las injusticias eran inherentes al sistema social que las toleraba.

⁴ ROSLER, Martha. "Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental". Publicado en Ribalta, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili, 2004. Serie Fotografía. P. 71

Este nuevo fotoperiodismo de los años setenta surgió de forma simultánea a varios hechos que, dentro del panorama internacional de la fotografía, cobraron gran fuerza y cuyas consecuencias vinieron a establecer las características que lo definirían: la ruptura definitiva de la función de la imagen fotográfica como único medio de transmisión de noticias y la irrupción de la televisión como líder en las comunicaciones; la inclusión de la fotografía como nueva disciplina en la mayoría de las universidades estadounidenses y europeas; el establecimiento de una forma personal de documentalismo que culminaría en la publicación del libro de Robert Frank, *The Americans*, en 1958; el triunfo definitivo de fotógrafos que, como Garry Winogrand, Lee Friedlander y Diana Arbus, se empeñaron en mostrar a la sociedad y al hombre en estados inusuales o imperfectos, realizando una investigación formal e iconográfica de la experiencia social de la modernidad, y que fueron apoyados por críticos e historiadores de peso como John Szarkowski; y la aparición de un lenguaje híbrido, propio de la posmodernidad, que, con su capacidad de análisis y crítica sobre el individuo, la sociedad y las estructuras sociopolíticas, irrumpió con gran fuerza de la mano de los distintos movimientos de índole social y, en particular, del feminismo.

Algunos de los fotoperiodistas de esta nueva generación, basados en la estrategia personal iniciada por Robert Frank, marcarían el nuevo camino al ofrecer al gran público sus propias interpretaciones de los acontecimientos sobre los que informaban. Leonard Freed con su *Black in White America*, de 1968, y Philip Jones Griffiths con su *Vietnam Inc*, de 1971, fueron ejemplos claros de fotógrafos documentalistas comprometidos socialmente, que no se limitaron a ser testigos, sino que se convirtieron en activistas de su propio pensamiento, modelando los hechos a través de su visión. Su intención, como hubiese dicho Eugene Smith, fue, al menos, dar “un grito de condena lanzado con la esperanza de que las imágenes pudieran sobrevivir durante años, con la esperanza de que pudieran hacerse eco en las mentes de los hombres en el futuro –causando en ellos cautela, recuerdo y conciencia”⁵. Sin embargo, sus expectativas nunca se alejaron del desarrollo del documental tradicional que en la segunda mitad de la década de los setenta empezó a ser enérgicamente atacado por un gran número de críticos, estudiosos y artistas que, como Allan Sekula, abogaban por un documental filosóficamente más riguroso, que fuese más crítico con el sistema y mucho más activista socialmente. Buenos ejemplos de esta tendencia fueron Fred Lonidier con su *Health and Safety Game*, de 1976, y Martha Rosler con su *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, de 1974-75.

⁵ SMITH, Eugene. *W. Eugene Smith: his photographs and notes*. Epílogo de Lincoln Kirstein. New York: Aperture, 1993. p. 14.

Con ambos grupos se inició también un ciclo de complicadas relaciones entre fotógrafos documentales, galerías y museos que posibilitaron el desarrollo del fotoperiodismo en su vertiente más artística, fuera de la parcela de dominio de los medios de comunicación. Tal y como algunas agrupaciones, como *The Art Workers Coalition (AWC)*, hicieron para defender los derechos de los artistas y de sus obras, los fotoperiodistas empezaron una lucha similar cuando años antes se fundó *Magnum Photos*, una de las primeras cooperativas fotográficas, administrada enteramente por sus miembros, cuyo fin fue conseguir el mantenimiento del copyright, la comercialización y la distribución de sus obras. Gracias a la política proteccionista de la agencia, sus miembros tuvieron la opción de decidir sobre sus propios proyectos sin necesidad de depender de uno u otro medio, asegurando así el carácter documental y de compromiso social de sus fotografías. Siguiendo los pasos de *Magnum Photos*, se fundaron centros especializados en fotografía, de gran independencia ideológica y nacidos de la mano de fotógrafos o grupos de fotógrafos experimentados, cuyos principales objetivos fueron la denuncia de las desigualdades sociales e injusticias y un ferviente interés tanto por la enseñanza como por la promoción de los nuevos talentos en el campo de la fotografía documental. Uno de los principales y más exitosos proyectos de esta clase fue el *International Center of Photography*, fundado en Nueva York en 1974 por Cornell Capa, hermano de Robert Capa, cuyo último fin fue convertirse en el heredero de la llamada “Concerned Photography”. Por esas mismas fechas, Ansel Adams fue el alma de un nuevo proyecto que arrancó de la Universidad de Arizona, *The Center for Creative Photography*, que fue capaz de concentrar en una misma institución archivos especializados en fotografía, programas didácticos, seminarios, visitas a especialistas, recolección y preservación de publicaciones, organización de exposiciones, etc. En España también encontramos buenos ejemplos de esta tendencia, como en la apertura del *Centro Internacional de Fotografía de Barcelona*, fundado por Albert Guspi –creador de la *Galería Spectrum* junto a su mujer, Sandra Solsona– e inaugurado en octubre de 1978 con la voluntad de ser un centro de formación de nivel superior, pero también un foro público de debate sobre la cultura fotográfica y audiovisual y un espacio de exposiciones. El ideario de *CIFB* hizo especial hincapié en entender la fotografía como un instrumento de observación y de intervención social. Fruto de esta ideología nació su programa docente, que se inició con un proyecto documental sobre los distintos barrios barceloneses en el que intervinieron, por ejemplo, Anna Boyé para la zona del Barrio Chino o Jordi Pol para la Ribera, el entorno del mercado de la Boquería y la Rambla⁶.

⁶ RIBALTA, Jorge y ZELICH, Cristina. “De la galería Spectrum al CIFB. Apuntes para una historia”. *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)*. Exposición celebrada en el MACBA del 27 de enero al 20 de mayo de 2012. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2012. P. 289 y 291.

En Inglaterra nació *The Photographers' Gallery* en 1971, un espacio independiente que introdujo las principales figuras de la fotografía en el mundo anglosajón. Una década más tarde, destacó la agrupación de documentalistas denominada *Photo Co-op*, iniciada en Wandsworth, South London, en 1984 por Chris Boot –posteriormente director de la agencia *Magnum* y jefe de edición de *Phaidon Press*–, transformada años más tarde, en 1991, en *Photofusion*, ubicada en Brixton, y que pasó a ser una de las mayores agencias independientes de fotografía.

En Francia, la *Galerie Zabriskie* se instaló en París en 1977 como centro de exposiciones y de documentación fotográfica. En el país vecino también tuvieron lugar los *Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles*, fundados en 1969 por Lucien Clergue, Jean-Maurice Rouquette y Michael Tournier. Los *Rencontres* fueron concebidos como foros de discusión sobre temas específicos de fotografía y como un espacio en el que, a través de exposiciones, conferencias y talleres, se animaba al debate. Ya a finales de los años ochenta, se estableció *Visa pour l'Image*, un festival internacional de fotoperiodismo celebrado en Perpiñán.

Como heredera de las acciones de la *Women Artists in Revolution* (1969), emprendidas para protestar por la exclusión de la obra de mujeres en las galerías de arte, se fundó en 1981 *Women in Photography* por Debra Denker, Orah Moore, Thea Litsios, Mary McNally, Bonnie Flamer, Margaret Grundstein, Janet Schipper, Deborah Roundtree y Linda Wolf. La asociación, reorganizada en el año 2000 como un centro de recursos en línea, surgió con el fin de promover a las mujeres fotógrafas de carácter documental a través de una gran variedad de programas, exposiciones, publicaciones, cursos de información y concursos.

2 ALGUNAS CIFRAS Y PORCENTAJES DEL FOTOPERIODISMO FEMENINO

En 1980, Richard Whelan publicó un artículo en *ARTnews*¹ donde expuso, a través de inquietantes cifras, la tremenda ausencia de la mujer en el campo de la fotografía. Por ejemplo, en la edición de 1964 de la *Historia de la fotografía* de Beaumont Newhall tan solo se nombraba a 10 mujeres frente a un número total de 250 fotógrafos; de las 166 becas Guggenheim otorgadas a fotógrafos desde 1925 a 1979 tan solo 24 de ellas fueron disfrutadas por mujeres; en las galerías de fotografía de Nueva York el número de mujeres era ínfimo comparado con el de hombres representados: en Castelli 9 mujeres frente a 15 hombres; en *Light 2* mujeres frente a 33 hombres; en el catálogo de *Witkin Gallery* 34 mujeres frente a 165 hombres. Más aún, Naomi Roseblum en su *History of Women Photographers*² estableció que entre los 137 alumnos graduados en fotografía desde 1952 a 1981 en el Institute of Design de Chicago tan solo 26 eran mujeres. Y ocurría lo mismo en el mundo tanto de la fotografía institucional y académica como de aquella asociada al ámbito de la prensa ilustrada.

Hasta los años setenta del siglo XX, *National Geographic*, fundada en 1888, era el equivalente periodístico de un club privado masculino. La primera mujer fotógrafa incluida en plantilla fue Kathleen Revis, quien ingresó en 1953. La segunda, Bianca Lavies, integrada en 1974; Jodi Cobb lo haría en 1977 y la cuarta y última, Sisse Brimberg, pasaría a formar parte de la revista en 1995. En total, de una plantilla de cincuenta y cuatro fotógrafos, tan solo cuatro eran mujeres y, respecto a los colaboradores externos, de un total de ochenta y cuatro fotógrafos, tan solo catorce eran mujeres³.

En *Magnum Photos* el porcentaje era similar. La agencia fotográfica ideada por Capa fue fundada en 1947 por los grandes fotoperiodistas de guerra del siglo XX Robert Capa, “Chim” David Seymour, Henri Cartier-Bresson, George Rodger y William Vandivert con el objetivo de llegar a ser una “comunidad de pensamiento” que debía reproducir visual-

¹ WHELAN, Richard. “Are Women Better Photographers than Men”. *ARTnews*, October 1980, vol. 79, no. 8, p. 82.

² ROSENBLUM, Naomi. *A History of Women Photographers*. Paris: Abbeville Press, cop.1994, p. 238.

³ NEWMAN, Cathy. *Mujeres tras la Cámara*. National Geographic, 2001, p. 35.

mente y compartir curiosidad y respeto por los acontecimientos sucedidos en el mundo. Desde su fundación, *Magnum Photos* fue incrementando en número de componentes hasta llegar a representar hoy en día a cerca de ochenta y tres fotógrafos, entre miembros de pleno derecho, asociados y nominados. De todos ellos, diez han sido mujeres. Llegar a ser miembro de pleno derecho en *Magnum Photos* era un largo proceso que podía prolongarse en el tiempo, al menos, durante cuatro años. Una vez conseguida la nominación, se permanecía dos años como nominado, dos años más como asociado⁴ y, finalmente, se aspiraba a ser miembro de la prestigiosa agencia. En 2016, había siete mujeres en esta última situación: Marilyn Silverstone desde 1967; Susan Meiselas desde 1980; Lise Sarfati desde 2001; Cristina García Rodero desde 2009; Alessandra Sanguinetti desde 2011; Olivia Arthur desde 2012 y Bieke Depoorter desde 2016. Zoe Strauss fue nominada en 2012, Carolyn Drake y Newsha Tavakolian en 2015 y Diana Markosian en 2016. Otras fotógrafas, que desgraciadamente nos han dejado, tuvieron relación con la agencia: Gisèle Freund colaboró desde Latinoamérica entre 1947 y 1954; Mary Ellen Mark fue miembro de *Magnum Photos* entre 1977 y 1981; Inge Morath ingresó como fotógrafa en 1953; Eve Arnold pasó a ser miembro de pleno derecho en 1957 y Martine Franck lo fue desde 1980.

Si revisamos las agencias de fundación reciente el porcentaje suele parecerse. *VII* es una agencia conocida por centrarse en la fotografía de conflicto y deriva su nombre del número de reporteros gráficos que la fundaron en septiembre de 2001. En 2012 contaba con veintinueve miembros activos en sus filas y de ellos tan solo ocho eran mujeres: Lynsey Addario, Jocelyn Nain Hogg, Venetia Dearden, Jessica Dimmock, Stephanie Sinclair, Anastasia Taylor-Lind, Laura El-Tantawy y Amanda Rivkin.

Las primeras fotógrafas en acceder a los grandes premios específicos de fotografía de prensa fueron americanas, entre las que destacan Carol Guzy del *Washington Post* y Gail Fisher de *Los Angeles Times*⁵. En 1990, Carol Guzy fue la primera mujer en recibir el célebre *Newspaper Photographer of the Year Award*, otorgado por *The National Press Photographers Association*, premio que volvería a ganar en 1993 y en 1997. También

⁴ Esta información se ha obtenido de la página web del *Magnum Photos* en su sección de fotógrafos. De los 83 fotógrafos que aparecen en ella hay que eliminar los fallecidos, los nominados, los asociados y trabajar tan solo con los miembros de pleno derecho. Consultado: 11/03/2015. Disponible en: <https://www.magnumphotos.com/photographers/>

⁵ RICCHIARDI, Sherry. "Getting the Picture. Women are coming to the fore in the long male-dominated field of photojournalism". *American Journalism Review*, vol. 20, no. 1, January/February, 1998. Consultado: 11/03/2015. Disponible en: <http://ajrarchive.org/article.asp?id=681>

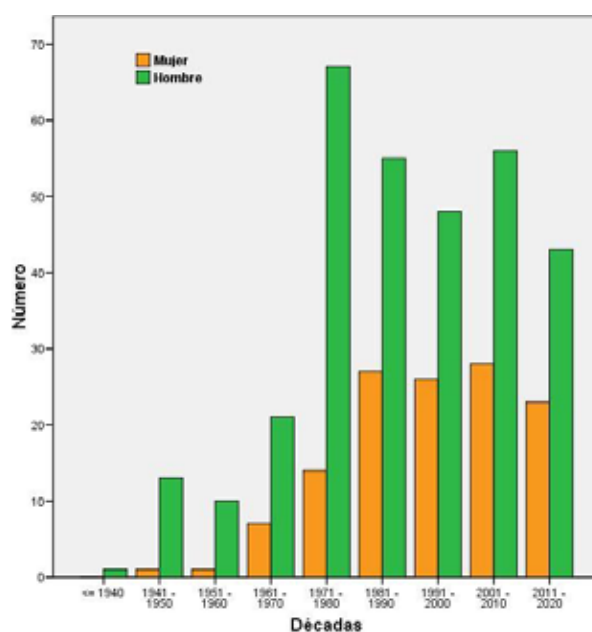
consiguió cuatro *Pulitzer*: en 1986, 1995, 2000 y 2011. Gail Fisher fue una de las pocas mujeres en obtener distinciones tanto en el área de la edición gráfica como en la del fotoperiodismo. En 2006 conquistó el *Best of Photojournalism Picture Editor of the Year*, concurso en el que había quedado subcampeona un año antes. El equipo con el que trabajó como editora gráfica en *Los Angeles Times* fue premiado durante tres años, casi consecutivos, con *The Angus McDougall Excellence in Picture Editing from Pictures of the Year International*. Como fotoperiodista alcanzó, entre otros, el *Community Awareness Award*, que le fue otorgado por *The National Press Photographers Pictures of the Year* en 1996 y en 2002. Pero estos casos constituyen la excepción a una regla que mantiene a las mujeres muy por debajo de los hombres a la hora de obtener reconocimiento por su trabajo profesional en el sector del fotoperiodismo y la fotografía.

En las siguientes líneas analizaremos cuál ha sido la presencia de la mujer dentro de los principales premios y becas de fotografía documental y de prensa de carácter internacional desde que hicieron su aparición por primera vez a mediados del siglo XX hasta el año 2014⁶. Para ello, hemos realizado un estudio cuyo objetivo ha sido la evaluación del género de los premiados en los siguientes galardones: Guggenheim Award; Pulitzer Prize; POYi; World Photo Press; Robert Capa Gold Medal; Eugene Smith Award; Visa pour l'Image; Alexia Foundation y Getty Award. La ventaja de contar con un archivo histórico de los agraciados publicado en la página web de cada una de las instituciones promotoras nos ha proporcionado la información que necesitábamos para recopilar las cifras de la presencia masculina y femenina a través del tiempo y elaborar un análisis comparativo de las mismas. El primer paso fue crear una base de datos utilizando el programa SPSS (Statistical Package for the Social Sciences), una herramienta informática para efectuar estudios estadísticos de carácter científico en las ciencias sociales. Posteriormente, se trabajó con tablas de contingencia cuyo fin fue establecer la relación entre varias variables de naturaleza cualitativa. En este caso se pretendió analizar la asociación entre los datos reunidos respecto a los diferentes premios y becas con la intención de conseguir establecer con más o menos exactitud el género de los premiados y la evolución que esta variable había sufrido durante la segunda mitad del siglo XX y los catorce primeros años del siglo XXI. En la base de datos se han introducido un total 6.845 registros que corresponden a cada institución en la siguiente proporción: 441 al Guggenheim Award; 204 al Pulitzer Prize; 3.661 al POYi; 2.236 al World Photo Press; 57 al Robert Capa Gold

⁶ En algunos de los galardones se ha llegado a recopilar datos hasta el año 2015.

Medal; 36 al Eugene Smith Award; 57 al Visa pour l'Image; 116 a la Alexia Foundation y 63 al Getty Award. Se han excluido del estudio los galardones otorgados a grupos de hombres, de mujeres, mixtos o aquellos otorgados a la plantilla de un determinado medio periodístico ya que consideramos que esas categorías son cualitativamente muy diferentes entre sí como para convertirlas en entidades comparables. A continuación pasaremos a analizar los resultados de la tabla adjunta donde figura el número de premios concedidos a hombres y mujeres por cada una de las instituciones ordenados por décadas con sus respectivos porcentajes.

*The Guggenheim Fellowship in Photography*⁷ (Fig. 1) fue el primero de los galardones en ver la luz. El primer fotógrafo al que se le concedió una beca Guggenheim fue Edward Weston en 1937 y la primera mujer en recibirla fue Dorothea Lange en 1941. Hay dos tipos de ayudas: una dirigida a artistas visuales cuyo lenguaje básico es la fotografía y otra destinada a investigadores cuyo foco de interés está concentrado en el estudio de la obra fotográfica. De un total de 411 becas otorgadas desde 1937 a 2015, 314 recayeron en hombres, es decir, un 71,2 %



1 The Guggenheim Fellowship in Photography

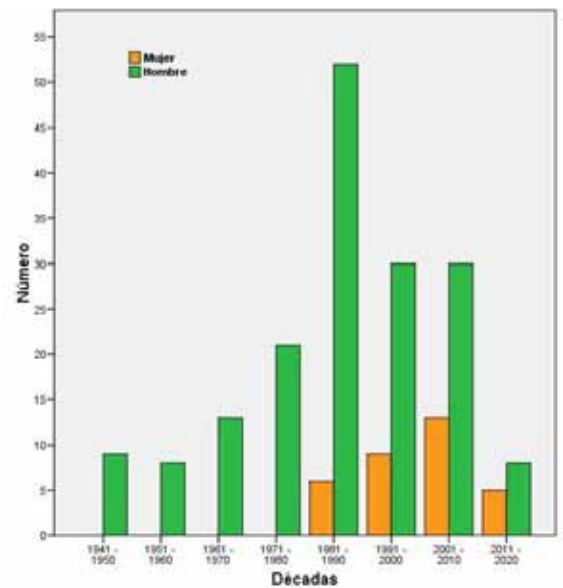
de las mismas, frente a 127 consignadas a mujeres, lo que supone un 28,8 % de todas las concedidas. Se ha elegido *The Guggenheim Fellowship in Photography* porque algunas de las fotoperiodistas que aparecen en la presente tesis obtuvieron esta ayuda de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation para llevar a cabo algunos de sus proyectos, como Mary Ellen Mark en 1994, Adriana Lestido en 1995, Maya Goded en 2003 y Susan Meiselas en 2015.

*The Pulitzer Prize*⁸ (Fig. 2) se estableció en 1917 con el objetivo de fomentar la excelencia en materia periodística, literaria y teatral. Fue a partir de 1942 cuando se consideró premiar

⁷ *The Guggenheim Fellowships in Photography* son las becas concedidas por el John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Las listas de premiados se pueden consultar en la página web de la entidad. Consultado: 12/03/2015. Disponible en: <http://www.gf.org/fellows/all-fellows/#gf-search-submit-btn>

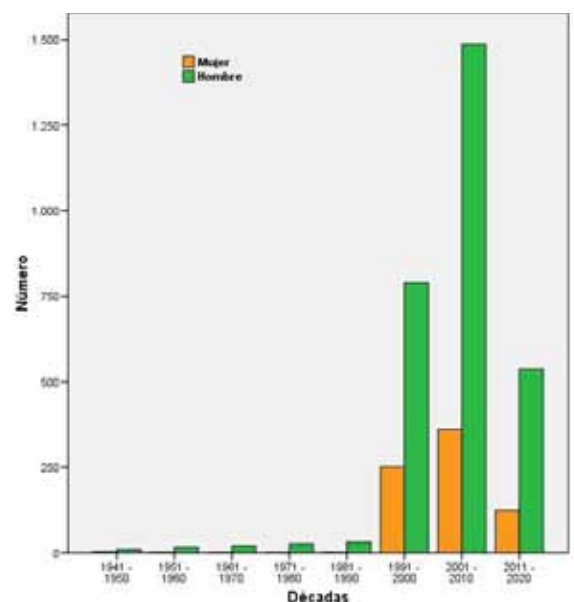
⁸ Las listas de los ganadores de *The Pulitzer Prize* se pueden encontrar en su correspondiente página web. Consultado: 12/03/2015. Disponible en: <http://www.pulitzer.org/prize-winners-categories>

los mejores trabajos de fotografía aparecidos en la prensa. A través del tiempo este galardón fue adoptando diferentes denominaciones: Photography (1942-1967), Spot News Photography (1968-1999) y Feature Photography (1968-hasta la actualidad). Entre 1942 y 2013, se otorgaron 204 premios en esas tres secciones, que recayeron tan solo en 33 ocasiones sobre mujeres, lo que corresponde a un 16,2 % del total. Algunas fotografías lo recibieron varias veces, como April Saul-Zerby (2), Carol Guzy (2), Carolyn Cole (4), Mary F. Calvert (2), Renée C. Byer (2) y Stormi Greener(2), lo que podría reducir, más si cabe, el porcentaje objetivo de mujeres premiadas. El resto de las galardonadas fueron: Annie Wells, Barbara Davidson, Barbara J. Ries, Cheryl Nuss, Corinne Dufka, Deanne Fitzmaurice, Donna Bagby, Francine Orr, Lacy Atkins, Liz O. Baylen, Martha Rial, Mary Chind, Michele McDonald, Mona Reeder, Preston Gannaway, Rachel Ritchie, Sonya Hebert, Stephanie Welsh y Yunghi Kim.



2 The Pulitzer Prize

La historia de *POYi* (Pictures of the Year International)⁹ (Fig. 3) es larga y confusa. La Escuela de Periodismo de la Universidad de Missouri inició su propio concurso de fotografía en 1944 para rendir homenaje a la labor realizada por los fotoperiodistas de la Segunda Guerra Mundial, una tarea que siguió realizando hasta 1951. Posteriormente, The National Press Photographers Association (La Asociación Nacional de Fotógrafos de Prensa), gracias al patrocinio de la Enciclopedia Británica, hizo lo mismo desde 1948 hasta

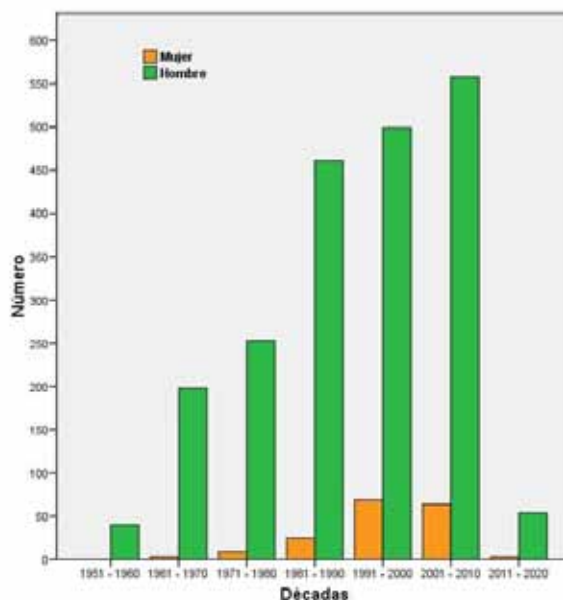


3 POYi (Pictures of the Year International)

⁹ La información sobre la historia de los premios se ha extraído de las páginas web de *POYi* y de la NPPA. Consultado: 14/03/2015. Disponible para NPPA en: <https://www.nppa.org/page/pictures-year>. Disponible para *POYi* en: <http://poji.org/67/history.php>

1956. En 1957, ambas instituciones fusionaron sus concursos, un pacto que duraría hasta 2001, cuando el NPPA y la Universidad de Missouri se separaron. En aquel entonces, la Escuela de Periodismo de Missouri asumió la organización de los *POYi* con el apoyo financiero de empresas tales como Fujifilm, MSNBC y National Geographic. En el archivo histórico *on line*¹⁰ de estos premios se pueden consultar hasta 38.000 imágenes galardonadas durante los años en que ha estado en funcionamiento el concurso. La misión de *POYi* ha sido siempre promocionar la fotografía documental para suscitar la reflexión sobre los problemas a los que se enfrenta nuestra sociedad. Su colección de fotografías ganadoras es un reflejo de la historia de nuestra civilización democrática, de los acontecimientos históricos, de las efemérides culturales y científicas y de nuestra vida cotidiana. El sistema actual de su página web permite hacer búsquedas de los premiados por años y por los siguientes elementos descriptivos, que son propios de cualquier archivo: título, fotógrafo, colección, citación, editor y descripción de la fotografía. Desde 1945 hasta 2014, los *POYi* han repartido un total de 3.661 premios en diferentes categorías, de los que 743 fueron obtenidos por mujeres, es decir, un 20,3 % del total, frente a los 2.918 conseguidos por los hombres, cantidad que significa un 79,7 % de la cifra absoluta.

El *World Press Photo Award*¹¹ (Fig. 4), el más prestigioso premio de fotoperiodismo actual, comenzó en 1955, cuando algunos de los miembros del sindicato holandés de reporteros gráficos (Nederlandse Vereniging van Fotojournalisten, NVF) decidieron internacionalizar su concurso. Su primera edición comprendió cuarenta y dos fotografías de once países diferentes que presentaron poco más de trescientas fotos. Al año siguiente, los participantes se multiplicaron por cuatro. Pero el concurso se consolidó durante los años noventa, alcanzando fama



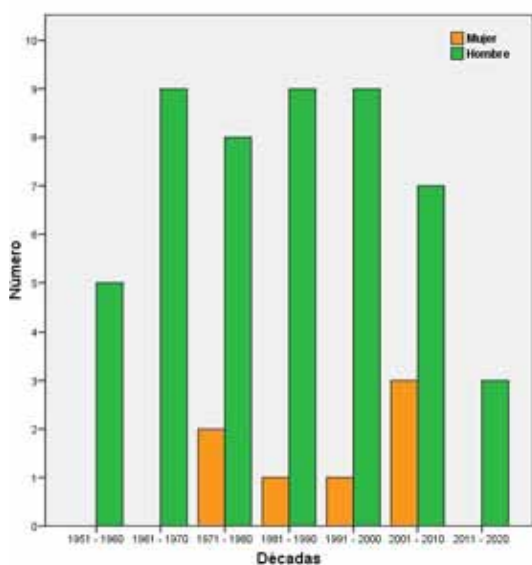
3 World Press Photo Award

¹⁰ Las listas de los ganadores de *POYi* se pueden encontrar en su correspondiente página web. Consultado: 14/03/2015. Disponible en: <http://archive.poyi.org/items/advanced-search>

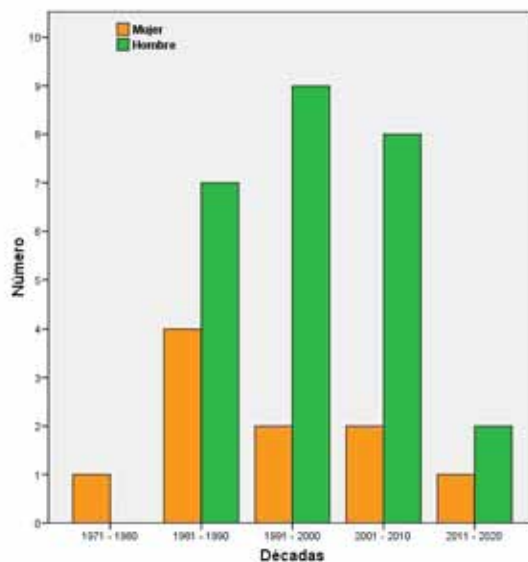
¹¹ Las listas de los ganadores de *World Press Photo Award* se pueden encontrar en su correspondiente página web. Consultado: 11/03/2012. Disponible en: <https://www.worldpressphoto.org/collection/contests>

mundial. Actualmente, este concurso sobrepasa los cinco mil aspirantes procedentes de unos ciento veinticinco países.

Gracias a la información ofrecida por la base de datos *on line* del *World Press Photo Contest Archive*, que muestra registros no solo de los artistas galardonados sino también de las fotografías premiadas, podemos afirmar que desde que viene celebrándose el concurso tan solo un 7,7 % de los premiados en todas las categorías han sido mujeres. En este porcentaje, debe tomarse en cuenta que algunas de las protagonistas obtuvieron galardones durante varios años, como es el caso de Jodi Bieber, quien ganó en diez ocasiones diferentes. Desde 1955 hasta 2011, un total de 2.236 premios han recaído en 173 mujeres y 2.063 hombres. Además, solo cuatro mujeres recibieron el *World Press Photo of the year*, la máxima distinción otorgada por esta organización, honor que han compartido Françoise Demulder en 1977, Dayna Smith en 1999, Lara Jo Regan en 2001 y Jodi Bieber en 2011¹².



5 The Robert Capa Gold Medal



6 W. Eugene Smith

*The Robert Capa Gold Medal*¹³ (Fig. 1), galardón creado en honor al fotógrafo de guerra Robert Capa, se concede anualmente desde 1955 al mejor ensayo fotográfico publicado en el extranjero por el Overseas Press Club of America. Desde 1955 hasta 2012, esta medalla ha sido otorgada a mujeres en siete ocasiones: Catherine Leroy, Susan Meise-

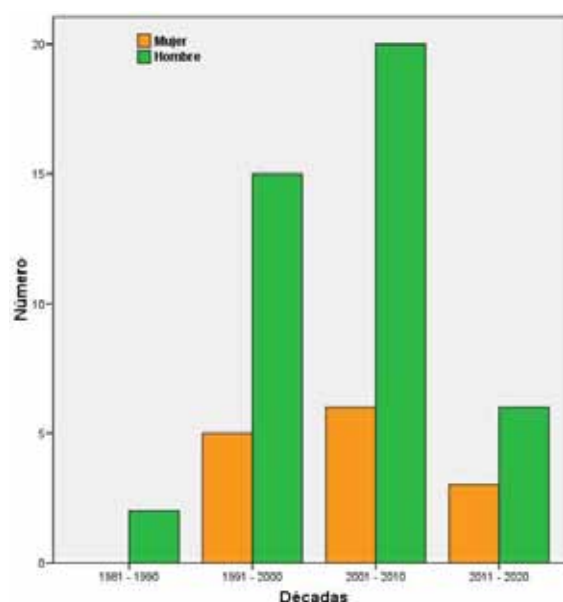
¹² Esta información ha sido obtenida gracias a la ayuda de Barbara Bufkens, Media Coordinator de *The World Press Photo Contest Archive*, quien envió esta información por correo electrónico el pasado 6 de noviembre de 2012.

¹³ Las listas de los ganadores de *The Robert Capa Gold Medal* se pueden encontrar en su correspondiente página web. Consultado: 14/03/2015. Disponible en: <https://opcofamerica.org/?s=robert+capa>

las, Janet Knott, Corinne Dufka, Agnes Dherbeys y Carolyn Cole, quien lo consiguió dos veces. Esta cantidad representa un 12,3 % del total de las concedidas.

Las subvenciones *W. Eugene Smith*¹⁴ (Fig. 6) fueron creadas en 1978, el mismo año de la muerte del prestigioso fotoperiodista cuyo nombre adoptaron, con el objetivo de proporcionar a los fotógrafos la libertad financiera suficiente para llevar a cabo un proyecto documental de espíritu humanitario relacionado con las condiciones de vida del hombre. Desde 1978 hasta 2013, 10 mujeres obtuvieron estas becas frente a las 26 adjudicadas a hombres. Las agraciadas fueron: Krisanne Johnson, Darcy Padilla, Maya Goded, Brenda Ann Kenneally, Ellen Binder, Cristina García Rodero, Graciela Iturbide, Letizia Battaglia, Donna Ferrato y Jane Evelyn Atwood.

Visa pour l'Image (Fig. 7) es un festival de fotoperiodismo que se viene celebrando en Perpignan, Francia, desde 1989, organizado por el Ministerio de Cultura francés gracias al impulso de diversos editores de revistas de gran prestigio como *Paris Match* o *Photo* y el grupo de comunicaciones francés Hachette Filipacchi. Cada año se conceden en el festival seis premios a los mejores reportajes publicados en periódicos y revistas y durante una semana se debate sobre los problemas y el futuro de la profesión y se realizan múltiples exposiciones. Desde 1990 hasta 2013, 14 mujeres y 43 hombres recibieron algún galardón en alguna de las categorías existentes¹⁵.



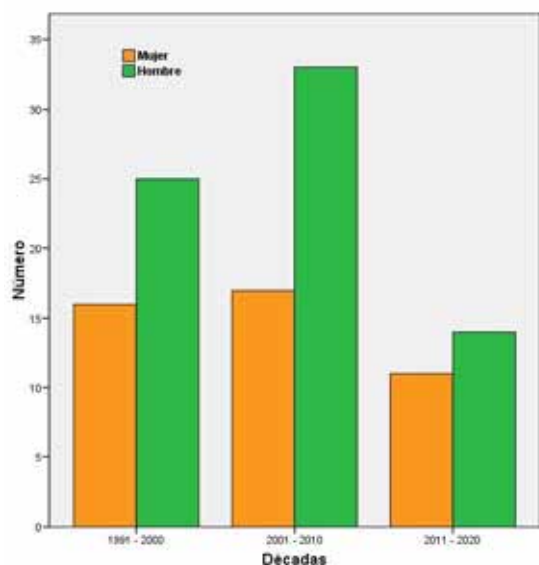
7 Visa pour l'Image

Dentro del festival *Visa pour l'Image*, Canon France y la Association de Femmes Journalistes (Asociación de Mujeres Periodistas) otorgan desde 2001 un premio especial a la mujer fotoperiodista. El Premio Canon ha recaído en: Magali Delporte (2001), Sophia Evans (2002), Ami Vitale (2003), Kristen Ashburn (2004), Claudia Guadarrama (2005), Véronique de Viguérie (2006), Axelle de Russé (2007), Brenda Ann Kenneally (2008),

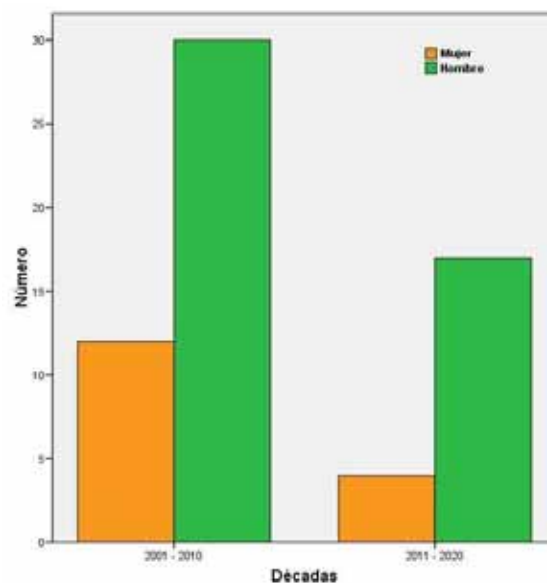
¹⁴ Las listas de los ganadores de *W. Eugene Smith* se pueden encontrar en su correspondiente página web. Consultado: 20/03/2015. Disponible en: <http://smithfund.org/recipients>

¹⁵ Las listas de los ganadores de *Visa pour l'Image* se pueden encontrar en su correspondiente página web. Consultado: 20/03/2015. Disponible en: <http://www.visapourlimage.com/es/history.do>

Justyna Mielnikiewicz (2009); Martina Bacigalupo (2010), Ilvy Njikiktjien (2011), Sarah Caron (2012), Mary F. Calvert (2013) y Viviane Dalles (2014).



8 Alexia Foundation



9 Getty Images

La *Alexia Foundation*¹⁶ (Fig. 8) fue fundada por el padre de Alexia Tsairis, una de los treinta y cinco estudiantes de la Universidad de Syracuse que perdieron la vida en el atentado perpetrado sobre el vuelo Pan Am 103, cargado con 270 pasajeros, en Lockerbie, Escocia, en 1988. Esta fundación otorga becas y fondos para los reporteros gráficos profesionales y estudiantes comprometidos en promover la paz mundial. Desde 1991 hasta 2014, la *Alexia Foundation* ha concedido becas a 44 mujeres y 72 hombres, lo que corresponde al 37,9 % en el primer caso y 62,1 % en el segundo. En 2014 la fundación abrió una convocatoria para permitir a los fotógrafos seleccionados producir un proyecto documental sobre temas relacionados con la mujer: abusos; desigualdad y discriminación de género; factores que influyen en las tasas de natalidad; salud de los niños; productividad y liderazgo de las mujeres, etc.

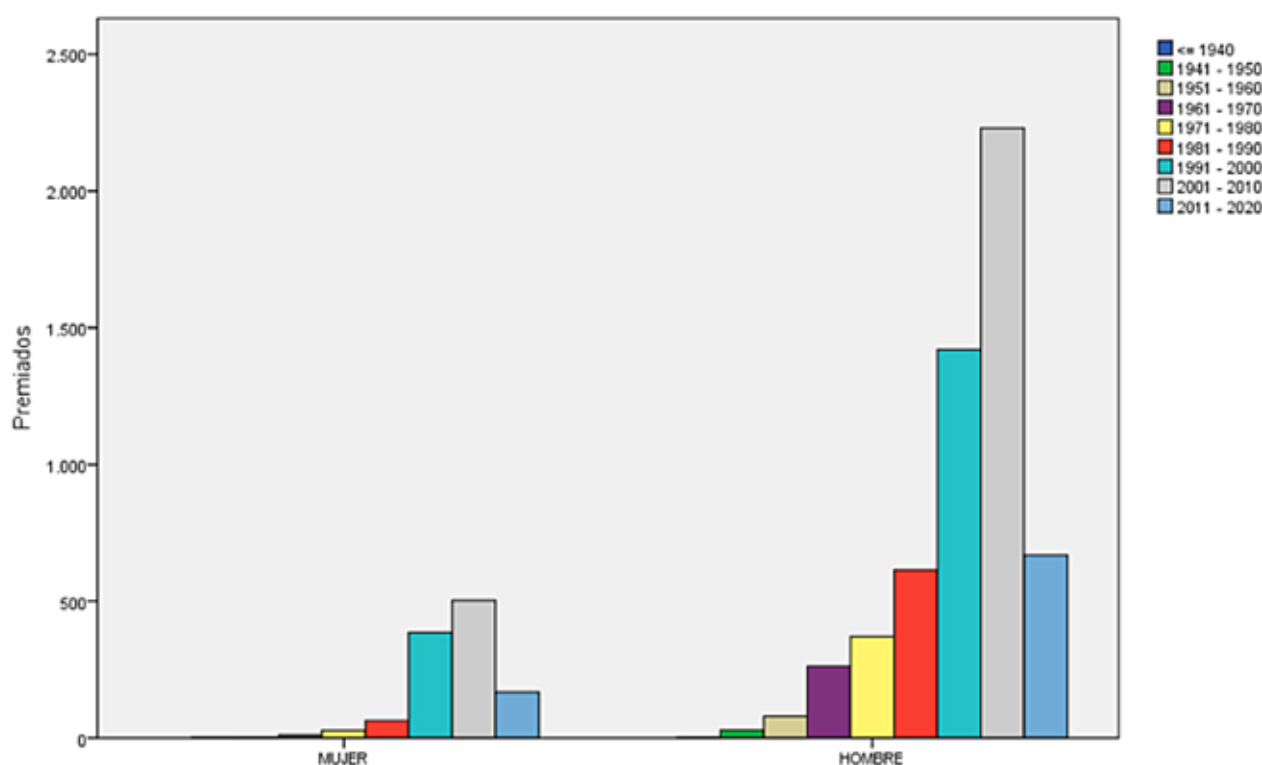
Por último, *Getty Images* (Fig. 9) viene financiando proyectos documentales que centran su atención en cuestiones sociales y culturales significativas desde el año 2005 a través de sus *Creative and Editorial Grants*¹⁷. El 25,4 % de estas becas ha sido adjudicado a mujeres

¹⁶ Las listas de los ganadores de *Alexia Foundation* se pueden encontrar en su correspondiente página web. Consultado: 20/03/2015. Disponible en: <http://www.alexiafoundation.org/stories>

¹⁷ Las listas de los ganadores de *Getty Images Creative and Editorial Grants* se pueden encontrar en su correspondiente página web. Consultado: 25/03/2015. Para *Creative and Editorial Grants* disponible en: http://wherewestand.gettyimages.com/gi_grants/prestige-grant/#recipients
http://wherewestand.gettyimages.com/gi_grants/grants-for-editorial-photography/#recipients

mientras que 74,6 % de las mismas ha recaído sobre hombres. *Getty Images* ha ido ampliando su programa de becas para incluir dos nuevas subvenciones que tratan el tema específico del empoderamiento de las mujeres dentro de su proyecto *Lean in*, inspirado en el libro homónimo de Sheryl Sandberg.

En conclusión, de un total de 6.845 galardones concedidos, 1.166 corresponden a mujeres y 5.679 a hombres, lo que supone un porcentaje del 17,0 % para las primeras y del 83,0 % para los segundos. En la última década del siglo XX y muy especialmente durante primera del siglo XXI, se produjo un aumento considerable en el número de participantes en los concursos y becas, igual que el número de premios repartidos. En esos años de auge fue cuando el número de galardonadas aumentó vertiginosamente. Aun así, sus porcentajes nunca superaron más del 21 % del total. (Fig. 10)



10 Género de los premiados por décadas

Precisamente a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa fue cuando las primeras fotógrafas con formación universitaria, que iniciaron su trabajo profesional durante los años setenta, alcanzaron el punto más álgido y exitoso de su carrera. Como hemos mencionado anteriormente, algunas de ellas recibieron la misma distinción varias veces. Por ejemplo, las diez fotoperiodistas más premiadas entre 1937 y 2014 fueron: Carol Guzy, que los obtuvo en 36 ocasiones; Carolyn Cole en 31; Barbara David-

son en 29; Yunghi Kim en 19; Brenda Ann Kenneally en 18; Kathy Ryan, Mona Reeder y Stephanie Sinclair en 15; Ami Vitale y Jodi Bieber en 11. Curiosamente, las tres primeras de la lista anterior se encuentran entre los cinco fotoperiodistas más premiados del periodo, junto a James Nachtwey y Damon Winter.

En septiembre de 2015 se publicaron los resultados de un proyecto de investigación dirigido por la Universidad de Stirling y el Reuters Institute for the Study of Journalism de la Universidad de Oxford en colaboración con el World Press Photo Foundation (WPPH), dedicado a estudiar “las identidades, condiciones de trabajo, prácticas, uso de la tecnología y número de fotógrafos a través del mundo”¹⁸. El informe se basó en una encuesta *on line* de 60 preguntas remitidas a los más de 5.000 participantes en el *World Press Photo Contest*. Sin embargo, de todos ellos, colaboraron 1.556 fotógrafos procedentes de diferentes países entre los que se encontraban 236 mujeres, es decir, 15 % de los encuestados, por lo que se concluyó claramente que el fotoperiodismo era una profesión de hombres. Pese a que las mujeres tenían una mayor formación universitaria, un 82 % de las mujeres frente a un 69% de los hombres¹⁹, eran contratadas en un menor número por agencias fotográficas, revistas y periódicos: un 79,2 % de las fotógrafas se veían obligadas a trabajar por cuenta propia frente a 55,9 % de los hombres²⁰. Ambos casos nos hacen pensar que el fotoperiodismo es una profesión vocacional donde tan solo un 20,8 % de las mujeres tienen algún tipo de contrato con empresas frente a un 44 % de los fotógrafos que mantienen una relación laboral de pleno derecho. De estas cifras se concluye que las mujeres reúnen a lo largo del año unos ingresos que son muy inferiores a los de los hombres, puesto que trabajar como *freelance* supone la oscilación de los encargos, pagos inferiores por trabajos similares a aquellos realizados por un sueldo fijo al mes y gastos de producción que de la otra manera son abonados por las empresas. Así, proporcionalmente hay más mujeres que hombres que se mantienen en el segmento salarial más bajo, no más de 30.000 dólares por año, mientras que muy pocas de ellas alcanzan a cobrar más de los 60.000 dólares anuales que corresponden al más elevado. De todas las encuestadas, un 75 % manifestó ganar menos de 29.999 dólares y un 42 %

¹⁸ HADLAND, Adrian; CAMPBELL, David; LAMBERT, Paul. *The State of News Photography: The Lives and Livelihoods of Photojournalists in the Digital Age*. Reuters Institute for the Study of Journalism of the University of Oxford in association with World Press Photo, September, 2015, p. 6. Consultado: 18/09/2015. Disponible en: <http://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/publication/state-news-photography-lives-and-livelihoods-photojournalists-digital-age>

¹⁹ *Ibidem*, p. 54.

²⁰ *Ibidem*, p. 24.

	<= 1940	1941 - 1950	1951 - 1960	1961 - 1970	1971 - 1980	1981 - 1990	1991 - 2000	2001 - 2010	2011 - 2020	TOTAL
M H T	M H T	M H T	M H T	M H T	M H T	M H T	M H T	M H T	M H T	M H T
GUGGENHEIM AWARD	0 2 2	1 13 14	1 10 11	7 21 28	14 67 81	27 55 82	26 48 74	28 56 84	23 43 66	127 314 441
	0% 100,0% 100,0%	7,1% 92,9% 100,0%	9,1% 90,9% 100,0%	25,0% 75,0% 100,0%	17,3% 82,7% 100,0%	32,9% 67,1% 100,0%	35,1% 64,9% 100,0%	33,3% 66,7% 100,0%	34,8% 65,2% 100,0%	28,8% 71,2% 100,0%
PULITZER	0 9 9	0 8 8	0 8 8	0 13 13	0 21 21	6 52 58	9 30 39	13 30 43	5 8 13	33 171 204
	0% 100,0% 100,0%	0% 100,0% 100,0%	0% 100,0% 100,0%	0% 100,0% 100,0%	0% 100,0% 100,0%	10,3% 89,7% 100,0%	23,1% 76,9% 100,0%	30,2% 69,8% 100,0%	38,5% 61,5% 100,0%	16,2% 83,8% 100,0%
POYI	3 10 13	2 17 19	0 21 21	0 21 21	2 25 25	31 33 33	251 789 1040	360 1487 1847	125 538 663	743 2918 3661
	23,1% 76,9% 100,0%	10,5% 89,5% 100,0%	0% 100,0% 100,0%	0% 100,0% 100,0%	6,1% 93,9% 100,0%	24,1% 75,9% 100,0%	19,5% 80,5% 100,0%	19,5% 80,5% 100,0%	18,9% 81,1% 100,0%	20,3% 79,7% 100,0%
WORLD PHOTO PRESS	0 40 40	3 198 201	9 253 262	25 461 486	69 489 568	622 64 558	3 54 57	3 54 57	3 54 57	173 2063 2236
	0% 100,0% 100,0%	1,5% 98,5% 100,0%	3,4% 96,6% 100,0%	5,1% 94,9% 100,0%	12,1% 87,9% 100,0%	10,3% 89,7% 100,0%	5,5% 94,7% 100,0%	5,5% 94,7% 100,0%	5,5% 94,7% 100,0%	7,7% 92,3% 100,0%
ROBERT CAPA GOLD MEDAL	0 5 5	0 9 9	2 8 10	1 9 10	1 9 10	3 7 10	0 3 3	0 3 3	0 3 3	7 50 57
	0% 100,0% 100,0%	0% 100,0% 100,0%	20,0% 80,0% 100,0%	10,0% 90,0% 100,0%	10,0% 90,0% 100,0%	30,0% 70,0% 100,0%	0% 100,0% 100,0%	0% 100,0% 100,0%	0% 100,0% 100,0%	12,3% 87,7% 100,0%
EUGENE SMITH AWARD	1 0 1	4 7 11	2 9 11	2 9 11	2 9 11	2 8 10	1 2 3	1 2 3	1 2 3	10 26 36
	100,0% 0% 100,0%	36,4% 63,6% 100,0%	18,2% 81,8% 100,0%	18,2% 81,8% 100,0%	20,0% 80,0% 100,0%	33,3% 66,7% 100,0%	33,3% 66,7% 100,0%	33,3% 66,7% 100,0%	33,3% 66,7% 100,0%	27,8% 72,2% 100,0%
VISA POUR L'IMAGE	0 2 2	5 15 20	6 20 26	3 6 9	3 6 9	3 6 9	3 6 9	3 6 9	3 6 9	14 43 57
	0% 100,0% 100,0%	25,0% 75,0% 100,0%	23,1% 76,9% 100,0%	33,3% 66,7% 100,0%	33,3% 66,7% 100,0%	44,0% 56,0% 100,0%	44,0% 56,0% 100,0%	44,0% 56,0% 100,0%	44,0% 56,0% 100,0%	24,6% 75,4% 100,0%
ALEXIA FOUNDATION	16 25 41	17 33 50	11 14 25	4 17 21	4 17 21	4 17 21	4 17 21	4 17 21	4 17 21	44 72 116
	39,0% 61,0% 100,0%	34,0% 66,0% 100,0%	39,0% 61,0% 100,0%	39,0% 61,0% 100,0%	39,0% 61,0% 100,0%	39,0% 61,0% 100,0%	39,0% 61,0% 100,0%	39,0% 61,0% 100,0%	39,0% 61,0% 100,0%	37,9% 62,1% 100,0%
BETTY AWARD	12 30 42	19 42 54	19 42 54	19 42 54	19 42 54	19 42 54	19 42 54	19 42 54	19 42 54	16 47 63
	28,6% 71,4% 100,0%	28,6% 71,4% 100,0%	28,6% 71,4% 100,0%	28,6% 71,4% 100,0%	28,6% 71,4% 100,0%	28,6% 71,4% 100,0%	28,6% 71,4% 100,0%	28,6% 71,4% 100,0%	28,6% 71,4% 100,0%	25,4% 74,6% 100,0%
TOTAL	0 2 2	4 29 33	3 79 82	11 263 274	27 371 398	64 615 679	386 1421 1807	503 2230 2733	168 659 837	1166 5679 6845
	0% 100,0% 100,0%	12,1% 87,9% 100,0%	3,7% 96,3% 100,0%	4,0% 96,0% 100,0%	6,8% 93,2% 100,0%	9,4% 90,6% 100,0%	21,4% 78,6% 100,0%	18,4% 81,6% 100,0%	20,1% 79,9% 100,0%	17,0% 83,0% 100,0%

M: mujeres H: hombres T: total

menos de 9.999 dólares al año²¹. Sin embargo, esta situación proporciona a las mujeres la posibilidad ejercer un mayor control tanto sobre los temas²² que producen como sobre el material que entregan para su publicación²³. Por otro lado, las mujeres se consideran a sí mismas fotógrafas documentales, narradoras visuales, periodistas multimedia mientras que los hombres se definen como fotógrafos de prensa. Para el 76 % de las fotógrafas encuestadas es muy importante que sus trabajos tengan una difusión en las redes sociales frente al 61 % de los hombres que piensan que su vinculación con ellas no es prioritaria²⁴.

Esta recopilación de cifras nos hace concluir que el mundo del fotoperiodismo sigue siendo, todavía hoy, una actividad profesional en la que las mujeres tienen menos participación que los hombres. Aunque se han roto muchas barreras y se han abierto vías y caminos para hacer posible el incremento de estas cantidades, la realidad sigue siendo decepcionante. Entre otros factores, los medios de comunicación en general están dominados por hombres en todos los niveles ocupacionales. Entre 2008 y 2010 la organización *The International Women's Media Foundation* llevó a cabo una encuesta entre ejecutivos de 522 organizaciones que se dedicaban a la comunicación (incluidos medios como periódicos, radio y televisión) procedentes de 59 países²⁵. Gracias a este estudio, se llegó a la conclusión de que existían alrededor de 170.000 personas empleadas en este ámbito y entre ellas había 59.472 mujeres y 109.763 hombres, es decir, que mientras las primeras suponían un tercio (35,1 %) del total de la fuerza laboral en este sector, los segundos constituían casi dos tercios (64,9 %) ²⁶. Además, este análisis estadístico demostró que los hombres ocupaban la gran mayoría de los puestos en los consejos de administración y en la alta dirección, con un 74,1 % y 72,7 % respectivamente, en comparación con el promedio de las mujeres (25,9 % y 27,3 %, respectivamente), puestos que dentro de las empresas de comunicación solían ser los responsables de establecer las políticas de selección de noticias, las decisiones financieras y de supervisar las operaciones de las compañías²⁷. Sin embargo, conforme se descendía en categoría profesional

²¹ *Ibidem*, p. 33.

²² *Ibidem*, p. 35.

²³ *Ibidem*, p. 28.

²⁴ *Ibidem*, p. 44.

²⁵ BYERLY, C. M. *Global Report on the Status of Women in the News Media*. Washington, DC: International Women's Media Foundation, 2011, p. 19. Consultado: 7/10/2015. Disponible en: <https://www.iwmf.org/wp-content/uploads/2013/09/IWMF-Global-Report.pdf>

²⁶ *Ibidem*, p. 23.

²⁷ *Ibidem*, p. 23-24.

los hombres bajaban en porcentaje. Por ejemplo, en los trabajos de producción y diseño ocupaban alrededor de un 65,6 % mientras que las mujeres lo hacían solo en un tercio (34,4 %). Esta categoría incluía diseñadores gráficos y de vestuario, fotógrafos, cámaras o ilustradores²⁸. Aun así, la diferencia seguía siendo abismal.

En España la mitad de los aproximadamente 12.000 periodistas, entre los que hay 4.855 mujeres y 7.055 hombres, goza de un empleo regular a tiempo completo. De ello se deduce que se trata de una profesión que experimenta un alto grado de inestabilidad ocupacional y las mujeres se llevan la peor parte, porque los hombres ocupan un 63,8 % de los puestos fijos frente a un 87,6 % de los empleos a tiempo parcial ocupados por mujeres²⁹. Si se examina la jerarquía ocupacional se concluye que se dan formas específicas de marginación de las mujeres en la profesión, porque mientras que hay un 44 % de mujeres que trabajan como editoras o escritoras, tan solo hay un 17,6 % en cargos ejecutivos y un 20 % en puestos de administración de alto nivel. También la participación de las mujeres es notablemente baja en puestos técnicos como en iluminación, cámara, fotografía u otros especialistas relacionados con la producción, donde solo alcanzan un porcentaje de un 26,8 por ciento³⁰.

Si hacemos una revisión de las convocatorias del Premio Nacional de Fotografía en nuestro país desde 1994 a 2013 (18 ediciones), veremos que tan solo tres fotógrafas han conseguido este galardón: Cristina García Rodero en 1996; Ouka Lele (Barbara Allende) en 2005 y María Bleda (equipo Bleda y Rosa: María Bleda y José María Rosa) en 2008. Por su parte, Marisa Flórez en 1979 y “Queca”, Angélica Campillo Álvarez, en 1980 recibieron el Premio Nacional de Periodismo. Casos como el de Marisa Flórez, que ha ostentado un cargo como jefa de edición gráfica de *EL PAÍS*, son una excepción que desgraciadamente confirma la regla. Esperemos que con el tiempo estas cifras y expectativas cambien poco a poco.

²⁸ *Ibidem*, p. 25.

²⁹ *Ibidem*, p. 355.

³⁰ *Ibidem*, p. 354.

3 UN CASO DE ESTUDIO: GISÈLE FREUND. TESTIGO DE DOS ÉPOCAS, DOS CULTURAS, DOS CONSTRUCCIONES: DE LA NUEVA MUJER ALEMANA A LA DESCAMISADA ARGENTINA

Gisèle Freund nació en 1908 en Berlín en el seno de una familia judía bien posicionada social y económicamente. Tuvo una infancia en la que las contradicciones rasgaron el telón de la normalidad: por una parte, la ternura de un padre que compartía con ella su amor por el arte; por otra, la indiferencia de una madre que dejaba en manos de niñeras su día a día. En su adolescencia fue forzada por un joven, una experiencia que marcaría a partir de esos momentos sus relaciones con el sexo opuesto¹. Pese a la oposición de sus padres, cuyo único objetivo fue prepararla para el matrimonio, consiguió seguir estudiando, primero el bachillerato y después sociología en Friburgo y Fráncfort. Sería en esta última ciudad donde se fraguó el *Institut für Sozialforschung* (Instituto para la Investigación Social) entre cuyos miembros destacarían Max Horkheimer, Theodoro Adorno, Karl Mannheim y su ayudante, Norbert Elías, que llegaron a ser profesores de la fotografía. Fue el hermano de Freund, también estudiante de sociología en Heidelberg, quien le introdujo en el pensamiento marxista y en la incipiente *Teoría Crítica* que esos filósofos desarrollarían años más tarde. Con ella pretendían explicar el fracaso del proceso histórico de cambio económico hacia el marxismo debido a la eficiente utilización de las capacidades de manipulación de los medios de comunicación de masas dominados por la ideología hegemónica del capitalismo. Precisamente, es este punto el que le llevó a estudiar la influencia de la fotografía en el hombre y cómo esta conseguía modificar la percepción que teníamos de los hechos, un tema sobre el que elaboraría su tesis doctoral en la universidad de la Sorbona de París y al que, posteriormente, dedicaría sus investigaciones y reflexiones durante el resto de su vida.

Freund declaró con orgullo que perteneció a la primera generación de mujeres liberadas en Alemania², un país en el que “[l]os hombres de aquella época, antes de casarse, solo

¹ FREUND, Gisèle; JAMIS, Rauda. *Gisèle Freund: conversaciones con Rauda Jamis*. Barcelona: Circe, 2002, pp. 42 y 24.

² *Ibidem*, p. 55.

tenían tratos con prostitutas. Y las mujeres vivían protegidas de todo. El matrimonio era una auténtica violación. En esas condiciones las mujeres no podían ser felices. La burguesía era eso.”³ Precisamente, la República de Weimar introdujo cambios de gran calibre en la vida de las mujeres alemanas en cuanto a su libertad sexual, su participación política y su función como fuerza productiva. Con apenas diez años, Gisele Freund fue testigo de estos avances precipitados por el papel que la mujer desempeñó en la toma de decisiones laborales, políticas y familiares durante la Primera Guerra Mundial. Por una parte, se proclamó el sufragio igualitario por el Consejo de los Delegados del Pueblo el 12 de noviembre de 1918; y, por otra, se aprobó e introdujo la igualdad jurídica entre los sexos en el artículo 109 de la Constitución alemana del 11 de agosto de 1919. Fue en esta época cuando se forjó la construcción de la imagen de la *Nueva Mujer*, cuya visión condicionaría tanto la actitud de Freund ante la vida como la orientación de muchos de los reportajes de su carrera como periodista gráfica. Su definición se fue configurando con la progresiva incorporación de la mujer al mercado laboral, pero también con el desarrollo de la cultura del espectáculo y del entretenimiento, propias de la sociedad capitalista y burguesa. La mujer se convirtió en un objetivo al que había que modelar con la finalidad de sacar el máximo rendimiento económico. Su cuerpo y los tratamientos de belleza, su moda y los complementos, su hogar, los accesorios y el mobiliario se convirtieron en los señuelos básicos con los que trabajaría el comercio, la industria y la publicidad. El origen, las causas de su surgimiento, el concepto y la misión de la *Nueva Mujer* fueron tratados como un fenómeno sociológico por los distintos agentes participantes en la Alemania del periodo de entreguerras. Freund fue una de sus representantes, una universitaria, comprometida políticamente, muy consciente del lugar que como mujer ocupaba en la sociedad y de cómo las necesidades del liberalismo económico potenciaban la convivencia de una doble visión de la mujer: la tradicional, como madre y ama de casa, y la independiente y moderna, como cliente potencial.

Sus maravillosos escritos, como *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*; *El mundo y mi cámara* o *La fotografía como documento social*, nos ayudarán a conocer de primera mano el nacimiento del fotoperiodismo en Alemania y las principales tendencias de carácter estético que caracterizarían a la fotografía del momento. Asimismo, el carácter autobiográfico de estos ensayos nos introducirá en su círculo de

³ Palabras de la fotógrafa recogidas en *Ibidem*, p. 24.

amistades, gentes que la acompañaron en su periplo europeo, a partir de su huida forzosa de la Alemania de Hitler, y que fueron los protagonistas de muchos de sus retratos fotográficos. Porque según explicó la propia Freund “[y]o había querido ser socióloga porque me fascina la extrema diversidad de los problemas sociales. Me había convertido en fotógrafa por necesidad [...] muy pronto comprendí que mis preocupaciones muy vivas atañían al individuo, a sus melancolías, sus esperanzas, sus angustias. Mi cámara me llevaba a poner el acento en aquello que me llegaba al corazón: un gesto, un signo, una expresión aislada. Poco a poco me pareció que todo se resumía en el rostro, y me consagré al inagotable panorama que es la figura humana”⁴. Sería esta última la que marcó su etapa en Francia, durante los años previos a la guerra, donde frecuentó los ambientes intelectuales reunidos alrededor de Adrienne Monnier (Fig. 1), propietaria de *La Maison des Amis des Livres* (1915-1951), situada en la rue de l’Odéon en el centro de París. André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, André



1 Freund. James Joyce, Sylvia Beach, Andrienne Monnier, 1938

Gide, Paul Valéry, James Joyce y Jean-Paul Sartre fueron, entre otros muchos, asiduos del establecimiento y grandes amigos de Monnier, quien actuaba, en todo momento, como la guía espiritual de Freund en la capital francesa. Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial se precipitó su exilio a Argentina, ayudada por la escritora Victoria Ocampo, y permaneció en ese país casi una década. Para entonces, Freund ya se había integrado en la agencia *Magnum*, a la que se incorporaría en 1947 y con la que rompería en 1954. Una de sus ocupaciones fue la de dar conferencias de literatura contemporánea, usando sus retratos de escritores para ilustrarlas. Este fue uno de los motivos por los que marchó a México, ya que el escritor Alfonso Reyes le había invitado a tal objeto⁵. Allí residió durante dos años y entró en contacto con José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros y, por supuesto, con Diego Rivera y Frida Kahlo de quienes realizó varios retratos y cuyas biografías relató en su autobiografía.

⁴ FREUND, Gisèle. *El mundo y mi cámara*. Traducción de Palmira Freixas. Barcelona: Editorial Ariel. Grupo Planeta (GBS), 2008, p. 74.

⁵ *Ibidem*, pp. 163-173.

Freund hablaba español y sintió muy pronto una curiosidad infinita por esas dos culturas latinoamericanas, tanto desde el punto de vista antropológico y arqueológico como desde el punto de vista socio-político. En esas tierras les daría forma a dos de las personalidades míticas del mundo femenino a través de sus fotografías: Frida Kahlo y Eva Perón.

La primera dedicó su vida a pintar el dolor y el sufrimiento de todas las mujeres. Se la puso como modelo de libertad sexual y de una forma de vida poco convencional. Se la lloró como a una mártir que sobrevivió a la bota del patriarcado. Freund realizó múltiples fotografías de Frida Kahlo, algunas de las cuales fueron publicadas en junio de 1951 en *México en la cultura*, el suplemento del rotativo *Novedades*⁶, lo que contribuyó a construir la imagen de esta artista como también lo hicieron otros muchos fotógrafos de la época como Manuel Álvarez Bravo, Héctor García, Bernice Kolko, Imogen Cunningham y Nickolas Muray, entre otros. Siguiendo la tradición de los fotógrafos norteamericanos de aquellos días, Freund viajó hasta el istmo de Tehautepec, donde fotografió a las mujeres que vivían allí y cuya fama había traspasado las fronteras. Pero realmente centró su visión en el arte precolombino y como resultado publicó *Mexique précolombien* en 1954.

La segunda, por su parte, promovió el reconocimiento de los derechos de los trabajadores y de la mujer, entre ellos, el sufragio femenino aprobado por ley bajo sus auspicios en 1947, y realizó una amplia obra social a través de su Fundación, aunque las feministas antifascistas como Victoria Ocampo lamentasen que esos avances en materia social no se hubieran dado en un contexto de libertad democrática y de forma más racional y efectiva. A ella se dedicará este apartado, intentando deconstruir su mito a través de los ojos de Gisèle Freund.

En primer lugar, se analizará el contexto sociopolítico que acompañó a la fotógrafa durante sus años de formación, qué concepto se tenía de la mujer en aquel entonces y qué conciencia de género compartían las mujeres de la República de Weimar. En segundo lugar, se dibujarán otros aspectos, como su transitar por París, su amistad con Walter Benjamin y su relación con Adrienne Monnier, sus primeros reportajes sociales y su visión de la fotografía como un arma de transmisión ideológica en toda regla. Por último, se tratará de comprender cómo abordó Freund la figura de Eva Perón a la hora de ejecutar el ensayo fotográfico que le encargó la revista *Life* en 1950. Se intentará demostrar por qué su llegada

⁶ FREUND, Gisèle. "Imagen de Frida Kahlo". *Novedades: México en la cultura* (México, D. F., México), n.º 123 (Junio, 10, 1951), pp. 1-2.

a Argentina debió de producir en ella un choque tremendo de nociones acerca del papel que debía desempeñar la mujer en la sociedad. Freund venía de Fráncfort, tras unos años de tránsito en París, donde una *Nueva Mujer* con plenos derechos políticos había conquistado a la sociedad alemana y se encontró con un panorama totalmente opuesto, donde la participación política de la mujer estaba todavía prohibida. Vivió en primera persona el ascenso de Juan Domingo Perón y de Eva Duarte a la Casa Rosada y contempló cómo la mujer fue instrumentalizada para cumplir objetivos políticos y económicos. Evita se convirtió en un agente activo en este proceso pero, a su vez, fue utilizada por los poderes fácticos argentinos. Freund quiso no solo mostrar que Evita fue un mito forjado por el peronismo sino desmantelar el espectáculo de su formación y transformación personal. En las siguientes líneas se hablará de roles de género y de su construcción social, de cómo la *Nueva Mujer* alemana se cimentó en los intereses del liberalismo capitalista y cómo la *descamisada* argentina fue construida por el régimen peronista.

3.1 Tradición versus modernidad. La Nueva Mujer como proyecto económico

Los censos realizados en 1925 y 1933 nos indican la evolución y condición de la población femenina alemana en el periodo de entreguerras. Entre 1907 y 1925 la cantidad de mujeres trabajadoras aumentó en un 5 % por su necesaria contribución en la actividad político-económica durante la Primera Guerra Mundial y los primeros años de posguerra. Entre 1925 y 1933 este porcentaje descendió en un 1,4 %, debido a la crisis económica derivada del periodo de hiperinflación surgido entre 1921 y 1923. La misma Freund definió esta situación en su libro *La fotografía como documento social* de la siguiente forma: “Es frecuente el espectáculo en esta época de cruzarse con personas por la calle que llevan un maletín para guardar los abundantes billetes de banco que ya no caben en un billetero ordinario. En 1923, se devalúa el marco. Un billón de reichsmark equivale a un retenmark. El gran capital y los terratenientes se ven menos afectados por dicha medida que la media y pequeña burguesía. Para estas la devaluación significa la ruina.”⁷ Esta depresión continuaría agravándose hasta el afianzamiento del nazismo y con él empezaron a cambiar muchos de los parámetros sociales.

La mujer levantaba recelos en el estado burgués, porque no solo representaba una masa asalariada más barata que los hombres a pie de fábrica, sino que ocupaba un

⁷ FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983, p. 101

alto porcentaje de los trabajos de cuello blanco. Su emancipación sexual por el uso de métodos anticonceptivos condujo a la reducción de las tasas de natalidad y al aumento de las del divorcio y del número de abortos. Todo ello contribuyó a forjar un alto grado de misoginia, ya que su comportamiento se consideraba una amenaza para la unidad de la familia y un elemento de desestabilización social. A consecuencia de esta situación se produciría una recesión en las libertades, derechos e independencia económica de la mujer a quien se le atribuyó la causa del descenso demográfico y, por ende, se la consideró un agente activo en el proceso de desaparición de la raza aria. Pero antes de llegar a este punto, la estructura de la población femenina tuvo que cambiar, especialmente en las grandes urbes, donde una clase media cada vez más numerosa, que había tenido acceso a la educación, aspiró poco a poco a crear su propio espacio laboral y de entretenimiento.

En 1925 el 70 % de las mujeres eran amas de casa o dependían de las ganancias de sus maridos o hijos. Las mujeres trabajadoras constituían un tercio de la población femenina al igual que un tercio del total de la población activa⁸. La mayoría de ellas, alrededor de un 68 %, eran solteras, muy jóvenes, con edades comprendidas entre 18 y 20 años, y formaban parte de la fuerza de trabajo industrial y agrícola. Según los artículos 1356 y 1358 del Código Civil alemán de 1900, las mujeres estaban obligadas a trabajar sin sueldo en los negocios familiares y necesitaban el permiso del marido para trabajar fuera de casa. La independencia económica de la mujer y su ruptura con los roles tradicionales de género entendidos según el juego dicotómico del trabajo fuera y dentro del hogar fue un tema frecuente en los escritos de las profesionales liberales femeninas publicados en la época. Por ejemplo, Elsa Herrmann, que trabajó como profesora de educación secundaria antes de obtener su doctorado por Universidad de Leipzig en 1920, defendió apasionadamente la imagen y los objetivos de la *Nueva Mujer* alemana en su libro *So ist die neue Frau* (Esta es la *Nueva Mujer*) donde la enfrentó a la imagen tradicional heredada de la sociedad patriarcal del siglo XIX:

La *Nueva Mujer* se ha fijado la meta de probar con su trabajo y hechos que los representantes del sexo femenino no son personas de segunda clase que sólo existen en dependencia y obediencia, sino que son plenamente capaces de satisfacer las demandas de su posicionamiento ante la vida. [...] La gente de ayer está fuertemente inclinada a caracterizar a la mujer moderna como poco femenina porque ya no está sumida en el trabajo de la cocina y de las tareas do-

⁸ El total de mujeres censadas en 1925 era de 32.213.796 y el total de mujeres trabajadoras era de 11.478.012.

místicas acometidas alrededor de la casa. Tal concepción es [...] una visión sobre la esencia de los sexos basada en diversas características accidentales y externas. Los conceptos femenino y masculino tienen su origen último en la esfera erótica y no se refieren a las formas en que la gente puede participar en una actividad⁹.

Podemos ver otro ejemplo de cómo esta idea de confrontación entre la vieja y la nueva imagen de la mujer estuvo latente en las publicaciones periódicas de la época si analizamos alguno de los trabajos publicitarios realizados por *ringl + pit* (Fig. 2), un estudio fotográfico fundado por Ellen Auerbach

y Grete Stern en Berlín en 1929. Este dúo de fotógrafas empleó en sus trabajos estrategias visuales subversivas para dismantelar las ideas tradicionales sobre los roles de género. Fueron simultáneamente actrices y autoras con la intención de crear una especie de antídoto que impidiese a las mujeres no solo convertirse en el icono femenino idealizado por el patriarcado, sino además identificar su imagen de forma narcisista con un



2 ringl + pit. *Pétrole Hahn*, 1931-1933

objeto de deseo. Este énfasis alternativo sobre el artificio de la mascarada se puede leer como un ejercicio para ganar control y distancia sobre la construcción social tradicional de la feminidad. Sus anuncios publicitarios y fotografías evitaron equiparar a las mujeres con los objetos de consumo y tuvieron como protagonistas *objets trouvés* encontrados en sus casas: maniqués, pelucas, velos, camisones, etc. Por ejemplo, en el anuncio de champú conocido como *Pétrole Hahn*, la anacronía de los objetos presentados desempeñó un papel esencial. Un maniquí sonriente pasado de moda, vestido con un camisón de la madre de Auerbach, nos presentaba un nuevo producto para el cabello que era sostenido por una mano humana y no artificial como cabía esperar. Esta alteración del orden mediante la confrontación de contrarios les sirvió para ironizar sobre los conceptos de tradición y modernidad, sobre la mujer patriarcal y la *Nueva Mujer*. Será esta metodología la que pos-

9 HERRMANN, Elsa. "This is the New Woman", publicado por primera vez como "So ist die neue Frau" en Heller: Avalon Verlag, 1929, 32-43. Recogido en KAES, Anton, JAY, Martin y DIMENDBERG, Edward (eds.). *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley & Los Angeles, University Of California Press, 1994, pp. 206-208.

teriormente Grete Stern aplicará al discurso creativo de su serie *Sueños*, desarrollada en Argentina durante los años del gobierno peronista, donde la ambigüedad significativa por la superposición y contraposición de axiomas interpelarán al espectador. Grete Stern huiría como Freund de Alemania tras el ascenso de Hitler al poder en 1933 y ambas llegarían Argentina con la ayuda de Virginia Ocampo, la editora de la revista *Sur*.

Con la crisis económica de la segunda mitad de la década de los veinte, los pequeños comercios y empresas se vieron obligados a despedir a sus empleados y sustituirlos por las mujeres integrantes de los núcleos familiares, de ahí que se incrementara el número de mujeres casadas dedicadas al trabajo en estos sectores. El cambio más sustancial se dio en el grupo de las trabajadoras de cuello blanco, en las profesionales liberales y trabajadoras de la salud. En 1925 todas ellas constituían el 12,5 % del total de la población activa femenina y en Berlín representaban el 30 %. Oficinistas, telefonistas, enfermeras, técnicos diversos y dependientas de grandes almacenes y pequeños negocios eran los empleos más destacados. El 90,6 % de estas trabajadoras eran solteras y bien parecidas, una exigencia requerida en la mayoría de los casos para los trabajos de oficina y personal de ventas. El sueldo era ínfimo, de un 10 a un 15 % menos que el de sus compañeros¹⁰, puesto que el 84 % de ellas vivía con familiares o conocidos¹¹ sin poderse permitir un domicilio particular. Este sector de la población activa se convirtió en el centro de atención de muchos de los sociólogos del momento, como Adorno o Kracauer, quienes teorizaban continuamente sobre la posición social ocupada por los trabajadores de cuello blanco, un paréntesis aislado entre la clase media y los obreros¹².

Siegfried Kracauer, en un artículo publicado en 1930, definió a los trabajadores de cuello blanco como “intelectuales sin hogar”¹³, puesto que nunca quisieron identificarse con la clase obrera y vieron cómo los valores burgueses con los que habían crecido se desquebrajaban a consecuencia del progreso económico. Para él, la clase dominante tenía el propósito inmediato de conservarlos en el lugar que se les había asignado y distraerlos

¹⁰ KRACAUCER, Siegfried. “Working Women”. Publicado por primera vez como “Mädchen im Beruf” en *Der Querschnitt* 12, n.º 4 (April 1932), 238-243. Recogido en KAES, Anton, JAY, Martin y DIMENDBERG, Edward, *op.cit.*, p. 217.

¹¹ Todos los datos sobre los censos de 1925 y 1933, están extraídos de BOAK, Helen. *Women in the Weimar Republic*. Oxford University Press, 2015, pp. 139-153.

¹² “White-Collar Workers: Mittelstand or Middle Class?” Recogido en KAES, Anton, JAY, Martin y DIMENDBERG, Edward, *op.cit.*, p. 181.

¹³ KRACAUCER, Siegfried. “Shelter for the Homeless”. Publicado por primera vez como “Asyl für Obdachlose” en *Die Angestellten* (Frankfurt: Societäts-Verlag, 1930), 91-101. Recogido en KAES, Anton, JAY, Martin y DIMENDBERG, Edward, *op.cit.*, pp. 189-191.

de preguntas críticas o de reflexiones sobre el sistema vigente. Para ello, el desarrollo de una cultura del entretenimiento y del consumismo fue esencial¹⁴.

Hay que tener en cuenta que tras la primera gran contienda, las principales ciudades alemanas quedaron destruidas y fue necesario concebir planes urbanos de reconstrucción. En Berlín se llegaron a construir 14.000 unidades de edificios de apartamentos entre 1924 y 1933. Según Bruno Taut, este tipo de construcciones eran más racionales que aquellas levantadas en el siglo XIX, ganaban en funcionalidad y se convirtieron en verdaderos hogares para vivir¹⁵. Además, se creó un tipo de apartamentos en donde las diferentes actividades diarias de dormir, cocinar, comer y asearse podían separarse por habitaciones, con muebles diseñados de forma específica para cada una de estas estancias. Esta tendencia formaba parte de la política social de higiene pública impulsada por el gobierno de la República de Weimar. Por ejemplo, Erna Meyer, en su libro *Der neue Haushalt* (El nuevo hogar), 1926, ofrecía una sistematización de la vida cotidiana que reflejaba la completa sincronización entre los diseños de la Nueva Objetividad y los deseos de optimización de las tareas domésticas de la *Nueva Mujer*¹⁶. Una plétora de electrodomésticos, como refrigeradores, lavadoras, aspiradoras, etc., aparecieron en el mercado con el fin de proporcionar tiempo libre a la clase trabajadora femenina, pues ellas seguían siendo las principales organizadoras del hogar. La higiene se extendió y aplicó de forma más intensa, si cabe, sobre el cuerpo de la mujer. Maquillajes, elixires rejuvenecedores o equipos deportivos fueron los nuevos productos ofertados. No hay más que recordar que en 1930 ya se celebró una feria internacional especial dedicada a la higiene femenina en Dresde¹⁷. Realmente, “la *Nueva Mujer* consumista fue creada ideológicamente antes de que fuera materialmente posible.”¹⁸ La mayoría de las mujeres no podían permitirse esos lujos, pero sus deseos estaban presentes en los anuncios publicitarios de las principales revistas de la época, cuyas protagonistas solían ser modelos contruidos a imagen de los iconos femeninos derivados

¹⁴ Kracauer se refirió a la tesis de Freund en una nota de su *Theorie des Films*, publicada en Alemania en 1973, calificándola de “excelente estudio”, si bien le reprocha “toques de marxismo barato”. Esta información es aportada por Klaus Jonnef en su artículo “Gisèle Freund: una biografía fotográfica” en *Gisèle Freund. El món i la meua càmera*. Exposición celebrada en Barcelona, CCCB del 24 de julio al 3 de noviembre de 2002, y en Palma de Mallorca, Fundació Sa Nostra, del 8 de mayo al 5 de julio de 2003. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2002, p. 223.

¹⁵ WARD, Janet. *Weimar surfaces: Urban visual culture in 1920s Germany*. Vol. 27. Univ of California Press, 4 abr. 2001, p. 75.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 76-77.

¹⁷ *Internationale Hygiene-Ausstellung*, Dresden, Amtlicher Führer, 1930.

¹⁸ WARD, *op. cit.*, p. 78.

del *star-system* del cine de Hollywood como Marlene Dietrich o Louise Brooks, y que se personificaron en la figura de la *Garçonne*, un sexo híbrido, de personalidad autosuficiente e independiente que desafió las nociones patriarcales de feminidad.

Una de las revistas más populares fue la liberal, *Berliner Illustrierte Zeitung* (1918-1945) (Fig. 3), que estaba dirigida a las clases medias con el suficiente poder adquisitivo para comprar bienes de consumo. Ya en 1930 la publicidad constituía cerca del 50 % del volumen total de esta revista que pertenecía al grupo Ullstein, una editorial que sacó a la luz otras revistas orientadas a un público estrictamente femenino, como *Die Dame*, *Blatt der Hausfrau* y *UHU*¹⁹. En todas ellas se reflejaba la imagen de la mujer como un subproducto Fordista del que obtener beneficio. Al hilo de ese pensamiento Siegfried Kracauer, en un artículo que publicaría en el *Frankfurter Zeitung* en junio de 1921, al que tituló *El ornamento de la masa*, comparó la cadena de montaje de las fábricas con las danzas de las *The Tiller Girls*, que él creía de origen americano y no inglés, donde las particularidades de las bailarinas quedaban suprimidas y la masa de las mismas actuaba como un ente único, deserotizado, reducido a un recurso formal y funcional dentro de la misión de ejecutar sus movimientos en total sincronía. Para él, este ornamento de masas era el reflejo estético de la racionalidad a la que aspiraba el liberalismo económico en el que los productos no se creaban para ser consumidos sino para producir beneficios.



3 BIZ, September 6, 1925. “The Transformation of Women’s Fashion”

4 Frauenwelt, July 26, 1930. “Clothes for Work”

5 AIZ, July 1932. “White-Collar Worker”

¹⁹ LYNN, Jennifer M. *Contested Femininities: Representations of Modern Women in the German Illustrated Press, 1920 – 1945*. A dissertation for the degree of the Doctor of Philosophy submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in the Department of History. 2012, pp. 27 y 48. Consultado el 15-01-2016. Disponible en: <https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent/uuid:a2f449e8-40bc-48a5-b26c-bdd3c58c3749>.

Junto a estas publicaciones periódicas de carácter más conservador, destacaban la social demócrata *Frauenwelt* (1924-1933) y las posicionadas más a la izquierda como el *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (1925-1938) y *Der Weg Der Frau* (1931-1938) (Figs. 4, 5), que tuvieron entre sus objetivos criticar la visión romántica e idealizada que se daba de las trabajadoras de cuello blanco en los *mass media*, intentando contrastarla con la existente en la realidad del día a día. Lógicamente, realizaron un análisis sobre los comportamientos difundidos por novelas como *Gilgi: eine von uns* (Gilgi: una de nosotras) o *Das kunstseidene Mädchen* (La chica de seda artificial) de Irmgard Keun, donde las protagonistas, una trabajadora de cuello blanco y una actriz respectivamente, se veían envueltas en la vorágine de ideas sobre la *Nueva Mujer* cuya dosis de consumismo y vacuidad acabaría por desvirtuar el proceso de empoderamiento de la misma. Además, trataron entre sus páginas temas que formaban parte del debate político como el control de la natalidad, la sexualidad, el aborto y la prostitución. Esta última cuestión, por ejemplo, fue abordada en *AIZ* (Fig. 6) el 5 de octubre de 1927 como producto y causa directa del régimen capitalista en contra de la opinión de aquellos que la consideraban fruto de la amoralidad de las mujeres de la clase obrera. Para *AIZ* esas muchachas o incluso madres se veían obligadas a ejercer la prostitución debido a sus sueldos excesivamente bajos, su ignorancia y falta de educación, y, sobre todo, debido al desempleo temporal al que frecuentemente se veían sometidas²⁰.



6 Freund. *Prostituta*, Frankfurt am Main, 1929

3.2 De Fráncfort a París: Freund y el panorama de la fotografía

En su libro *La fotografía como documento social*, Gisele Freund dedicó un capítulo a describir las aportaciones que Alemania realizó en el campo del fotoperiodismo y al impacto social de las revistas ilustradas de aquella época. Nombró como las revistas alemanas

²⁰ *Ibidem*, pp. 138-139.

más significativas a la ya citada *Berliner Illustrierte Zeitung* y a la *München Illustrierte Presse*; ambas distribuían casi dos millones de copias a un precio irrisorio al alcance de todos. En su descripción sobre la situación de la fotografía en el periodo de entreguerras, le dio gran importancia al hecho de que el fotógrafo pasara de ser un empleado subalterno a un profesional con estudios, procedente de la clase burguesa o aristócrata venida a menos, capaz de andar a la caza de la noticia, y circunscribió este hecho a los inicios del fotoperiodismo *freelance*. Asimismo, hizo mención de dos fotógrafos cuyos logros dieron el pistoletazo de salida al fotoperiodismo moderno: Erich Solomon y Hans Baumann (Felix H. Mann). El primero fue el inventor de la “fotografía cándida, la foto desapercibida, sacada a lo vivo”, sin que la gente se diera cuenta, y, por lo tanto, de las fotografías secretas, sensacionalistas, que en algunas ocasiones llegaban a trucarse. El segundo, en colaboración con Stefan Lorant, desarrollaría la fórmula del reportaje gráfico o ensayo fotográfico, donde se contaba una historia a través de imágenes con cuya temática la gente solía identificarse, de ahí su gran éxito.

Freund atribuyó parte del triunfo de los avances del fotoperiodismo a la utilización de la Leica, una cámara fotográfica inventada por Oskar Barnack y presentada por primera vez al público por la firma Leitz en la Feria Industrial de Leipzig de 1925. Una cámara que permitía disparar sin flash 36 fotos seguidas sin recargar y que, gracias a su pequeño formato, podía pasar desapercibida. Según Freund, desde 1927 hasta 1931 la producción de Leicas ascendió de 1.000 a 50.000 aparatos, alcanzando rápidamente un éxito mundial. Un año más tarde, Alemania tenía casi seis millones de parados y la miseria producía estragos entre la población obrera, lo que puso en bandeja el ascenso de Hitler al poder y con ello la prensa quedó totalmente coartada, fiscalizada y sustituidos todos aquellos editores, redactores o fotógrafos que no se rindieron a sus pies. Algunos de ellos, conocidos de Freund, se exiliaron y en sus respectivos países de acogida fundaron revistas, como el caso de Stefan Laurent con *Picture Post* en 1936, o crearon agencias fotográficas como Andrei Friedmann, Capa, con la Agencia Magnum en 1947. Otros como Germaine Krull o André Kertész trabajarían para *Vu*, una revista de afiliación izquierdista, fundada por Lucien Vogel en 1928, cuya principal innovación fue “el reportaje ilustrado mediante informaciones mundiales”²¹.

Antes de llegar a esta situación de abandono del suelo alemán, se produjo un fenómeno nuevo que Freund no citó en su libro. En aquella época, el estudio de la foto-

²¹ Estas líneas resumen las ideas que Freund expuso sobre el “Nacimiento del fotoperiodismo en Alemania” en FREUND, Gisèle. *La fotografía...*, *op. cit.*, pp. 99-114.

grafía se había puesto de moda entre las “damas de buena familia”, ya que guardaba relación con las Bellas Artes y al ser una disciplina y profesión nuevas, sin convencionalismos ni tradición académica a sus espaldas, no estaba sujeta a normas que censuraran la incorporación de la mujer a su estudio y ejercicio. En 1929, el 23 % de los talleres de fotografía abiertos en Berlín estaban dirigidos por féminas. Dos años más tarde, la ciudad contaba con seiscientas empresas de este tipo, de las que cien estaban a cargo de mujeres²². Entre ellas había un alto porcentaje de mujeres judías²³ que según Marion A. Kaplan habían podido liberarse del yugo patriarcal derivado de sus tradiciones a través de su educación y del proceso de su incorporación al mundo laboral. Ambas circunstancias les ayudaron no solo a integrarse en una sociedad germana, no exenta de prejuicios antisemitas, sino también a establecerse profesionalmente en los países a los que tuvieron que huir tras el ascenso del nazismo. Así lo hicieron fotógrafas como Ellen Auerbach, Grete Stern o Lucía Moholy, quienes abandonaron Alemania en 1933. Sin embargo, el caso de Gisèle Freund fue diferente: ella era una estudiante de sociología y una fotógrafa aficionada que no parecía darle mucha importancia a la técnica porque su objetivo fue siempre captar la naturaleza social de lo observado, especialmente de los hechos políticos. De hecho, fue su vinculación con la izquierda, como miembro de la Liga del movimiento de Estudiantes, lo que le obligó a dejar Fráncfort en dirección a París llevando consigo las fotografías que realizó sobre las celebraciones estudiantiles del primero de mayo (Figs. 7-9) en las que había captado los cuerpos tumefactos de sus



7-9 Freund. Manifestaciones del 1º de mayo de 1932, en Fráncfort y en Worms

²² VALDIVIESO, Mercedes. “La difusión de la nueva fotografía a través de la publicidad: el estudio fotográfico ringl + pit (1929-1933)”. *Congreso nacional de historia del arte 15è. Modelos, intercambios y recepción artística: de las rutas marítimas a la navegación en red: Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004*, Volumen 2. Edicions Universitat de les Illes Balears, 2008, p. 1012.

²³ ESKILDSEN, Ute. “La cámara como instrumento de autodeterminación”, publicado en GILI, Marta y PERACAUOLA, Lourdes (coordinadoras), *Les dones fotògrafes a la República de Weimar. 1919-1933*, catálogo de la exposición organizada por Fundació La Caixa, 24 de enero-26 de marzo de 1995, Fundació La Caixa, Barcelona, 1995, p. 34.

compañeros tras ser apaleados por los nazis²⁴. Dos de esas fotos fueron incluidas según la autora²⁵ en *El libro marrón del Incendio del Reichstag y del Terror de Hitler*, un libro preparado por el Comité Mundial para las víctimas del fascismo alemán que fue publicado en 1933 por el grupo Münzenberg en París con cubierta de John Heartfield. Con esta publicación muchas personas que huyeron procedentes de Alemania quisieron advertir de los peligros que suponía el ascenso de Hitler al poder, revelando imágenes de los primeros crímenes fascistas, listas de libros prohibidos y testimonios directos de la persecución de los judíos y de la destrucción de organizaciones de trabajadores, entre otros horrores.

Freund tan solo recibió clases de fotografía de Henri Florence en 1931 mientras pasaba un semestre en París realizando las primeras investigaciones para su tesis doctoral sobre la fotografía francesa del siglo XIX, un tema que le había sugerido el sociólogo Norbert Elias, ayudante de Karl Mannheim, quien le supervisó su trabajo en el instituto, junto al de la actriz y posterior psicoanalista Ilse Seglow, que comenzó a escribir una tesis doctoral sobre *Schauspiel und Gesellschaft* (El espectáculo y la sociedad)²⁶.

Quizá fue Florence quien le induciría a realizar un viaje a las islas Baleares un mes después de su llegada a París tras su repentina huida de Alemania el 30 de mayo de 1933. En Ibiza, una isla que se puso de moda entre los miembros de la vanguardia literaria y artística de los años treinta como lugar de veraneo, coincidiría con Walter Benjamin, que llegó acompañado de Jean Selz, un crítico de arte que tradujo alguna de sus obras al francés. Freund compartiría con él conversaciones sobre fotografía, iniciando una amistad que duraría años, puesto que ambos pasarían horas trabajando en la Biblioteca Nacional francesa, actividad tras la que solían jugar al ajedrez. Cuando el *Institut für Sozialforschung* fue desmantelado en Fráncfort, Max Horkheimer y Fredeirch Pollock abrieron y dirigieron en Ginebra la *Société Internationale de Recherches Sociales*, cuya sede en París pudo hacerse realidad gracias a la ayuda de Célestine Bouglé. Paul Honigsheim fue el director de la misma entre 1933 y 1938, y allí en la calle Ulm se reunieron sus colaboradores entre los que estuvo Walter Benjamin²⁷.

²⁴ FREUND, Gisèle. *El mundo...*, op. cit., p. 11.

²⁵ *Ibidem*, p. 12.

²⁶ ELIAS, Norbert; MENNELL, Stephen; GOUDSBLOM, Johan. *On civilization, power, and knowledge: Selected writings*. University of Chicago Press, 1998, p. 8.

²⁷ PALMIER, Jean-Michel. *Weimar in exile: The antifascist emigration in Europe and America*. Verso, 2006, p. 212.



10-12 Freund. Walter Benjamín, París, 1938

Benjamin fue retratado por Freund en 1938 en plena acción en la Biblioteca Nacional de Francia (Figs. 10-12), literalmente abalanzado sobre los libros, tomando notas, junto a las estanterías repletas de ensayos. Existen numerosas tomas del filósofo que se asemejan a los fotogramas de una película disparados automáticamente. Parecían captar el espíritu que Nadar plasmó en las fotografías de Michel Chevreul que fueron publicadas en *Le Journal Illustré* en septiembre de 1886 para celebrar el centenario del científico. Cada gesto, cada mirada, cada expresión, cada movimiento del protagonista entrevistado por Nadar fue capturado por Paul, el hijo del renombrado fotógrafo. Freund tomó de Nadar un principio fundamental para conseguir extraer y plasmar la personalidad auténtica de los individuos que retrataba. Siempre quiso estar vinculada a sus modelos por lazos de amistad o por relaciones personales. Como recogió en su libro *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, que era una ampliación de su tesis doctoral leída en la Sorbona en 1936, en tiempos de Nadar “las relaciones entre el fotógrafo y el modelo no estaban todavía turbadas por la cuestión del precio. La fotografía no era todavía una mercancía; el valor de sus obras no estaba establecido en función del número de billetes de banco. Los artistas que se hacían fotografiar por él habían llegado llenos de la mejor voluntad. En el estadio en que se hallaba entonces la técnica, el éxito del retrato dependía todavía, en gran parte del esfuerzo del modelo mismo.”²⁸ Ella, sin embargo, supo ser paciente y abordó el detalle, esos pequeños pormenores que revelaban lo auténtico de una personalidad: “un temblor imperceptible en la comisura de los labios apretados, una arruga en la frente, un guiño furtivo, un párpado que cae”²⁹. Todos esos

²⁸ FREUND, Gisèle. *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX: ensayo de sociología y de estética*. Losada, 1946, p. 62-63.

²⁹ FREUND, Gisèle. *El mundo...*, op. cit., pp.74-75.

fragmentos de vida en los rostros de los estudiosos asiduos de la biblioteca parisina fueron también el alma de las fotografías que Freund recogió en su reportaje para la revista *Vu* en 1937, al que también pertenecieron los increíbles retratos de Benjamin.

En Ibiza, Freund realizaría una serie de instantáneas en las que centró su atención sobre las mujeres ibicencas ataviadas con sus peculiares trajes tradicionales, logrando que sus figuras interactuaran con la redondeada arquitectura de las casas propias del aquel lugar³⁰. Sus fotos contrastan con las realizadas en la isla por Henri Florence y Raoul Hausmann, pues no reflejaban la luz mediterránea como las de ellos, sino su interés antropológico y el día a día de los habitantes capturando detalles como los corrillos de mujeres o los niños jugando en las calles y balcones, etc. De hecho, según confesó la fotógrafa, nunca fue partidaria del retoque, un recurso al que Florence solía recurrir junto al fotomontaje en sus producciones, pues se había formado en la Bauhaus con Moholy Nagy y llegó a utilizar muchas de las imágenes que tomó de las mujeres ibicencas para realizar *collages* fotográficos³¹. Eso no quiere decir que Freund no conociera los diversos recursos técnicos relacionados con la fotografía a los que dedicó un capítulo en su libro *La fotografía como documento social*. Allí nos hablaría de las fotografías sin cámara de Man Ray, debidas al gusto surrealista por el azar de los objetos; del *collage* dadaísta, al que definió como una mezcla de pedazos fotográficos descontextualizados y dibujos con los que atacar al arte convencional; del fotomontaje de Heartfield, una yuxtaposición de imágenes con significados propios que sirvieron a su montador para desenmascarar “el carácter reaccionario de la clase del poder”; y, por último, de la *Nueva Visión* de Moholy Nagy, donde según la fotógrafa el autor explicó “su teoría de la gradación de la luz, su descubrimiento de ángulos de visión y de nuevas perspectivas que corresponden a las cámaras modernas”³².

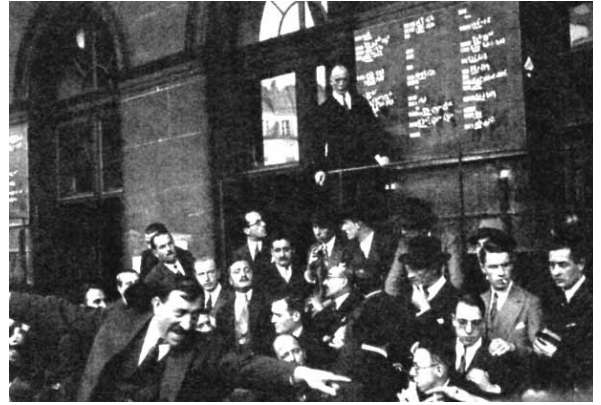
Pero el tema de la fotografía artística no era en absoluto el tema preferido de Freund. Por el contrario, las páginas de su libro están repletas de anécdotas en las que describía cómo la prensa ilustrada manipulaba a través de los titulares, de los pies de fotos o de la introducción de imágenes intrusivas dentro de un reportaje, el sentido de la información que se quería transmitir. Así cuenta lo que ocurrió con dos de sus reportajes. Uno lo realizó en 1933, lo tituló “Instantáneas en la bolsa de París” y lo vendió a dos revistas europeas (**Fig. 13**), una belga y

³⁰ JIMÉNEZ, Belén García. “Florence Henri y la vanguardia europea en las Islas Baleares (1930-1936)”. *Goya: Revista de arte*, 2008, n.º 325, p. 319.

³¹ JIMÉNEZ, Belén García. “Florence Henri y la mujer ibicenca”. *Estudis Baleàrics (IEB)*, vol. 94/95, oct. 2008 / abr. 2009, pp. 49 y 52.

³² FREUND, Gisèle. *La fotografía ..., op. cit.*, pp. 171-174.

otra alemana. Cada una de ellas publicó sus fotografías con titulares totalmente opuestos; para la primera los valores de la Bolsa subían espectacularmente, mientras para la segunda la Bolsa parisiense sufría un colapso que provocaba la ruina de miles de personas. Para Freund la intención política era evidente y “la objetividad de la imagen no era más que una ilusión. Los textos que la comentaban podían alterar su significado de cabo a rabo”³³. El segundo reportaje fue un encargo de la revista *Life*, que por aquel entonces contaba con unos pocos meses de vida, y llevó por título *The Depressed Areas*, publicándose el 14 de diciembre de 1936. Sus fotografías (Figs. 14-18), aparecidas bajo el seudónimo *Girix*³⁴, mostraban la miseria de las zonas deprimidas del norte de



13 Gisèle Freund. Instantánea en la bolsa de París, 1933



14-18 LIFE, December 14, 1936, Vol. 1, no. 4. Mrs. Simpson of blue ridge summit / The Depressed Areas, pp. 30-42



³³ *Ibidem*, p. 142.

³⁴ En París, Gisèle y su amigo Richard fundarían un estudio fotográfico al que llamaron Girix, Gi por Gisèle, Rix por Richard.

Inglaterra en las que había casi dos millones de parados: “Fotografié a hombres miserables, desalentados, harapientos, reducidos a la inacción desde hace años”³⁵. “Las mujeres vivían aterradas ante la idea del futuro que aguardaba a sus hijos [...] ¡Qué angustia en sus miradas!”³⁶. Entre esas desalentadoras imágenes, *Life* introdujo una página entera con fotos de la reina María de Inglaterra y de las princesas Isabel y Margarita Rosa. El contraste era atroz y cruel. *Life* se había vengado de Wallis Simpson, la americana divorciada que encandiló a Eduardo VIII, con la que la prensa inglesa se cebó. “A partir de entonces, la imagen fotográfica se convirtió en un problema ético en la medida en la que podía ser utilizada deliberadamente para tergiversar los hechos”³⁷, según las palabras de Freund.

Gracias a su amistad con Alix Guillan y su compañero Bernard Groethuysen, conoció al director de la *Nouvelle Revue Française*, Jean Paulhan. Él la introduciría en el círculo de escritores de moda entre los que se encontraban André Gide o Paul Valéry. En abril de 1935, André Malraux (Fig. 19) le encargó una serie de fotos para la reedición de *La condición Humana*, novela con la que en 1933 había ganado el premio Goncourt. Esas fotos del escritor con el pelo al viento darían la vuelta al globo, ayudando a difundir el espíritu aventurero del mismo. En contrapartida, Malraux invitó a Freund a documentar el Primer Congreso Internacional de Defensa de la Cultura en París, donde junto a Chim –David Seymour– fotografió a muchos de los destacados escritores de su época (Figs. 20, 21). Casi paralelamente y de forma



19 Gisèle Freund. André Malraux, París 1935

invitó a Freund a documentar el Primer Congreso Internacional de Defensa de la Cultura en París, donde junto a Chim –David Seymour– fotografió a muchos de los destacados escritores de su época (Figs. 20, 21). Casi paralelamente y de forma



20-21 Gisèle Freund. Congreso Internacional de Defensa de la Cultura en París / André Guide, 1935

35 FREUND, Gisèle. *El mundo ...*, op. cit., p. 31.

36 FREUND, Gisèle; JAMIS, Rauda, op. cit., p. 100.

37 FREUND, Gisèle. *El mundo ...*, op. cit., p. 32.

casi circunstancial, entró en contacto con dos de las mujeres que la introducirían en el mundo de la vanguardia literaria y artística de los años treinta: Adrienne Monnier, propietaria de *La Maison des Amis des Livres*, y Sylvia Beach, que era la responsable de un establecimiento especializado en autores de habla inglesa, llamado *Shakespeare & Co.* Ambas librerías, situadas en la calle Odeon, eran el lugar de encuentro de escritores y artistas a los que Freund retrataría: James Joyce, André Breton, y H.G. Wells, entre otros muchos (Figs. 22, 23). En 1936, Monnier organizó un matrimonio de conveniencia entre Pierre Blum y Gisèle Freund para que esta última pudiera obtener un visado para permanecer legalmente en Francia, un matrimonio que duraría doce años.



22-23 Gisèle Freund. *Andrienne Monnier*, 1935, y en *Les Dolemities*, 1936

En 1938 Freund compró su primera cámara en color, 35 mm Kodachrome y Agfacolor films, un aparato muy novedoso, incluso entre los profesionales. Los carretes de diapositivas eran carísimos, alcanzando casi el triple del precio de los de blanco y negro, muy difíciles de encontrar y sin medios técnicos de revelado puesto que el material se debía enviar directamente a Kodak. Por último, solo las revistas norteamericanas apostaban por la fotografía en color en aquel entonces. Para Freund fue todo un reto y de forma autodidacta se abrió camino en la utilización de la nueva técnica: “De entrada, hice lo contrario de lo que se aconsejaba hacer. Por ejemplo, tengo fotos de Gide, a contraluz, que son espléndidas. Lo que complicaba el trabajo era la obligación de utilizar focos, ya que la sensibilidad de la película era muy débil. Era imprescindible captar el rostro en el momento en que presentaba su máxima inmovilidad y, a la vez, su mejor expresión. ¡Para los nervios, era algo agotador!”³⁸

38 FREUND, Gisèle; JAMIS, Rauda, *op. cit.*, pp. 106-107.

El retrato de James Joyce fue uno de los primeros que publicó en la revista *Time*, cuando salió a la luz el último libro del escritor, *Finnegans Wake*³⁹. Datan también de esa época los retratos de escritoras tales como Vita Sackville-West (Fig. 24), Elsa Triolet y Colette (Fig. 25), a quien fotografió por primera vez en la primavera de 1939 y trece años después en 1952 con motivo de su ochenta aniversario⁴⁰. A Simone de Beauvoir (Fig. 26) la fotografió varias veces, la primera de ellas en 1948 y después con ocasión del premio Goncourt⁴¹, que le fue otorgado por su novela *Les Mandarines* en 1954. El pensamiento de Simone de Beauvoir se enmarcó dentro del existencialismo, recordemos que Jean Paul Sartre fue su pareja –Freund los fotografiaría juntos en 1963– (Fig. 27), y que obras como *El segundo sexo* fueron elementos fundacionales del feminismo. Freund remarcó su visión sobre el retrato en su libro *The poetry of the Portrait*: “cuando nos vemos, no solo nos fijamos en nuestras características, sino también nuestro carácter, el retrato que creamos de nosotros mismos tiene más una dimensión psicológica que visual. Esto explica por qué rara vez nos reconocemos en una fotografía. Para un escritor, cuya única relación con el lector es su retrato, este último tiene una importancia vital”⁴². Añadió que era mucho más fácil retratar a los pintores para los que el posado formaba parte de su imagen y negocio.



24 Gisèle Freund. *Vita Sackville*, 1939

25 Gisèle Freund. *Colette*, 1952

26 Gisèle Freund. *Simone de Beauvoir*, 1948

27 Gisèle Freund. *Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir*, 1964

39 FREUND, Gisèle. *The poetry of the portrait: photographs of writers and artists*. Munich: Schirmer-Mosel, 1989, p. 10.

40 FREUND, Gisèle. *El mundo...*, op. cit., p.95.

41 *Ibidem*. pp.196-197.

42 Freund, Gisèle. *The poetry ...*, op. cit., pp. 7-8.

Así gentes del mundo del arte posaron para ella, entre ellos, Henri Mixaux (1939); Marcel Duchamp (1939) (**Fig. 28**); Pierre Bonnard (1946); Henri Matisse (1948); Le Corbusier (1961); Alberto Giacometti (1964) y Man Ray (1967) (**Fig. 29**).



28 Gisèle Freund. *Marcel Duchamp*, París, 1966
29 Gisèle Freund. *Man Ray*, París, 1967



3.3 Un reportaje sociológico de la Argentina peronista

Una tarde de junio de 1939, Gisèle Freund conoció a Virginia Woolf, cuya tía abuela había sido la fotógrafa Julia Margaret Cameron, en su casa de Havistock Square, en Londres. Apenas dos años antes de que la escritora se suicidara, Freund realizó una sesión fotográfica de dos horas con ella, de la que salieron una treintena de clichés. En 1946,



años después de la muerte de Virginia Woolf (**Figs. 30, 31**), esos retratos fueron revisados y aceptados por Leonard Woolf⁴³. El encuentro entre la fotógrafa y la escritora se produjo gracias a la mediación de una amiga de ambas, Victoria Ocampo⁴⁴, directora y fundadora de la revista

30-31 Gisèle Freund. *Virginia Woolf*, Londres 1939

⁴³ FREUND, Gisèle. *El mundo ...*, op. cit., pp. 111-115.

⁴⁴ CHIKIAR BAUER, Irene. *Victoria Ocampo y Virginia Woolf: Escritura autobiográfica, encuentros y lecturas*. 2014. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Dirigida por Minellono, María Teresita., pp. 105-106. Chikiar expone una versión diferente a la que cuenta Freund sobre su sesión fotográfica con Woolf. Según la correspondencia entre Ocampo y Woolf, esta última se sintió ofendida cuando la primera introdujo a Freund en su casa para que la fotografiara sin su aprobación. Consultada 11-12-2015. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1062/te.1062.pdf>

Sur, que promovió a partir de 1931 las obras de importantes autores de habla hispana como José Ortega y Gasset y Jorge Luis Borges. Ocampo participó desde su juventud, junto a María Rosa Oliver, en las primeras manifestaciones de los movimientos feministas e intelectuales antifascistas argentinos. Freund la conoció en 1938, en una cena a la que acudió junto a Denis de Rougemont y Roger Caillois. Todos ellos volverían a encontrarse en Buenos Aires, donde Roger Caillois fundaría, gracias al apoyo económico de Ocampo, *Les lettres Françaises*, una revista literaria en la que colaboraron escritores franceses en el exilio, como Saint John Perse o Georges Bernanos.

Argentina absorbió un gran número de artistas, escritores y pensadores que buscaban refugio huyendo de las hostilidades políticas surgidas en sus países de origen –Guerra Civil Española y II Guerra Mundial– y el grupo *Sur* y Victoria Ocampo (Figs. 32, 33) actuaron como aglutinantes. En él se fundieron ideologías de todo tipo, pero siempre con una inclinación antifascista, y sus tendencias se fueron



32-33 Gisèle Freund. Victoria Ocampo, París 1939

volviendo cada vez más radicales a medida que avanzaban las confrontaciones bélicas. Por ejemplo, en septiembre de 1939, *Sur* se pronunció del lado de las fuerzas democráticas amenazadas: “estamos contra las dictaduras, contra todas las opresiones, contra todas las formas de ignominia sobre la oscura grey humana...”⁴⁵ y un mes más tarde sacó a la luz un número especial al que tituló “La guerra”. Sin embargo, con la paz y el triunfo peronista, el grupo *Sur* decidió no hacer una política visible sino filtrar, a través de herramientas conceptuales de gran calidad, un tono moralista y ético que concentrara su oposición al régimen. Su meta fue evitar la confrontación frontal presentando artículos como “El existencialismo es un humanismo” (1947) de J. Paul Sartre o “El artista preso” (1953) de Albert Camus, que el gobierno peronista desdeñaba y no temía por la reducida circulación de la revista, pero que divulgaron el compromiso del intelectual frente a la cuestión de la libertad de pensamiento⁴⁶. Attilio Rossi, Clément Moreau, Luis Seoane, Ar-

⁴⁵ OCAMPO, Victoria. “Nuestra actitud”. *Sur* 60, Año IX, septiembre, Buenos Aires 1939, pp. 8-9.

⁴⁶ SITMAN, Rosalie. *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América*. Lumiere, 2004, pp. 211-212.

turo Cuadrado, Roger Caillois, Grete Stern, Horacio Coppola, etc. fueron algunas de las personalidades recién llegadas a Buenos Aires que se reunían alrededor de *Sur*.

Como a tantos otros, entre los que encontramos a la fotógrafa alemana Grete Stern, Ocampo ayudó a Freund a tramitar su visado para salir de Europa y le financió el pasaje del barco con el que la fotógrafa partió desde Bilbao rumbo a Buenos Aires a principios de los años cuarenta. En la ciudad porteña Freund vivió cerca de dos meses en su casa, rodeada de lujos, donde caería en una profunda depresión: “estaba muy desmoralizada y de un humor execrable [...] Pero no podía dejar de pensar en la dureza de la vida en Francia, en mis amigos, que sufrían. Me resultaba insoportable que me sirvieran todo [...] íntimamente, sufría debido a un sentimiento de injusticia que no conseguía eliminar, y experimentaba una rabia furiosa contra aquel ambiente...”⁴⁷ Gracias a María Rosa Oliver, pudo llegar a superar los conflictos psicológicos que le torturaban y dejar toda aquella vida palaciega

de lado, olvidándose de hacer fortuna fotografiando a las damas de la alta sociedad como le propuso Ocampo. Desde Argentina, Freund partió hacia un largo periplo que duraría casi una década por Tierra del Fuego, Chile, Perú, Bolivia y Ecuador, retratando indígenas como emisaria del Musée de l'Homme y trabajando para *France Libre* en Argentina.

En 1950 regresó a Buenos Aires. La revista *Life* le había encargado un fotorreportaje sobre Evita Duarte (Fig. 34). En su libro *El mundo y mi cámara*⁴⁸, Freund relata en varios capítulos cómo fueron los encuen-



34 LIFE, December 14, 1950. Vol. 29, no. 24, pp. 69-82

47 FREUND, Gisèle; JAMIS, Rauda, *op. cit.*, pp. 128-30.

48 *Ibidem*, pp. 153-161.

tros con los Perón y, muy especialmente, con la primera dama. Tras tres infructuosas citas, Freund fue recibida por el matrimonio en su residencia minutos antes de que partieran hacia el Teatro Colón, donde se celebraba una función de gala por la Independencia. Tras este primer encuentro, Freund realizó varias sesiones fotográficas con Evita, en el apartamento privado de los Perón situado en el primer piso del Palacio Unzué y durante algunas de sus visitas programadas a distintas instituciones, de las que salieron medio centenar de fotografías.

La subida al poder de Perón supuso una profunda decepción para la antigua oligarquía agroexportadora que vio cortadas sus fuentes de ingresos con la nacionalización del comercio exterior, la banca y la política de inversiones. Fue espectacular cómo Perón fue capaz de articular una máquina casi perfecta para contentar a una clase trabajadora cada vez más numerosa a consecuencia del enorme desarrollo industrial. Esta se convertiría en su poderoso baluarte y en su arma defensora, mientras se iba consolidando una fuerte oposición al régimen entre las clases altas de la sociedad argentina. Perón democratizó el poder e hizo que el pueblo fuera copartícipe de su vida y de la de Evita a través de un aparato de propaganda política orquestado por la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, dirigida por Raúl Apold, quien montó una división fotográfica integrada por una veintena de cámaras que se sucedían en turnos para suministrar alrededor de una decena de imágenes oficiales de las actividades del matrimonio y distribuir las entre periódicos y revistas cada día. Durante el primer gobierno de Perón se realizaron unos trescientos mil negativos de los que solo se han conservado sesenta mil⁴⁹. Así se fue forjando la identidad del régimen y, muy especialmente, la de Evita, cuya misión fue servir de puente entre Perón y el pueblo, difundir sus ideas y convertirse en el ángel protector de «los descamisados», de los pobres y los desvalidos, a través de la labor realizada por la Fundación de Ayuda Social Eva Duarte de Perón.

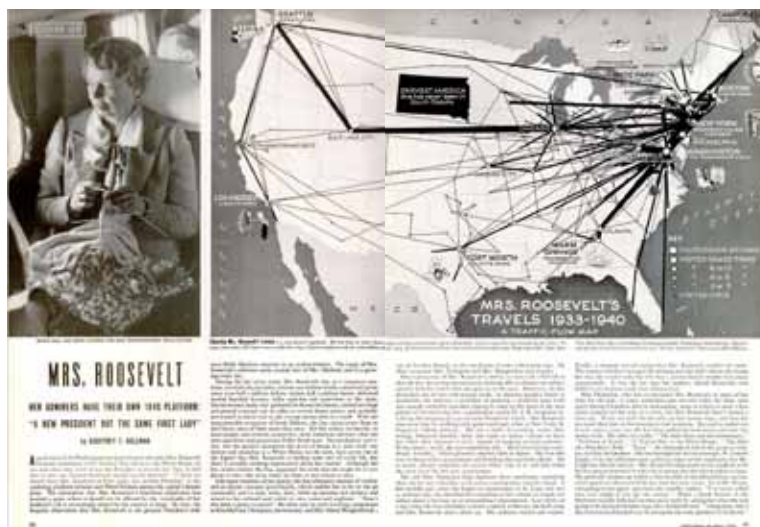
Susana Rosano explicó que Evita fue una construcción de la industria cultural peronista en la que se aunaban diferentes criterios de representación tales como la utilización de la mujer como icono ideológico y de la moda; el proceso de ascenso social y las trabas interpuestas al mismo por las clases altas de la sociedad; y el establecimiento de las di-

49 GAMARNIK, Cora. "La fotografía como instrumento político en Argentina: Análisis de tres momentos clave". En *VI Jornadas de Sociología de la UNLP 9 y 10 de diciembre de 2010 La Plata, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, 2010, pp. 3 y 4. Consultado 20-2-2016.

Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5736/ev.5736.pdf

námicas populares como invasoras de los espacios institucionales⁵⁰. Freund conseguiría reflejar la mayoría de estos puntos en el reportaje que realizó para *Life*, estudiando el caso de Evita desde un punto de vista sociológico, además de adaptarse al tipo de reportajes sobre los hombres y mujeres de Estado que por aquel entonces la revista incluía entre sus páginas. Desde que Perón llegara al gobierno de Argentina, la prensa norteamericana se había interesado enormemente por Evita. Ya en agosto de 1946 la revista *Time* la describía como una mujer fuerte, perspicaz y trabajadora que estaba “marcando un ritmo por el cual sólo Eleanor Roosevelt había establecido un precedente moderno”⁵¹.

La vida de Eleonor Roosevelt fue uno de los temas por antonomasia de *Life*. Su familia, su caridad, su casa fueron objeto de reportajes diversos⁵². En el publicado el 5 de febrero de 1950⁵³, la señora Roosevelt era fotografiada durante sus viajes a lo largo y ancho de la geografía norteamericana (Fig. 35), dando una visión completa de su trabajo en beneficio del pueblo bajo el lema “Un nuevo Presidente pero la misma Primera Dama”. El artículo resumía su papel como mujer del presidente de los Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt, desde 1933 hasta 1945,



35 LIFE, February 5, 1940, Vol. 8, n.º 6, p. 70. HELLMAN, Geoffrey T. “Mrs. Roosevelt. A New President but the Same First Lady”

enumerando sus actuaciones en diferentes áreas tales como: visitar y supervisar instituciones y programas relacionados con el *New Deal* –recordemos su apuesta por Arthur Daley–; ser una de las primeras defensoras de los derechos civiles de los afroamericanos y de la mujer; apostar por la financiación de programas para la ayuda de ar-

50 ROSANO, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación*. Beatriz Vierbo Editora, 2006, p. 15.

51 “The President’s Wife.” *TIME Magazine*, August 26, 1946, Vol. XLVIII | No. 9. Consultado el 29-01-2016. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,933562,00.html>

52 Resultan significativos, entre otros muchos, los reportajes que se publicaron en *Life* el 29 de mayo de 1939 sobre la casa de Roosevelt, “Hyde Park: The President Estate” con fotos de Margaret Bourke-White, pp. 61-67; también el del 7 de abril de 1947, “The Roosevelt Family”, pp. 113-129, donde se da cuenta de las actividades y curriculum de sus hijos. La reina de Isabel de Inglaterra, y posteriormente la reina de Irán, Farah Diba, fueron otras de las protagonistas habituales de las páginas de *Life*.

53 HELLMAN, Geoffrey T. “Mrs. Roosevelt. A New President but the Same First Lady”, *LIFE*, February 5, 1940, Vol. 8, no. 6, pp. 70-78.

tistas y escritores; alentar a su esposo a nombrar a más mujeres en cargos federales; realizar ruedas de prensa específicas para reporteras en un momento en que las mujeres eran excluidas de las convocatorias de la Casa Blanca; y colaborar entre 1935 y 1962 en una columna del *United Feature Syndicate* titulada *My Day*, que utilizaba como plataforma para la difusión de temas sociales y políticos. En el reportaje se la mostraba, pues, como una mujer hogareña y sencilla pero impecable y eficiente en su labor social. En el pie de foto de una de ellas, se definía la imagen modelo de la mujer que debía servir de ejemplo para todas las norteamericanas: “nunca ociosa, teje la ropa para sus nueve nietos mientras vuela”. *Life* se erigía en portavoz del gobierno americano y pretendía dejar claro que, a pesar de su ajetreada agenda de actividades fuera del hogar, la señora Roosevelt nunca dejaba de lado sus labores de ama de casa y el cuidado de los suyos, una visión propia de una sociedad de carácter patriarcal. Las instantáneas, tomadas por Thomas D. Mcavoy y Robert Day, captaron algunos de los momentos espontáneos de su día a día, haciendo suyos los principios de la fotografía cándida.

Esta clase de ensayos derivaba, en cierto modo, de aquel célebre reportaje, realizado por Felix H. Man sobre Mussolini, que fue publicado por Stefan Lorant en marzo de 1931 en el *Münchner Illustrierte*. Freund lo señalaría en su libro *La fotografía como documento social*⁵⁴ como el precedente que inspiraría “a toda una generación por la espontaneidad de las imágenes tomadas a lo vivo”, pues en cinco páginas se dio testimonio de un día en la vida del líder fascista sin poses grandilocuentes ni tomas estudiadas. En el artículo de *Life* sobre Evita, Freund abrió un camino nuevo en el que confluían varias fórmulas de ensayos fotográficos con el objeto de dilatar el significado de la imagen, dando cabida no solo a la foto documento sino a todo un circuito de detalles, un submundo que iría añadiendo capas semánticas al instante documentado. Era un sistema híbrido entre la fotografía cándida utilizada en los primeros reportajes sobre personajes de Estado –reyes, princesas, presidentes o primeros ministros– y el retrato fotográfico del científico, escritor o artista rodeado de sus objetos personales que acompañaba a las crónicas periodísticas sobre inventos o descubrimientos, publicaciones de novelas o aperturas de exposiciones. Este último patrón fue introducido por John Thompson en 1881 cuando expuso en la London Photographic Society una serie de fotografías de personajes famosos donde el entorno desempeñó, por primera vez, un papel determinante a la hora de definir al modelo. En 1904, ya había visto la luz en Londres uno de los primeros libros de

⁵⁴ FREUND, Gisèle. *La fotografía ..., op. cit.*, p. 108.

entrevistas *With Pen and Camera: Interviews with Celebrities* de W.B. Northrop, ilustrado con imágenes de los protagonistas entrevistados inmersos en su atmósfera de trabajo, un tipo de reportaje que todavía sigue siendo habitual en la prensa actual⁵⁵.

Life mostró el día a día de Evita, su guardarropa, con detalles de sus joyas, sus sombreros y vestidos; sus sesiones de belleza y las personas a su servicio; la espera de los ciudadanos y el salón de audiencias; sus apariciones públicas y obras benéficas, etc. Todas esas imágenes nos hablaban de la “atmósfera de trabajo” que definía su visión como mujer de Estado y nos mostraban la preparación que orquestaba su contacto con el pueblo. Este último punto fue para Freund esencial, pues siempre estuvo interesada en desarticular el espectáculo del poder, en descubrir las técnicas utilizadas en su escenificación y, en este caso en concreto, se centró en hacer público el proceso de transformación de Eva Duarte, una ciudadana de a pie, en Evita, casi una diosa de la mitología.

En la cubierta de *Life* donde se publicó la reseña sobre Evita, ya se anunciaba en grandes letras lo que se vería



en el interior (Fig. 6), *An intimate view of Eva Perón* (Una mirada íntima a Eva Perón), es decir, una ojeada a lo prohibido, un viaje hacia lo oculto, una incursión en lo desconocido de su vida. Eran tan solo una frase, un titular destinado a captar la atención de los lectores. Según se afirma-

³⁶ *LIFE*, December 14, 1950. Vol. 29, no. 24, pp. 69-82 1

ba en el sumario introductorio que aparecía junto a la primera fotografía a toda página, Evita, una figura pública temible, había “hecho todo lo posible para proteger su vida privada y suprimir su historia personal”⁵⁶. Robert Neville fue el corresponsal encargado de desvelar las claves de ese pasado emborronado y contar una visión oficiosa y crítica sobre el régimen peronista. Con sus instantáneas, Freund brindó, a gran parte de los

⁵⁵ GERNSHEIM, Helmut. *Creative photography: aesthetic trends, 1839-1960*. Courier Corporation, 1962, pp. 112 y 114.

⁵⁶ NEVILLE, Robert y FREUND, Gisèle. “Eva Perón. A first look at the private life of a controversial first lady.” *LIFE*, December 14, 1950. Vol. 29, no. 24, pp. 69-82, p.80.

argentinos y a los que no lo eran, la oportunidad de entrar en la *caja negra*⁵⁷ del poder, conocer los entresijos de la vida palaciega, donde se construía la imagen de Evita, una tramoya siempre oculta a los ojos de la plebe, a la que solo se le permitía ver lo que interesaba. Pese a recibir la llamada de Raúl Apold, Freund no llevó a revisar a su oficina los negativos de sus sesiones y huyó de Argentina a toda prisa. Con su ensayo fotográfico “Eva Perón. A first look at the private life of a controversial first lady” (Eva Perón. Una primera mirada a la vida privada de una controvertida primera dama), Freund descubrió una Evita en acción, sin posado aparente, que rompía con la imagen pura, inmaculada e impecable divulgada por la Subsecretaría de Informaciones. Sus imágenes la desacralizaban, delatando a una Evita que “ya no era el personaje austero que solucionaba los conflictos sociales, sino [...] que experimentaba un placer muy femenino al mostrar a otra mujer ese ajuar digno de una reina”⁵⁸. Una Evita en la que ya se había hecho evidente una metamorfosis desde su llegada al poder en 1946, una Evita que no miraba a la cámara, que se ofrecía como objeto para ser observado y deseado por parte del pueblo, siendo consciente de lo que eso suponía.

A propósito de esa transformación, David William Foster sacó a colación la obra de Copi (Raúl Damonte), *Eva Perón*, 1970, una función teatral cuyo hilo argumental se basaba en el fingimiento de la muerte de la presidenta por la propia Evita y su hermano Juan Duarte. La protagonista, interpretada por un travesti, conseguía liberarse de su papel de primera dama a través de la mentira y recoger una cantidad ingente de dinero acumulada en diversas cuentas bancarias por el mundo. Con ello, Copi nos invitaba a ver “el teatro del poder como una especie proceso de travestismo” o bien a ver “el teatro del travestismo como una réplica a las depredaciones del poder en el que se sustentaba el proceso político peronista.”⁵⁹ De hecho, si analizamos la evolución de Evita, podemos ir observando cómo su imagen se iría transformando para adecuarse a los propósitos propagandísticos. Así, pasó de los trajes lujosos de su primera época a los trajes sastre, más austeros y adecuados para su misión social; del barroquismo hollywoodiense de sus atuendos de fiesta de su época de actriz al de los grandes modistos, especialmente Dior, incorporados a su vestuario tras su regreso de Europa, en un intento por desafiar las crí-

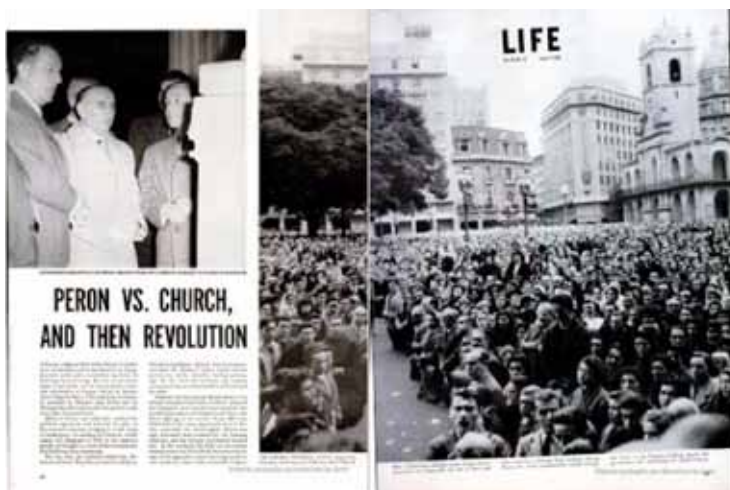
⁵⁷ Terminología utilizada y explicada por FOSTER, David William en su texto “El escenario de Eva Perón de Copi como caja negra”. *Hispanic Journal*, Volume 30, Numbers 1-2, Spring and Fall, 2009, p. 207.

⁵⁸ FREUND, Gisèle. *El mundo ...*, op. cit., p.159.

⁵⁹ FOSTER, David William. *Op. cit.*, p. 207.

ticas que la oligarquía porteña realizaba sobre su mal gusto; de su pelo castaño oscuro, largo y con tirabuzones, a su rodete dorado con la intención de asociar su imagen a la de los santos cristianos, por la aureola que creaba al ser iluminado por los focos y captado por las cámaras.

Es significativa la instantánea⁶⁰ en la que Freund capta el despliegue de las fotografías oficiales del matrimonio en la antecámara donde Evita hacía esperar a sus visitas. Los protagonistas aparecían a la derecha y a la izquierda de un crucifijo, símbolo del cristianismo y de su misión histórica de atender a los necesitados. Las tres imágenes se habían colgado alineadas –Evita, Cristo crucificado y Perón (Figs. 37, 38)– y tenían las mismas dimensiones, una imagen que se repetiría en todas las fotografías de las campañas oficiales del matrimonio y en las paredes de casi todos los centros oficiales de ayuda abiertos por la Fundación Eva Perón. Era toda una metáfora que resumía las



37 Gisèle Freund. Reportaje para *LIFE*, Buenos Aires, 1950
38 *LIFE*, June 27, 1955, Vol. 38, n.º 26

estrechas relaciones entre Iglesia y Estado en la primera época del peronismo y una anticipación del proceso de enfriamiento que sufrirían a partir de los años cincuenta. Porque la idea de Perón fue la de modelar una iglesia a su medida que sustituyera y superara la labor de la Iglesia católica. Una situación que iría haciéndose realidad tras la decepción que supuso la visita de Evita al Vaticano el 27 de julio de 1947, porque se “esperaba al menos un discreto respaldo del pontificado para sus preocupaciones sociales, que tan explícitamente se hacían sobre una fundamentación evan-

60 Esta foto no fue seleccionada para ser incluida en el reportaje de *Life*.

gética”⁶¹. Sin embargo, el Papa Pío XII no hizo público un reconocimiento expreso a su tarea, sino que agradeció de forma general la ayuda prestada por Argentina a los países europeos tras la Segunda Guerra Mundial. Tras la muerte de Evita, entre 1954 y 1955, el conflicto entre la Iglesia y el aparato político del Estado se agravó, por lo que se llevaron a cabo actuaciones extremas por ambas partes tales como “detenciones y expulsiones de sacerdotes y obispos, modificación sustancial de la legislación nacional, quema de iglesias, excomunión de Perón, etc.”⁶². Volviendo al reportaje de *Life*, veremos cómo esas sutiles insinuaciones de corte sociopolítico se hacían habituales en las fotografías de Freund, pues incorporaba siempre una cuestión de fondo, detalles o encuadres que nos hacían preguntarnos, por ejemplo, por qué el centro neurálgico de una fotografía de una crónica social recaía sobre un crucifijo y dos marcos con fotografías y no sobre los personajes retratados situados bajo ellos.



39 Gisèle Freund. *Eva Perón*. Reportaje para *LIFE*, Buenos Aires, 1950

Otro ejemplo de este de mecanismo puede observarse en la fotografía a toda página con la que se iniciaba el reportaje. En un primer plano aparecía la espalda de Evita cubierta por su larguísima cabellera dorada (**Fig. 39**) mientras un espejo frente a ella nos devolvía su imagen frontal. Formalmente, esta imagen parecía remitirnos a aquellas instantáneas realizadas a mediados del siglo XIX⁶³ con el objeto de documentar casos clínicos para los estudiosos de la medicina. En ellas, los pacientes se

61 LESAR, Andrés Pedro Rant. “Relaciones entre la Iglesia y el Estado argentino (1943-1955)”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 2015, n.º 24, p. 463-471. Cuadernos doctorales de la Facultad de Teología Excerpta e Dissertationibus in Sacra Theologia Vol. LXIII, n.º 4, Pamplona, 2015, p. 289.

62 *Ibidem*, p. 249.

63 HORGMO, Øystein H. “Mirrors in early clinical photography (1862–1882): a descriptive study”. *Journal of visual communication in medicine*, 2015, vol. 38, no. 3-4, pp. 184-195. Consultado 2-2-2016. Disponible en: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.3109/17453054.2015.1108286?src=recsys>

situaban junto a espejos de manera que diferentes perspectivas de sus lesiones físicas aparecieran visibles en una sola toma. El uso de los espejos en los retratos fotográficos quedó instaurado casi como una tradición desde los inicios de la fotografía. Uno de los primeros casos lo podemos encontrar en los realizados por la policía para registrar la vista anterior y el perfil de los delincuentes en una misma impresión con el objetivo de reducir costes. También en aquellos de carácter artístico, como el retrato de la soprano Jenny Lind realizado por William Edward Kilburn en 1848, uno de los primeros fotógrafos en utilizar este recurso, y que por su novedad y frescura fue adquirido por la reina Victoria y el príncipe Alberto de Inglaterra. Sin embargo, este no fue más que un fiel reflejo de un patrón puesto de moda por uno de los grandes retratistas del momento como fue Jean-Auguste-Dominique Ingres, quien ya había desarrollado esta fórmula en 1845 con su retrato de la condesa de Haussonville (**Figs. 40-43**). Y desde ese puro efecto



- 40** James Robinson. Man with shoulder amputation, 1874
41 Police photograph with mirror that reflects the offender's profile, 1890s
42 William Edward Kilburn. Jenny Lind at Piano, 1848
43 Jean-Auguste-Dominique Ingres. La Condesa de Haussonville, 1845

óptico y estético podemos trasladarnos a los autorretratos realizados por las fotógrafas de la Bauhaus en el periodo de entreguerras que, en la mayoría de los casos, empleaban el espejo como recurso para construir una identidad frente a la cámara en la que tendría mucho que decir la habilidad performativa del autor-modelo. Algunas de estas fotografías, como Germain Krull, utilizaron la cámara para reivindicar su papel de artista ingeniero y otras, como Marianne Breslauer o Henri Florence, revelaron su identidad femenina o bisexualidad a través del uso intencionado del espejo. Grete Stern, por su parte, utilizó el espejo, no solo en sus autorretratos, sino en los retratos de artistas e intelectuales que realizaría durante los años cuarenta en Argentina, siguiendo los criterios de la Nueva Objetividad alemana y los criterios del que fue su maestro en la Bauhaus, Walter Peterhans (**Figs. 44-46**).



44 Florence Henri. *Self-portrait with mirror and two pétanque balls*, 1928

45 Marianne Breslauer. *Autorretrato*. Berlín, 1933

46 Grete Stern. *Autorretrato*, 1943

Esta fotografía de Evita a toda página parecía ser la expresión pura de las ideas de Henri Bergson sobre la coexistencia e interacción mutua en el tiempo de la percepción y el recuerdo, de lo real y lo imaginario, de lo verdadero y lo falso. Porque para este autor se producía una bifurcación clara entre la imagen actual, que representaba a un presente que ya había pasado y que seguía pasando, y la virtual, que hacía referencia a un pasado que afloraba y que continuaba actualizándose a cada instante, modificando el presente con sus recuerdos u otro tipo de actuaciones, sensaciones o pensamientos. Era como hablar de los estratos de un yacimiento arqueológico y cómo estos iban alterando la semántica de la evolución humana. En el caso de Evita, su imagen virtual, el pasado y sus recuerdos habían sido contruidos por el régimen peronista y afloraban al exterior con gran fuerza, de tal manera que su papel y actuación terminaban por oscurecer su imagen real, y cuanto más se actualizaba el rol público de Evita, más se oscurecía la imagen real de Eva Duarte. ¿Cómo distinguir entonces entre el mito de hoy y la realidad del ayer? Si el pasado había sido inventado, ¿era todo una ficción?

La proliferación de imágenes virtuales respecto a su figura real, tanto más frecuentes como las ideas que se construyeron alrededor de su persona y de su papel en los años del gobierno peronista, fueron fabricadas y crecían poco a poco según las necesidades de los receptores. Evita generaba sentimientos extremos, de odio o de amor intensos, y su imagen se convirtió “en un signo de múltiples codificaciones que superan al personaje histórico”⁶⁴. Este concepto enlaza definitivamente con el pensamiento de Jean Baudrillard cuando en su obra *Cultura y Simulacro* (1978) mencionó el error que cometieron

⁶⁴ PLOTNIK, Viviana Paula. *Cuerpo femenino, duelo y nación: un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Nueva crítica hispanoamericana. Buenos Aires: Corregidor, 2003, p. 14.

los iconoclastas al atribuir a la imagen virtual o representada un valor infinitamente superior al de la idea representada, aniquilando de ese modo la veracidad de la creencia que defendían. Porque “mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro”⁶⁵, un simulacro que toma vida como realidad única pero inexistente. En este mismo sentido, Jorge Luis Borges en su cuento *Simulacro* (1960) narró un falso funeral de Evita celebrado en un pueblo del Chaco añadiendo la siguiente reflexión:

“La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez, sino muchas con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología”⁶⁶

Bajo esos parámetros, en los que las posibilidades de oscilación entre lo real y lo imaginario eran comunes e inevitables, se fue configurando la imagen positiva y negativa de Evita: la culta y la necia, la virgen y la prostituta, la santa y la violenta, la benefactora y la vengativa. La leyenda negra de su figura fue alimentada por la oligarquía porteña, su eterna enemiga. Se decía que se vengó de las damas de alto abolengo porque se negaron a nombrarla presidenta honoraria de la Sociedad de Beneficencia de la Capital, como era costumbre hacer con las primeras damas, debido a que ante ellas pesaba más su turbio pasado (Fig. 47). La venganza de Evita consistió en anular la Sociedad y crear su propio proyecto de ayuda social para hacerlas palidecer de envidia. Se contaba también su enfrentamiento con Libertad Lamarque durante el rodaje de la película *La cabalgata del*



47 Annemarie Heinrich, Evita en malla de lunares, 1939

65 BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Traducido por Pedro Rovira. Barcelona: Editorial Kairós, 1978. Pp. 13-14.

66 Fragmento de *El Simulacro*, cuento publicado en BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Ediciones Neperus, 1960, p. 9.

circo (1945), que obligó a esta actriz y cantante de tangos a huir a México sin posibilidad de ejercer de nuevo en Argentina. Ambos episodios fueron recogidos por el redactor de *Life*, Robert Neville, con la intención de describir su carácter déspota, absolutista y caprichoso, capaz de eliminar a todo aquel que supusiera “un problema social” para ella. Ese artículo, basado en los chismes y las críticas de los grupos antiperonistas argentinos como otros muchos, ayudó a construir la mitología negativa de Evita y su publicación se convirtió en una punta de lanza que abrió el camino para que en 1952 salieran a la luz dos biografías, *Bloody Precedent* (Precedente sangriento) de Fleur Cowles, así como *The Woman with the Whip* (La mujer con el látigo) de Mary Main, que reflejaron las opiniones desfavorables de Estados Unidos hacia el régimen peronista. Como afirma Marisa Navarro⁶⁷, esa imagen revolucionaria y agresiva, capaz de hacer lo que fuese por perpetuar el poder de Perón y el suyo propio, fue la que se recuperó y proyectó entre los jóvenes de la década de los setenta con el objetivo de reagrupar adeptos y hacer posible el regreso del dictador al gobierno de Argentina.

La oposición crítica al régimen también buscó desvincularla de toda autoridad moral, despojándola de honestidad y convirtiéndola en una oveja negra de dudoso origen y comportamiento. Este perfil se puede observar a través de los usos que se les dieron a las fotografías de Evita realizadas por Annemarie Heinrich y Gisèle Freund. La primera ofreció la imagen de una jovencísima Evita a la edad de veintiún años, cuando todavía era una estrella aspirante de mirada alegre con poses más o menos seducidas⁶⁸. Un retrato que los enemigos de Perón utilizaron para atacarla, haciendo referencia a su presunta promiscuidad sexual y falta de moral. La segunda fotografió a Duarte cuando ya era primera dama, un material que sirvió para que sus detractores criticaran el lujo con el que vivía la llamada “madre de los pobres”. Freund explicó en sus memorias que Evita “personificaba la realización de un sueño” y que “hacía las obras de caridad con un millón de piedras preciosas encima. De hecho ésa era una de las cosas que más seducían a sus fanáticos. Era como nosotros –decían– y ¡mira en lo que se ha convertido! Esto demuestra que todos nosotros podemos tener lo mismo”⁶⁹. Esos comentarios de las gentes fueron los causantes del apodo que la prensa norteamericana le adjudicó: “Cinderella from the Pampas” (Cenicienta de la

⁶⁷ NAVARRO, Marysa. *Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1994, p. 278.

⁶⁸ ROSANO, Susana, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 160.

Pampa)⁷⁰. (Figs. 48, 49) Como apunta el artículo de Neville, para todos aquellos individuos a los que Evita decidía socorrer, su política y sus gastos eran cuestiones académicas y no eran de su incumbencia. Para todos ellos, los ricos podían “reír ante los carteles de propaganda que proclamaban a Evita «la Madona del Humilde» y «La dama de la esperanza». Sus risas nunca alimentarían a un hombre hambriento”⁷¹.



Así, la mujer fatal de Heinrich se transformaba en la mujer de Estado de Freund, en una mujer deseada y temida al mismo tiempo, en una mujer que comenzaba a ocupar el espacio público del discurso, una parcela de poder hasta entonces reservada a los hombres y que ahora se veía amenazada. En un artículo publicado en *Life* el 11 de abril de 1949, John Dos Passos llamaba la atención sobre este punto en concreto y sobre los celos que el poder de Evita provocaba entre los hombres más sobresalientes del gobierno de Perón:



48-49 Freund. Reportaje para LIFE, Buenos Aires, 1950

“Desde que su esposo se convirtió en el “hombre fuerte” de Argentina hace seis años, Eva Duarte de Perón se ha comportado como un codictador virtual de ese país. Una ex actriz de cine, dirige las organizaciones laborales y sociales de Argentina, e influye indirecta y poderosamente sobre muchas otras funciones del gobierno. Ha despertado considerablemente el resentimiento masculino, y con una crisis económica que amenaza la estabilidad de Argentina, el cese de Evita se convierte en una demanda importante de los reformistas. Su situación actual es incierta. Su marido se ha negado firmemente hasta ahora a enviarla de nuevo a su casa”⁷².

Evita, pues, trasgredía las normas que regulaban la diferenciación de los géneros, pero se le permitía por una razón obvia: transmitir ideología, trazar caminos y modelar com-

⁷⁰ “Cinderella from the Pampas.” *TIME* Magazine, August 4, 1952 | Vol. LX No. 5. Consultado: 5-2-2016. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601520804,00.html>

⁷¹ NEVILLE, Robert y FREUND, Gisèle, *op. cit.*, p.80.

⁷² DOS PASSOS, John. “Visit to Evita.” *LIFE*, April 11, 1949, Vol. 26, no. 15, p. 27.

portamientos. Curiosamente, Mónica Ottino publicaría en 1990 un obra teatral, *Evita y Victoria*⁷³, en la que enfrentaría a dos personajes míticos de la Argentina de mediados de siglo, Eva Duarte y Victoria Ocampo, a través de un diálogo profundo en el que las problemáticas de clase, género, ideología y, cómo no, de la alta y baja cultura⁷⁴ se erigían en protagonistas.

Ese espíritu de ideología de género que emanaba de los discursos y escritos de Evita sirvió para construir la imagen de la mujer argentina de los años cincuenta que tanto despreciaron las damas de clase media y alta. Así, Evita despertó su rechazo “no sólo por lo que representaba política y socialmente, sino también porque se había rebelado contra el molde que la sociedad le había impuesto y que ella a su vez rehusaba cuestionar”⁷⁵. Sus ideas no fueron más que una proyección de su entrega a Perón. Se concebía a sí misma como un instrumento y mensajero de su causa y, en ese sentido, invitó a las mujeres a seguirle. Hay quien ha visto en su obra social dirigida a las mujeres como Los hogares de tránsito o el Hogar de la Empleada parte de la política peronista del Primer Plan Quinquenal (1947-51) donde se tomaron “medidas tales como el desarrollo de campañas nacionales contra la desnatalidad, el mantenimiento de la indisolubilidad del matrimonio y de la criminalización del aborto, la validación del matrimonio religioso, el aumento del salario familiar y la concesión de subsidios a familias numerosas”⁷⁶. Pero lo que es bien cierto es que, a través tanto de esos centros como de las unidades básicas creadas por el Partido Peronista Femenino, se proyectaron las directrices de comportamiento para la mujer argentina. Freund supo captar esa forma de hacer política al fotografiar el Hogar de la Empleada “General San Martín”, en plena Avenida de Mayo, donde según Neville “por una tarifa reducida y cortos períodos de tiempo, una selección de mujeres trabajadoras eran acomodadas en magníficas habitaciones con alfombras ricas en brocados, radios empotradas, baños de azulejos de colores y toques pintorescos y encantadores como un atomizador lujosamente ornamentado y un tocador hermoso”⁷⁷. Lógicamente, todas esas atenciones sociales requerían en compensación una respuesta de fidelidad y fue a través de las campañas de propaganda estatales difundidas a través de estos centros que se aplicaron las políticas económicas del gobierno.

73 OTTINO, Mónica. *Evita y Victoria*. Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

74 PLOTNIK, *op. cit.*, pp. 145-152.

75 NAVARRO, *op. cit.*, p. 189.

76 *Ibidem*, pp. 187-188.

77 NEVILLE, Robert y FREUND, Gisèle. *Op. cit.*, p. 80.

En los albores de 1949, el gobierno de Perón empezó a ser vulnerable debido a la gran crisis económica a la que se enfrentaba Argentina. Dos periodos de sequía consecutiva habían mermado considerablemente su producción agrícola y ganadera. Junto a ello, el Plan Marshall, puesto en marcha desde 1947, le había adjudicado a Argentina una mínima cuota en el abastecimiento de alimentos y la competencia ejercida en el sector primario por Estados Unidos, Canadá y Australia provocó el descenso vertiginoso de los precios del grano y de la carne en el mercado internacional. Como resultado, el rendimiento del sector agropecuario argentino cayó en picado y con él el resto de la economía del país, pues dependía de los ingresos de sus exportaciones. Hay que tener en cuenta que entre 1948 y 1952 Argentina tuvo que reducir sus importaciones en un cincuenta por ciento, porque no podía asumir sus costos. Así, tuvo grandes dificultades para efectuar los pagos a Estados Unidos por las importaciones de maquinaria, sin la que le sería imposible conseguir el proceso de modernización industrial. Ante tales circunstancias, los peronistas se vieron obligados a reajustar la economía en aras de conseguir superar el aceleramiento de la tasa de inflación y la recesión económica que se manifestaba especialmente en el entorno urbano, con las protestas por el congelamiento de los salarios, el incremento de los precios, y sobre todo, por la disminución la actividad económica del mercado interior⁷⁸.

La táctica económica de Perón se centró en la aplicación del Plan de Emergencia Económica a principios de 1952 y del Segundo Plan Quinquenal a partir de mediados de 1953. Con ambos se quiso conseguir la moderación del consumo, la reducción de las importaciones y, por último, un aumento de la producción que ayudase a normalizar la balanza de pagos. Así, se puso en marcha una campaña de austeridad cuyo principal protagonista fue el ama de casa a quien se le atribuyó la valiosa tarea de ser la garante de la utilización racional de los bienes de consumo. A través de los esfuerzos de esas mujeres el gobierno se propuso domesticar los mercados y, a su vez, mantener las economías de los hogares en consonancia con las prioridades nacionales.

Este ritual de sacralizar la misión de la mujer en el hogar formaba parte de una estrategia orquestada desde hacía tiempo por el régimen peronista. Recordemos que con fecha del 23 de septiembre de 1947 se consiguió la aprobación de la sanción de la ley 13.010 que

⁷⁸ BELINI, Claudio. *Inflación, recesión y desequilibrio externo: La crisis de 1952, el plan de estabilización de Gómez Morales y los dilemas de la economía peronista*. Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani [online]. 2014, n.º 40, pp. 105-149. Consultado el 30-01-2016. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0524-97672014000100004

otorgaba a las mujeres argentinas el derecho al sufragio. Eva Duarte fue un agente activo e influyente en este hecho, llamando a la acción política a las mujeres, pero aconsejando hacerlo siempre desde las puertas de la casa, sin dejar de cuidar a los suyos. Sus ideas, por lo tanto, no fueron feministas. El feminismo fue considerado por los peronistas como una doctrina extranjera que, según Marifran Carlson⁷⁹, amenazaba el núcleo católico argentino y cuyas simpatizantes fueron acusadas de utilizar el abrigo de la democracia para ocultar la ideología comunista. En palabras de Evita “el feminismo había dado el paso que va de lo sublime a lo ridículo”⁸⁰, pues su único triunfo radicaba en la búsqueda de la masculinización del género femenino. Ella, mientras tanto, había conseguido resolver eficientemente el viejo problema de los derechos políticos de la mujer, una enmienda por la que muchas de las que se llamaban así mimas “feministas”, procedentes de las familias más poderosas de la oligarquía argentina, llevaban más de medio siglo luchando sin éxito alguno y que ahora rechazaban por su afán de oponerse al gobierno de Perón. La lista de las sufragistas antiperonistas estuvo integrada, entre otras muchas, por Cecilia Grierson, Alicia Moreau de Justo, Elvira Rawson y Victoria Ocampo. Todas ellas consideraron la aprobación de la sanción no como un logro social, sino como una maniobra política. De hecho, gracias al voto femenino Perón fue capaz de ganar masivamente las elecciones del 11 de noviembre de 1951. El incremento de votos a su favor fue abismal. Pasó de tener 1,4 millones o el 54 % de los votos en 1946 a conseguir 4,6 millones o el 64 % de los mismos en 1951. En 1946 el padrón electoral había sido de 3.405.173 ciudadanos y en 1951 esta cifra casi se había duplicado alcanzando los 8.623.646 individuos, de los que 4.225.467 eran mujeres que acudieron de forma masiva, en más de un 90,32 %, a participar en sus primeras elecciones. De los 3.816.654 votos femeninos, 2.441.558 se fueron al Partido Peronista, es decir, un 63,9 % de las electoras apoyaron a Perón⁸¹. En consecuencia, ingresaron en el Congreso Nacional las primeras parlamentarias: 23 en la Cámara de Diputados (15,4 % del total) y 6 en el Senado (20 %)⁸².

Pero debemos preguntarnos por el tipo de mujeres que en aquellos tiempos fueron llamadas a participar y qué clase de proclamas habían recibido. El censo de 1947 nos

⁷⁹ CARLSON, Marifran, *¡Feminismo!: the woman's movement in Argentina from its beginnings to Eva Perón*; introduction by George I. Blanksten. Chicago, Illinois: Academy Chicago, 1988. P. 185.

⁸⁰ PERÓN, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951, p. 55.

⁸¹ NAVARRO, *op. cit.*, p. 180.

⁸² TOPPI, Hernán Pablo. “Políticas públicas y derechos políticos: Del voto femenino a las cuotas de género como respuestas a los problemas de representación política de las mujeres en la Argentina”. *Revista Perspectivas de Políticas Públicas*, Año 6, N.º 10 (Enero - Junio 2016). Remedios de Escalada: Ediciones de la UNLa, 2016, p. 102.

da a conocer que las mujeres constituían el 19,5 % del total de la población activa de Argentina, lo que representaba un 15,9 % del total de las mujeres censadas. Sin embargo, casi un 53,2 % de estas últimas, ejercían una ocupación no retribuida, es decir, que formaban parte de la fuerza de trabajo familiar y, por tanto, eran dependientes económicamente. Las trabajadoras de cuello blanco⁸³ representaban una cuarta parte de la población activa femenina (25,9 %) y en la capital federal ese porcentaje ascendía al 48,6 %. En Buenos Aires destacó sobremanera las altas cifras de mujeres dedicadas al servicio doméstico, que alcanzaron un 25,2 %, y las dedicadas a los comercios, bancos, oficinas y seguros, que llegaron a sumar un 11,8 % del total. Frente a ellas, las profesionales liberales constituían tan solo un 4 %. Ante estas cifras la conclusión más inmediata pasa por afirmar que todavía a mediados de siglo, Argentina tenía un 84 % de mujeres económicamente dependientes y un 15,2 % eran analfabetas. En la capital federal el analfabetismo todavía constituía un problema, pues un 6,7 % de las mujeres entre 14 y 49 años no sabía ni leer ni escribir, una cifra que aumentaba hasta un 19,3 % para las mayores de 50 años⁸⁴.

Este es el público femenino al que Eva Perón se dirigía habitualmente cuando exponía sus pensamientos y pedía la participación de las mujeres a favor de las políticas del gobierno. Así, el 26 de julio de 1949 cuando se celebró en el teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires la Primera Asamblea Nacional del Movimiento Peronista Femenino, Evita, como otras tantas veces lo haría a través de sus apariciones públicas, trazó un camino para la mujer, una mujer perfecta en la que se debía producir la fusión de la imagen decimonónica y católica de la madre sacrificada hasta el extremo por su familia con la del estado moderno que concebía la maternidad como la obligación de acometer la crianza de los hijos de forma saludable e higienista. En *La razón de mi vida*, Eva Perón desarrolló todo un decálogo del comportamiento femenino en los siguientes términos: “Todos los días millares de mujeres abandonan el campo femenino y empiezan a vivir como hombres. Trabajan como ellos. Prefieren como ellos, la calle a la casa. No se resignan a ser ni madres, ni esposas. Sustituyen al hombre en todas partes ¿Es eso feminismo? Yo pienso que debe ser más bien masculinización de nuestro

⁸³ Se han incluido bajo esta denominación trabajadoras de comercio, bancos, oficinas, seguros, comunicaciones, profesiones liberales, servicio sanitario, y actividades de los estados nacionales, provinciales y municipales que constituían un total de 320.745.

⁸⁴ Información extraída del *IV Censo General de la Nación*. Tomo I: Censo de Población. 1947. Buenos Aires: Dirección General del Servicio Estadístico. Presidencia de la Nación. Ministerios de Asuntos Técnicos. Cuadros de las páginas 31, 63 y 67.

sexo. [...] cada día el mundo necesita en realidad más hogares y, para eso, más mujeres dispuestas a cumplir bien su destino y su misión. Por eso el primer objetivo de un movimiento femenino que quiera hacer bien a la mujer... que no aspire a cambiarlas en hombres, debe ser el hogar. Nacimos para construir hogares”. Esta obra de corte autobiográfico, escrita en realidad por Manuel Penella de Silva y corregida por Raúl Mendé, Ministro de Asuntos Técnicos, y Armando Méndez San Martín, Ministro de Educación, se convertiría en un libro de lectura obligatoria en la escuela primaria y, por tanto, en un elemento doctrinario y de culto tras su muerte.

Otro dispositivo de propaganda de este discurso se hallaba en las revistas femeninas de gran tirada como *Para Ti*, *El Hogar*, *Selecta*, *Vosotras*, *Rosalinda*, etc., que cobraron un gran protagonismo en Argentina a finales de la década de los cuarenta. Sus contenidos eran muy variados, con consejos para tareas hogareñas, publicidad de artículos de belleza, cotilleos sobre actores de Hollywood, fotonovelas, etc. Todas ellas ilustraban la imagen de la mujer ensalzada en los discursos de carácter patriarcal del Estado, de la Iglesia católica o de la corporación médica; una mujer constreñida a las fronteras del hogar, garante del orden moral y social y responsable de la perpetuidad de la especie. Así, la situación de las mujeres trabajadoras se consideraba como un estado transitorio hacia el matrimonio, donde su identidad como madres y como amas de casa se iba a desarrollar de forma innata y permanente.

En 1952, el Partido Peronista Femenino (PPF) ya contaba con 500.000 miembros y alrededor de 3.600 centros de socialización y adoctrinamiento para mujeres afiliadas al partido en todo el país. Desde ellos, se llevaron a cabo las campañas propagandísticas destinadas a contener los gastos domésticos con el objetivo de restablecer el equilibrio entre los precios y los salarios, y reducir el consumo de ciertos productos que se necesitaban para la exportación en plena crisis económica a principios de la década de los cincuenta. Ni las mujeres solteras, ni las casadas que ejercían una profesión, fueron tenidas en cuenta; muy al contrario, se les sometió a escarnio público por su inexperiencia e ineficiencia en la gestión doméstica. Las amas de casas se convirtieron en los ángeles de la guarda de la economía doméstica, su misión fue considerada patriótica y el gobierno puso a su disposición las estrategias y armas necesarias. Varias fueron las áreas trabajadas por los peronistas con la intención de dirigir la acción de las amas de casa: la reducción del consumo de carne, el aumento del de pescado, el fomento de la costura y de la demanda de las máquinas de coser, entre otras muchas.

En una conferencia pronunciada en el Teatro Cervantes el 14 de mayo de 1949 con motivo de un curso sobre política alimentaria, el Ministro de Salud Pública, Dr. Ramón Carrillo declaró:

“Nuestro país consume -término medio general- 150 kilogramos de carne por persona y por año. [...]. Estados Unidos, que es el país mejor alimentado del mundo, [...] sólo consume 69,6 kilogramos de carne por persona y por año. [...] de acuerdo con los estudios realizados por Salud Pública, la cantidad óptima para el pueblo argentino debe ser de 89,6 kilogramos de carne por persona y por año. [...] La comparación entre lo que comemos de carne solamente, y lo que deberíamos comer, nos lleva a la lamentable comprobación de que los argentinos hemos resuelto voluntariamente acortar nuestras vidas. [...] Hay pueblos como España e Italia, que consumen 17 kilogramos de carne por persona y por año, Cuba 24, Bélgica 36, etc.; evidentemente poco, pero esos pueblos llegan al límite óptimo de la alimentación, con otro tipo de proteínas, principalmente el pescado, cuya pesca es una verdadera industria nacional. Lo contrario que entre nosotros. Aquí el pescado es alimento de lujo, todo el año, y de penitencia tres días...”⁸⁵

Con este razonamiento como bandera, desde el Departamento de Educación para la Salud se lanzaron campañas de formación dietista para el ama de casa; de incitación a la denuncia de la especulación alimenticia, especialmente con los precios de la carne; de divulgación de las propiedades nutritivas del pescado fresco, etc. Tal y como nos cuenta Natalia Milanesio⁸⁶, el Ministerio de Salud patrocinó, por ejemplo, la “Semana del Pescado” del 7 al 13 de septiembre de 1952 tanto en periódicos, revistas y folletos del gobierno como en programas de radio. Asimismo, a la sombra de estas campañas empezaron a proliferar empresas de pescado en conserva que como La Campagnola, La Criolla o La Castellana, que con sus anuncios trataron de persuadir a las amas de casa de las bonanzas de sus productos. Todo ello ayudó a cambiar los hábitos alimenticios y reducir el consumo de carne en el mercado interno y utilizar los excedentes para la exportación. El gobierno también hacía recomendaciones sobre a qué precios y dónde comprar –sobre todo en los mercados municipales al aire libre, cooperativas de consumo y los supermercados gestionados por sindicatos—. La Fundación Eva Perón abrió una cadena de tiendas minoristas, bajo el modelo de las cooperativas sindicales, especializada en alimentos y

⁸⁵ Ramón Carrillo, “El criterio biológico en el reordenamiento económico de la alimentación en la Argentina”. *Hechos e Ideas*, Año 1, Tercera época, n.º 4, mayo-junio 1974, p. 59.

⁸⁶ MILANESIO, Natalia. “The Guardian Angels of the Domestic Economy”: Housewives’ Responsible Consumption in Peronist Argentina. *Journal of Women’s History*, 2006, vol. 18, no. 3, pp. 91-117. Consultado el 31-01-2016. Disponible en: <http://search.proquest.com/central/docview/203247853/fulltext/D3E14C92E96449C0PQ/1?accountid=14777>

productos domésticos subsidiados que en 1952 contaba con 182 de estos establecimientos en Buenos Aires.

Al igual que las maniobras propagandistas encaminadas a cambiar los hábitos alimenticios, la costura se convirtió en una labor muy aconsejable para el ama de casa, porque con ella podía hacer su pequeña contribución a la economía familiar. Hemos de recordar que desde finales del siglo XIX, la confección y la industria textil fue siempre un sector ocupacional mayoritario para la mujer en Argentina. Según consta en el censo de 1947 en la capital federal había un 19 % (74.972) de mujeres dedicadas a la confección y un 6,6 % (26.273) trabajando en la industria textil. Noemí M. Girbal-Blacha⁸⁷ destacó que de ese total había unas 4.307 que ejercían su profesión en talleres de modista y unas 12.409 que lo hacían en talleres medianos y pequeños dedicados a confeccionar prendas para niños y hombres. Sin embargo, su sueldo siempre fue inferior al que ganaban los hombres en este sector. En 1943 las trabajadoras cobraron un 50 % menos que los varones y aunque esta cifra se redujo a un 20 % en 1945, siguieron estando en franca desigualdad. A esas cifras deberían sumárseles las largas jornadas resultantes del trabajo a destajo (“sweating system”), es decir, de aquellos encargos que fábricas, talleres o comercios hacían a las mujeres, y que estas alternaban con el cuidado de los hijos y las tareas domésticas en sus propios domicilios. Estos trabajos nunca fueron contabilizados en ningún censo, se consideraban como una extensión de las tareas domésticas y contaban con el impulso del gobierno. Por ejemplo, la Fundación Eva Perón donó numerosas máquinas de coser a las amas de casa de las clases trabajadoras y el Banco Industrial de la República de Argentina llevó a cabo una política de créditos a través de la Subcomisión de Textiles entre 1952 y 1955, cuyos beneficiarios fueron las empresas fabricantes de máquinas de coser y las costureras, tejedoras y modistas dedicadas a ese trabajo doméstico. Así, la venta de máquinas de coser pasó de 16.000 unidades anuales en el periodo 1931-1935 a 40.000 en el de 1936-1940. En 1954 las máquinas comercializadas llegaron a alcanzar las 60.000 unidades⁸⁸.

En consecuencia, tal y como hemos estado viendo, el gobierno de Perón forjó, a través de las medidas para la protección de la economía del hogar, una identidad política para la mujer argentina. En su afán por superar la crisis económica quiso doblegar los mer-

⁸⁷ GIRBAL-BLACHA, Noemí. “El hogar o la fábrica: De costureras y tejedoras en la Argentina peronista (1946-1955)”. *Revista de Ciencias Sociales*, 1997, vol. 6, pp. 105 y 102.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 104-105.

cados y para ello domesticó el consumo a través de la educación de sus principales gestores: las amas de casa.

Esa imagen ideologizada de la mujer que tanto el gobierno de Perón como Evita construyeron a través de sus campañas propagandísticas, discursos y escritos, sería la que Grete Stern, una fotógrafa alemana que había llegado a Argentina huyendo de los nazis auspiciada por Victoria Ocampo como lo fue Gisèle Freund, criticaría en su serie *Sueños*. Se trata de una serie compuesta por ciento cuarenta fotomontajes realizados desde el 26 de octubre de 1948 hasta el 24 de julio de 1951 para ilustrar la sección “El psicoanálisis te ayudará” de una revista de gran tirada, con más de 350.000 copias semanales, titulada *Idilio. Revista juvenil y femenina*. Los fotomontajes pretendían dar vida a los sueños comentados por el supuesto psicoanalista Richard Rest, un pseudónimo que ocultaba la colaboración entre Enrique Butelman y Gino Germani, responsables de organizar y responder a la correspondencia con las lectoras y de la elección de los temas psicológicos tratados en la columna .

Como testigo de ese tiempo, Stern no pudo por menos que poner de manifiesto en sus fotomontajes lo que suponía para la mujer el agobio del confinamiento en la casa, el saberse sumida en la ignorancia cultural y el sentirse instrumento ideológico, objeto sexual, mercancía elegible, motor biológico o sujeto vigilado. Por ejemplo, en uno de sus fotomontajes *Sueño n° 45: Sin título* (“Los sueños de encarcelamiento”, *Idilio* n° 47, 11/10/1949) (**Fig. 50**), la protagonista, con la boca tapada por un abanico, aparece encerrada y constreñida en una jaula de pájaro que parecía contener los enseres y el mobiliario de su propia casa. Los comentarios de Gino Germani en la columna remitían a

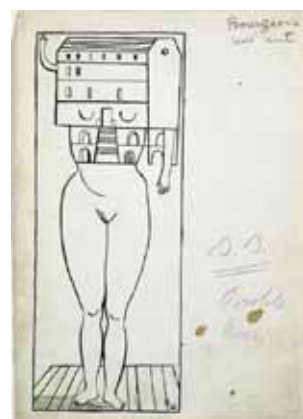


50 Grete Stern. Sueño n° 45. *Sin título*, de la serie *Los Sueños*. Buenos Aires 1949

una chica que debido a la “gran cantidad de falsos prejuicios que le impedían la libre y franca manifestación de su ser” era prisionera de sí misma en su vida cotidiana. Sin embargo, la intención de la fotógrafa fue otra y, alejándose en su interpretación visual de la problemática individual, se acercó al plano de lo social, poniendo su énfasis en

la crítica a la visión peronista de la sexualidad y domesticidad de la mujer. Pero esta no era una iconografía nueva, había sido utilizada mucho antes por miembros del movimiento surrealista. En 1938, la Galerie Beaux-Arts de George Wildestein acogió la Exposition Internationale du Surréalisme. Dentro de esa muestra, se dedicó un espacio a la instalación “les plus belles rues de Paris” (las calles más bellas de París) (Fig. 51) en la que dieciséis maniqués femeninos, decorados por distintos artistas, se disponían a lo largo de un pasillo y tenían sobre sus cabezas las habituales placas metálicas para nombrar las calles. Su objetivo fue poner en escena la prostitución callejera, convirtiendo el cuerpo femenino en un objeto de consumo, ofuscación y deseo sexual. Uno de los maniqués, el de André Masson, estaba desnudo, su cabeza encerrada dentro de una jaula de pájaros y su boca tapada por una mariposa que le impedía pronunciar palabra alguna (Fig. 52). Conservamos imágenes de esta pieza porque fue fotografiada por Man Ray de cuerpo casi completo y por Raoul Ubac en detalle, centrándose solo en su cabeza (Fig. 53). En ambas tomas se puso de manifiesto la cosificación de la mujer a través de la combinación del miedo, por la sensación de constreñimiento, y del deseo sexual, por lo desconcertante de la imagen y su carga erótica. Más tarde, en 1946, Louise Bourgeois ejecutó *Femme-Maison* como parte de una serie de pinturas donde la cabeza de una mujer desnuda era remplazada por una casa, símbolo de la domesticidad en la civilización occidental. Stern parecía recoger en “Los sueños de encarcelamiento” el sentido de las obras anteriores, fusionándolo con la iconografía cristiana de la cárcel del alma para expresar la angustia vital que padecía la mujer por su reclusión entre las paredes del hogar y su falta de opciones para desarrollarse como sujeto.

Tanto Grete Stern (1904) como Gisèle Freund (1908) habían nacido en Alemania y habían crecido conforme iba configurándose la imagen de la *Nueva Mujer*. Su concepto, como hemos explicado páginas atrás, fue un producto de la industria del entretenimiento y de las políticas económicas del capitalismo liberal vertebradas por la República de Weimar. Entre aquella



51-52 Maniquí de André Masson para la instalación “les plus belles rues de Paris”, Exposition Internationale du Surréalisme, 1938, fotografiado por UBAC y por Man Ray

53 Louise Bourgeois, *Femme maison*, 1946-47

imagen, desenfadada y moderna, libertaria y liberada política y sexualmente, donde el aborto era una posibilidad y la independencia económica era una opción y no una necesidad, y la construida paso a paso por el régimen peronista se abría un abismo. En esta última el placer no tenía cabida; las fuertes convicciones religiosas de carácter cristiano que gobernaban la sociedad argentina impedían la liberación sexual de la mujer y el trabajo fuera de casa. El gobierno peronista abogaba por una mujer a la antigua usanza, organizadora del hogar y responsable moral de los miembros del grupo familiar. Su visibilidad se enredaba entre las páginas propagandísticas que buscaban conseguir la eficiencia absoluta al servicio del gobierno. La gestión del hogar se convirtió en una cuestión de estado y en una misión patriótica para el ama de casa. Tampoco existió una voluntad de difusión de un culto al cuerpo que permitiera a las mujeres dedicar tiempo a ellas mismas, ni tampoco una racionalización científica del hogar basada en el progreso técnico que ayudara a la mujer hacer más llevadera las tareas domésticas, dándole acceso a un mayor tiempo libre al mismo tiempo que potenciaba el nacimiento de una industria específica a tal objeto, como ocurrió en la Alemania de entreguerras. Por el contrario, la buena marcha del día a día “dependía más de la creatividad y las habilidades de las mujeres que de la mecanización de las tareas domésticas mediante el uso de aparatos eléctricos”⁸⁹.

La mujer peronista fue la ejecutora de una economía que podría considerarse de guerra, austera hasta la médula, donde lo único que se podía permitir era soñar con un futuro próspero, un sueño de película, como el que representó para todas las ciudadanas de a pie, para las *descamisadas*, Eva Duarte de Perón. Gisèle Freund contribuyó a generar especulaciones sobre lo que significó su figura, poniendo en tela de juicio la propaganda que se difundía desde las oficinas gubernamentales sobre sus actividades y cuestionando los resultados de sus logros. Al fin y al cabo, Freund conocía bien a los argentinos, había compartido con ellos casi una década de su vida, era amiga de una de las enemigas más vigorosas de Evita, Victoria Ocampo, y había compartido con Grete Stern, otra fotógrafa afincada en Buenos Aires cuya obra fue crítica con la situación de la mujer en Argentina, los años de libertad de la *Nueva Mujer* en la República de Weimar. Freund fue desde joven consciente de la condición social de la mujer y se enfurecía ante determinados comportamientos machistas como que a las mujeres argentinas se les prohibiese

⁸⁹ MILANESIO, Natalia. *Op. cit.* Consultado el 31-01-2016. Disponible en: <http://search.proquest.com/central/docview/203247853/fulltext/D3E14C92E96449C0PQ/1?accountid=14777>

“entrar en determinados restaurantes si no iban acompañadas por un hombre...”⁹⁰. Pero su reportaje sobre Evita en *Life* debe también verse en el contexto de la Guerra Fría, en el momento en que Estados Unidos ya no tenía la exclusiva de la amenaza nuclear; en el que Mao Zedong proclamó la nueva República Popular China (1949); en el que se fundó la OTAN (1949); en el que se empezaba a librar la Guerra de Corea (1950-53); y en el que siendo Harry S. Truman presidente de los Estados Unidos, Joseph McCarthy lideró la persecución anticomunista. Bajo el macartismo, se llevó a cabo una caza de brujas sobre la población de gays y lesbianas que trabajaban en la administración pública norteamericana por ser considerados antipatriotas y comunistas que generó un “pánico” generalizado contra los homosexuales⁹¹. Junto a ello, se produjo un fuerte movimiento antifeminista que buscó reducir la gran visibilidad de las mujeres en la sociedad. Con el término de la Segunda Guerra Mundial su deber patriótico de contribuir a la fuerza de trabajo en fábricas, comercios y puestos administrativos había llegado a su fin, el icono heroico de *Rosie the Riveter* debía ser enterrado y el énfasis en la domesticidad de la mujer impulsado, tal y como hemos visto reflejado en el artículo que dedicó *Life* a Eleanor Roosevelt. Así, las mujeres poderosas fueron tachadas de subversivas y peligrosas y Evita fue calificada como una de ellas. Se había atrevido a traspasar la línea que separaba la esfera privada, que por naturaleza le correspondía a las mujeres, de la pública, territorio hasta entonces reservado a los hombres. El artículo de *Life* en el que colaboró Freund con su serie de fotografías sobre Evita ponía sobre la mesa los miedos reales del mundo estadounidense: el medio hacia un poder tiránico de base izquierdista, la trasgresión femenina de los roles de género y el triunfo del panamericanismo y la pérdida de la influencia estadounidense en Latinoamérica.

⁹⁰ FREUND, Gisèle; JAMIS, Rauda, *op. cit.*, p. 131

⁹¹ TIN, Louis-George. *Diccionario de la homofobia*. Ediciones AKAL, 2015, pp. 334-35

4 EL RETRATO DEL CAMBIO EN LA ESPAÑA DE LA TRANSICIÓN

Durante la segunda mitad de la década de los sesenta, la economía española alcanzó una modernización y un progreso sin precedentes. El Plan de Estabilización de 1959, las inversiones extranjeras, el crecimiento de las exportaciones, los avances tecnológicos e industriales, la mano de obra barata y el turismo se convirtieron en factores determinantes de ese gran desarrollo y terminaron por afectar de forma desigual al territorio español, provocando no solo el éxodo masivo de población del campo a la ciudad, sino también las diferencias provinciales en materia de renta *per capita* entre el sur y el norte y entre el oeste y el este peninsular. Fruto de esos tiempos fue también la paulatina integración de la mujer en la esfera pública y en los medios de producción, tanto que se convirtió en un tema candente y de debate social que alcanzó amplias dimensiones. Hay que tener en cuenta que en julio de 1961 se aprobó en las Cortes el principio de no discriminación por razón de sexo ni estado “en el ejercicio de toda clase de actividades políticas, profesionales y de trabajo”. Gracias a esta ley, la mujer pudo aspirar a tener igualdad de derechos en el desempeño de cualquier cargo público. Pero como cabía esperar, se incluyeron excepciones. La mujer no podía acceder a la provisión de plazas relacionadas con Armas y Cuerpos de los Ejércitos, la Marina Mercante, los servicios o carreras que implicaran la utilización de armas, así como la Administración de Justicia en los cargos de Magistrados, Jueces y Fiscales¹. Además, hubo que esperar hasta 1975 –declarado por las Naciones Unidas Año Internacional de la Mujer– para conseguir que se aprobara la “ley de la mayoría de edad de la mujer casada” que supuso, por fin, la derogación de los permisos maritales necesarios para que la mujer dispusiese de bienes propios o ejerciera una profesión.

Entre la promulgación de una y otra ley, se extendió un periodo de casi quince años, en el que la sociedad española recibió mensajes contradictorios: los heredados del conservadurismo franquista y los nuevos aires incorporados por el mercado capitalista internacio-

¹ Ley 56/1961 de 22 de julio sobre derechos políticos profesionales y trabajo de la mujer. BOE núm. 175, de 24 de julio de 1961, páginas 11004 a 11005. Nota respecto a lo expuesto: en la Marina Mercante la mujer podía acceder a los cargos relacionados con funciones sanitarias y en la Administración de Justicia a las jurisdicciones tutelar de menores y laboral.

nal. Hubo, pues, dos modelos de mujer en concordancia con esa realidad: una, a la que se la necesitaba para que los valores patriarcales pervivieran como ejercicio de control social; y otra, constituida como elemento activo de consumo que propiciara el desarrollo de una demanda esencial para el progreso industrial. Las fisuras ocasionadas entre ambos patrones lograron conseguir que las mujeres españolas tomaran conciencia de su situación y que las reivindicaciones feministas por sus derechos se fueran convirtiendo en un hecho. Debido a que estas últimas fueron el centro de los reportajes gráficos realizados por las fotoperiodistas de la transición, consideramos relevante contextualizar la situación de cambio progresivo que experimentó la condición de la mujer española desde finales de la década de los cincuenta. Entender cómo vivieron las fotógrafas su etapa de formación, cómo se sintieron ante los hechos que estaban documentando y cómo se convirtieron en agentes activos de la transformación operada nos ayudará a entender sus fotografías. Tomando como base esa perspectiva, prestaremos atención a los trabajos de tres fotoperiodistas: Colita, Pilar Aymerich y Marisa Flórez. Ellas fueron las reporteras gráficas que registraron en España el vuelco de vital importancia que, en tan solo un periodo de seis años desde la muerte de Franco, se dio en la lucha por la consecución de los derechos de la mujer. Su actividad nos remonta, en espíritu, a finales de los años treinta, cuando fotógrafas como Anna Riwkin capturaron con sus cámaras acciones feministas como las conferencias de Elise Ottesen-Jensen sobre el libre aborto, las relaciones sexuales y los anticonceptivos celebradas en las ciudades del norte de Suecia.

4.1 El origen del cambio

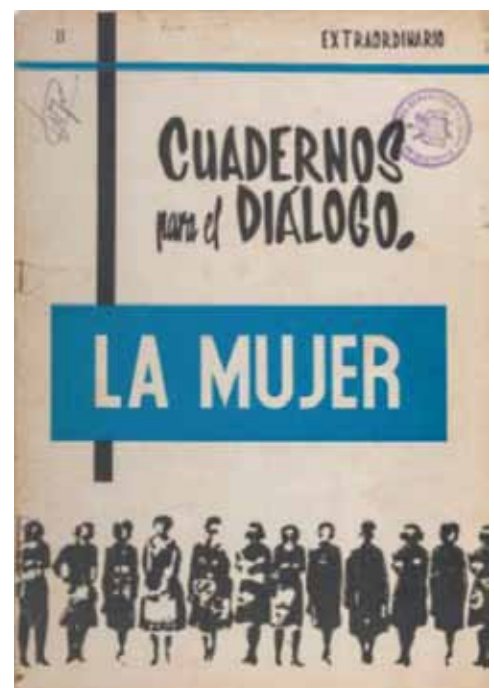
El despegue y desarrollo económicos iniciados en los años 60 incrementaron la demanda de mano obra femenina, especialmente en el sector terciario o de servicios. Acceder a nuevos niveles de consumo, conseguir una educación para los hijos y complementar el salario del cabeza de familia fueron algunos de los objetivos de las mujeres de aquella época. Muy pocas ejercieron profesiones buscando la realización personal, además muchas de las ocupaciones, como azafatas, secretarias o guías turísticas, fueron estigmatizadas y tachadas de amorales.

En diciembre de 1965, se publicó un número extraordinario de *Cuadernos para el diálogo*, titulado “La mujer”, en el que colaboraron una serie de autores procedentes de distintas posiciones políticas: Lili Álvarez, Mary Salas, Consuelo de la Gándara, Manuela Carmena, Cristina Almeida, M^a Aurelia Campany, Betty Friedam, M^a Luisa Suárez, Joaquín Ruiz

Jiménez, Pedro Altares y Enrique Miret, entre otros muchos. Se trataron temas que iban desde la educación de la mujer y sus condicionamientos sociales hasta sus circunstancias jurídicas y su verdadera realidad social; desde las nuevas formas de explotación ligadas a la prostitución hasta la valoración del ama de casa, etc. Entre las líneas de sus ensayos se vislumbraban dos posturas bien distintas: la una consideraba a la mujer como una víctima de la sociedad patriarcal y de las instituciones gubernamentales que la orquestaban; la otra, a pesar de reconocer la hostilidad de la “civilización masculina”², la veía como un espectador pasivo incapaz de asumir las responsabilidades que cualquier cambio podía suponer.

Cuadernos para el diálogo, en su número extraordinario sobre la mujer (Fig. 1), denunciaba la discriminación que se traducía en las escasas oportunidades tanto de formación universitaria como de acceso a puestos de responsabilidad en el mundo empresarial a través de datos estadísticos³. En 1950 las mujeres representaban el 18,84 % de la población activa y la mayoría se ocupaban en empleos de exigua especialización, como el servicio doméstico, el sector agrícola, la artesanía y el comercio. Tan solo un 6,7 % lo hacía en una profesión técnica. Lo mismo ocurría con la educación universitaria, por ejemplo, en el curso 1960-61 tan solo el 22 % del total de la población universitaria eran féminas. Farmacia y Filosofía y Letras eran las más populares entre las estudiantes frente a carreras como Medicina o Derecho que eran

cursadas por muy pocas mujeres. Era necesario tomar las medidas oportunas para que este registro cambiara. Una de las escritoras colaboradoras en *Cuadernos para el diálogo*, Manuela Carmena, en su artículo *¡Cuidado no nos quedemos tranquilos!*, analizaba por qué el concepto de mujer se intentó perfilar con tanto ahínco en esos tiempos y concluía que, mientras se discutía si la mujer era o no una subclase, “en 1965, muchas mujeres se



1 Número extraordinario de *Cuadernos para el diálogo*, dedicado a “La mujer”, diciembre 1965. Diseño de Joan Genovés

2 ARANA, Amelia: “Los condicionamientos sociales de la educación femenina”. Número extraordinario de *Cuadernos para el diálogo*, dedicado a “La mujer”, diciembre 1965, p. 9.

3 La información señalada a continuación proviene de *Cuadernos para el diálogo*, op. cit., pp. 13 y 14.

levantan y se acuestan sin saber que el mundo puede ser suyo. Sumidas en el submundo del hogar, que Ibsen metaforizó llamándolo «casa de muñecas», olvidan que la personalidad de todo ser humano es ser rey de la creación, pero para muchas mujeres, no hay más reino ni más estado, que el hogar”⁴.

Este modelo de mujer, madre y ama de casa, imprescindible para garantizar la existencia de la célula familiar, sería difundido a través de los *mass media*, especialmente por las emisiones radiofónicas y televisivas, y por las revistas femeninas. Hasta que en 1956 la televisión española inició su despegue, la radio fue el medio más efectivo de entretenimiento dentro de los hogares españoles y su programación fue un arma encubierta de adoctrinamiento. Durante los años cincuenta, además de las lecturas dramatizadas y programas de variedades, alcanzaron gran éxito las radionovelas, los concursos y consultorios. Estos últimos llegaron a conseguir nutridas audiencias entre el público femenino. Por ejemplo, el *Consultorio de la señora Elena Francis* alcanzó altas cuotas de audiencia tras aparecer en 1947 en Radio Barcelona hasta su desaparición de las ondas en 1984⁵. Durante ese tiempo, el Instituto de Belleza Francis simuló la existencia de doña Elena y de sus consejos y soluciones a los problemas planteados por las cartas de las oyentes con el único objeto de hacer publicidad de sus productos. Primero un grupo de asesores y después el periodista Juan Soto Viñolo recomendaron “a las mujeres abnegación, aguante, mirar para otro lado, hacer la vista gorda, tener paciencia, esperar a que las cosas cambiasen o sacrificarse por los hijos y la familia”⁶. Era una imagen de sumisión para la mujer, que le incapacitaba para iniciar cualquier rebelión y que chocaría con aquella que, a partir de los años sesenta, necesitó España, una mujer moderna y abierta al consumo, que sirviese a los fines del proceso de industrialización tras el fin de la autarquía. A pesar de ello y contra todo pronóstico, siguió difundiéndose como principal deber de la mujer el cuidado del hogar y la familia hasta casi finales de los setenta. Así, la radionovela *Simplemente María*, emitida entre 1971 y 1974, basándose en un guion similar al de las novelas rosas de Corín Tellado, dejaba de lado los cambios que se esta-

⁴ CARMENA, Manuela: “¡Cuidado no nos quedemos tranquilos!”, *ibídem*, p. 15.

⁵ HERRERA DAMAS, Susana; RIERA CASTELLANO, Enrique. “Los concursos y consultorios, géneros radiofónicos para el entretenimiento”. Universidad de Piura (Perú). CORREDOIRA, Loreto, et al. *La ética y el derecho en la producción y el consumo del entretenimiento*. 4º Congreso Internacional de Ética y Derecho de la Información Fundación COSO de la Comunidad Valenciana, 2006, 269-281, p. 274. Consultado: 14/2/2017. Disponible en: <http://eprints.sim.ucm.es/6132/1/Definitivo4.pdf>

⁶ ABUNDANCIA, Rita: “Elena Francis, consejos para la mujer sumisa”. *El País*, 4 noviembre de 2014. Consultado: 14/2/2017. Disponible en: <http://smoda.elpais.com/placeres/elena-francis-consejos-para-la-mujer-sumisa/>

ban produciendo en la condición femenina, para contarnos el día a día y las desventuras de una sirvienta procedente de provincias y su relación con el crápula de su señorito, que llegó a tener cerca de 2.000.000 de oyentes⁷ y un éxito aplastante en un periodo en el que la lucha por los derechos de la mujer ya no tenía vuelta atrás. *Simplemente María* seguía los pasos de otras tantas radionovelas que desde casi una década atrás habían acompañado a las mujeres españolas mientras hacían sus labores hogareñas, como fue el caso de *Ama Rosa* (1959), la historia de una madre que se vio forzada a renunciar a su hijo y quiso seguirle los pasos empleándose como asistente doméstica en la casa del matrimonio que lo había adoptado. Todas ellas jugaban con los sentimientos y con las emociones de las oyentes y sus personajes que, actuaban movidos por una bondad y candidez inusuales, soportaban toda clase de dificultades por acoplarse al *establishment* social promovido por el régimen.

En enero de 1957 había 3.000 aparatos de televisión en Madrid y seis años más tarde ya se fabricaban 285.000 unidades. Ese año de 1963 las empresas invirtieron en publicidad televisiva 521 millones de pesetas, cincuenta veces más que en el año 1958⁸. La mayoría de los anuncios estaban dirigidos al consumo del hogar, ligándose a la eficiencia del ama de casa y a la satisfacción de su cónyuge. En pocos años, se pasó de desarrollar un mensaje feminista subliminal enmascarado de humor y pasatiempo en series televisivas de producción propia como *Chicas de Ciudad* (1960-61) de Jaime Armiñán a otras que, como *Cuarto de estar* (1963-66) con guion de Pilar Miró, utilizaban un lenguaje mucho más directo tendente a desmontar los roles preestablecidos para los géneros en la sociedad de la posguerra. En la primera, cuatro chicas consiguieron emanciparse y enfrentarse al mundo hostil de la gran ciudad dirigido por los hombres; en la segunda, las aventuras de una joven periodista daban a conocer las presiones sociales y las trabas profesionales a las que debía enfrentarse una mujer cuando invadía y traspasaba las zonas que le habían sido vedadas y prohibidas.

Entre las revistas femeninas generalizadas en España por aquellas fechas, se podían distinguir tres grupos bien distintos⁹: por una parte, las revistas femeninas de corte fami-

⁷ LARUMBRE, M. A: "Feminismo y transición a la democracia: La rebelión de las mujeres". *Rolde: Revista de cultura aragonesa*, 2005, n.º 111-112, p. 9. Consultado: 14/2/2017. Disponible en: <http://esvitaie.info/download/feminismo-y-transicin-a-la-democracia-la-rebelin-de-las-mujere.doc>

⁸ *Historia de los 30 primeros años de Televisión Española*, Editor Ya, Madrid, 1986, pp. 36-38.

⁹ NIELFA CRISTÓBAL, Gloria: *Mujer mítica, mujeres reales: las revistas femeninas en España, 1955-1970*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Contemporánea, Madrid 2002, pp. 221-222.

liar tales como *Ama*, *El Hogar y la Moda*, *La Ilustración Femenina*, *Marisol*, *Mujer y Telva*, cuyo contenido se orientaba a aconsejar sobre temas considerados como convenientes y ajustados a la naturaleza de la mujer –la moda, la belleza, la cocina, la educación de los niños–; las publicadas por los diferentes organismos oficiales como la asociada a Acción Católica o la HOACF, *Assumpta*, la universitaria vinculada al SEU, *María Luisa*, o la perteneciente a la Sección Femenina, *Teresa*; y por último, las de información gráfica cuyos principales títulos fueron *Cristal*, *Hola!*, *Semana* y *Garbo* y que buscaban ante todo el entretenimiento, el tópico de los “cotilleos” y el mostrar el mundo inalcanzable de las clases altas de la sociedad. Realmente eran estas últimas, a las que pertenecían los famosos, los aristócratas, los gobernantes, etc., las que iban a marcar las modas y los hábitos de consumo, transmitiendo sus valores a las clases inferiores. Los *mass media* actuarían como un instrumento educativo tendente a producir modelos humanos heterodirigidos con fines de control y de planificación coaccionadora de las conciencias¹⁰. Ellos propondrían los objetos a consumir que debían formar parte de la vida de los ciudadanos.

La industria de la moda fue uno de los pilares básicos de la economía de consumo en los años sesenta. Desde que se iniciara el *Prêt-à-porter* (Listo para llevar), creadores de la Alta Costura como Yves Saint Laurent adoptaron el sistema como suyo con el objeti-



2 Ana Peters. *Sin título*, 1964

vo de salvar sus propios negocios y con esta acción democratizaron la moda (**Fig. 2**). Con el *Prêt-à-porter* se construyó una imagen de la mujer de carácter homogéneo, preocupada por mantener su feminidad y belleza y, consecuentemente, inmersa en una vorágine publicitaria que le abocaba a “un constante ejercicio de consumo”¹¹. Era un modelo creado

¹⁰ ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Traducción de Andrés Boglar-- [2ª ed.]-- . Barcelona: De Bolsillo, 2007, p. 67.

¹¹ LÓPEZ DE CASTRO, Rocío. “La imagen de la mujer en el siglo XX”. Publicado en Rubio Oliva, María y Tejada, Isabel: *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. Acción Cultural Española (AC/E) - Ayuntamiento de Madrid, 2012, p. 150.

por la superestructura de un régimen capitalista y que veríamos reflejado en las películas de Hollywood como *Breakfast at Tiffany's* (Desayuno con diamantes), estrenada en España en noviembre de 1963, que convertiría a Audrey Hepburn en un mito de sofisticación y elegancia al que numerosas mujeres desearían emular. De divulgar la estética de este estereotipo se encargaron especialmente las revistas femeninas españolas como *Telva* o *Ama* y las extranjeras como *Vogue* o *Elle*, entre otras muchas. Todas ellas difundieron las distintas iconografías de los gestos femeninos –sus poses, sus expresiones, sus movimientos– que actuarían a modo de hormas con las que moldear su comportamiento. Precisamente, en 1964, Jean-Luc Godard en su película *Une femme mariée* (Una mujer casada) habló de la situación de la mujer francesa sometida al dictamen de una sociedad de consumo y puso sobre la mesa la “consideración de que –dentro de ella– las relaciones humanas se han convertido en puramente objetuales, en un deseo superficial de posesión que no implica en profundidad a quienes lo experimentan”¹².

Junto a esta vorágine publicitaria nacida de la baja cultura, tan solo se podían encontrar casos aislados de mujeres de la alta sociedad, con gran formación universitaria, que como María Luisa Caturla se integraron dentro de la gestión cultural en la posguerra, usurpando un espacio hasta entonces reservado para los hombres. También algunas historiadoras del mundo femenino como Carmen Bernis y Natacha Seseña, dedicadas al estudio de la indumentaria y la alfarería respectivamente, y escritoras que, como Carmen Laforet o Carmen Martín Gaité, escribieron sobre los universos femeninos, sobre mujeres de clase media que sufrían la indiferencia de una sociedad que las reprimía y marginaba¹³. Este tipo de narrativa se veía ampliamente representado en el cine español en películas como *Calle Mayor*, 1956, de Juan Antonio Bardem, que relataba los sentimientos angustiosos de una solterona de provincias cuya condición de señorita le impedía trabajar y la condenaba a una vida estéril o *Una mujer cualquiera*, 1949, de Rafael Gil, que contaba la historia de una mujer tras su separación, a quien la sociedad le negaba cualquier posibilidad para ganarse la vida fuera del ámbito matrimonial a excepción de

¹² LARA, Fernando. “Mujer burguesa y sociedad de consumo en 1964”. *Triunfo*, número: 684, año: XXX, 06-03-1976, p. 58.

¹³ MOLINS, Patricia. “La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil”. *Desacuerdos*, n.º 7. *Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Editores: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arte y pensamiento. 2012, pp. 81 y 86.

la prostitución. Otra película que nos habló de la hipocresía social, de la misoginia derivada de la moral católica y del continuo enfrentamiento de dos conceptos de mujer, la virtuosa y la indecorosa, fue *El mundo sigue* (1963) que, dirigida y protagonizada por Fernando Fernán-Gómez y basada en una novela homónima de Juan Antonio de Zunzunegui, nunca llegó a pasar el filtro de la censura y nos ha dejado un relato cinematográfico de carácter feminista donde se critica tanto el mito de la honestidad de la mujer casada como el de la mujer fatal que utiliza su cuerpo para el ascenso social¹⁴.

En el campo del arte destacarían a mediados de los años sesenta artistas que formaron parte de Estampa Popular, un movimiento que, anclado en el carácter conservador de la figuración y en técnicas artesanales de origen medieval, como la xilografía y el linóleo, realizó una crítica radical al régimen franquista. Ana Peters en Valencia, María Dapena en el País Vasco, Elvira Martínez en Galicia, y Maria Girona y Esther Boix en Cataluña fueron de las pocas mujeres que participaron activamente en este colectivo. Las artistas de esta generación representaron el nexo de unión entre aquellas que construyeron la imagen de la mujer moderna e independiente nacida de los años de la II República española como Maruja Mallo, Remedios Varo o Ángeles Santos, y las que plantearon discursos reivindicativos sobre la discriminación de la mujer en los años setenta como Ángela García Codoñer o Isabel Oliver. Algunas de ellas, con sus discursos impregnados de una conciencia política muy marcada, reflexionaron sobre la utilización de lo femenino y lo sexual en el contexto de los *mass media* y de la sociedad de consumo, vinculándose a las estrategias que algunos compañeros de profesión iniciaron en este campo como Joan Rabascall o el Equipo Realidad, aunque las consideraciones de estos últimos estuvieran más ligadas a la crítica del proceso de alienación marxista que a la denuncia específica de los roles de género.

En el ámbito literario también surgieron, desde principios de los años sesenta, los primeros libros centrados en la mujer, en su condición y su situación, tales como *La mujer en España: cien años de su historia, 1860-1960* (1963) de María Laffitte, Condesa de Campo Alange; *Los derechos civiles de la mujer* (1963) y *los derechos laborales de la mujer* (1965), ambos de Lidia Falcón O'Neill; *Feminismo y espiritualidad* (1964) de Lili Álvarez; *La mística de la feminidad* de Betty Friedan (edición española de 1965); *La dona a Catalun-*

¹⁴ BELINCHÓN, Gregorio. "La película maldita de Fernando Fernán-Gómez resucita en las salas". *El País*, 9 julio de 2015. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/09/actualidad/1436468509_806358.html

ya (1966) de María Aurelia Company; *La mujer ante el trabajo* (1966) de Juana Azurza; *El sexo inútil: viaje en torno a la mujer* (1967) de Oriana Fallaci, etc.

Desde luego, como afirma López Hernández, “en 1960 no existía en España un movimiento feminista consolidado. La frustración de la experiencia republicana y el régimen político que se impuso después de la Guerra Civil lo impidieron. El único movimiento femenino permitido por el poder, la Sección Femenina, no era feminista”¹⁵. Sería en la primera mitad de la década cuando surgieron dos de los grupos femeninos más activos y que englobarían un amplio abanico de ideologías, desde el ligado de una u otra forma al catolicismo como el SESM (Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer), fundado en 1960 por María Campo Alange, que propuso un sueldo para el ama de casa, hasta el más radical nacido en 1965 desde el seno del Partido comunista como el M.D.M. (Movimiento Democrático de Mujeres), que consideraba la lucha de las mujeres transitoria y parte de las reivindicaciones generales de opresión y discriminación formuladas por el marxismo. En 1968, el M.D.M. publicó un manifiesto que recogería reivindicaciones respecto a la ayuda de la mujer casada con la intención de promover su incorporación al sistema laboral: desde la creación de guarderías y regímenes de media pensión en los colegios hasta los procesos legales para conseguir su igualdad profesional con el hombre. Ese mismo año, Pablo VI redactó su encíclica *Humanae Vitae* en la que varios de sus puntos establecían como vías ilícitas de la misión del matrimonio católico los siguientes aspectos:

“la regulación de los nacimientos, la interrupción directa del proceso generador ya iniciado, y sobre todo el aborto directamente querido y procurado, aunque sea por razones terapéuticas [...], la esterilización directa, perpetua o temporal, [...] toda acción que, o en previsión del acto conyugal, o en su realización, o en el desarrollo de sus consecuencias naturales, se proponga, como fin o como medio, hacer imposible la procreación”¹⁶.

Y añadía que:

“Podría también temerse que el hombre, habituándose al uso de las prácticas anticonceptivas, acabase por perder el respeto a la mujer y, sin preocuparse más de su equilibrio físico y psicológico, llegase a considerarla como simple instrumento de goce egoísta y no como a compañera, respetada y amada”¹⁷.

¹⁵ LÓPEZ HERNÁNDEZ, M^a Teresa. “El PCE y el feminismo en España (1960-1982)”. *Investigaciones Feministas*, 2011, vol. 2, p. 299. Consultado: 12/2/17. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2011.v2.38557

¹⁶ Estas líneas proceden de los puntos 14, 15, 16 y 17 de la Carta Encíclica *Humanae vitae* de S. S. Pablo VI. © Copyright – Librería Editrice Vaticana. Consulta: 12/2/2016. Disponible en: http://w2.vatican.va/content/paul-vi/es/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae.html

¹⁷ *Ibidem*.

Estas declaraciones motivaron un gran debate público y muchos enfrentamientos en la sociedad española y terminaron por influir decisivamente sobre la mayoría de la población católica del país. En contrapartida, la Asociación de Mujeres Universitarias intentó combatir estas posiciones a través del lanzamiento de una campaña de divulgación de los métodos anticonceptivos dirigida hacia las mujeres de todos los ámbitos sociales por los ginecólogos Santiago Dexeus y Elena Arnedo¹⁸. De todas formas, toda acción o paso tenía siempre una reacción en contrapartida. En 1970 la Sección Femenina organizó un Congreso Internacional de la Mujer que, según las fuentes oficiales, tuvo un gran éxito, dado que contó con la asistencia de más 900 personas representantes de hasta 44 países¹⁹. Fue una reunión donde los temas tratados fueron implantados desde la cúpula de la Sección Femenina, aún dirigida por Pilar Primo de Rivera, sin conseguir avance alguno en materia de los derechos femeninos. Sin embargo, este acontecimiento serviría para recopilar datos estadísticos sobre la situación de la mujer en España y, sobre todo, como preparación de la conmemoración que la ONU estaba organizando para el año 1975: el Año Internacional de la Mujer. Gracias a que el gobierno franquista manipuló la organización de tal evento dentro de nuestras fronteras, las distintas asociaciones feministas creadas desde finales de los sesenta y durante los primeros años setenta se unieron en una sola plataforma²⁰ para el ejercicio de su oposición crítica y para la creación de una comisión alternativa a la oficial. De la premura por reunirse y discutir los problemas específicos de las mujeres españolas se convocaron clandestinamente las *Jornadas para la Liberación de la Mujer*, que se celebrarían en Madrid los días 6, 7, 8 de diciembre de 1975. Los temas tratados consideraban a la mujer como una clase social y como objeto de estudio, centrándose en las siguientes cuestiones: mujer y sociedad, mujer y educación, mujer y familia, mujer y trabajo, mujer y barrios, y movimientos feministas. Al año siguiente se celebraron, auspiciadas por Asociación de Amigos de las Naciones Unidas, las *I Jornades Catalanes de la Dona* (Fig. 3) en el Pa-



3 Aymerich. I Jornades catalanes de la dona, 27 de mayo 1976

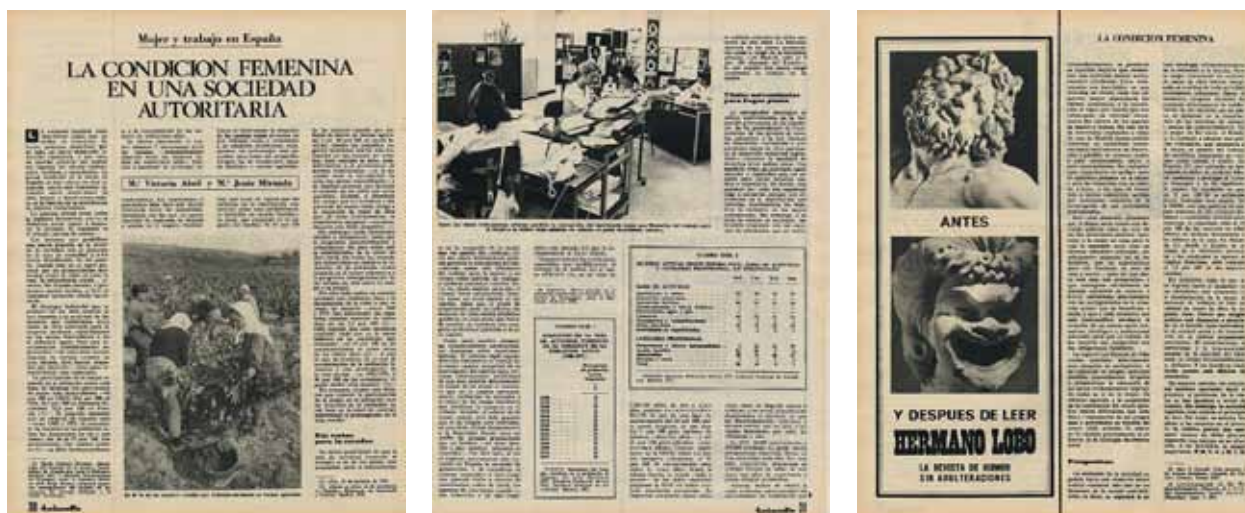
¹⁸ ALBERDI, Inés; ESCARIO, Pilar; LÓPEZ-ACCOTTO, Ana Inés. *Lo personal es político. El movimiento feminista en la transición*. Ministerio de Asuntos Sociales. Instituto de la Mujer, 1996, p. 308. La Asociación de Mujeres Universitarias organizó una serie de conferencias con respecto al tema en 1972.

¹⁹ DÍAZ SILVA, Elena. “El Año Internacional de la Mujer en España: 1975”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 31, 2009, p. 322.

²⁰ *Ibidem*, p. 335.

raninfo de la Universidad de Barcelona. De ambas reuniones surgió la urgencia de crear un movimiento feminista alejado e independiente de la pura lucha política de los partidos y, en consecuencia, se creó en enero de 1976 el Frente de Liberación de la Mujer, formado únicamente por mujeres²¹.

La prensa fue testigo de toda esta turbulencia de actividad feminista y se unió a la discusión y difusión de los estudios realizados sobre la mujer a través de la publicación de artículos específicos, encuestas y números extraordinarios sobre el tema. En 1975, *Cuadernos para el Diálogo* publicó un número extra, “Las mujeres”, que estuvo dedicado por completo a analizar tanto la evolución del movimiento y pensamiento feminista como la situación de la mujer en la sociedad española. En 1976 aparecieron las primeras revistas de ideología feminista entre las que destacaron *Opción: revista de la mujer liberada* (1976); *Vindicación Feminista* (julio, 1976); *Mujeres Libres* (1977) o *Dones en lluita* (1977).



4 *Triunfo*, nº. 660, año XXX, 24 de mayo 1975

La revista *Triunfo* (Fig. 4), una de las más carismáticas del momento, sacó a la luz en 1975 un artículo titulado “La condición femenina en una sociedad autoritaria”²². En él, sus autoras, M^a Victoria Abril y M^a Jesús Miranda, analizaron, entre otros factores, las cifras de la actividad laboral de la mujer por sectores y estado civil, los niveles de formación y la edad media de casamiento. Desde 1965 a 1971 el porcentaje de población activa femenina había aumentado tan solo en 1 %, pasando de un 24 a un 25 por ciento, res-

²¹ ALBERDI et al., *op. cit.*, p. 313.

²² ABRIL, M^a Victoria; MIRANDA, M^a Jesús: “Mujer y trabajo en España. La condición femenina en una sociedad autoritaria”. *Triunfo*, número: 660, año: XXX, 24-05-1975, pp. 30-32. Las siguientes líneas son un resumen de este artículo al que consideramos de especial relevancia para el tema que nos ocupa.

pectivamente, y quedando a años luz de otros países desarrollados como EE.UU. (36,1 %) o Alemania Occidental (33,4 %). Asimismo, tras contraer matrimonio, la mujer solía dejar de trabajar excepto en aquellos casos en los que servía de apoyo a la economía familiar como en el sector agrícola, donde trabajaba un 45 % de las casadas y en el comercial donde lo hacía un 46 % de las mismas. Las españolas cada vez se casaban con menor edad, así, entre 1969 y 1972 se había incrementado en un 2,2 % las que alcanzaban este estado civil con menos de veinte años. Según apuntan las reporteras, “entre las clases trabajadoras urbanas persistía la concepción del matrimonio como una liberación del trabajo de la mujer y se valoraba como un símbolo de «status» el poder mantenerla en inactiva”. Además, se establecían como causas de la ausencia laboral de la mujer, entre otras cosas: el permiso que el marido debía otorgar a la mujer para acceder a un trabajo; la posibilidad de retención del sueldo de la misma por parte del cónyuge; el alto gravamen al que estaba sometido su salario; y la práctica inexistencia de guarderías o colegios de preescolar de carácter público. En consecuencia, en 1971 se calculaba que había “30.000 universitarias y 300.000 tituladas de grado medio que permanecían inactivas” con un grado de frustración elevadísimo.

Esta lamentable situación es la que prevalecía todavía en la sociedad española cuando se celebró la primera campaña electoral de 1977 tras la muerte de Franco. La mujer se convirtió de repente en un cliente político de gran potencial e interés para los partidos políticos, que incorporaron por primera vez temas femeninos en sus programas. Recordemos que en las listas para el Congreso y para el Senado en las primeras elecciones, había tan solo 690 mujeres, lo que suponía el 11,7 % del total de los candidatos²³. Las primeras Cortes Constituyentes estuvieron integradas todavía por una minoría de mujeres: 21 diputadas y 6 senadoras frente a 329 diputados y 241 senadores. Algunas de las protagonistas de aquellos tiempos fueron: Carlota Bustelo, Soledad Becerril, Gloria Begué, Pilar Brabo, María Dolores Calvet, Virtudes Castro, Asunción Cruañes, María Victoria Fernández-España, Carmen García Bloise, Dolores Ibárruri, Inmaculada Savater, Palmira Pla y Esther Tellado²⁴. En las elecciones siguientes, celebradas el 1 de marzo de 1979, hubo 1.191 candidatas, es decir, un 12,2 % del total, de las que tan solo fueron elegidas 26²⁵.

²³ BORREGUERO, Concha; CATENA, Elena; DE LA GÁNDARA, Consuelo; SALAS, María. *La Mujer española: de la tradición a la modernidad, 1960-1980*. Tecnos, 1986, p. 38.

²⁴ MURILLO, Soledad. “El Parlamento femenino”. *EL PAÍS*, 25 de agosto de 2007. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/08/25/babelia/1187997435_850215.html

²⁵ BORREGUERO, *op. cit.*, p. 38.

Las aportaciones de estas mujeres fueron el germen de los cambios que conseguirían eliminar las condiciones absolutamente discriminatorias de la mujer en el ámbito laboral, penal y civil vigentes en aquellos momentos. El proyecto constitucional de 1978 incluyó artículos de carácter general encaminados a conseguir la igualdad de género. Sin embargo, no matizó los detalles sobre temas candentes en aquella época como el derecho a controlar la natalidad, la despenalización de la distribución de los anticonceptivos, la equiparación jurídica del marido y la mujer dentro del matrimonio, la derogación de la pena por adulterio, etc. Por esa razón, Cristina Alberdi se indignó muchísimo tras la lectura del texto provisional de la Constitución porque no había recogido las aspiraciones de las mujeres españolas y contenía graves faltas contra ellas, pensando que tal hecho era debido “a la escasa presencia femenina en las Cortes, ya que es lógico suponer que si al menos el 50 % de los diputados fueran mujeres, esto no hubiera sucedido”. Asimismo, añadía en el artículo que publicó en *El País* que los

“partidos que en la campaña preelectoral se autodenominaban de la liberación de la mujer [...] han dejado pasar delante de ellos tamaña discriminación sin pestañear, pues habiendo aceptado la institución (la monarquía) se han adherido inconscientemente a lo que implica, lo que a mayor abundamiento y dicho sea de paso significa una clara estafa para el electorado femenino (más del 50% de la población votante)”²⁶.

Todos esos derechos que habían quedado fuera del proyecto constitucional fueron consiguiéndose poco a poco a través de las revisiones legales del código civil, penal y de comercio y, sobre todo, gracias a la presión continua ejercida por organizaciones feministas, las comisiones de mujeres de los partidos políticos y de las organizaciones sindicales.

La lucha feminista a partir de los años setenta se dirigió en tres direcciones diferentes: lograr la abolición o reforma de la legislación que discriminaba a la mujer respecto al hombre y que rechazaba los aspectos igualatorios de sus derechos laborales; la reivindicación de la libertad sexual y de la capacidad de decisión sobre aspectos relativos al cuerpo de la mujer; y, por último, el lanzamiento de una nueva base cultural libre de estereotipos y roles femeninos preestablecidos. En esa labor fue fundamental la ayuda que prestó la Asociación Española de Mujeres Juristas, fundada en 1970 por María Telo Núñez, que impulsó desde sus inicios una serie de propuestas encaminadas a la reforma

²⁶ ALBERDI, Cristina. “La Constitución y la mujer”. *El País*, 7 de enero de 1978. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: http://elpais.com/diario/1978/01/07/espana/252975614_850215.html

del Código Civil en 1975²⁷. Así, las modificaciones formuladas a partir de la muerte de Franco fueron las siguientes:

- *Ley 14/1975, de 2 de mayo* “sobre reforma de determinados artículos del Código Civil y del Código de Comercio sobre la situación jurídica de la mujer casada y los derechos y deberes de los cónyuges”. Su principio básico se centró en la idea de que el matrimonio no suponía la restricción de la capacidad de obrar de alguno de los cónyuges. Se hacía desaparecer, por ejemplo, el trato vejatorio dado a la mujer por necesitar el consentimiento del marido a la hora de realizar contratos, disponer de herencias o hacer uso de sus bienes. A partir de entonces nadie podía ostentar representación legal del otro sin su consentimiento, con lo que desaparecían de esta manera las posibilidades de perjuicio e influjo psicológico negativo sobre el otro que conllevaba la restricción de la libertad²⁸.

- *Ley 16/1976, de 8 de abril* sobre las relaciones laborales que estableció en su artículo diez, que la mujer, “cualquiera que sea su estado civil, podrá convenir toda clase de contratos de trabajo y ejercitar los derechos correspondientes en iguales condiciones que el varón, inclusive la percepción de su remuneración”, lo que entraba en vigencia a partir de los 18 años. También se estableció el derecho a recibir las mismas retribuciones que los hombres a igualdad de trabajos, el derecho a periodos de baja maternal obligatoria de 14 semanas antes y después del parto y la posibilidad de obtener un período de excedencia no superior a tres años por cada hijo nacido y vivo; y, por último, el derecho a una pausa en el ejercicio del trabajo destinada a la lactancia de hijos menores de nueve meses²⁹.

-*Ley 22/1978, de 26 de mayo* “sobre despenalización del adulterio y del amancebamiento”. En el número tres del artículo setecientos cincuenta y seis se sustituye la expresión «pena aflictiva» por la de «pena no inferior a la de presidio o prisión mayor»³⁰.

-*Ley 45/1978, de 7 de octubre* por la que el gobierno regularía, mediante Decreto, la expención y publicidad de anticonceptivos, bajo normas específicas, y establecería la creación de servicios de orientación y planificación familiar. Habían transcurrido casi diecisiete años desde que el Papa publicase la encíclica *Humanae Vitae* que provocó un

²⁷ En 1978, dicha asociación se escindió en dos por las distintas opiniones en torno al divorcio.

²⁸ Agencia estatal Boletín Oficial del Estado. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1975-9245# analisis>

²⁹ Agencia estatal Boletín Oficial del Estado. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1976-8373# analisis>

³⁰ Agencia estatal Boletín Oficial del Estado. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1978-13822>

debate público sobre la cuestión de la regulación de la natalidad entre los grupos de católicos y anticatólicos de nuestra sociedad³¹.

- *Ley 46/1978, de 7 de octubre* por la que los delitos de violación, abusos deshonestos, estupro y raptó sobre personas mayores de doce años y menores de dieciocho, prevaleciendo de la superioridad del ofensor, eran castigados con cárcel según la naturaleza de las agresiones perpetradas³².

- *Ley 11/1981, de 13 de mayo* “de modificación del Código Civil en materia de filiación, patria potestad y régimen económico del matrimonio” que supuso la consideración de este como una sociedad de bienes gananciales disfrutables por cualquiera de los miembros y que, llegada su disolución, se procedería a la partición en fracciones iguales de los recursos. Además, se reguló la realización de actos administrativos sobre dicha sociedad estableciéndose como necesario el consentimiento de ambos cónyuges ante cualquier acción, teniendo en cuenta capitulaciones, donaciones o herencias matrimoniales firmadas antes y después de contraer matrimonio. Por último, se regularizaron, entre otras muchas cosas, los derechos de adopción y las obligaciones económicas de los cónyuges respecto al sostenimiento de las cargas familiares³³.

- *Ley 30/1981, de 7 de julio* por la que se modifica “la regulación del matrimonio en el Código Civil y se determina el procedimiento a seguir en las causas de nulidad, separación y divorcio”. Con esta ley quedó establecido que las causas de disolución del matrimonio solo podrían darse por el fallecimiento de uno de los cónyuges y por el divorcio. La demanda de separación formulada por ambos cónyuges o por uno de ellos con el consentimiento del otro debía producirse solo una vez transcurrido un año desde la celebración del matrimonio y hacerse operativa a partir del cese efectivo de la convivencia conyugal durante al menos un año ininterrumpido desde la interposición de la demanda de separación³⁴.

Este conjunto de leyes, aprobadas durante un escaso periodo de seis años, supuso un impulso sin precedentes para la consecución del cambio del rol de la mujer en la España

³¹ Agencia estatal Boletín Oficial del Estado. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1978-25564>

³² Agencia estatal Boletín Oficial del Estado. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1978-25565#analisis>

³³ Agencia estatal Boletín Oficial del Estado. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1981-11198>

³⁴ Agencia estatal Boletín Oficial del Estado. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1981-16216#analisis>

de aquella época. Y aunque los logros fueron muchos, tardaron en ser digeridos por una sociedad tan tradicional como la nuestra, imbuida de una moral muy rígida que extendía su influencia desde las instituciones estatales, especialmente desde aquellas de carácter educativo. Hemos de tener en cuenta que la desaparición de las instituciones de la dictadura se hizo progresivamente desde 1977 en adelante, reabsorbiendo la administración estatal todos sus funcionarios, lo que enlenteció el proceso de transformación social. En 1983, la *Fundación FOESSA* recogió el resultado de varias encuestas de opinión pública sobre los derechos de la mujer cuyos resultados demostraron y confirmaron las afirmaciones anteriores. El informe de *FOESSA* se basó en las indagaciones realizadas por distintas publicaciones de renombre de la época:

Informaciones (1977): de un total de 3.000 encuestadas, el 80 % pensaba que la mejor forma de integrarse en la sociedad era a través del trabajo fuera de casa, mientras que la población activa femenina en esas fechas era tan solo del 20 %.

El País (1978): de un total de 1.300 preguntados, un 33,7 % creía que la mujer estaba sometida por el hombre.

Cambio 16 (Instituto Consulta, febrero 1978 / Metra Seis, enero 1980): publicó dos encuestas: una en 1978 sobre un muestreo de 325 mujeres y otra en 1980 sobre un grupo de 2.000 personas para estudiar su opinión sobre la igualdad de los géneros y las causas más habituales que la impedían. En la primera, tan solo el 33 % de las encuestadas creía que se había conseguido la igualdad y dos años más tarde los resultados fueron parecidos. En los dos estudios, las causas principales de la desigualdad recaían, en el mayor porcentaje, en la escasa preparación de la mujer, le seguían el machismo, la legislación, los prejuicios, la dedicación familiar y la moral católica, tal y como podemos observar en el siguiente gráfico proporcionado por la Fundación FOESSA³⁵:

INDICADORES	Febrero 1978 CONSULTA	Enero 1980 METRA SEIS	Diferencia
Poca preparación de la mujer.....	17,0	29,5	+ 12,5
Machismo del español.....	16,0	17,1	+ 1,1
Legislación.....	10,0	4,4	- 5,6
Prejuicios.....	8,0	8,0	± 0,0
Familia.....	7,0	10,8	+ 3,8
Iglesia.....	2,0	2,3	+ 0,3

³⁵ ALONSO TORRÉNS, Javier; GONZÁLEZ DE ANDRÉS, Jesús: "II. La opinión pública en relación a la familia". MURILLO, Francisco, et al. *Informe sociológico sobre el cambio social en España, 1975/1983*. Madrid: Fundación FOESSA, 1983. Editorial Euroamérica, S.A., p. 407.

Cuatro años antes, entre 1978 y 1979, EDIS había realizado un sondeo entre las mujeres casadas con el objetivo de analizar su opinión acerca de los roles que cada género debía asumir en la sociedad. Los resultados fueron decepcionantes. Las encuestadas pensaban que el papel de los hombres era el tradicional difundido por el régimen patriarcal: ganar dinero en un 71 % de los casos y realizar las reparaciones del hogar en un 41 %. Por su parte, atribuían como deber de las mujeres efectuar la compra diaria (84 %), las tareas domésticas (73 %), el cuidado físico de los hijos (57 %) y el presupuesto cotidiano (54 %)³⁶. Estas estadísticas nos dan a entender que pese a los esfuerzos que los grupos feministas habían hecho para incluir mejoras legales respecto a la condición de la mujer en la Constitución y sus subsiguientes revisiones, la gran mayoría de la población femenina estaba todavía orgullosa de ejercer como Ángel del Hogar, una función que la sociedad burguesa le había imputado durante siglos, y que todavía a principios de los años ochenta hacía que un 51 % de las mujeres opinara que la atención familiar era suficiente razón para no participar activamente en la fuerza de trabajo³⁷. En estas fechas la igualdad era más una fantasía que una realidad difícil de alcanzar, precisamente por las posturas conservadoras reinantes entre las propias mujeres. Según advertía desde la revista *Triunfo*³⁸ Enrique Miret Magdalena, “las cualidades que presenta la mujer en nuestra cultura occidental son inducidas desde niña por el ambiente sociológico que nos envuelve, y era –y sigue siendo en gran parte todavía– patriarcalista”. Pero, aunque la mujer no fuese un sujeto social de hecho y con voz propia por esas fechas, sí fue y se convirtió en un sujeto de cambio activo, dada la relevancia que se le confirió desde los estudios estadísticos y los análisis realizados por los sociólogos de la época.

Afortunadamente, el feminismo español siguió una hoja de ruta muy exigente y caminó lento pero seguro. El Partido Feminista fue fundado por Lidia Falcón en 1975 y se legalizó en 1981. Un año más tarde el feminismo sufrió en España, siguiendo las tendencias internacionales, una dispersión y fraccionamiento en múltiples tendencias tales como el feminismo radical, el feminismo de la diferencia y el feminismo vinculado al lesbianismo³⁹ y a partir de entonces cada uno de ellos luchó por sus propios objetivos. Dentro de esa

³⁶ *Ibidem*, p. 408.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ MIRET MAGDALENA, Enrique: “La mujer y la sociedad”. *Triunfo*, número: 883, año: XXXIII, 29-12-1979, p. 37.

³⁹ FOLGUERA, Pilar: “Integrando el género en la agenda política. Feminismo, transición y democracia”. Publicado en Rubio, Oliva María y Tejeda, Isabel (Dirs.). *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. Catálogo de exposición celebrada en el Centro Conde Duque, Madrid, entre el 9 de marzo y el 20 de junio de 2012. Pp. 99-121.

línea tendente a fomentar la institucionalización de las luchas feministas, se creó en 1980 el Seminario de Estudios de la Mujer en la Universidad Autónoma de Madrid y en 1983, una institución emblemática, el Instituto de la Mujer. Hubo también una segunda oleada de publicaciones que tratarían de cerca los avatares del movimiento feminista y sus logros continuados desde que se celebró el Año Internacional de la Mujer en 1975. Entre las muchas que salieron a la luz destacaremos: *La mujer, una revolución en marcha* (1976) de Carmen Sarmiento; *Mujeres en lucha. El movimiento feminista en España* (1977) de Amparo Moreno; *Mujer, locura y feminismo* editado por Carmen Saéz Buenaventura (1979); *La mujer y la sociedad* (1979) de Irene de Borbón y Parma; y, ya más tardíamente, *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974* (1986) de Geraldine Scanlon.

4.2 La mujer periodista y la prensa de la transición

La prensa retrató el cambio político de España tras la muerte de Franco ofreciendo un continuum informativo que abarcaba desde los acontecimientos políticos hasta aquellos producidos en las calles como signos de la protesta social que impulsaría con verdadera fruición y entusiasmo los cambios legislativos. Junto a los medios ya existentes durante la dictadura como *ABC* (1903-); *La Vanguardia* (1881-); *Ya* (1935-1990); *Arriba* (1935-1979); *El Alcázar* (1936-1988); *Informaciones* (1922-1983); *Pueblo* (1940-1984), etc., la transición trajo consigo un nuevo estilo de rotativos que encontró su máxima expresión en *El País*. Un periódico, fundado en mayo de 1976 por José Ortega Spottorno, hijo del famoso filósofo, director de *El Sol*, un diario que se defendió siempre por sus ideas reformistas y del que *El País* podría considerarse como su digno heredero. Sus accionistas fueron siempre intelectuales de prestigio, tanto que Amando de Miguel diría que representó la “república de los catedráticos”⁴⁰. Sus lectores fueron jóvenes de clase media y formación universitaria que buscaban entre sus páginas artículos de opinión de orientación progresista. Un periódico en el que el documento gráfico empezó a tener una importancia inusual, porque la fotografía dejó de ser un mero acompañante de un escrito para convertirse en una noticia con entidad propia que aportaba actualidad y significación.

Otros noticiarios que bien alcanzaron la fama en aquellos momentos o que surgieron por primera vez fueron: *Triunfo* (1946-1982), cuyo esplendor se daría a partir de 1962

⁴⁰ EDO, Concha: *La Crisis de la Prensa Diaria (La línea editorial y la trayectoria de los periódicos de Madrid)*, Ariel Comunicación, Editorial Ariel, S. A. Barcelona España, 1994, p. 41.

constituyéndose en la revista de la élite cultural antifranquista; *Diario 16* (1976-2001), sin adscripción ideológica conocida, que fue el símbolo del proceso de cambios operados durante la transición a través de sus grandes titulares y fotografías de gran tamaño; *Cambio 16* (1971-) de los mismos editores que el anterior periódico que se caracterizó también por sus artículos de investigación siguiendo el modelo de la revista *Time*; *Cinco Días* (1978-) que permitió al ciudadano informarse sobre los fenómenos de tipo económico; los vascos *Deia* y *Egin*, fundados en 1978; *El periódico de Cataluña*, que, fundado en 1978, inició una lucha contra *La Vanguardia* por ganarse adeptos entre el público catalán, compartiendo además espacio con *Aui* y *Cataluña Express*; o el sevillano *Nueva Andalucía* (1976-1984). Todos ellos retrataron las manifestaciones estudiantiles, las huelgas de los trabajadores y las protestas de muchos de los sectores minoritarios de la población que salieron a la calle día tras día para ser escuchados por los políticos de la democracia. Gracias a estos periódicos y revistas se registró todo tipo de activismo social, iniciándose de ese modo el proceso de deslegitimación de la dictadura franquista y de sus instituciones y traspasando el protagonismo a la multitud, al rostro anónimo del pueblo.

El papel de las mujeres en el periodismo de la transición fue relevante. Muchas de ellas habían cursado estudios universitarios específicos en la Escuela Oficial de Periodismo, en sus sedes de Madrid y Barcelona, como Pilar Narvión y Pilar Urbano, o en el Instituto de Periodismo de la Universidad de Navarra, como Covadonga O'Shea. Otras procedían de otros campos, como Teresa Aranguren que se licenció en Filosofía y Letras y obtuvo una diplomatura en Psicología y Antropología por la Universidad Complutense de Madrid. El ámbito del periodismo era todavía una profesión reservada para los hombres, pero poco a poco se fue avanzando para crear un hueco laboral para todas aquellas mujeres que iban saliendo de la Escuela de Periodismo: entre 1942 y 1950 se licenciaron 27 mujeres, en el transcurso de la década siguiente obtuvieron la titulación 140 y entre 1960 y 1972 acabaron siendo periodistas tituladas 109⁴¹. Podemos destacar entre todas ellas a la ya nombrada Pilar Narvión, que llegó a ser subdirectora de *Pueblo*; a Mary G. Santa Eulalia que trabajó en la *Hoja del Lunes*; a Covadonga O'Shea, directora de la revista *Telva*; a Pura Ramos, quien permaneció en *Pueblo* durante diecisiete años; y a Rosa Montero, una de las periodistas de *El País*.

⁴¹ GARCIA-ALBI, Inés: *Nosotras qué contamos. Mujeres periodistas en España*. Plaza y Janés. Barcelona, 2007, p. 80.

Los cambios políticos que se iban gestando en el Congreso de los Diputados fueron recogidos por un grupo de periodistas que los seguían diariamente; algunas ya han sido nombradas, como Narvi3n y Urbano, y otras fueron Susana Olmo, Raquel Heredia, Consuelo 3lvarez de Toledo, Charo Zarzalejos, Pilar Cernuda o Nativel Preciado⁴². Rosa Villacast3n, que trabaj3 en *Pueblo* durante esos a3os, contaba que las mujeres ten3an m3s acceso a los pol3ticos que sus compa3eros. Eran elementos nuevos en el panorama period3stico y consiguieron documentaci3n privilegiada, como el caso de Sol Gallego-D3az que obtuvo el borrador completo de la Constituci3n del 78 para *Cuadernos para el Di3logo*⁴³. Esta situaci3n cambi3 en 1982 cuando el PSOE lleg3 al poder y empez3 a separar lo meramente pol3tico del hecho period3stico en s3⁴⁴ para evitar llegar a ejercer cualquier tipo de autocensura.



El mundo de la documentaci3n gr3fica dio, como hemos se3alado anteriormente, un vuelco primordial. Las fotograf3as dejaron de decorar o rellenar p3ginas para mostrar el enfoque subjetivo de los fotoperiodistas. Ya en el libro de estilo de *El Pa3s* se hablaba de que “los fotogr3fos no deben olvidar los valores simb3licos de las fotograf3as, adem3s de los puramente informativos. Por ello, deben de tener la oportunidad de conocer a fondo los temas en los que vayan a trabajar para extraer de la realidad una visi3n diferente que tambi3n contribuya a explicarla”⁴⁵. A consecuencia de la importancia dada al documento gr3fico en s3, el peri3dico incorpor3 al consejo de direcci3n la voz y voto de un fotogr3fo como C3sar Lucas (Figs. 5-7), quien tuvo la oportunidad de crear un equipo espec3fico de



5 C3sar Lucas. El ni3o que levantaba el pu3o, *El Pa3s*, 23 de junio 1976

6 C3sar Lucas. Elecciones Legislativas del 15 junio de 1977

7 C3sar Lucas. Felipe Gonz3lez conversa con Jos3 Mar3a de Areilza, elecciones de 1977

⁴² Julia Navarro citada por GARCIA-ALBI, *op. cit.*, p. 111.

⁴³ *Ib3dem*, p. 111.

⁴⁴ *Ib3dem*, p. 114.

⁴⁵ Extracto del libro de estilo de *El Pa3s*, Madrid, 1990, Cap3tulo 5, punto 5.3, p. 57. Reproducido en FERN3NDEZ BAÑUELOS, Juan Ignacio. *Cuando la luz cambi3. Fotoperiodismo en Transici3n, 1975-1982*. Santander: Editorial Milrazones, junio 2015, pp. 102-103.

fotógrafos y seleccionar las imágenes que se iban a publicar⁴⁶, pues se priorizaba las imágenes de producción propia frente a aquellas que procedían de las agencias nacionales o extranjeras⁴⁷. Fue él quien introdujo un cambio en la rutina de aparición de este tipo de material, unas veces de carácter anodino, para las noticias menos importantes, y otras de carácter personal y crítico, para las relevantes. Precisamente, esa combinación le otorgó a *El País* un sello de autenticidad. Se pretendía provocar con las imágenes reacciones en los lectores y con ello potenciar la reflexión⁴⁸. Ese era el principio por el que este rotativo se convirtió en el pionero de un nuevo estilo en el que la fotografía desempeñó un papel clave y por el que sería imitado habitualmente.

El terrorismo, el activismo político, las novedades del Congreso de los Diputados y las historias de las gentes marginales fueron algunos de los temas que invadieron las páginas de los noticiarios del momento. Muy especialmente el Congreso pasó a ser un tema fijo en todos ellos. *El País* puso de moda los primeros planos de los líderes políticos entrevistados, unas instantáneas que ponían en manos del espectador al personaje⁴⁹, a sus gestos, a sus muecas, a su mirada, aproximándolo con una emotividad sincera, real e inmediata, algo que los planos medios nunca consiguieron. Asimismo, fue habitual intentar capturar a estos personajes fuera de sus actividades oficiales, moviéndose de forma familiar y relajada. Pero lo más importante de todo fue la posibilidad de generar ideas y estrategias a través de la inmortalización de escenas y ambientes que llevaran implícitos cualquier tipo de interpretación. Así de esta manera, los políticos se convirtieron en los verdaderos actores de la transición política⁵⁰.

Antonio Pantoja consideró a Xavier Miserachs, a Paco Ontañón y a César Lucas como los fotoperiodistas que ayudaron a dar un nuevo formato a la profesión y les atribuyó el papel de “testigos privilegiados de los cambios que se sucedían en el tránsito hacia la democracia”⁵¹. Además, estableció como imprescindible el papel desempeñado por un grupo heterogéneo de fotógrafos integrado por Paco Elvira, Colita, Manel Armengol,

⁴⁶ FERNÁNDEZ BAÑUELOS, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 110.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 115.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 127.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 141.

⁵¹ PANTOJA CHAVES, Antonio: “Prensa y Fotografía. Historia del fotoperiodismo en España”, *El Argonauta español*, 15 junio 2007, p. 69. Consultado: 13/03/2017. Disponible en: <http://argonauta.revues.org/1346> ; DOI : 10.4000/argonauta.1346

Pilar Aymerich, Juan Santiso, Gustavo Catalán, Germán Gallego, Guillermo Armengol, Manuel López, Pepe Encinas, Carlos Corcho, Ricardo Martín, Marisa Flórez, Chema Conesa, Antonio Suárez, Sigfrid Casals, Francesc Simó y Félix Lorrio⁵², entre otros muchos.

Entre las fotoperiodistas que durante aquellos días retrataron cada instante de ese periodo histórico único por su transcendencia podemos destacar a la desaparecida “Queca” Angélica Campillo Álvarez, y a Juana Biarnés; ambas trabajaron en algún momento en el diario *Pueblo* y nos dejaron imágenes sorprendentes de grandes personalidades del mundo de la política, la cultura y el espectáculo. Queca, por ejemplo, acompañaría a José Oneto para cubrir los viajes de los reyes Juan Carlos y Sofía y de los presidentes del Gobierno. Por su parte, Juana Biarnés nos dejaría imágenes insólitas de Orson Welles, los Beatles o Roman Polanski.

La actividad de Colita, Pilar Aymerich y Marisa Flórez (Fig. 8) ocupará el centro de atención de la siguiente sección. Ellas recogieron para perpetuar en nuestra memoria la fascinante carrera emprendida por los grupos feministas hacia la obtención de unos derechos más justos para la mujer. Además, no solo siguieron a las personalidades femeninas más influyentes del momento sino que también contribuyeron al estudio sociológico de la mujer, acercándose



8 Marisa Flórez. Periodistas contra la pared escuchando los debates del Consejo Político de la UCD, *El País*, 13 de julio 1982

a grupos marginales de nuestra sociedad y dándonos a conocer su problemática. Representaron, además, la primera generación de fotógrafas que se adentraron en la profesión desde una formación universitaria, convirtiéndose en pioneras dentro de un campo estrictamente masculino.

Colita

Colita, Isabel Steva Hernández, nació en Barcelona en 1940 y realizó estudios sobre la Civilización Francesa en la Universidad de la Sorbona. A su regreso se inició en la fotografía junto a Xavier Miserachs y en cinematografía de la mano de Rovira Beleta, director de *Los Tarantos*, película nominada a los *Oscars* en 1963. A partir de entonces,

⁵² *Ibídem.*

la cinematografía y la fotografía de prensa convivirían y alternarían de forma constante en su actividad profesional. Fue importante su colaboración en la Escuela de Barcelona, donde entró en contacto con los mejores directores de fotografía de cine, tales como Luis Cuadrado, Juan Amorós, Fernando Arribas, etc. Respecto a la fotografía de prensa, Colita retrató la Barcelona de la etapa de la transición, así como sus gentes y vidas. Sus fotografías aparecieron en múltiples revistas y diarios como *Fotogramas*, *Tele-Expres*, *Mundo Diario*, *Destino*, etc. Además, Colita siempre estuvo relacionada con los movimientos feministas, siguiendo sus logros y colaborando activamente en la lucha. Fue directora del departamento de fotografía de la revista *Vindicación Feminista* hasta 1978⁵³.

El retrato fue una de sus especialidades. De su amistad con Carmen Amaya, Antonio Gades y la Chunga, surgió su interés por el flamenco. Sus múltiples instantáneas de la danza española por excelencia se compilaron en un libro titulado *Luces y Sombras del Flamenco*, publicado en Editorial Lumen en 1975 y reeditado y ampliado en 1998. También fue considerada la fotógrafa de la denominada *Gauche Divine* de Barcelona. Para la discográfica EDIGSA realizó a partir de 1967 las campañas de prensa y promoción –portadas de discos y pósters– de los protagonistas de *La Nova Cançó Catalana*, en el que destaca su trabajo sobre Joan Manuel Serrat, que culminaría en una exposición en 1998. (Figs. 9-12).

9 Colita. Carmen Amaya, 1963

10 Colita. Carmen Amaya en los tarantos, 1963

11 Colita. Monserrat Roig y Maruja Torres, 1976

12 Colita. Manifestación gay, 1977



⁵³ *Mirades paral·leles: La fotografia realista a Itàlia i Espanya*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya del 20 de junio al 3 de septiembre de 2006. Barcelona, MNAC, D.L. 2006, p. 282.

Pilar Aymerich Puig

Pilar Aymerich Puig estudió en la escuela de arte dramático Adrià Gual en Barcelona, una escuela mítica, fundada por Ricard Salvat y Maria Aurèlia Capmany, que se convirtió en el foco de la resistencia cultural catalana durante los años de la dictadura. El Londres de los años sesenta le serviría para introducirse en el mundo de la fotografía, especialmente en el reportaje callejero de corte sociopolítico. En los estudios *Raphael* de París aprendió técnicas de laboratorio. En 1968 empezó trabajando de reportera gráfica en Barcelona para la agencia CIS y a partir de entonces, la mayoría de sus fotografías fueron publicadas en revistas y diarios, junto a los nombres de redactores de primera fila como el de su entrañable socia profesional Montserrat Roig en *Serra d'Or*, Manuel Vázquez Montalbán en *Triunfo* o Maruja Torres en *Fotogramas*. Otras publicaciones con las que colaboró fueron *Cambio 16*, *El País*, *Qué Leer*, *Jano–Medicina y Humanidades*, *La Calle* y *El Viejo Topo*. A partir de 1974 participó en varios programas de entrevistas en TVE, especialmente en su circuito catalán, donde sus fotografías ilustraron las voces *en off* de presentadores y protagonistas. En *Personatges*, programa emitido a finales de los setenta, que realizó con Montserrat Roig, se entrevistaron a las figuras más significativas de la cultura catalana tales como Lola Anglada, Salvador Dalí, Joan Miró o Salvador Espriu. En la década siguiente colaboró en *La Lluna* con Julia Otero, un magazine realizado en directo donde se entremezclaban entrevistas a diferentes personajes famosos y actuaciones musicales.

Las instantáneas de Pilar Aymerich han procurado testimonios de hechos tan relevantes como la muerte del dictador Franco, las manifestaciones de 1975 a favor de la libertad y la amnistía, las luchas del movimiento obrero o la evolución del Estado de las Autonomías, especialmente la catalana, inmortalizada en sus imágenes de las multitudinarias celebraciones de la Diada del 11 de septiembre en 1976 y en 1977, del retorno de Josep Tarradellas tras 38 años de exilio y de las diversas manifestaciones en favor *Estatut de Sau*, aprobado en 1979.

Aymerich ha considerado siempre a la fotografía como un arma política y a la imagen como una clave de la memoria. Algunas de sus instantáneas reúnen la evolución de los movimientos feministas y de la lucha por la defensa de los derechos de la mujer, como las realizadas en *I Jornades Catalanes de la Dona*, presididas por Maria Aurèlia Capmany, que tuvieron lugar el 27 de mayo de 1976 en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona, donde más de 4.000 mujeres debatieron sobre trabajo, política, sexualidad, familia y educación, entre otros temas. Su cámara recogió el instante en el que dio co-

mienzo la ponencia sobre *Mujer y Trabajo* (Fig. 13), captando cómo por el pasadizo central aparecían dos mujeres con delantal, cubo y bayeta para llamar la atención sobre la situación de explotación de las trabajadoras del hogar.

Otro testimonio del avance feminista fueron sus fotografías de las reivindicaciones en apoyo a María Ángeles Muñoz (Fig. 14), denunciada por adúltera y obligada por la justicia a entregar su hija a sus abuelos paternos⁵⁴. Este delito representaba una pena de entre seis meses y seis años de prisión y acciones como esa ayudaron a conseguir la despenalización del adulterio y del amancebamiento, en una ley finalmente aprobada por las Cortes el 26 de mayo de 1978. Aproximadamente la mitad de la población reclusa femenina cumplía, por esas fechas, condena por aborto, adulterio y abandono familiar, aunque algunas de ellas también eran presas políticas. Aymerich documentó una con-



13 Aymerich. *Mujer y Trabajo*, performance, 27 de mayo 1976

14 Aymerich. Manifestación en apoyo a María Ángeles Muñoz, 6 de agosto 1977

15 Aymerich. Trinidad Sánchez Pacheco del Moviment de dones democràtiques, pidiendo la sustitución de las monjas Cruzadas Evangélicas de Cristo Rey, 1976

centración celebrada el 7 de marzo de 1976 delante de las puertas de la Prisión de mujeres de la Trinidad, organizada por la Associació de Dones Universitàries de Barcelona con el fin de conseguir una mejora en las condiciones de vida de las reclusas, donde una representante del Moviment de Dones Democràtiques, Trinidad Sánchez Pacheco (Fig. 15), leyó un manifiesto en el que se pedía la sustitución del cuerpo de celadoras de las monjas Cruzadas Evangélicas de Cristo Rey⁵⁵ por las de las funcionarias del Estado, además de las siguientes peticiones: vestir sin uniformes, leer publicaciones de circulación legal, libertad de cultos y de emplear la lengua propia.

54 QUINTA, Alfons. "María Ángeles Muñoz no entregó su hija al juez". *El País*, 6 de agosto de 1977. Consultado: 15/5/2017. Disponible en: http://elpais.com/diario/1977/08/06/sociedad/239666404_850215.html

55 VÁQUEZ MONTALBÁN, Manuel. "Razón Femenina". *Triunfo*, número: 685, año: XXX, 18-03-1976, p. 18.

La violencia de género fue otra cuestión tratada en sus instantáneas. El Código Penal, claramente discriminatorio, imponía a las mujeres tener 23 años de edad para poder denunciar delitos sexuales. Tampoco establecía diferencias entre los sexos en cuanto a las penas promulgadas por malos tratos. Hasta el 21 de junio de 1989 no se recogió en una ley orgánica el concepto de libertad sexual como bien jurídico protegido. En este contexto, la violación y



16 Aymerich. Manifestación en apoyo de Antonia España, 18 de septiembre 1977

17 Aymerich. Maria-Mercè Marçal, ca. 1990

18 Aymerich. Montserrat Roig, 1990

muerte de Antonia España (**Fig. 16**), en Sabadell, significó un detonante de las reivindicaciones que popularizaron eslóganes como “Derecho al propio cuerpo” o “Ninguna agresión sin respuesta”⁵⁶. Aymerich recuerda que salía a la calle a trabajar, pero también a defender cosas en las que, como los demás manifestantes, también creía. La cámara le servía a menudo como una muralla para poder tomar distancia y evitar implicarse demasiado⁵⁷.

Además de la fotografía de prensa, se especializó en retratos, dedicando varios libros a destacadas mujeres catalanas con las que colaboró y entrevistó, como Maria-Mercè Marçal (**Fig. 17**), Federica Montseny, Mercè Rodoreda, Caterina Albert, Montserrat Roig (**Fig. 18**) o Maria Aurèlia Capmany. En una entrevista con Guillem Carbonell⁵⁸ manifestó que la fotografía no siempre le dio el hecho que quería reconstruir o dar a entender. Tuvo que inventar alguna cosa para conseguir el efecto perseguido. La mayoría de sus retratos captaron las reacciones de los modelos a tales provocaciones.

56 Todas estas historias fueron recogidas en ALTÉS, Elvira; AYMERICH, Pilar. *Memòria d'un temps: 1975-79*. Sabadell: Fundació Caixa Sabadell, 2004. Pp. 26, 30- 32, 34-35, 42-43, 50-51, 61.

57 “Las mil caras de Pilar Aymerich”. *La Vanguardia. Revista*, 29-10-2006, pp. 10-11. Publicado en el blog de Tate Cabré, 30 mayo, 2013. Consultado: 27/2/2017. Disponible en: <http://www.tatecabre.com/?p=1699>

58 CARBONELL, Guillem. Entrevista / Pilar Aymerich, fotògrafa: “De vegades penso, què diria ara Montserrat Roig? Quin article escriuria, per exemple, de l'afer Millet?”. *Diaris i revistes, Entrevistes, Fotoperiodisme, Mèdia, Personalitats, Societat*, Dijous, 22/10/2009. Consultado: 27/08/2012. Disponible en: <http://blogs.timeout.cat/guillemcarbonell/2009/10/22/1049/>

Marisa Flórez

Marisa Flórez ha capturado con su cámara los momentos más importantes de la transición española hacia la democracia. Tan solo unos años antes de la muerte de Franco, en 1971, inició su actividad periodística en el diario *Informaciones* de Madrid. Formó parte del equipo fundacional de *El País*, rotativo que se lanzó a la opinión pública en 1976. Tan solo tres años más tarde, en 1979, recibió el Premio Nacional de Periodismo. Tras diez largos años como Redactora - Jefa de fotografía de *El País*, se hizo cargo de la edición gráfica del diario. Actualmente es profesora de la Escuela de Periodismo UAM- EL PAIS.

Las fotografías y reportajes que Marisa Flórez realizó durante los años del periodo de transición democrática (1975-1982) se circunscribieron dentro de los siguientes campos temáticos: actividad parlamentaria y seguimiento de Dolores Ibárruri; seguimiento de la lucha feminista en cuestiones como la incorporación de la mujer a dominios profesionales considerados como masculinos o la continuada solicitud para que el aborto se considerase un derecho propio de la mujer; los retratos de las protagonistas de la actividad política, cultural y del entretenimiento; y la descripción de las condiciones de vida de colectivos específicos de mujeres, como monjas de clausura y reclusas.

Su mirada ha cristalizado momentos decisivos de nuestra historia parlamentaria, sus sesiones en el hemiciclo fueron tan largas como las de los propios diputados. Una de ellas, la del 13 de julio de 1977, correspondiente a la constitución de las primeras Cortes democráticas tras las elecciones del 15 de junio, fue intensísima. Uno de los objetivos de Marisa Flórez fue Dolores Ibárruri, "Pasionaria". La eligió no solo por lo que significaba su vuelta a la participación política desde sus años en el Frente Popular, sino también por el recuerdo que su figura evocaba: los logros feministas de la Segunda República tales como el sufragio universal y la igualdad de los derechos políticos, consagrados en la Constitución de 1931. A partir de esos momentos, realizó un seguimiento de su actividad política hasta su muerte. Algunas de esas instantáneas fueron publicadas por *El País*, mientras que otras permanecieron para siempre en los archivos del periódico.

El 13 de julio de 1977, Flórez realizó una larga serie de fotografías en las que Ibárruri aparecía acompañada por diferentes políticos y realizando sus funciones parlamentarias. En varias de ellas, caminaba del brazo de Alberti (Fig. 19) para tomar posesión de su nuevo



19 Flórez. *Pasionaria y Alberti*, 13 de julio 1977



20 Flórez. Pasionaria y Adolfo Suárez, 13 de julio 1977

21 Flórez. Pasionaria en la vicepresidencia mesa de edad, 13 de julio 1977

22 Flórez. Dolores Ibarruri en el Comité del PCE, 1 noviembre 1983

cargo como vicepresidenta de edad de la Mesa de las Cortes. Curiosamente esas instantáneas, muy conocidas, tardarían casi dos décadas en salir a la luz, pues no se publicaron hasta el 29 de septiembre de 1999, si bien *El País* las utilizaría, posteriormente, hasta en siete ocasiones diferentes⁵⁹. En esa misma sesión, también fotografió a Ibárruri estrechando la mano al recién investido Presidente del Gobierno español, Adolfo Suárez⁶⁰ (Fig. 20), y en el Congreso de los diputados, junto a sus camaradas del Partido Comunista –Rafael Alberti, Gregorio López Raimundo, Santiago Carrillo, Ignacio Gallego, Pilar Brabo, Jordi Solé Tura y Ramón Tamames– levantados en sus escaños durante el pleno en el que se aprobaron las dimensiones o amplitud para los grupos parlamentarios de la democracia⁶¹. Finalmente, tras seis largas horas de actividad como vicepresidenta de edad de la Mesa de las Cortes⁶², “Pasionaria”, a sus 82 años de edad, aparecía mostrando signos de cansancio (Fig. 21).

Otra de las series fotográficas sobre “Pasionaria” a destacar fue la que realizó durante la celebración del Comité Central del Partido Comunista Español (Fig. 22) en los primeros días de noviembre

⁵⁹ Información extraída de la base de datos de Ediciones de *El País*. Las fotos fueron tomadas por Marisa Flórez a las seis de la tarde. Posteriormente, *El País* las publicaría en la primera edición, en la sección cultural del 29/10/1999; en el Dominical del 12/11/2000; en el Extra *El País 1976-2001* del 4/05/2001; en su edición del 15/06/2002; en la Colección *La Mirada del Tiempo* del 12/02/2006; en la primera edición del 15/06/2007; en *Babelia* del 13/10/2007; en la Colección del 35º aniversario del 18/09/2001.

⁶⁰ Publicada en “Constitución interina de las dos Cámaras de las Cortes”. *El País*, el 14 de julio de 1977 en la primera edición de *El País*, p. 10.

⁶¹ Fotografía suministrada por Marisa Flórez en entrevista realizada el día 26 de julio de 2012. La instantánea se tomó el día 14 de julio de 1977. ©Ediciones de *El País*. Las posiciones en la foto serían las siguientes: en primera fila, de pie, de izquierda a derecha aparecen Rafael Alberti, Gregorio López Raimundo, Dolores Ibárruri “Pasionaria”, Santiago Carrillo e Ignacio Gallego. Detrás de Ibárruri, semioculta, Pilar Brabo y en la fila trasera Jordi Solé Tura y Ramón Tamames.

⁶² Publicada en *op. cit.* *El País* 14 de julio de 1977, p. 15.



23 Flórez. Féretro con los restos mortales de Dolores Ibarruri, 14 de noviembre 1989

de 1983. Algunas de esas fotografías aparecieron publicadas en la edición del miércoles dos de noviembre.

Una imponente instantánea fue la que Marisa Flórez tomó de Julio Anguita –entonces secretario general del Partido Comunista– (**Fig. 23**), junto a Francisco Palero, Francisco Frutos, Simón Sánchez Montero y Juan José Azcona, portando a hombros

el féretro con los restos mortales de Dolores Ibárruri durante su traslado a la capilla ardiente, instalada en la sede del Partido Comunista el 13 de noviembre de 1989⁶³. Las paredes que actuaban como fondo en este recorrido estaban empapeladas con carteles de la emblemática “Pasionaria”, creando una escena de gran impacto emocional y visual.

Pero además, Flórez siguió de cerca el movimiento de liberación de la mujer y de su progresiva incorporación al trabajo, especialmente, en aquellas instituciones consideradas como monopolios masculinos: la policía y la Guardia Civil. En 1979 realizó un reportaje gráfico sobre las primeras mujeres que iniciaron su formación en el Cuerpo Superior de Policía de Madrid⁶⁴. Tras una dura oposición que congregó a 2.263 aspirantes, tan solo 285 lograron superar las pruebas. De ellos, solo 42 eran mujeres, la mayoría procedentes del Cuerpo Auxiliar Femenino de la Policía y con alto grado de formación universitaria en Derecho, Farmacia, Magisterio o Ciencias Químicas, y no superaban la media de edad de veinticuatro años. Nueve años más tarde, el 30 de octubre de 1988⁶⁵, la primera promoción de mujeres Guardias Civiles juró bandera en la Academia de Baeza, tras un periodo de formación de dos meses y una dura oposición en la que de 2.566 pretendientes tan solo 195 eran mujeres, la mayoría hijas de integrantes del cuerpo y de entre 18 y 25 años de edad⁶⁶. Flórez tomaría a varias de ellas en formación durante el acto de entrega de la Cruz de Oro de la Guardia Civil al rey

63 Publicada en “Portada a Hombros” el 14 de noviembre de 1989, primera edición de *El País*. Primera página. Posteriormente, esta imagen sería publicada en la Colección *La Mirada del Tiempo* del 12/02/2006 y en la Colección del 35º aniversario del 18/09/2011.

64 CRUZ, Juan: “Por primera vez, mujeres españolas estudian para policía”. *El País*, 7 de febrero de 1979, p. 10.

65 “Las primeras guardias civiles”. *El País*, 31 de octubre de 1988, p. 23.

66 HERNÁNDEZ, José y MOLINA, Margot: “Para servir a la patria”. *El País*, 2 de septiembre de 1988, p. 14.

Juan Carlos por José Luis Corcuera⁶⁷, Ministro del Interior, una instantánea que realizó el 11 de octubre de 1989 (**Fig. 24**).



24 Flórez. Guardias Civiles en formación en la entrega de cruz de oro al rey don Juan Carlos, 12 octubre 1989

En 1983, su cámara capturó una manifestación de mujeres a favor del aborto libre y gratuito celebrada frente al palacio del Congreso de los Diputados. Allí se debatían los tres supuestos de despenalización del aborto –violación, peligro de vida para la madre y malformaciones del feto– defendidos ante el parlamento por Fernando Ledesma, Ministro de Justicia del Gobierno de Felipe González. El resultado fue la detención de veinticinco mujeres que fueron llevadas en furgones a la comisaría de la calle Huertas de Madrid. Entre ellas se encontraban Carmen Roney, miembro del Comité Central del PCE y diputada regional por Madrid, la abogada Cristina Almeida y la militante feminista Empar, quienes consideraban que el partido socialista estaba intentando que la ley pasara inadvertida. Dicha protesta llegó a provocar incluso enfrentamientos entre sus propias filas: entre Gregorio Peces-Barba, ejecutor de la orden, y Alfonso Guerra, que estuvo en contra de la disolución de la manifestación.

Las mujeres protagonistas de la actualidad también encontraron en Flórez un lugar de relevancia. Fotografizó a los miembros de la familia Real durante casi más de veinte años. La reina Sofía fue un rostro que le atrajo desde el principio. La reportera destaca⁶⁸ la fotografía que tomó de la reina junto al rey (**Fig. 25**) y su hermano Constantino de Grecia antes de abandonar Madrid para asistir al entierro de la ex reina Federica en Tatoi, el 12 de febrero de 1981⁶⁹. Su sepelio se convirtió en un mitin antimonárquico que escapó al control de las autoridades griegas. Otras imágenes de la reina son aquellas tomadas junto a Teresa de Calcuta durante su visita a España en julio de 1986; al resto de mujeres



25 Flórez. Sepelio Federica de Grecia, 1981

⁶⁷ GARCÍA, Javier: “Don Juan Carlos recibió la Cruz de Oro de la Guardia Civil”. *El País*, 12 de octubre de 1989, p. 20.

⁶⁸ Entrevista realizada el 26 de julio de 2012.

⁶⁹ Publicada en “El Sepelio de Federica de Grecia se convirtió en un mitin político con gritos contra la democracia”. *El País*, 13 de febrero de 1981, p. 2.

de la Familia Real en el funeral de Don Juan en 1993; a María Zambrano cuando recibió el premio Cervantes en 1989; y con sus mascotas en los jardines del Palacio de la Zarzuela.

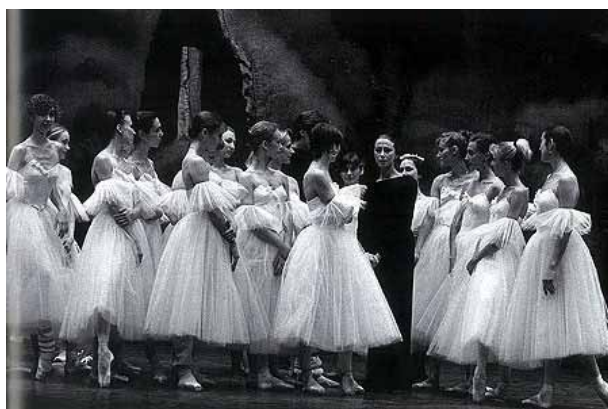
Flórez fue una excelente retratista de artistas e intelectuales (Figs. 26-33). Cada una de estas instantáneas reclama para sí un pequeño momento de la historia de nuestro país, entre las que destacan la de Oriana Fallaci ante la tumba de los últimos fusilados por la dictadura de Franco en Hoyo de Manzanares en junio de 1977; las de la duquesa de



- 26** Flórez. *Oriana Fallaci en Hoyo de Manzanares rinde homenaje a los fusilados en la dictadura*, junio de 1977
- 27** Flórez. *Susana Estrada y Tierno Galván*, 1978
- 28** Flórez. *Lola Herrera*, 1979
- 29** Flórez. *Pilar Miró, Gary Cooper que estás en los cielos*, 1980
- 30** Flórez. *Carmen Romero*, noviembre 1982
- 31** Flórez. *Rossy de Palma*, 1987
- 32** Flórez. *Annie Leibovitz*, octubre 1982
- 33** Flórez. *Chavela Vargas*, 1993

Alba, cuando el 16 de marzo de 1978 se casó con Jesús Aguirre, desaviniendo todas las normas sociales del momento y, en ese mismo año, la de Susana Estrada con un pecho al descubierto recibiendo el premio *Populares* del diario *Pueblo*⁷⁰; las de Sofía Loren y Lola Herrera, ambos retratos de 1979; la de la escritora Carmen Conde, primera mujer que ocupó un sillón en la Real Academia Española, en un acto celebrado el 28 de enero de 1979⁷¹; la de Pilar Miró en un momento del rodaje de la película *Gary Cooper que estás en los cielos*, tomada a primeros de junio de 1980⁷²; la de Carmen Romero observando la investidura de Felipe González como presidente de Gobierno en noviembre de 1982; las de Lola Flores y Rossy de Palma, fotografiadas en 1987; las de Sara Montiel y La Pantoja tomadas en 1990; la de Annie Leibovitz datada de 1992; la de Chavela Vargas en la Residencia de Estudiantes y la de Dulce María Loynaz, ambas de 1993⁷³.

El mundo de la danza y de los toros también cautivó a Flórez (**Figs. 34, 35**). Fue la primera mujer en fotografiar desde el callejón de la Maestranza de Sevilla los pases de muleta y



34 Flórez. Candela Soto, noviembre 1993

35 Flórez. Ballet Imperial Ruso, septiembre 1995

capote, esos movimientos lentos, pausados, contenidos, ceremoniosos de los toreros, en ocasiones, al ritmo de los pasodobles. Según Flórez, como en la danza, el torero y el toro obedecían al guion de la concentración, siguiéndose el uno al otro, sin perder el contacto visual, en un movimiento concéntrico. En danza, Candela Soto en 1993 y Cristina

⁷⁰ Recogida en CRUZ, Juan y FLÓREZ, Marisa. *El País (1976-2011). Colección del 35º aniversario*. Madrid: Ediciones *El País*. Imprenta Dédalo Offset, impreso el 18/09/2011. Año 1978. 14 de febrero, pp. 10 y 11.

⁷¹ *Ibidem*. Año 1979. 28 de enero, p. 12.

⁷² Procedente de su archivo personal, entrevista del 26 de julio de 2012.

⁷³ El resto de los retratos citados fueron recogidos en los catálogos de las exposiciones dedicadas a los retratos de mujeres realizados por Marisa Flórez en el año 2007 en la Galería Carmen de la Guerra de Madrid, "*Tiempo de mujer*", y en 2010 en la Deputación da Coruña. (*Mulleres. Marisa Flórez*. Deputación da Coruña. Imprenta Provincial, 2010).

Hoyos en 1995 fueron algunas de las “bailaoras” a quienes fotografió. También al Ballet Imperial Ruso y a su directora María Plisetskaia en septiembre 1995, dando los últimos retoques al espectáculo que montaron en el teatro La Vaguada de Madrid⁷⁴.

Con una orientación antropológica, Flórez llevó a cabo algunos reportajes que analizaron la vida de colectivos de mujeres en situaciones especiales como las monjas de clausura o las presidiarias, que, por su profundidad, pueden considerarse más que una serie de simples instantáneas, alcanzando la categoría de ensayos fotográficos de carácter documental.

Las monjas de clausura del convento de las Jerónimas de Corpus Christi, situado en la plaza del Conde de Miranda de Madrid, era una comunidad famosa por su repostería. En 1950, el Papa Pio XII, en su carta pastoral *Sponsa Christi*, había exhortado a los conventos a producir objetos artesanales tales como dulces, bordados y mermeladas o a ofrecer servicios como lavados, planchados y encuadernaciones con el objetivo de que su venta contribuyese a su manutención económica. Este convento de las monjas carboneras, junto con otros tres de su misma condición en Madrid y sus alrededores –el de la Visitación, en la calle San Bernardo de Madrid, el de las dominicas en Loeches y el de las Beatas de San Diego en Alcalá de Henares–, fueron objeto del reportaje que Marisa Flórez efectuó a finales de 1992 en colaboración con Nuria Barrios. La redactora hizo hincapié en las duras condiciones en las que vivían estas mujeres dedicadas a la oración en jornadas que iban desde la seis de la mañana a las diez de la noche. De la veintena de mujeres que conformaban la clausura del convento de la Visitación, tan solo cuatro –sor Rocío, sor Cristina, sor Sagrario y sor Belén– se dedicaban a producir artículos de repostería durante la mañana⁷⁵.

Cinco años después de que Lidia Falcón realizase la denuncia sobre las condiciones de la mujer en las cárceles españolas⁷⁶, Flórez exploró la problemática cuando en 1982 se trasladó, junto al redactor Julio César Iglesias, a la Cárcel de Yaserías, en el madrileño barrio de Delicias, para trabajar en un reportaje sobre las presas allí alojadas, que se publicaría en *El País* durante los días 3, 5 y 6 de enero. Debido al tremendo hacinamiento y mal estado de las instalaciones de esta penitenciaría, desde 1987 se venía anunciando

⁷⁴ SALAS, Roger: “Ballet imperial ruso. Giselle”. *El País*, 21 de septiembre de 1995, p. 40.

⁷⁵ BARRIOS, Nuria: “Bolos divinos”. *El País*, 11 de diciembre de 1992. Consultado: 27/8/2009. Disponible en: http://elpais.com/diario/1992/12/11/madrid/724076667_850215.html

⁷⁶ FALCÓN, Lidia: *En el infierno: ser mujer en las cárceles de España*. Ediciones de Feminismo, 1977.

en la prensa su cierre y reubicación, cosa que no se conseguiría hasta 1991⁷⁷, cuando fue sustituida por un nuevo edificio situado en el Soto del Real⁷⁸. Flórez pudo comprobar en aquellos momentos que la población reclusa estaba integrada por un total de 271 mujeres y casi una treintena de niños menores de seis años. Sin embargo, las plazas hábiles del establecimiento no eran más de doscientas y en años posteriores la cantidad de presas siguió creciendo hasta doblarse en número, lo que causó el empeoramiento de la situación. En los diferentes artículos y a través de los testimonios de varias de sus residentes –Sofía, Teresa y Amparo, entre otras muchas–, se habló de la drogadicción, la rehabilitación, la homosexualidad, las relaciones entre reclusas e hijos y las situaciones de angustia ante la separación de los seres queridos. Un horario muy estricto, marcado por los cinco turnos de recuento diarios, mantenía en la prisión una paz rígida y un orden artificioso (Figs. 36-41).



36-41 Flórez. Reportaje sobre la cárcel de Yaserías publicado en *El País*, los días 3, 5 y 6 de enero 1982



77 HERNÁNDEZ, José Antonio: “Trasladadas a Carabanchel las 400 reclusas de Yaserías”. *El País*, 18 de marzo 1991. Consultado: 27/8/2009. Disponible en: http://elpais.com/diario/1991/03/18/madrid/669299062_850215.html

78 FRESNEDA, Carlos: “La prisión de mujeres, de Yaserías será sustituida por un nuevo centro penitenciario en Soto del Real”. *El País*, 25 de noviembre 1987. Consultado: 27/8/2009. Disponible en: http://elpais.com/diario/1987/11/25/madrid/564841455_850215.html

El lesbianismo lo practicaba más del cincuenta por ciento de las reclusas, tan solo las gitanas, las mujeres de mayor edad y un reducido grupo de internas se mantenían al margen. Esta práctica era considerada como una falta a la moral pública y un parte por escrito podía significar la pérdida temporal del derecho de redención o el traslado a otro departamento. Muchas de las historias de amor de Yeserías solo fueron posibles gracias al encanto de la clandestinidad y a la decisión de seguir burlando las prohibiciones⁷⁹. De todas formas, en ese ambiente de hacinamiento era mejor integrarse en un clan, significaba más posibilidades de supervivencia en un lugar donde se acumulaba agresividad, donde cualquier gesto podía acabar en un enfrentamiento.

Las mujeres con adicción a las drogas ingresaban en el departamento de psiquiatría. Muchas de ellas estaban embarazadas. La desintoxicación se realizaba a base de inyecciones de Largartil, Tenergán y Aquinetón durante largos periodos de tiempo. Los síndromes de abstinencia eran terribles. Pero el peor síndrome que se padecía en Yeserías era el de la soledad, el de la falta del ser querido. Aunque no estaban obligadas por ley, algunas de las reclusas decidían ceder la custodia de sus hijos a algún matrimonio. Pensaban que quizá las vidas de sus hijos podían ser mejores fuera de los muros de la prisión. Al poco tiempo dejaban de saber de ellos, las familias de acogida dejaban de llevarlos a su visita diaria. Otras internas, sin embargo, unas veinticinco mujeres en Yeserías, decidieron compartir sus vidas con sus niños, muchos de ellos nacidos ya en cautiverio. A partir de los seis años, estos niños pasarían a la jurisdicción del Tribunal de Protección de Menores, dejando a sus madres en completa soledad, cumpliendo el resto de su condena con la incertidumbre de volver a verlos, de recuperarlos, tras su liberación. Estas reclusas se daban cuenta de que su vida pasaba, se desintegraba, se desvanecía entre esas paredes, aunque siempre conservaban la esperanza de que algo cambiara su suerte⁸⁰.

Para finalizar vamos a hacer referencia a una fotografía que Marisa Flórez disparó en septiembre de 1981 cuando el *Guernica*, recién instalado en el Casón del Buen Retiro del Museo del Prado⁸¹, era custodiado por la Guardia Civil. Una instantánea en la que ejerció esa intuición sintética de la que habló Panofsky, ese momento de máximo riesgo en la

⁷⁹ CÉSAR IGLESIAS, Julio: “Yeserías, un antiguo hospital transformado en cárcel de mujeres / 1. El hacinamiento, la promiscuidad y la desorientación condiciones permanentes en las reclusas”. *El País*, 3 de enero de 1982, p. 21.

⁸⁰ CÉSAR IGLESIAS, Julio: “Yeserías, un antiguo hospital transformado en cárcel de mujeres / 2. Treinta niños comparten con sus madres el ritmo de vida y la escasez de medios de la prisión”. *El País*, 5 de enero de 1982, p. 21.

⁸¹ Recogida en *op. cit.* CRUZ, Juan y FLÓREZ, Marisa. Año 1981. 10 de septiembre, p. 49.



42 El Guernica llega al casón del buen retiro, 10 de septiembre 1981

interpretación o nivel iconológico, donde se debían entrecruzar la expresión personal del fotógrafo con todos los fenómenos y características que definían la mentalidad de una época. El *Guernica* (**Fig. 42**) como símbolo de la lucha y propaganda antifascista, memoria profunda de un masacre, de la pérdida de vidas humanas, de libertad y de conocimiento, volvió a España, junto con nuestros creadores exiliados, aunque no con su creador, dando paso a una nueva etapa. Sin embargo, esta vez el cuerpo que apoyó a Franco durante los cuarenta años de dictadura era ahora defensor del nuevo régimen, custodiando la obra como confirmación de nuestra convivencia democrática y del cambio social y cultural que se había producido en España.

5 EL CUERPO BAJO LA PROSPECCIÓN: LA MUJER Y SU REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA

Desde la figuración hasta la abstracción, el cuerpo femenino ha inundado miles de páginas de la historia del arte a través del tiempo. Sus distintas representaciones, su iconografía, sus tipologías formales, sus orígenes, etc., se han revisado constantemente. La sutilidad y tactilidad de sus imágenes, producidas bajo distintas modas, costumbres, géneros o rigor académico, nos han proporcionado un acercamiento a los entramados sociopolíticos de cada época. Mujeres desnudas de mirada ausente recubrieron paredes, vistieron lienzos u ocuparon espacios voluminosos en las estancias de palacios y templos. Sus imágenes nacieron de la interdiscursividad profunda entre la literatura y la creatividad artística y sobre este guion simbiótico, la herencia y/o la tradición moral ejerció también su influencia. Podemos ver varios ejemplos en los libros de emblemas, en la fuerza emotiva recomendada en las composiciones por el Concilio de Trento y en las redes de la simbología o historias nacionales sugeridas por las Academias de Bellas Artes a sus alumnos. Todos estos condicionantes lanzaron sobre la superficie de la obra de arte una suerte de símbolos predeterminados que, cual fuerza centrípeta, condujeron la mirada de los observadores en la dirección deseada por los poderosos. Gracias a su aparición frecuente durante siglos, estos códigos de representación cobraron familiaridad entre nosotros y pasaron a formar parte de las verdades absolutas de nuestra sociedad y/o de la ideología de las instituciones políticas y religiosas.

Sin embargo, este lenguaje estático a través de centurias y jerárquico en cuanto a su régimen estético cambió con el advenimiento de los avances técnicos, científicos, filosóficos y sociopolíticos surgidos a partir del siglo XIX, y, muy especialmente, con el nacimiento de la fotografía. Una de las consecuencias de su aparición fue la anulación de la licencia mimética de los géneros artísticos que, adoptando nuevos lenguajes, se transformaron en puro experimento. La fotografía no iba a ser menos y desde sus inicios investigó soportes, formas de revelado y los efectos de sus objetivos, entre otros muchos aspectos de carácter técnico. Lo mismo ocurrió con sus temas: retratos, efemérides, paisajes y sexualidad fueron los más populares. La cámara se introdujo en la esfera privada y fue capturando el día a día de los avatares domésticos, pero también salió a la calle y

recogió las vivencias de las gentes en los espacios urbanos. Precisamente, su capacidad de registro alentó a las autoridades políticas y científicas a utilizarla en favor del control la población, pero al mismo tiempo la fotografía comenzó a convertirse en un instrumento para transferir un conocimiento que fue claro, objetivo y democrático a la par que manipulado, programado y tiranizado.

El cuerpo femenino ha sido un objeto de representación esencial para los distintos géneros artísticos, incluida la fotografía. Factores como clase y estatus social, sexualidad y moralidad, vida pública y privada, fertilidad y aumento poblacional, salud y control de enfermedades, entre otros muchos, han sido motivos suficientes para ejercer un control sobre él a lo largo de la historia. Los mecanismos puestos en marcha para ese ejercicio de control, su mantenimiento y vigilancia, han sido elementos inclusivos del poder político y social de todas las épocas. Bajo estos parámetros los fotógrafos han trabajado en dos direcciones: o bien utilizando el cuerpo femenino como objeto de experimentación donde poder dejar las huellas de sus pensamientos e ideas, o explotándolo como un objeto de observación con el que se pudiese conformar una imagen medida y deseada de la mujer.

En la primera opción, que analizaremos en la sección titulada *“Con el epicentro en la experimentación: la sexualidad y la visión devoradora”*, partiremos del triunfo que tuvieron los primeros daguerrotipos de carácter pornográfico, seguiremos con la focalización de la visión en el sexo femenino y enlazaremos con los distintos experimentos que llevaron a cabo los surrealistas utilizando el cuerpo de la mujer como instrumento de representación de sus ideas, bien fuera a través de la fragmentación del mismo, del enfoque desmesurado de algunas de sus partes, de la abrasión, erosión o distorsión de los materiales que conformaban sus formas o de la configuración de nuevas realidades visuales a través de la conjunción de varios de sus pedazos o segmentos, etc.

La segunda línea de desarrollo, a la que llamaremos *“El voyerismo y la prostitución: de la fotografía como herramienta técnica a la construcción del documento social de denuncia”*, intentará explicar cómo la fotografía fue utilizada por los artistas como herramienta para bosquejar sus temas; cómo la mujer se convirtió en un objeto pasivo de observación y la prostitución en un tema de interés para los artistas y fotógrafos y, por último, estudiará la evolución que ha sufrido el trato de la prostitución en el campo fotográfico para llegar a permitir que la mujer pasara de objeto a sujeto de representación.

Recoger desde los inicios de la fotografía la evolución de estas dos formas de representación nos ayudará a entender cómo las fotografías cuyo repertorio vamos a considerar

dejaron atrás el cuerpo-objeto y lo transformaron en cuerpo-sujeto para hablarnos de la mujer y su problemática, para dar voz a sus pensamientos e ideales, para ayudarla a conformar una identidad propia sin imposiciones de ningún tipo.

5.1 Con el epicentro en la experimentación: la sexualidad y la visión devoradora

Los primeros desnudos femeninos de carácter fotográfico aparecieron en París a partir de los años cuarenta del siglo XIX. Los daguerrotipos fueron de dos tipos: los estereoscópicos, realizados para su contemplación privada y que solían estar cuidadosamente coloreados y presentados en lujosos estuches de terciopelo y seda¹; y aquellos utilizados por los artistas para su formación o trabajo habitual, que se ajustaban a la concepción del posado clásico heredado y utilizado por las Academias o escuelas de Bellas Artes.

En la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, los aspirantes a artistas solían manejar para sus estudios y prácticas fotografías de esculturas femeninas desnudas² o medio desnudas que habían alcanzado gran fama, bien fueran de estilo clásico o de corte neoclásico (Figs. 1, 2). Algunos ejemplos son la *Euterpe* del



1 Euterpe del Museo del Vaticano, s.f.

2 Venus de Medici, Museo de los Oficios, Florencia, s.f.

Museo del Vaticano, la *Venus de Medici* del Museo de los Oficios de Florencia o la *Vanidad* de Antonio Bottinelli, que fue expuesta en la exposición Universal de Viena de 1873. Sin embargo, al igual que los moldes de escayola que los alumnos se veían obligados a copiar, este tipo de material pedagógico fue perdiendo efectividad. Poco a poco, las poses clásicas de estas figuras fueron emuladas por las modelos de los primeros daguerrotipos, siguiendo unas normas muy estrictas de decoro y creando un catálogo de posturas

1 POHLMANN, Ulrich. "Nude Photography in the Nineteenth Century". WEIERMAIR, Peter. *The Nude: Ideal and Reality*. Exposición celebrada en Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 22 January - 9 May 2004. Florence: Artificio, cop. 2004, p. 16.

2 Esta colección de fotografías está depositada desde 1990 en el IVAM *Institut Valencià d'Art Modern*.

que las escuelas de Bellas Artes empezaron a coleccionar. Además, se fotografiaron escenas extraídas de la iconografía tradicional de los grandes maestros de la pintura de todos los tiempos. Una de las más famosas, la *Escuela de Atenas* de Rafael, fue realizada por el fotógrafo Oscar Gustave Rejlander en 1857³. Este tipo de composiciones fue banalizándose y convirtiéndose en verdaderos *tableaux vivant*, donde fantasías eróticas y temas exóticos, propios del Romanticismo, se hicieron presentes y adquirieron gran éxito entre los coleccionistas. Asimismo, las imágenes de tarjetas postales, de carácter más pornográfico, y, mucho después, las producciones pictorialistas propias del Photo Club de París (Figs. 3, 4), que difuminaron bajo el velo del arte temas sexualmente explícitos, empezaron a difundirse atentando contra el puritanismo de la burguesía. En América, la situación era incluso peor. A consecuencia de la guerra de Secesión (1861-1865) era habitual que entre los soldados circulara material licencioso, que se podía comprar al precio de 1,20 \$ por una docena de copias⁴ de desnudos de mujer.



³ Oscar Gustave Rejlander. *Las dos sendas de la vida*, 1857

⁴ Ellis & Walery Galanteo, "The Seldoms" en el London Pablon, 1907.

Alrededor de 1850, apareció la primera ley francesa que castigó "la venta de fotografías obscenas en lugares públicos como un delito de ultraje a la moral y a las costumbres"⁵. En 1861, los tribunales confiscaron más de 1.200 imágenes de escenas y desnudos de carácter pornográfico⁶. Gisèle Freund, en su tesis doctoral sobre la fotografía francesa

³ POHLMANN, *op. cit.*, p. 22. La fotografía de Rejlander llevó por título *Las dos sendas de la vida*.

⁴ WERBEL, Amy Beth. *Thomas Eakins: art, medicine, and sexuality in nineteenth-century Philadelphia*. Yale University Press, 2007, p. 93.

⁵ FREUND, Gisele. *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX: ensayo de sociología y de estética*. Losada, 1946, p. 134.

⁶ POHLMANN, *op. cit.*, p. 17.

del siglo XIX, reprodujo las siguientes palabras de un procurador, llamado Genrau, respecto a un caso de venta de fotografías de desnudo, que se publicó en *Le Moniteur de la Photographie*, en octubre 1863:

“Ya no se trata hoy de una idea filosófica aunque fuera falsa; tampoco se trata de arte, siquiera comprendido al revés, se trata de un comercio, el más peligroso de todos, el comercio de los desnudos. Este negocio corrompe a todo el mundo, desde las desgraciadas que venden a bajo precio la imagen de su cuerpo, hasta los jóvenes a los que esas imágenes van, en las casas de educación, a iniciar y solicitar al desenfreno. Contra semejante tráfico, y contra los considerables beneficios que produce, solo hay un remedio, la severidad de la justicia”.⁷

Genrau también estableció en su escrito la diferencia entre arte y reproducción exacta de la naturaleza, alegando que muchos de los que se consideraban artistas exponían “a las miradas de una manera provocativa objetos que deben ser borrados por el arte cuando no están velados por el pudor”⁸. La severidad de su discurso nos hace imaginar hasta qué punto llegó a ser lucrativa la producción de imágenes de obscenas. Alexis Gouin fue un famosísimo creador de daguerrotipos estereoscópicos (Fig. 5) coloreados de desnudos femeninos y curiosamente fueron su mujer y su hija quienes se encargaron de la aplicación manual del color sobre los originales. Tras su muerte, su hija Laure, casada con un antiguo litógrafo y fotógrafo, Bruno Braquehais, continuó con el negocio paterno produciendo nuevas piezas. Entre sus temas más comunes se encontraba el de la mujer que al levantar sus faldas enseñaba su sexo entre sus piernas abiertas⁹. Juan Antonio Ramírez ha estudiado con detenimiento cómo motivos como este, extraídos de la iconografía popular, influyeron en la creación de la obra *Étant Donnés* (1946-1966) de Duchamp y cómo esta colocación del pubis de la mujer en el punto de mira fue un tema habitual en el arte culto¹⁰.



5 Alexis Gouin. Daguerrotipo estereoscópico coloreado, 1851-53

7 FREUND, *op. cit.*, p. 136.

8 *Ibidem*, p. 135.

9 NAZARIEFF, Serge; PHILIPPI, Simone. *Early erotic photography*. Köln: Benedikt Taschen, 1993. Se puede encontrar información sobre Alexis Gouin en las páginas 88-89 y varios daguerrotipos con el motivo comentado en la página 107.

10 RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Siruela, 1993, pp. 238-240

A finales del siglo XIX, la construcción de la metáfora sexual anclaría su atención en la relación entre pares de conceptos: mitología y sexo para el simbolismo, naturaleza y sexo para el realismo, como se puede observar en dos de las obras que se erigen



6 Gustave Courbet. *El Origen del mundo*, 1866

7 Auguste Rodin. *Iris Mensajero de los dioses*, ca. 1895

8 Gustave Courbet. *La Grotte de la Loue*, 1864

en emblemas de esta afirmación: el *Iris* de Rodin y el *Origen del mundo* de Courbet. Ambas imágenes plantearon la cuestión turbadora de la mirada que también estuvo presente posteriormente en las representaciones producidas por los artistas surrealistas (Figs. 6, 7) como la vulva convertida en ojo de Victor Brauner, que sirvió como ilustración al número 12-13 de la revista *Minotaure* en 1939¹¹. Esta concepción corrió paralela a la tradición que vinculaba el sexo con la insensatez y la locura y que acabaría evolucionando en la plasmación de las nociones psicoanalíticas freudianas en el arte surrealista, donde el uso terapéutico de los fetiches de la castración aparecía frecuentemente a la vez que se atacaba las iconografías que definían una visión de carácter centrípeta apoyada en el punto de fuga de la perspectiva renacentista.

Ramírez expuso cómo Rodin se inspiró para hacer su escultura *Iris* (ca. 1895) en “la mensajera de los dioses que une el cielo y la tierra, como un desnudo sin cabeza, formando con sus piernas abiertas el arco metafórico con el que los poetas han descrito la belleza de la naturaleza”¹². Años antes, en 1864, Courbet había pintado varios lienzos, entre los que se encontraban aquellos –*La fuente de Loue*, *La gruta de Loue*, *La gruta sarracena*– (Fig. 8) que tuvieron como eje central la representación de las cascadas del río Loue y las cuevas conformadas por el itine-

¹¹ *Ibidem*, p. 241.

¹² *Ibidem*, p. 239.

rario de sus aguas. Wemer Hofmann¹³ especuló con la idea de que el artista estuviese relacionando aquí las cavidades del paisaje con el sexo femenino llevando a algunos a definir estas obras como «paisajes vaginales». Esta alegoría permanecería como una obsesión en Courbet durante parte de su trayectoria artística y eclosionaría en la creación de *El Origen del mundo* (1866).

Uno de los clientes habituales de Courbet, un diplomático de origen turco-egipcio llamado Khalil-Bey, le encargó *El Origen del mundo*. Después de la Segunda Guerra Mundial, en 1955, esta obra pasaría de manos de su siguiente propietario, el conde Ferencz Hatvany, a Jacques Lacan. Durante los años que perteneció a este psicoanalista y filósofo, el cuadro estuvo cubierto con una tapa de madera donde André Masson realizó una representación abstracta del motivo erótico original. En realidad, sería su segunda mujer, la actriz Sylvie Maklès, exesposa de uno de los grandes teóricos del surrealismo y amigo de Lacan, Georges Bataille, quien encargó tal misión a su cuñado al resultarle incómodo y vergonzoso que sus vecinos e invitados vieran *El Origen del mundo*. Pero hay que preguntarse por la verdadera razón de esta acción. Dada la relación conflictiva entre estos dos personajes, ¿no sería ilógico pensar que la causa principal fuese ahogar la presencia de Bataille en el universo personal de Lacan?, esa “presencia mística del sexo como origen, presencia en fin del objeto parcial por el cual el goce femenino confina con la psicosis”¹⁴.

Tanto Bataille como Lacan trabajarían sobre la mirada, el primero en su *Historia del ojo* (1928), donde la vinculación de la violencia y el sexo fue fortísima, y el segundo con su teoría del *Estadio del espejo* (1936)¹⁵ y más tardíamente con *La esquizia del ojo y la mirada* (1964), en las que la percepción y la toma de conciencia del yo y de la mirada sobre el otro se establecían como ejes cartesianos de su investigación. Además, hay que nombrar a un tercer personaje que tendría un papel en esta historia, Roger Callois, un sociólogo adscrito al surrealismo, quien ilustraría la segunda versión de la *Historia del ojo* de Bataille y que fue conocido por sus estudios sobre los nexos de unión entre la mantis religiosa y la mujer fatal.

¹³ FAUNCE, Sarah; NOCHLIN, Linda. *Courbet reconsidered*. New York: Brooklyn Museum in association with University of Washington Press, Brooklyn, 1988, p. 156.

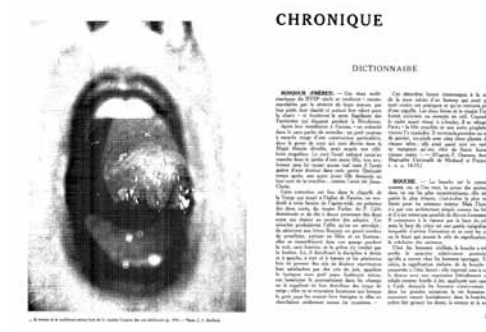
¹⁴ ASSANDRI, José. *Entre Bataille y Lacan: ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*. Ediciones Literarias, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2007, p. 10.

¹⁵ Presentada públicamente en 1936 y publicada en 1949.

Una vez presentados los personajes es necesario abordar sus teorías, aquellas que se constituyeron como los tres axiomas fundamentales en los que se basó el desarrollo y la evolución de la fotografía surrealista, considerada como la máquina instrumental que convertiría sus ideas en realidades visuales: el mimetismo de Caillois, el concepto de lo “informe” de Bataille y la teoría del *estadio del espejo* de Lacan. En todas ellas la fotografía hizo uso del cuerpo de la mujer como un objeto de experimentación, una plataforma desde la que trabajar, ya que el sueño, la sexualidad, el instinto, la locura y la violencia se daban cita en él.

El *mimetismo* de Caillois ponía en tela de juicio la importancia dada a la visión clásica a través de la historia, basada en la perspectiva geométrica, e insistía en la existencia de una mirada múltiple, devoradora y violenta situada fuera del individuo, asimilándola a la mirada que lanzaba un cazador sobre su presa. Como respuesta a esta, el individuo trataba de fusionarse con el espacio en un intento de confundir al observador. Desaparecía, entonces, la distancia derivada de la perspectiva y lo representado perdía su forma y singularidad, al ser engullido por el espacio. El término *informe* de Bataille aludía a la tarea de “deshacer las categorías formales, negar el hecho de que cada cosa tenga una forma propia, imaginar el sentido transformado sin la forma”¹⁶. Y por último, la teoría del *estadio del espejo* de Lacan nos invitaba a explorar e investigar una dimensión visual de origen mimético, en la que el individuo se encontraba desposeído de sí mismo a la vez que tomaba conciencia de su propio reflejo, de su réplica.

Desde mediados de los años treinta, Raoul Ubac colaboró frecuentemente con sus fotografías para ilustrar los artículos sobre estas teorías que se publicarían en *Minotaure*, la revista oficial del surrealismo, activa entre 1933 y 1939. La obra de Raoul Ubac *Affichez vos poems, Affichez vos images* (Colgad vuestros poemas, Colgad vuestras imágenes) (Fig. 9),



9 Raoul Ubac. *Affichez vos poems, Affichez vos images*, 1935

10 Jacques-André Boiffard. *Bouche*, 1980. Reproducida en *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, num. 5, 2º. Année, 1929.

¹⁶ BATAILLE, Georges. “Informe”. *Documents*, 7, 1º Année, 1929, p. 282.

un fotomontaje realizado alrededor de 1935, mostraba un rostro femenino que sostenía en su boca un objeto informe, una pieza que recordaba, en cierto modo, a la fotografía que Jacques-André Boiffard publicó en *Documents* en 1930, acompañando la definición que Georges Bataille dio de *Bouche* (Boca) (Fig. 10) en su pequeño “Dictonnaire”, una sección habitual en la publicación, y que mostraba en primer plano una boca totalmente abierta con un enfoque descomunal donde se confundían saliva y lengua.

La imagen de la boca de Ubac hacía referencia precisamente a esas cuestiones: al espíritu devorador del propio órgano, la boca, y a la materia sin forma que sostenía; a la eliminación de la distancia de la perspectiva, gracias a la ampliación monumental de la imagen; a la función de la boca como elemento de disolución de diferencias, donde el interior y el exterior se confundían y donde todos los alimentos se transformaban en una mezcla informe; y a la oposición de lo material y lo espiritual en el ser humano, donde lo puramente material, como el dolor y el placer, derivaba de la horizontalidad animal establecida por la alineación de la boca y el ano, y lo esencialmente espiritual y racional resultaba de la verticalidad formada por la boca y el ojo¹⁷.

Todas estas posibles interpretaciones nos descubrían que los ataques continuos y directos a la visión única y frontal heredada del Renacimiento, desarrollados por los surrealistas, convirtieron a la fotografía en un instrumento esencial para explicar e ilustrar sus teorías en las publicaciones periódicas del movimiento. La transparencia de los negativos fotográficos permitió la convivencia y fusión de los diferentes espacios captados por la cámara, aunándolos tras el revelado en una misma superficie y representación, permitiendo el mimetismo artificial y la supresión de las barreras. Al mismo tiempo, el objetivo de la cámara y su manipulación fue capaz de provocar distorsiones de todo tipo, entre ellas, la libre elección de la orientación de la imagen o un aumento desmesurado de la cercanía de los objetos, y las distintas técnicas fotográficas como el brûlage¹⁸ o la solarización¹⁹, que actuaban abrasivamente sobre los negativos, ejercieron como los agentes idóneos para expresar el espíritu devorador del espacio.

¹⁷ La referencia a la bipolaridad material / espiritual del ser humano fue establecida por Georges Bataille en su definición de *Bouche* en la revista *Documents* y sacada a la luz por KRAUSS, Rosalind. “Corpus Delicti”. Publicado en *L'Amour fou: photography & surrealism*. Washington: The Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press, cop. 1985, p. 65.

¹⁸ Técnica por la cual la emulsión de la imagen en negativo se ataca con el calor producido por un pequeño encendedor.

¹⁹ La solarización se produce por la sobreexposición del negativo a luz y, en consecuencia se produce la inversión tonal, parcial o total, de las zonas oscuras y claras del mismo, aflorando un límite definido entre las zonas contrastadas.



11 Raoul Ubac. *Minotaure, Agui au miroir au tain endommagé*, 1932-33

Otra de las fotografías que Ubac desarrolló para *Minotaure*, fue *Agui au miroir au tain endommagé* (Agui en el espejo con el azogue dañado), (1932-33) (**Fig. 11**), y nos muestra “un rostro de una mujer cuyo estado de descomposición le devuelve una imagen extrañamente alterada y transformada [...] este «sujeto que ve» es un sujeto que viendo al mismo tiempo, aparece como «cuadro» sobre la superficie del espejo”²⁰. Esta fotografía acompañó un texto de Pierre Mabillet titulado “Miroirs” (Espejos) en la revista *Minotaure*, n.º 11, 1938, y sirvió para divulgar las ideas de Lacan. Otras dos fotografías de Ubac, *Mannequin* (Maniquí) y *Ophelée*

(Ofelia), ambas de 1938, desarrollaron la idea de Caillois de la desposesión y/o del engullimiento de la figura por el espacio. Asimismo, en fotografías como *Nu Couché* (Desnudo acostado), (1939) (**Fig. 12**), el fotógrafo ilustró a la perfección el concepto de lo *informe* de Bataille por medio de la rotación axial representando la sensación de caída, la supresión de las distinciones entre lo humano y lo animal y la ruptura de los límites de la significación. En *Le Combat des Penthésilées* (La batalla de las amazonas), (1939) (**Fig. 13**), Ubac recreó la inversión de la realidad mediante los mecanismos psíquicos como la ensoñación, el éxtasis y el sueño²¹. En esta última, un amasijo de cuerpos fue sometido por el artista a diferentes solarizaciones sucesivas hasta llegar a crear un gran mar oscuro del que emergían algunas de las partes de los cuerpos de las mujeres.

Todos estos temas fueron repetidos hasta la saciedad por los fotógrafos del grupo surrealista. Sin más, Man Ray los había plasmado años antes, por



12 Raoul Ubac. *Nu Couché*, 1939

13 Raoul Ubac. *Le Combat des Penthésilées*, 1937

²⁰ KRAUSS, *op. cit.*, p. 78.

²¹ *Ibidem*, p. 70.

ejemplo, en *Torso* (1923), fotografía que fue publicada en el primer número de *La Révolution surréaliste*, en diciembre de 1924²². Su motivo central, el torso de una mujer desnuda, que situada frente a una fuente de luz recibía las sombras producidas por un material traslúcido en forma de cuadrícula, fue uno de los fotogramas de la primera película de Man Ray, conocida como *Le retour à la raison* (Retorno a la razón) (Fig. 14), que se presentó en la última gran *soriée* del movimiento dadaísta, *Le Coeur à Barbe* (The Bearded Heart El corazón barbudo), celebrada el 6 de julio de 1923 en el Théâtre Michel²³. El film estuvo compuesto por una serie de imágenes



14 Man Ray. *Retour à la raison*, 1923

que, tomadas de forma aleatoria, desconectadas entre sí y enlazadas sin coherencia alguna, se iban sucediendo durante diez minutos y 45 segundos. Entre sus secuencias destacaron las tomas de los efectos de luz producidos por las distintas máquinas de feria en movimiento, los detalles de algunos de sus rayogramas captados a gran velocidad y una recreación de su obra *Dancer / Danger*, inspirada en un espectáculo de cuerda floja de vodevil, donde una pequeña escultura integrada por trozos de papel y colgada de un hilo imitaba las acrobacias de los bailarines. Así pues, el movimiento era uno de los temas centrales de la película y el torso desnudo, immortalizado en *La Révolution surréaliste*, aparecía al final, como colofón, siempre en movimiento recibiendo los reflejos de una luz que difuminaba los límites y contornos de su realidad, de lo puramente representativo, convirtiendo el desnudo en una abstracción. El torso, que pertenecía a Kiki de Montparnasse, con quien Man Ray tuvo un *affaire* durante la década de los veinte, ponía sobre la mesa una de las cuestiones formalistas más importantes que presidieron los debates artísticos durante las primeras décadas del siglo XX: “la tensión existente entre figuración

²² Posteriormente esta fotografía de Man Ray apareció en otras revistas a lo largo de la década de los veinte, como en *Das Kunstblatt* (1926) –revista publicada desde 1917 hasta 1933–, en *L'Art Vivant*, vol. 5, no. 103, April 1, 1929, acompañado de un artículo suyo titulado “La photographie est-elle un art?”, o en *RED*, vol. 2, no. 8, April 1929. Estas dos últimas revistas con la imagen de Man Ray en ellas fueron reproducidas correlativamente en las páginas 167 y 201 de FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotografía pública: photography in print 1919-1939*. Exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 27 de abril al 29 de junio; itinerancias: Museo de Bellas Artes de Bilbao (de septiembre a noviembre de 1999); Centro Cultural La Rioja (de febrero al marzo del 2000). Aldeasa, 1999.

²³ De esta sesión se conserva el folleto anunciador y la sesión del 7 de julio fue anulada por el escándalo que se produjo durante la sesión del día anterior, en el momento en que la película de Man Ray se proyectaba. *Self Portrait: Man Ray*. Afterword by Juliet Man Ray; foreword by Merry A. Foresta. New York: New York Graphic Society, 1988, p. 211.

y abstracción”²⁴. Rosalind Krauss insistiría precisamente en este aspecto en sus estudios sobre la fotografía surrealista, aunque integrándolo dentro de la esfera del movimiento y poniéndolo en relación con las teorías sobre la voracidad del espacio y la mirada formuladas por Caillois y Lacan, al describir los reflejos de luz sobre el torso como “un sometimiento particularmente sicótico a los dictados del espacio”, explicando el proceso de la siguiente forma: “El cuerpo se deshace, se torna delicuescente, duplica el espacio que le rodea para ser poseído por sus mismos alrededores. Es la posesión la que reproduce una réplica que, en realidad, constituye un desvanecimiento de la figura”²⁵.

Pero si hay que buscar un antecedente de este motivo habría que remitirse a las influencias que recibió Man Ray de Alfred Stieglitz y de su influyente galería 291 de Nueva York antes de su marcha a París en julio de 1921. A partir de 1917, Stieglitz inició una relación sentimental con Georgia O’Keeffe y durante los dos años primeros de ese romance ensayó el enmarcado estricto del torso femenino desnudo y lo erigió como tema central de sus obras²⁶. Durante las dos décadas siguientes, Stieglitz continuaría realizando múltiples retratos de su compañera, pero con la ilusión de reflejar y plasmar la evolución de sus estados de ánimos a través del tiempo²⁷ y de llegar a obtener un retrato colectivo e inseparable de su personalidad y vida.

Experimentos similares fueron llevados a cabo también por Edward Weston, quien inmortalizó un torso femenino invadido por los efectos de la luz (Fig. 15) en *Refracted Sunlight on Torso* en 1922²⁸, cuyo resultado fue muy similar al conseguido por Man Ray en *Le retour à la raison*. Weston, quien se haría famoso por sus desnudos fotográficos, se movió con intereses distintos a los anteriores, tratando sus temas como formas puras, como superficies donde la luz



15 Edward Weston. *Refracted Sunlight on Torso*, 1922

24 DUSINBERRE, Deke. “Sens et non-sens”. BOUHOURS, Jean-Michel; DE HAAS, Patrick (Dirs.). *Man Ray: directeur du mauvais movies*. Paris: Centre Georges Pompidou, D.L. 1997, p. 32.

25 KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Traducción de J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Tecnos, D.L. 1997, p. 167.

26 Georgia O’keeffe. *A potrait by Alfred Stieglitz*. New York: The Metropolitan Museum of Modern Art, cop: 1997. Revised edition with an afterword by Maria Morris Hambbourg, p. 8.

27 SZARKOWSKI, John Alfred. *Stieglitz at Lake George*. The Museum of Modern Art, New York, September 14, 1995- January 2, 1996. New York: MOMA, cop. 1995, pp. 23-24.

28 COGER, Amy. *Edward Weston: The form of the nude*. London: Phaidon, 2005, p. 15.

vislumbraría contornos estéticamente perfectos, sin importar que estos procediesen de vegetales o de personas. Buscaba, asimismo, la canalización de la confusión, explotando las capacidades del objetivo de la cámara hasta límites insospechados, acercando y aumentando partes, fragmentos del cuerpo femenino hasta la máxima capacidad de encuadre. Muchos de estos temas, que Weston realizaría a mediados de los años veinte, serían reutilizados una década más tarde por los fotógrafos surrealistas. Brassai, por ejemplo, ilustró con uno de ellos el artículo “Variété du corps humain” de Maurice Raynal que sería publicado en *Minotaure* en 1933²⁹ y, posteriormente, lo versionaría distorsionándolo por medio de la réplica inversa en *Ciel Pastiche*, imagen que aparecería en esa misma revista en 1935³⁰. Es evidente que existió en estas décadas un continuo fluir de imágenes a través de las distintas publicaciones periódicas que propiciaron estos intercambios de temas, técnicas y estéticas³¹.

En la mayoría de los casos, tanto Weston como Man Ray inmortalizaron la desnudez del cuerpo femenino gracias a la colaboración de sus amantes. Margrethe Mather, Tina Modotti o Charis Wilson fueron las modelos de Weston, así como Kiki de Montparnase, Meret Oppenheim o Lee Miller lo fueron de Man Ray y a ellas se les otorgó, desde parte de la crítica, un papel de agente generador tanto de inspiración como de participación en la actividad creativa, entre otras cosas, debido a sus excelentes técnicas de posado. Este fue el caso de Lee Miller quien, profesional de la moda y portada de *Vogue* en numerosas ocasiones, se presentó ante Man Ray recomendada por Alfred Stieglitz en 1927 con la intención de ser su alumna y terminó por entablar con él una relación sentimental que duraría casi tres años y de la que surgiría una larga serie de fotografías de desnudos. De entre todas esas imágenes, habría que destacar aquellas que versionaron el tema de *Le retour à la raison*, sobre las que se formularon interpretaciones relacionadas no solo con el gusto generalizado en la época por mezclar el clasicismo académico con lo moderno y revolucionario, sino también con la idea de la nueva eva bretoniana, de cuerpo desmembrado, que denotaba los miedos del inconsciente masculino por la ausencia y la castración al convertir el torso de Miller en una imagen fetiche en forma

²⁹ Nu ilustración del artículo “Variété du corps humain” par Maurice Raynal. *Minotaure. Revue artistique et littéraire*, nº 1, 1933. Reproducción facsímil de la ed. de París: Editions Albert Skira, 1933-39. Genève: Skira, 1981, pp. 41-43.

³⁰ *Ciel Pastiche* fue publicada en *Minotaure. Revue artistique et littéraire*, nº 6, 1935. *Ibidem*, p. 14.

³¹ Una de las más conocidas imágenes de Man Ray como es *La prière* (La oración) realizada en 1930, tiene sus paralelos en las fotografías del mismo tema de Weston en 1933 y en Hans Bellver en 1946.

de semi-pene³². En sintonía con el pensamiento anterior (Figs. 16-18), Man Ray también fotografiaría el rostro de la modelo en *Anatomies*, fotografía que sería publicada en *Arts et Métiers Graphiques*³³ en 1930 y en la que quiso expresar tanto la pérdida de diferencias dentro del binomio animal / hombre, derivada de la veneración de los surrealistas por *Los cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, como la idea fetichista de la representación procedente de las teorías freudianas. Man Ray también hizo hincapié en el sentido eró-



16 Brassai. Una ilustración para el artículo "Variété du corps humain" de Maurice Raynal. *Minotaure*, nº 1, 1933.

17 Edward Weston. *Nude*, 1925.

18 Brassai. *Ciel Postiche*. *Minotaure*, nº 6, 1935.

tico de la desposesión de uno mismo, uno de los medios, junto a la muerte, de llegar a la disolución de fronteras (Figs. 19, 20), a la indiferenciación proclamada por Bataille en *Primat de la matière sur la pensée* (Primacía de la materia sobre el pensamiento)³⁴, publicada en *Le Surréalisme au service de la révolution* en 1931, en la que se ilustraba tal concepto a través de la abrasiva técnica de la solarización.



19 Man Ray. *Anatomies*, 1929
20 Man Ray. *Primat de la matière sur la pensée*. *Le Surréalisme au service de la révolution*, nº 3, diciembre 1931

La variedad de posibilidades técnicas que ofrecía la fotografía, sin la práctica intervención del individuo, abrió también las puertas a la búsqueda del azar, de la eventualidad y de la ambigüedad de sus representaciones. André Kertész, fotógrafo húngaro, formado bajo los preceptos de la nueva

32 CHADWICK, Whitney, "Lee Miller's Two Bodies". *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. Rutgers University Press, 2003, pp. 205-206.

33 Fotograbado titulado "Woman in profile", publicado en *Arts et Métiers Graphiques*, Issue 16, 15 de marzo 1930, p. 107.

34 Esta imagen se publicaría en *Le Surréalisme au service de la révolution*, nº 3, diciembre 1931.

objetividad, trabajó en este campo con una serie de más de 200 fotografías a la que llamó *Distorsions* (Fig. 21). Su tema central fue las deformaciones que los espejos de feria cóncavos y convexos ocasionaban sobre el desnudo femenino. Kertész utilizó dos modelos distintos cuyos reflejos fotografió, Najinskaya Verackhatz y Nadia Kasine –aunque esta última apareció en muy pocas de las instantáneas—. Doce de esas fotografías resultaron de un encargo y se publicaron por primera vez en *Le Sourire*³⁵ en 1933, ilustrando un artículo de Aimée P. Barancy titulado «Fenêtre ouverte sur l’au-delà» (Ventana abierta sobre el más allá)³⁶. No era la primera vez que Kertész había realizado experimentos de este tipo. En 1927 había hecho varios retratos de mujeres cuyos rostros sufrían alguna que otra distorsión y diez años antes había ejecutado en Esztergom, Hungría, una serie sobre nadadores en plena acción, donde la luz solar al entrar en contacto con la superficie ondulada del agua provocaba deformaciones sobre sus cuerpos. Pierre Borhan, biógrafo del fotógrafo, explicó que si bien Kertész compartía el entusiasmo de los surrealistas por la creación de imágenes poco convencionales, sus *Distorsions* no tenían un significado oculto, extraído o relacionado con las teorías psicoanalistas. Por el contrario, Kertész capturó simples y puras reflexiones procedentes de la realidad exterior.



21 André Kertész. *Distorsión*, n° 41, 1933

En este ámbito y haciendo hincapié en las distintas posibilidades de lectura que los espejos ofrecían, se deben mencionar los desnudos de Brassai, que con su duplicidad explícita ponen en juego dos entidades distintas de significación pasando, por ejemplo, de las curvas descritas por el cuerpo femenino a los accidentes montañosos de un paisaje. Otro ejemplo del uso de distorsiones provocadas no por espejo sino por lentes fotográficas fueron los desnudos que Bill Brandt realizó durante un periodo de casi treinta y cinco años. Para su ejecución, el artista se dejó guiar tan solo por su cámara y sus lentes (Fig. 22), fotografiando no lo que veía sino lo que



22 Bill Brandt. *Nude*, Belgravia, 1951

35 Estas fotografías fueron publicadas en la revista *Le Sourire*, no. 826, 2 de marzo de 1933.

36 La serie *Distorsions* se publicó dos veces más: una en *Arts et Métiers Graphiques*, no. 37, september 15, 1933, acompañando un artículo de Bertrand Guégan «Kertész et son Mirror» (Kertész y su espejo); y posteriormente, en 1976 en formato libro editado por Alfred A. Knopf bajo el título *Distorsions*.

la cámara estaba viendo, interfiriendo de este modo muy poco en la configuración de la imagen³⁷.

Bence Nanay sugirió que la serie *Distorsions* de Kertész no tenía un significado explícitamente pornográfico como otras imágenes que Man Ray publicó durante esos años, refiriéndose muy especialmente a dos de sus series: una serie integrada por cuatro fotografías³⁸ –*Automne, Été, Hiver, Printemps*– que fue publicada junto a dos poemas de Louis Aragon y Benjamín Péret en la revista *Varietes* en 1929 y otra referente a sus famosas instantáneas de muñecos de madera haciendo el amor en diferentes posiciones, cuyas primeras versiones datan de 1926-27 y que se conocen con el nombre de *Mannequin fatigué*.

Precedentes de la utilización del maniquí en el arte de las primeras vanguardias los encontramos en los futuristas y metafísicos, como Giorgio de Chirico, que lo usaron para hacer referencia a la deshumanización; en dadaístas como Raoul Hausman, que con su obra *El espíritu de nuestro tiempo* (1919) pretendió mostrar cómo la voluntad del hombre estaba gobernada por brutales fuerzas exteriores; y en fotomontadores como Heartfield, quien en la famosa “Primera Feria Internacional Dadá” en la galería del Dr. Burchard de Berlín, en 1920, colgó del techo un maniquí vestido de oficial alemán a quien dotó de una cabeza de cerdo para ejercer una crítica mordaz al *establishment* del momento.

Mannequin fatigué (1926) (Fig. 23) debe leerse en el contexto parisino y surrealista en el que se apostaba por la eliminación de las fronteras relacionadas con los binomios antagónicos de racionalidad/animalidad; interior/exterior; consciente/inconsciente, etc. Con esta imagen Man Ray pretendió, por una parte, ensalzar la latente oposición entre lo animado y lo inanimado, cosa que también haría Hans Bellmer una década más tarde con sus fotografías de muñecas “Poupée” y, por otra parte, sugerir la sustitución de lo real, veraz y auténtico por lo irreal, ficticio e imaginario, recreando, gracias a las múltiples articulaciones del muñeco, las



23 *Mannequin fatigué*, 1926

³⁷ Bill Brant, “A statement on photography”. Texto original publicado por primera vez en *Camera in London*. London: Focal Press, 1948. El texto se encuentra reproducido en ASX. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: <http://www.americansuburbx.com/2011/04/bill-brandt-statement-on-photography.html>

³⁸ NANAY, Bence. “Anti-Pornography. André Kertész’s *Distorsions*”. *Art and Pornography: Philosophical Essays*. Editado por Hans Maes y Herrold Levison. Oxford University Press, 2012, pp. 195-196 y 202.

posturas naturales de un hombre con un realismo asombroso. Al igual que el grabado *Melancolía I* de Albert Durero se podía interpretar como un deseo del autor de establecer una conexión entre la racionalidad de las ciencias y la imaginación propia de las artes al vincular las geometrías con la figura humana, Man Ray podría haber sugerido la misma analogía en *Mannequin fatigué* y hacer referencia al concepto surrealista del estado contemplativo, de la dimensión emocional, de la mirada hacia el interior del individuo, de la desconexión con el exterior tan propia de los surrealistas.

Una fotografía muy similar apareció reproducida en el número siete de *La Révolution Surréaliste* de 1926, acompañando a un texto de Antonin Artaud titulado *L'Enclume de Forces*.



24 Man Ray. *Aline y Valcour*, 1950

En 1950, Man Ray utilizó esta misma imagen como base para su óleo *Aline y Valcour* (Fig. 24), pintura que tomó su título de una novela homónima del Marqués de Sade publicada en 1795. Aunque el maniquí era también aquí el protagonista de la escena, un nuevo elemento entraba en juego: una cabeza encerrada en una campana de cristal. Este elemento no era nuevo ni en Man Ray ni tampoco en el lenguaje iconográfico surrealista.

En el número dos de *Le Surréalisme au service de la Révolution* de octubre de 1930 se publicó una fotografía de Man Ray *Homenaje a DAF de Sade*³⁹ con la intención seguramente de invocar a los personajes de Sade que asociaban el orgasmo a la decapitación o a la idea pasada de moda de la cabeza cortada vacía de pensamientos⁴⁰. Lee Miller realizó por estas mismas fechas su versión personal del tema situando la cabeza de Tanja Ramm dentro de una campana de cristal.

Esta obra de Man Ray debe ponerse en relación con un conjunto de autorretratos (Fig. 25) de Claude Cahun datados en 1925 “en las que el artista inserta su propia cabeza dentro de una especie de campana o jarra de cristal que, sin parecer angustiosos, apuntan al encerramiento del yo, o la precariedad de la



25 Claude Cahun. *Sin título (autorretrato en vitrina)*, 1925

³⁹ *Hommage a DAF de Sade* (Homenaje a DAF de Sade) fue publicada en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, nº 2, octubre 1930, sp., p. 37.

⁴⁰ LAHUERTA, Juan José. *El fenómeno del éxtasis: Dalí ca. 1933*. Ediciones Siruela, 2004. pp. 120-121.

mente obsesa”, según la descripción aportada por Juan Vicente Aliaga⁴¹. Quizá también se podría establecer una cierta correspondencia con la interpretación que Cahun hizo de Salomé en su obra *Héroïnes* y que enlazaría con el gran interés que la legendaria figura bíblica despertó en la cultura de fin de siglo. No hay más que recordar las obras de escritores como Flaubert o Laforgue o pintores como Klimt o Moreau en las que Salomé encarnaba la pura imagen de una mujer fatal, sensual, considerada como una amenaza para el poder patriarcal hasta entonces vigente. Esta idea, especialmente manifiesta en el episodio de la decapitación / castración, se convirtió en un icono muy utilizado en la época y fue asimismo asimilado por Freud y los surrealistas a la representación de la cabeza de medusa.

En 1930 Claude Cahun publicaría *Aveux non avenues*, en Éditions du Carrefour, un manuscrito que había ido confeccionando a lo largo de diez años y para el que realizaría diez fotomontajes de carácter autobiográfico junto a su hermanastra y amante Suzane Malherbe, alias Marcel Moore. Según su biógrafo, François Lepelier, este escrito, que proporcionaría las claves de su experiencia interior:

“corresponde a una poética de las metamorfosis del sí, a través de la teatralización de los géneros (femenino / masculino / andrógino) y la escenificación de las identidades (yo / el otro). Formado por secuencias heterogéneas, de longitud variable (relatos de sueños, aforismos, poemas, diálogos, falsas correspondencias, fábulas), *Aveux non avenues* muestra una gran unidad de intención, de tono, de escritura. Atravesado por momentos rimbaldianos, reverbera y multiplica hasta el vértigo el «je est un autre», aplicado a una alteridad interior, a una última extrañeza que pretende reunirse, fundarse en las tensiones contradictorias y en las ambivalencias. Más allá de la meditación narcisista, andrógina, se lleva a la postulación de un “tercer género” (¡el sexo del Ángel!) que escapa a toda definición pero no deja de reconstruirse en acto, en la intención de la obra, toda ella confundida con la conquista de un mito personal”⁴².

Todos los fotomontajes de *Aveux non avenues* estaban integrados por fotografías que, dado que reproducían fragmentos del cuerpo de Cahun, posiblemente fuesen disparadas por Moore. Asimismo, estas instantáneas representaban la unión entre ambas mujeres y su participación en la producción de un yo nuevo que sirviese para desacralizar el poder masculino. También fueron el reflejo del yo metamórfico y performativo, producto de la anorexia que padecía, y que evidenciaba matices terapéuticos en esa intensa locuacidad narrativa, posicionándose a un lado y a otro de la cámara, retando con su conducta las

⁴¹ ALIAGA, Juan Vicente. “La reivindicación de Claude Cahun. Notas y comentarios para un recorrido biográfico-cultural”. *Claude Cahun*. Exposición celebrada en el Institut Valencià d’Art Modern, Valencia, del 8-XI-2001 al 20-I-2002. Comisario, Juan Vicente Aliaga. Textos: Juan Vicente Aliaga, Catherine Gonnard, Elisabeth Lebovici, François Leperlier. Valencia: IVAM, 2001, p. 21.

⁴² LEPELIER, François. “Espejo de las palabras”. *Ibidem*, pp. 143-44.

teorías de Freud y Lacan, haciendo uso del espejo y de la multiplicidad, emulsionando hacia el exterior el odio, el narcisismo y su lesbianismo. En este sentido podemos señalar los juegos visuales de desdoblamiento que materializó con su autorretrato fotográfico *Que me veux-tu? Autoportrait double*, realizado en 1929, y que le sirvió como base primero, para realizar el dibujo que ilustraría la cubierta del libro *Frontières Humaines* de Georges Ribemont-Dessaignes⁴³, y segundo, para la manipulación de los collages de *Aveux non avenues*.

Cahun fue precursora de las teorías de género formuladas en la posmodernidad al apostar por la vaguedad, la disolución de fronteras, la indefinición entre los géneros culturalmente preestablecidos y al optar por la ironía y la mascarada. Después de medio siglo, su propuesta serviría de inspiración a artistas que, como Cindy Sherman, Sarah Lucas y Nan Goldin, utilizaron su cuerpo como sustentáculo de investigaciones y experimentaciones.

Las características gráficas esenciales de estos fotomontajes, como la fragmentación corporal y su multiplicidad, así como la excesiva concentración de la hipérbole visual en el detalle, aparecen también en los fotomontajes realizados por otros miembros del grupo surrealista. En ellos se adueñan del cuerpo femenino y se apoyan en su fragmentación para elaborar complicadas obras como es el caso de Georges Hugnet.

En *La septième face du dé* de Georges Hugnet (Fig. 26) se dio cita uno de los conceptos creativos más significativos del surrealismo: “mesa de disección” como principio de actuación



26 Georges Hugnet. Libro *La septième face du Dé. Poèmes-Découpages*, 1936

43 Tanto la citada fotografía como el dibujo aparecen reproducidos en Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou et al. (Quentin Bajac, Clément Chéroux, Guillaume Le Gall, Philippe-Alain Michaud, Michel Poivert). *La subversion des images: surréalisme, photographie, film*. Exposition présentée au Centre Pompidou, Paris, Galerie 2, du 23 septembre 2009 au 11 janvier 2010; au Fotomuseum Winterthur, Winterthur, du 26 février au 23 mai 2010; à l'Institute de cultura-Fundacion MAPFRE, Madrid, du 16 juin au 12 septembre 2010. Paris: Editions du Centre Pompidou, 2009 / La subversión de las imágenes: surrealismo, fotografía, cine. Madrid: Fundación Mapfre, 2010, p. 384..

en el montaje. Esta noción tuvo su origen en una frase que los surrealistas extrajeron de los *Cantos de Maldoror* (*Les Chants de Maldoror*, 1868) del Conde de Lautréamont, pseudónimo de Isidore Ducasse, y una de las fuentes de inspiración más fecundas del movimiento, que establecía la siguiente comparación: «bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas»⁴⁴. Adoptando esta frase como suya, los surrealistas abrieron el camino para que el soporte de sus obras diera cabida a la convivencia de elementos descontextualizados, desconectados y dispares, fruto, cómo no, de la escritura automática del pensamiento. André Breton hizo hincapié en el “alto grado de absurdo inmediato” de los componentes de este tipo de lenguaje, pero insistió en que analizados en profundidad conducirían a “cuánto hay de admisible y legítimo en nuestro mundo”⁴⁵. Lógicamente, los instrumentos técnicos más idóneos para conseguir conformar esa “mesa de disección” fueron el *collage*, el *assemblage*, el *fotocollage* y el fotomontaje. Con ellos se configuraban conglomerados de fragmentos encontrados, procedentes de la realidad, con el objetivo de plantear las múltiples relaciones entre los mismos, función que debía corresponder tanto al artista como al espectador. Como Paul Éluard declaró en 1936: “Solo existe una comunicación entre lo que ve y lo que es visto –un esfuerzo por entender, el establecimiento de una relación, casi una determinación, una creación. Ver es comprender, juzgar, deformar, imaginar, olvidar u olvidarse de sí mismo, ser o desaparecer”⁴⁶.

Entre 1934 y 1936, Georges Hugnet recopiló tanto imágenes fotográficas como tipografías recortadas de revistas eróticas como *Allo Paris*, *Sex Appeal* o *Paris Magazine*⁴⁷ para utilizarlas en la composición de sus “poemas-recorte” de *La septième face du dé*, una obra cuyo argumento hacía alusión a la iniciación sexual a la que son inducidas unas jóvenes. Así, con esta acción del recorte, su autor siguió el espíritu de la poética de Pierre Reverdy que Breton citaría en 1924 en el *Primer Manifiesto del Surrealismo*:

“La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...”⁴⁸

⁴⁴ Tanto Salvador Dalí como Man Ray realizarían obras homenajeando a Ducasse y en especial a este fragmento extraído del “canto VI”, estrofa I, de los *Cantos de Maldoror*.

⁴⁵ Las frases entrecuilladas de André Breton proceden del *Primer Manifiesto del Surrealismo*, 1924 cuya traducción ha sido obtenida de la siguiente página web <http://www.isabelmonzon.com.ar/breton.htm>. Consultado: 17/8/2016

⁴⁶ Paul Éluard citado Georges Hugnet en “In the Light of Surrealism”. BARR, Alfred H (Ed.) *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. The Museum of Modern Art, New York. Distributed by Simon and Schuster, N.Y. Third edition, 1947, p. 38.

⁴⁷ Información extraída de Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou et al., *op. cit.*, p. 190.

⁴⁸ Pierre Reverdy citado por André Breton en el *Primer Manifiesto del Surrealismo*.

En consecuencia, la obra no debería ser ni una comparación, ni una representación, ni una descripción de la realidad exterior, sino un entrecruzamiento de conceptos, sin referencias espacio-temporales, una realidad independiente y autónoma cuyo valor quedaría determinado por la emoción que esta produjese en el espectador. En este sentido, el fotomontaje fue la técnica más indicada para hacer desaparecer casi por completo las cicatrices de unión entre los distintos elementos, especialmente cuando era re-fotografiado e impreso. Hugnet añadiría a estos parámetros de influencia cubista, la intención bretoniana del azar, además de adjudicar al lector el verdadero papel protagonista, sugiriéndole múltiples lecturas de sus imágenes y poemas. Para provocarlas utilizaría, entre otras cosas, la supresión de la jerarquía interpretativa, heredada de la tradición, que suponía que cada cosa en una composición tuviera una función iconológica interdependiente del resto de sus iconografías, debiendo ser leída e interpretada según el orden sugerido por la estructura compositiva y el autor. Hugnet, paradójicamente, hizo confluir y convivir contrastes y disparidades en la superficie de su discurso narrativo, resultando de ello una cascada de ideas entrelazadas que iban complementándose las unas a las otras a elección del espectador.

Raymond Roussel, sería una de las figuras más defendidas y amadas por el movimiento surrealista precisamente por incorporar y aplicar en sus dos novelas más famosas la posibilidad de la polisemia interpretativa: *Impressions d'Afrique* (1909) y *Locus Solus* (1913)⁴⁹. Lo que verdaderamente interesó de Roussel fue su procedimiento de escritura, un procedimiento por el cual elegía parejas de palabras polisémicas y homónimas que compondrían la base de su narración, construyendo con ellas historias en diferentes direcciones según sus distintos significados para llegar, finalmente, a terminar sus creaciones vinculando las parejas iniciales. Estas palabras de doble sentido eran las que constituían en sus obras el nexo de unión entre lo real y lo imaginario⁵⁰. Así pues, el sistema de Roussel lo tenía todo: desde los vínculos inducidos por el azar hasta la coexistencia de elementos dispares sobre una misma superficie de composición.

⁴⁹ Estas fueron objeto de gran interés por parte de los miembros del grupo. Por ejemplo, en tres de las revistas más importantes del surrealismo se publicaron artículos sobre las obras de Roussel: en *Documents*, dirigida por Georges Bataille, Michel Leiris publicó en 1930 un artículo sobre la singular mirada que este escritor tenía de África; en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, Salvador Dalí publicó en 1933 un texto sobre esta misma obra; y en *Minotaure*, André Breton le dedicó un discurso monográfico en 1937.

⁵⁰ Para una mayor explicación sobre la relación de los surrealistas y dadaístas con Roussel véase *Locus Solus: impresiones de Raymond Roussel*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 25 de octubre de 2011 - 27 de febrero de 2012; Museu Contemporânea de Serralves, 5 de Abril - 1 de septiembre de 2012 / comisarios: Manuel J. Borja-Villel, Joao Fernandes, Francois Piron. Madrid: MNCARS, 2011.

La metodología de construir obras literarias y plásticas a través de la fusión de fragmentos “encontrados”, ya fuera de textos o de imágenes procedentes de distintas fuentes, no era nueva. En 1934, Max Ernst combinó y modificó imágenes procedentes de grabados que sirvieron en su día para ilustrar novelas victorianas, enciclopedias y revistas científicas, a fin de construir los *collages* de extrañas figuraciones –pobladas de cuerpos femeninos– que se incluirían en su *Une semaine de bonté*. Paul Éluard, que había trabajado con Ernst con este método en varias obras, como en *Les malheurs des immortels* (1922), publicó en *Minotaure* en 1933 su famosa *Les plus belles cartes postales*, una colección de postales de fin de siglo, montadas en forma de cuadrícula sobre la página, con prosa coligada. Pero en ninguno de los dos casos anteriores se produjo la completa integración entre imágenes y texto⁵¹, solamente su asociación.

Una forma similar de composición fue la utilizada por Walter Benjamin en su obra inconclusa *El libro de los pasajes*, donde rastreó el pasado con la intención de encontrar las causas de su presente y ofrecer la posibilidad de conformar un nuevo futuro. Para ello, intercaló fragmentos de todo tipo de texto, que había reunido a lo largo de trece años, desde 1927 hasta su muerte en 1940⁵², a los que añadió sus propios comentarios que hilvanarían cual hilo sus diferentes significados. Se trataba, pues, de descubrir “en el análisis del pequeño momento singular el cristal del acontecer total”⁵³. En una primera parte, los textos seleccionados por Benjamin hablaban de “calles y grandes almacenes, de panoramas, exposiciones universales, y sistemas de iluminación, de moda, publicidad y prostitución, del coleccionista, del flaneur, del jugador y del tedio”⁵⁴. En una segunda parte, las piezas textuales incorporaban la historia social, las perspectivas sociológicas y el carácter fetichista de la mercancía derivado del pensamiento marxista. Todos ellos enfatizaban la alta caducidad de lo novedoso e intentaban convertir lo real en ensueño. Los fragmentos “aparecían sobre la página en secuencia lineal, pero generaban sus significados a través de relaciones de diálogo y referencias cruzadas a lo largo de todo el libro, iluminándose unos a otros en una totalidad compleja y dinámica”⁵⁵. Quizá *El libro*

⁵¹ Estos ejemplos son planteados por SOBIESZEK, Robert A. “Erotic Photomontages: Georges Hugnet’s «La septième face du dé»”. *Dada/Surrealism*, number 9, 1979, p. 73.

⁵² El libro es el producto de muchos años de investigación de Benjamin financiada por el Instituto para la Investigación Social de Fráncfort. El libro vio por primera vez la luz cuarenta y dos años después de su muerte con el título, *Das Passagen-Werk*, editado por Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

⁵³ BENJAMIN, Walter. *El libro de los pasajes*. Vol. III. Editado por Rolf Tiedemann. Ediciones AKAL/Vía Láctea, 2005, p. 11.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁵ ROLLASON, Christopher. “El Libro de los pasajes de Walter Benjamin, La Historia No Lineal y la Internet”. *Ma-pocho*, 66 (Jul-Dec), 13-31. Consultado: 4/6/2013. Disponible en: <http://www.getcited.org/pub/103469209>

de los pasajes fuese la semilla del pensamiento rizomático establecido por Gilles Deleuze y Félix Guattari en la década de los setenta y un preconizador del hipertexto. Esta metodología, que Benjamin definiría como una “dialéctica en reposo”⁵⁶, podría asimilarse al gusto de los surrealistas por enfrentar imágenes, palabras y significados coexistiendo en una misma “mesa de disección” y, por ende, quedaría reflejada en la construcción de los textos de Hugnet, quien extrajo frases de distintas publicaciones para formar sus poemas, combinándolos con sus comentarios en forma de imaginaria gráfica.

Esta forma de montar o crear quebrantaría las normas de la perspectiva heredada del Renacimiento cuya principal función fue la de establecer una regulación para la representación mimética del universo. En este sentido, Hugnet creó una nueva realidad que, aunque imposible de percibir por la retina humana, se conformaría de distintos fragmentos extraídos de la realidad, interrelacionados por la fuerza del azar y que, por lo tanto, no debía observarse ni intentar entenderse desde un único punto de vista o fuga. Una realidad a la que bien podía aludir el título *La septième face du dé*.

5.2 El voyeurismo y la prostitución: de la fotografía como herramienta técnica a la construcción del documento social de denuncia

La interdependencia entre los medios fotográfico y pictórico fue intensísima desde el surgimiento de la fotografía. Los artistas afamados del Segundo Imperio francés pagaron cantidades altísimas por conseguir que renombrados fotógrafos como Guadenzio Marconi, Eugène Durieu o Nadar fotografiasen a sus modelos favoritos. Gérôme recurrió Jacques-Antoine Moulin y a Nadar para fotografiar a su modelo Marie-Christine Leroux en diferentes posados, que después utilizó para configurar sus obras *Un combat de gallos* (1847) y *Praxíteles desnuda a Friné ante el Areópago* (1861), y es bien conocido que Delacroix le encargó a Eugène Durieu varios desnudos tanto de mujeres como de hombres para incorporarlos en su *Odalisca* (1857)⁵⁷. Más aún, pintores como Thomas Eakins, Pierre Bonard o Edgar Degas⁵⁸ produjeron sus propias composiciones fotográficas que después trasladaron al lienzo o al papel.

⁵⁶ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁷ POHLMANN, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁸ PHILLIPS, Sandra S. “Voyeurism and Desire”. PHILLIPS, Sandra S. (ed.). *Exposed: voyeurism, surveillance and the camera*. Exposición celebrada en la Tate Modern, London, del 28 Mayo al 3 Octubre, 2010. London: Tate Pub., 2010, p. 56.

Thomas Eakins fue obligado a renunciar⁵⁹ a su cargo de profesor en la Academia de Filadelfia al ser acusado de fotografiar desnudos a sus alumnas y alumnos; de dar clases de dibujo de desnudo al natural a mujeres, considerado como amoral en la época, una de las cuales fue Susan MacDowell, su futura esposa; y de establecer como habituales las relaciones sexuales entre su alumnado. Su hermana le acusaría de llevar a su sobrina a la locura a consecuencia de haberla introducido en prácticas y emociones sexuales “a la manera de Oscar Wilde” y una de sus pupilas se suicidó⁶⁰, si bien nunca se probó que fuera por su causa. Eakins se hizo famoso por sus fotografías de jóvenes en espacios naturales, apareciendo su esposa alguna vez en esos escenarios, pero ninguna otra mujer. Para los desnudos femeninos siempre reservó el espacio interior del estudio, apartado de la mirada pública⁶¹, como era lo apropiado y conforme a las reglas burguesas de moralidad.

Desde 1897 y hasta 1924, Pierre Bonnard realizó, literalmente, cientos de bocetos positivos a través de sus fotografías. Entre las más de doscientas que se conservan destacan las que tuvieron como protagonista a su compañera Marthe de Mélny y que se ejecutaron en lugares muy distintos: en París, en el apartamento de al lado de su estudio, donde realizó sus primeros desnudos entre 1899 y 1900, que le sirvieron de inspiración para crear las ilustraciones del libro de poesía *Parallèlement* de Paul Verlaine, publicado por Ambroise Vollard en 1901; en Montval, cerca Marlyle-Roi, entre 1900 y 1901, donde sacó múltiples instantáneas de Marthe en plena naturaleza para ilustrar otro encargo de Vollard, *Dafnis y Cloe* de Longo, publicado en 1902; en Vernouillet, donde alrededor de 1908 trabajó en imágenes como la de Marthe bañándose, más relacionadas con su producción pictórica. En los dos primeros grupos de fotografías mencionados, se tiene la sensación de que Bonnard robó las escenas, actuando como un voyeur. Sin embargo, el artista intervino como si de un director de cine se tratara, controlando la puesta en escena de cada una de las tomas para que le sirviesen en el proceso de preparación de las litografías para la ilustración de libros. El uso de una cámara *Pocket Kodak* de pequeño formato, con una velocidad de obturación reducida y cuyos negativos estaban preparados industrialmente, le permitió moverse con soltura⁶². La mujer se presentaba

⁵⁹ WERBEL, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁰ DOYLE, Jennifer. “Sex, Scandal, and Thomas Eakins’s The Gross Clinic”. *Representations*, Autumn 1999, vol. 68, University of California Press, p. 1.

⁶¹ WERBEL, *op. cit.*, p. 97.

⁶² HEILBRUN, Françoise y NÉAGU, Philippe. “Prefazione”. *Bonnard fotografo*: Torino, Accademia Albertina, 19 Febbraio - 1 Aprile 1988. Torino: Umberto Allemandi & C, [1988?], sin paginar.

aquí como una herramienta de trabajo, un objeto pasivo y una musa, sin posibilidades de colaboración en el acto creativo al modo en que Courbet la presentara en su alegoría de *El taller del pintor* (1855).

Un caso diferente fue el de Edgar Degas, quien trabajó con placas de vidrio y trípode con el fin primordial de captar la instantaneidad del momento, como en el caso de su famosa obra *After the Bath* (1896) (Figs. 27, 28), donde la fotografía le sirvió para congelar la incómoda postura, casi acrobática, de la modelo. Además, para este artista, según Malcolm Daniel⁶³,

la fotografía representaba un medio a través del cual trabajar una y otra vez sobre un mismo motivo con nuevas técnicas, es decir, una forma de buscar efectos particulares para después aplicarlos a sus grabados y pasteles.



27 Edgar Degas. *After the Bath (Woman Drying Herself)*, ca. 1896

28 Edgar Degas. *Nude (Drying herself)*, s.f.



Degas trabajaba con pintura

o con productos químicos sobre sus negativos o interpositivos con el fin de matizar los contrastes, como se puede observar en las albúminas que corresponden al óleo *Women Ironing* (ca. 1876). Pero quizá el aspecto más conocido que relaciona a Degas con el uso de la fotografía se encuentra en un tema central de su obra: la danza en los escenarios, entre los bastidores, en los entrenamientos o clases de sus protagonistas, etc. Existe una serie de negativos que su hermano René donó a la Biblioteca Nacional francesa en 1920⁶⁴ que muestran cómo las bailarinas se ajustan sus blusones en los hombros o en la espalda o cómo levantan sus brazos de forma estilizada. Desde 1870 en adelante, el artista usó esos motivos repetidamente en diferentes composiciones sobre la danza, un tema que se mantuvo de forma habitual durante su trayectoria artística.

Degas acudía regularmente al teatro Le Peletier, donde se encontraba la Ópera de París antes de que se trasladara al edificio diseñado por Charles Garnier. Observó a las bailarinas tanto en las representaciones como en los ensayos y en las audiencias que

⁶³ DANIEL, Malcolm R. "The Atmosphere of Lamps or Moonlight". DANIEL, Malcolm R.; PARRY, Eugenia, REFF, Theodore. *Edgar Degas, Photographer*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998, pp. 40-41.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 44.

se daban para los clientes especiales. Le interesó la postura y el gesto, lo que hacían las chicas durante sus descansos y con ellas retrató a sus instructores, como Jules Perrot, pero también a sus patronos, presentes en algunas de sus obras. Degas se convirtió en el “pintor de las bailarinas” y la prensa habló de esas niñas, apodadas las “ratas”, que formaban parte del cuerpo de danza de la ópera desde los cinco u ocho años edad. La mayoría de ellas eran huérfanas de padre y sus madres, normalmente lavanderas o conserjes, las introducían en ese mundo con la esperanza de que algún día alcanzaran la fama. Esas pequeñas, sometidas a una disciplina física muy rígida y con un salario ínfimo, eran inducidas a la prostitución por sus patronos durante las audiencias privadas que se celebraban antes y después de las representaciones. En esas reuniones los *abonnés* o suscriptores de la Ópera de París, que eran los representantes de la elite política, económica y cultural de la ciudad, mantenían relaciones personales con ellas, mientras la policía y las autoridades del teatro miraban hacia otro lado.

Degas retrató a los proxenetas, a sus patronos, en las distintas versiones de *Rehearsal of a Ballet on Stage*, ca. 1874 (Ensayo de un ballet en el escenario) (Figs. 29-32), donde una o dos figuras vestidas de negro están presentes en un extremo de la escena, observando a las bailarinas ejecutar sus poses y movimientos. Sus rostros siempre ensombrecidos, escondidos en el anonimato, hacen que la omnipresencia de su control y poder quede patente para quien contempla el espectáculo. Algunas de las muchachas triunfaron y pudieron conseguir casarse con figuras de la nobleza o las finanzas, las otras se vieron obligadas seguir ofreciendo sus favores a los asiduos de la ópera.

Ese mundo de corrupción no fue solo retratado por Degas, sino también por compañeros de profesión como Jean Louis Forain y por novelistas como Émi-



29 Edgar Degas. *Dancer. (Adjusting Both Shoulder Strap)*, 1895-96.

30 Edgar Degas. *Dancer. (Arm Outstretched)*, 1895-96.

31 Edgar Degas. *Dancer. (Adjusting Both Shoulder Straps)*, 1895-96.

32 Edgar Degas. *The Rehearsal of the Ballet Onstage*, ca. 1874.

le Zola en *Nana* (1880) y, muy especialmente, por Ludovic Halevy en *La famille Cardinal* (1872-1883), donde este autor describía cómo los miembros del cuerpo de danza de la ópera eran utilizados por sus padres para el ascenso social. Según Richard Kendall, Degas ayudó, junto a los otros intelectuales, “a hacer de la relación entre los patronos y sus presas uno de los emblemas de la época”⁶⁵. La prensa también contribuyó con sus chismes en esa labor, por ejemplo, Maria Van Goethen, la bailarina que posó para Degas cuando estaba realizando su escultura *Little Dancer Aged Fourteen* (La pequeña bailarina de catorce años), 1878-1881 (Fig. 33), fue descrita por los medios como una modelo habitual para los pintores vinculada a lugares de la bohemia como la Brasserie Martyrs, el café Nouvelle Athenes y el bar de la Rat Mort, e insinuaba constantemente su actitud liberal ante las relaciones sexuales⁶⁶.



33 Edgar Degas. *Little Dancer Aged Fourteen*, 1878-81.

La prostitución ha sido desde siempre uno de los temas más representados en la historia de la pintura y la fotografía. Ambos medios han retratado a sus protagonistas y sus actividades, han invadido con detalles de sus cuerpos, de sus órganos sexuales, lienzos y páginas de periódicos y revistas, contribuyendo a construir un decálogo de comportamiento y formas predefinidas para los mismos según las épocas. ¿Cuál era el objetivo? ¿Por qué sus autores concentraron su visión en esta vieja profesión? ¿Cuál es la razón de la existencia de una demanda tan amplia por ese tipo de temas? ¿Sus autores fueron unos clientes más? ¿Se interesaron alguna vez por la situación de sus protagonistas? Todas estas preguntas nos llevan a querer dismantelar la mirada de los fotógrafos y examinar cómo ésta fue evolucionando a lo largo de la historia: desde el puro ejercicio del voyerismo que pretendía difundir la vida nocturna para los lectores masculinos hasta la construcción de un documento social que denunciase la vida, el entorno y la situación de las prostitutas.

Uno de los primeros fotógrafos en abordarla fue Ernest James Bellocq cuando realizó en 1912 una serie sobre las prostitutas del barrio de Storyville de Nueva Orleans. Por primera vez, el autor no iba a utilizar su mirada para emitir un juicio moral sobre las prostitutas, ni tampoco para moldear su imagen según su impulso creativo. Las mujeres de

65 KENDALL, R., DEGAS, E., DRUICK, D. W., & BEALE, A. *Degas and the little dancer*. Berghahn Books, 1998, p. 21.

66 *Ibidem*, p. 16.

sus fotografías no eran ya objetos pasivos, sino sujetos que dialogaban con la cámara, ofreciéndole a su vez su mirada, siendo conscientes que estaban siendo fotografiadas. Solo en un par de casos, las chicas se veían incómodas, ausentes y rígidas. En el resto de imágenes (Figs. 34-37), Bellocq las recogió siendo dueñas de su propia identidad. Lee Friedlander que fue quien encontró en 1966 las ochenta y nueve placas originales



34 Ernst James Bellocq. Placa 5: *Mujer sobre tabla de madera acariciando a un perro*, 1911-13.

35 Ernst James Bellocq. Placa 6: *Mujer desnuda recostada sobre una ventana*, 1911-13.

36 Ernst James Bellocq. Placa 17: *Mujer sentada levantando una copa*, 1911-13.

37 Ernst James Bellocq. Placa 18: *Mujer sentada sobre diván de mimbre*, 1911-13.

de Bellocq, gracias a la ayuda del marchante Larry Borenstein, describió del siguiente modo lo que sentía al mirarlas:

“Parece como si cada chica decidiese cómo quería aparecer. Quiero decir que alguna de ellas quería posar desnuda y otras querían aparecer como cuando se iban a la iglesia. Él les dejaba que proyectasen lo que tenían en mente. Parecía que se hubiera ganado su confianza lo suficientemente como para permitirles que se sintiesen tal y como querían ser”⁶⁷.

67 Lee Frelander al investigar sobre Bellocq grabó una serie de conversaciones con Adele (modelo de Bellocq), Dan Leyrer, Al Rose, Bill Rusells, Joe Sanarens y Johnny Wiggs que después John Szarkowski editaría en formato de entrevista. *Bellocq: photographs from Storyville, the red-light district of New Orleans*. Introduction by Susan Sontag. Interview edited by John Szarkowski. Participants: Adele, Lee Frielander, Dan leyrer, Al Rose, Bill Rusells, Joe Sanarens and Johnny Wiggs. New York: Random House, cop. 1996, p.78.

No parece que Bellocq realizara estas fotografías para uso comercial, aunque Joe Sanarens⁶⁸ ha sugerido que quizá fueron utilizadas bien por las chicas, para encontrar un lugar de más alto nivel para trabajar, o por algunos salones o burdeles como reclamo publicitario. Bellocq fue fotógrafo comercial, entre sus clientes estuvo la Foundation Company, un astillero para el que realizó puntualmente fotografías de los detalles de los barcos que construía. Bellocq⁶⁹ fue popular en Storyville, todos se referían a él con el sobrenombre de *papá* por su fuerte acento francés y por su aspecto físico un tanto peculiar. Quien lo conoció lo describió como un enano que padecía hidrocefalia y quizá esta característica le ayudó a moverse sin problemas entre quienes participaban de la vida en los barrios bajos de Nueva Orleans, tal y como lo hiciera Toulouse Lautrec en el París decimonónico.

El elemento más inquietante de sus vidrios fue que algunas de las prostitutas aparecieran con las caras misteriosamente tachadas. Para Susan Sontag⁷⁰ esas imágenes eran dolorosas, en ellas se reflejaba la mezquindad y abyección de la vida de las prostitutas. En todas las demás, las mujeres aparecían relajadas, sensuales, reflejando la esencia de un mundo ya desaparecido. Las prostitutas de Bellocq plantearon con casi sesenta años de antelación el tema del maridaje artístico entre el fotógrafo y su modelo, un tema que se pondría en boga a partir de finales de la década de los setenta en los foros de discusión fotográfica.

Los retratos de Bellocq no reflejaron, en algunos casos, ni los escenarios donde se habían tomado, ni la profesión de sus protagonistas, proporcionándoles un anonimato en el que su identidad tenía la oportunidad de salir a flote. Muy al contrario, las mujeres de los prostíbulos que Brassai fotografió durante seis años en el París de principios de los años treinta posaron para su cámara como lo hubiesen hecho para cualquiera de sus clientes. Eran explícitas y exhortativas, invitaban al sexo, hacían lo que esperaban los lectores, representaban el comportamiento lascivo, deshonesto, tan descrito por artistas y literatos y tan denigrado por la sociedad. Estos retratos las convertían en una clase social a la que se le adjudicaba un rol determinado.

Brassai publicaría dos libros: en 1933, salió a la luz su álbum *Paris du Nuit* y en 1935, su proyecto *Secret Paris*. En el primero, París, su arquitectura, sus calles y su iluminación

⁶⁸ Joe Sanarens en la entrevista editada por John Szarkowski. *Ibidem*, p.76.

⁶⁹ Johnny Wigss en la entrevista editada por John Szarkowski. *Ibidem*, p.77.

⁷⁰ Sontag, Susan, "Introduction", *Ibidem*, p. 8.

nocturna se convirtieron en sus estrellas indiscutibles⁷¹. En el segundo, el inframundo de la noche, las prostitutas, gánsteres, proxenetas, homosexuales, criminales, jugadores o la misma gendarmería llenaron sus páginas.

Secret Paris (Fig. 38) se conformó como un recopilatorio de imágenes que fueron publicadas en diferentes revistas de la época *Allò Paris*, *Ici Paris*, *Paris-Sex-Appel*, *Vive Paris*, *Scandale*, *Seduction*, *Detective*, etc. Algunas de ellas, como *Paris Magazine*, fueron regentadas por Léon Vidal⁷², propietario de Les Éditions Gauloise y de una cadena de



38 Brassai. *The Secret Paris of the 30's*, 1975.

librerías y tiendas de lencería y objetos de carácter pornográfico –La Librairi de la Luna, Diana-Slip o La Librairi Ponceau, entre otras– que prácticamente monopolizaban el mercado. Vidal reunió, sin permiso de Brassai, las 46 imágenes que sacó a la luz bajo el título *Voluptés de Paris* (Voluptuosidades de París), publicación que fue difundida y vendida en sus establecimientos.

71 Este libro fue publicado por Éditions Arts et Métiers Graphiques con prólogo de Paul Morand.

72 DUPOUY, Alexandre. *Erotic Art Photography*. Parkstone International, 2016, p. 136.

En 1975, Brassai volvería sobre este proyecto que le arrebató Vidal para darle forma a su manera. Diseñó su libro *The Secret Paris of the 30's* como si se tratara de la estructura narrativa de una película. Según Marja Warehime⁷³, Brassai iniciaba su primer capítulo con una vista general de París tomada desde uno de los campanarios de Notre Dame, para después descender hasta sus calles y luego entrar en los lugares cerrados y secretos evocados por el título de la publicación. Con esta introducción dejaba claro la influencia que el cine tuvo sobre su obra. En 1932, Brassai había trabajado como fotógrafo con el director de cine Alexander Korda en *Les Dames de chez Maxime*, y fue amigo de Alexandre Trauner y Jacques Prévert, quienes colaboraron durante varios años con Marcel Carné en muchas de sus películas. El mismo fotógrafo explicaría que aplicó muchos de los trucos de los camarógrafos del cine en sus fotografías⁷⁴. La mayoría de sus escenas fueron preparadas y sus modelos contratados porque a Brassai le gustaba trabajar con flash de magnesio que dificultaba sobremanera la disposición del aparataje fotográfico y cuyas explosiones eran ruidosas, olorosas y brillantes, razón por la que fue apodado por Picasso “el terrorista”⁷⁵. Sin embargo, sus resultados fueron sorprendentes produciendo imágenes con sombras marcadas y pocos contrastes lumínicos en comparación a las obtenidas con otras fuentes de luz más modernas. Frank Dubo, Kiss o Janet Fukushima fueron algunos de los que posaron para él y que interactuaron con las gentes que habitaban los prostíbulos, bares y garitos de juego⁷⁶. Lugares como *Chez Suzy*, un pequeño burdel en el Barrio Latino, conformaron los escenarios de sus tomas, donde los modelos, a pesar de saber de su presencia, nunca imaginaban cuándo Brassai iba a efectuar el disparo. Esa es la razón por la que sus imágenes parecen momentos fugaces, robados y cargados de espontaneidad.

Uno de los prostíbulos en los que Brassai ejecutó sus fotografías fue visitado años después por Frank Horvat. En aquel entonces reconvertido en un club de estriptis, *Le Sphynx*, fue el escenario junto a la rue Saint-Dennis de París, conocida como la calle de las prostitutas, de una serie de instantáneas, realizadas entre 1956 y 1958, para dos de las revistas francesas más influyentes en la época, *Realités* y *Jours de France*, que

⁷³ WILKES TUCKER, Anne, “Brassai: Man of the World”. W. TUCKER, Anne; HOWARD, Richard y BERMAN, Avis. *Brassai: the eye of Paris*. Harry N Abrams Incorporated, 1999, p. 45.

⁷⁴ BRASSAI, “Technique de la Photographie de Nuit à propos de l'Album Paris de Nuit”, *Arts et Métiers Graphiques Paris*, no. 33, 15 January 1933, pp. 24-28.

⁷⁵ WILKES TUCKER, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 43.

solicitaron a Horvat su visión sobre la vida nocturna para un público masculino. Según cuenta el propio artista, para el trabajo de *Le Sphynx* utilizó una Leica y con solo la luz disponible, la del ambiente, disparó cerca de cinco rollos en un periodo de quince minutos. Fue el tiempo que le permitieron tomar fotos antes de que las chicas se dieran cuenta que no iba a pagarles un dinero extra por su posado. Para Horvat, lo que hacía que una fotografía adquiriese su sello personal eran los sentimientos sobre la luz, la composición, la relación personal con el tema y las ideas asociadas o las metáforas que emergían en su mente a la hora del disparo⁷⁷. Entrevistado por Karin Andreasson para *The Guardian*, el fotógrafo describió sus sensaciones en el momento de apretar el obturador para una de las tomas que realizó para *Le Sphynx*: un hombre aparece solo, bebiendo champán y contemplando el espectáculo. ¿Qué clase de hombre sería? Un hombre de negocios, un turista. Mientras tanto, bajo las luces, en una atmósfera terrorífica, el cuerpo desnudo de una de las stripteases, sobreexpuesto a las luces de la pasarela, parecía convertirse en una escultura de mármol (Fig. 39). Son pensamientos y sentimientos que nunca podría volver a experimentar a través del objetivo de su cámara y que convertiría esa foto en única⁷⁸.



39 Frank Horvat. *Le Sphynx*, París, 1956.

Entre las fotos de Brassai y Horvat se había producido un gran salto hacia delante. La técnica era parte integrante de esa evolución. Gracias a la Leica, Horvat pasó de recrear una falsa toma instantánea a conseguir la inmediatez verídica y real de la escena inmortalizada. Pese a eso, la mujer seguía siendo un objeto al que mirar, que se revelaba como

⁷⁷ HAMILTON, Peter y HORVAT, Frank. About the project of a retrospective exhibition, to be called «House with 15 Keys». Boulogne-Billancourt, October 14th, 2012. Consultado: 12/02/2017. Disponible en: <http://www.horvatland.com/WEB/en/page/INTERVIEW/content.htm>

⁷⁸ ANDREASSON, Karin. "Frank Horvat's best shot: the seedy side of 1950s Paris". *The Guardian*, Thursday 6 March 2014. Consultado: 12/02/2017. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/06/frank-horvat-best-shot-photography>

tema, que existía para ser observado, que transmitía la posibilidad de acercarse a poseer su cuerpo, un cuerpo que parecía accesible y disponible.

Las fotografías que Günter Zint realizó durante los setenta sobre la vida en el barrio chino de Hamburgo (Fig. 40) introdujeron un cambio, nos describieron al individuo, a los protagonistas de uno y otro bando, a los clientes y a las prostitutas. Viendo sus imágenes, uno reflexiona sobre los gestos captados, sobre las expresiones de los protagonistas, sobre sus poses e identidades personales. Zint ejecutó un estudio sociológico del barrio, trazó una línea temporal de su existencia, nos describió de la forma de vida de sus gentes.

Günter Zint trabajó desde 1967 a 1971 para publicaciones como *Der Spiegel* y *Stern*, haciéndose famoso por sus fotografías del *Star-Club*. Como fotógrafo freelance, colaboró e ilustró los artículos del periodista Günter Wallraff sobre la situación de los trabajadores alemanes de la industria del metal durante los años sesenta. A finales de la década fundó *St. Pauli News*, originalmente un periódico de izquierdas, donde llegaron a escribir Henryk M. Broder y Stefan Aust, pero que tras su venta en 1971, se convirtió en una revista pornográfica. A principios de la década de 1980 fundó “Pan-Foto Agentur zur Verbreitung



40 Günter Zint. *Barrio de Sankt Pauli en el corazón de Reeperbahn, Hamburgo.*

alternativer Pressefotos GmbH”, junto Hinrich Schultze, Marilyn Stroux Gaby Schmidt, Jutta e Inge Kramer Stadach, cuyo objetivo era la difusión de imágenes alternativas y de carácter social para la prensa⁷⁹.

Günter Zint vivió en el barrio de Sankt Pauli en Hamburgo, donde estaba situado el *Reeperbahn*, uno de los centros europeos más famosos dedicados al ocio y a la prostitución desde los años cincuenta. En el corazón de *Reeperbahn*, en una calle estrecha llamada

⁷⁹ Biografía de Günter Zint encontrada en la página del colectivo The Atomic Photographers Guild (APG). Consultado: 12/02/2017. Disponible en: <https://atomicphotographers.com/about/>

Grosse Freiheit, estuvo situado el legendario *Star Club* donde, entre 1962 y 1969, se lanzó la carrera musical de los Beatles y de otras bandas y cantantes del pop como Jerry Lee Lewis, Bill Haley, Bee Gees, The Rattles, Eric Burton o Screamers, entre otros muchos. En esa época, las calles de la *Reeperbahn* estaban atestadas de marineros porque los buques de carga tardaban al menos de cuatro a cinco días en descargar sus mercancías en el puerto y a sus tripulaciones se les permitía bajar a tierra cada noche. Los establecimientos dedicados a la prostitución y los clubes de stripteases llenaban todos los rincones de sus calles. Domenica Niehoff, una de las prostitutas de origen dominicano que solía trabajar en el gran burdel de la calle Herbert, llamado Palais d'Amour, fue durante los setenta la protagonista de muchas de las instantáneas de Günter Zint antes de convertirse en la prostituta más famosa de Alemania por su participación en las tertulias televisivas y su defensa incuestionable de la legalización de la prostitución. Una mujer con una identidad muy definida, conocedora de su lugar en la sociedad, que no quiso en ningún momento renunciar a lo que había sido y era. Sus fotografías tienen algo de espíritu antropológico, porque buscaron estudiar los comportamientos sociales de un barrio que existía por y para el ejercicio del sexo y la posesión, donde el proxenetismo y la explotación sexual estaban a la orden del día.

En la década de los ochenta, trabajaban en el barrio alrededor de 1.000 prostitutas y la gran mayoría lo hacían en el famoso *Eros*, un burdel de seis pisos, quizá uno de los mayores de Europa. Durante la década de los noventa, con la aparición del SIDA y el miedo al contagio, la población de prostitutas se redujo. Tan solo quedaban registradas 400 mujeres dedicadas al oficio y muchos de los negocios cerraron. Hoy en día, *Reeperbahn* está lleno de supermercados, club de travestis, restaurantes baratos, negocios de prostitución caducos y lugares donde los adolescentes pueden emborracharse por poco dinero. Por eso, el índice de criminalidad se ha incrementado en sus calles, donde los jóvenes, ebrios de alcohol y otras sustancias, provocan incidentes violentos⁸⁰.

Las fotografías de Günter Zint nos contaron la evolución del barrio, se constituyeron en un documento social o, mejor dicho, en una crónica de sus habitantes, de sus trabajadores, de sus locales, de sus visitantes, reflejando la temporalidad de las prácticas y la huella que el paso del tiempo iba dejando sobre sus calles y arquitectura. Pero todavía

⁸⁰ PATERSON, Tony. "Death of the Reeperbahn: Hamburg's streets of shame". *The Independent*. Friday, March 21, 2008. Consultado: 12/02/2017. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/death-of-the-reeperbahn-hamburgs-streets-of-shame-799034.html>

no denunciaban, no nos hablaban de la situación de las prostitutas, de las marcas que esta profesión, la más antigua del mundo, había dejado sobre su cuerpo y su mente.

Brent Stirton estuvo trabajando con HIV Charity Global Business Coalition Against AIDS durante casi 10 años. Su fotografía de *María* (Fig. 41), una prostituta de Kryvyi Rih, Ucrania, adicta a las drogas, dio la vuelta al mundo por ganar en 2012 el primer premio de la categoría “temas contemporáneos” del World Press Photo. En esa fecha había en esa localidad más de 4.000 personas registradas adictas a las drogas, drogas que en un 90 % eran inyectables. María tenía 32 años y se prostituía para poder mantener a su pequeña hija, entonces al cuidado de su madre. Stirton



40 Brent Stirton. *María*, 2012.

dijo que en ella se resumía la experiencia de la adicción y la pobreza de toda una zona de Ucrania, un país con la incidencia más alta de HIV / SIDA de Europa, y que constituía un aviso de las consecuencias ocasionadas por el consumo de barbitúricos.

María era la antítesis de nuestras ideas sobre la feminidad; sin embargo, su mirada era fuerte, sin vergüenza. Su cuerpo afectado por la enfermedad y la droga nos transmitía su sufrimiento, un dolor que ningún ser humano debía estar obligado a soportar. Su posado nos recordaba al de una venus, pero observada al detalle nos devolvía cada una de sus heridas, de sus cicatrices físicas y mentales. En esos momentos, su imagen transformaba nuestra percepción y asociaba la escena a la del descendimiento de Cristo de la cruz, a toda aquella locura de tortura sobre un cuerpo. Natalia Antonova⁸¹ para un artículo en *The Guardian* afirmó que lo que más le impresionaba de *María* era esa dignidad desafiante de su mirada. Parecía que te estaba diciendo que no le importaba que le culpases por haber llegado a esa situación. Sus ojos, claros y tangibles, no pedían piedad ni perdón.

81 ANTONOVA, Natalia. “Portrait of a Ukrainian sex worker, defiant and dignified”. *The Guardian*, Tuesday 13 November 2012. Consultado: 12/02/2017. Disponible en: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/nov/13/ukraine-sex-worker-press-photo-award>

Para Brendt, su obligación como fotoperiodista residía en buscar a las víctimas que llegasen a producir la mayor empatía posible, el mejor sentimiento común de humanismo responsable. En definitiva, conseguir que una fotografía fuese difícil de olvidar o ignorarse. Su intención no era producir fotografías sensacionalistas, sino aquellas que reflejasen la mayor interacción con el tema, con el ser humano situado frente él. Por eso necesitaba estar intensamente comprometido, sentir lo que estaba haciendo, evitar distracciones, trabajar en soledad. La luz era para él importante, era la que operaba las transformaciones sobre sus tomas, viaja siempre cargado con ella. La postproducción, la excesiva manipulación era para él una paranoia del mundo editorial que debía ser restringida a lo que se pudiese hacer en una habitación oscura⁸².

Brent Stirton le brindó la oportunidad a *María* de hablarnos directamente, de mostrarnos su situación, de las consecuencias de su adicción, de reflejar su vida en un solo golpe de vista, de concienciarnos de la degradación de ciertas localidades de Ucrania, de la miseria en la que vivían personas como ella, de las necesidades urgentes que debían ser cubiertas en el área.

Todo esto llegaba ante nosotros de la mano de Stirton, un activista social que, como miembro de una plataforma internacional de ayuda al SIDA, había sido invitado, junto a otros fotógrafos, por la Olena Pinchuk ANTI AIDS Foundation, una asociación creada por la hija del segundo presidente de Ucrania, Leonid Kuchma⁸³. Este se mantuvo en el gobierno entre 1994 y 2005, cuando el negocio de las drogas, la prostitución y el tráfico de seres humanos estaba en manos de una oligarquía fuertemente apoyada por su gobierno y el tráfico de armas con Yugoslavia llegaba a su pleno desarrollo⁸⁴. Parecía una ironía que una imagen que nos estaba hablando de un problema real escondiera tras de sí la sombra de quien fue su causa.

⁸² BOGRE, Michelle. *Photography as activism: Images for social change*. Focal Press, 2012, pp. 108-115. Resumen de las declaraciones Brent Stirton en la entrevista realizada por el autor del libro en Perpignan, Francia, el 2 de septiembre de 2012. Consultado: 12/02/2017. Disponible en: <https://day.kyiv.ua/en/article/timeout/madonnaoligarchsland>

⁸³ SKUBA, Viktoria "Madonna... from the oligarchs land". *The Day newspaper*, Monday, February 21, 2012. Consultado: 12/02/2017. Disponible en: <https://day.kyiv.ua/en/article/timeout/madonnaoligarchsland>

⁸⁴ GLENNY, Misha. *McMafia: Seriously organised crime*. Random House, 2009, p. 109.

6 UNA VENTANA ABIERTA AL CONOCIMIENTO

En 1978, John Szarkowski, por aquel entonces director del departamento de fotografía del Museum of Modern Art de Nueva York, organizó una gran exposición titulada *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, que marcaría un antes y un después en la historia de la fotografía. En el catálogo de esa histórica exposición, Szarkowski propuso una clasificación de la fotografía en dos grandes grupos atendiendo a su funcionalidad: como medio de expresión personal y como método de exploración del mundo¹. La primera, a la que llamó espejo, ofrecía una narración autobiográfica, que podía llegar a tener toques surrealistas y de autoanálisis, cuyos temas aludían a verdades platónicas universales y que formalmente utilizaba fuertes contrastes lumínicos, encuadres al detalle y manipulación gráfica. La segunda, a la que denominó ventana, se centraba técnicamente en el concepto de la “straight photography” como opuesto a la “synthetic photography”, ya que el carácter fundamental de sus imágenes se definía dentro de la cámara, durante el momento de exposición², mientras que sus temas eran extraídos de la contemporaneidad y como tales eran fácilmente reconocibles e identificables, porque sus tomas eran amplias, claras y ávidas en descripción.

Esta categorización dicotómica, establecida por Szarkowski, era mucho más compleja de lo que parecía a simple vista, pero no era nueva. En las últimas líneas de su ensayo, él mismo marcó dos grandes puntos de referencia como ejemplo de los perfiles descritos: Alfred Stieglitz para espejo y Eugène Atget para ventana. Estos nombres sugerían una escisión de carácter dogmático entre fotografía artística y documental, ya instaurada en décadas anteriores, donde la línea de separación establecida entre fotógrafo y pintor era difusa para la primera y abismal y grandilocuente para la segunda.

Sin embargo, la definición que aportaba Szarkowski para las obras de carácter documental se alejaba de lo hasta entonces establecido. Se asentaba sobre una visión de la

¹ SZARKOWSKI, John. *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*. New York: The Museum of Modern Art, 1978, p. 11.

² *Ibidem*, p. 21.

realidad subjetiva y personal que eludía la responsabilidad de transmitir una idea fidedigna de la realidad al estar procesada a través del filtro mental y estético del fotógrafo. Este subjetivismo era fragmentario, porque iba a la caza de un instante para versionarlo. No había en la ventana de Szarkowski ni historias, ni interpretación, ni responsabilidad moral, pero sí acrobacia para encontrar en el azar lo que podía despuntar³, lo que, según diría Roland Barthes, desafiaba las leyes de lo interesante para construir el *punctum* de una fotografía, un concepto que nacía, vivía y moría en el mismo acto del mirar. Era el directo heredero del espíritu desarrollado en el libro de Robert Frank, *The Americans*, cuyos momentos fotográficos desconectados fueron comparados con la poesía de la generación *Beat*, descrita en 1952 por John Clellon Holmes como aquella para la que no existía una sola filosofía, ningún partido, ninguna actitud individual y para la que “cada persona se convertía en un caminar, en unidad autónoma”⁴.

Lejos de esta consideración quedaba el espíritu de finales de los años treinta, el de la *Farm Security Administration (FSA)*, instituida por el gobierno de Franklin D. Roosevelt y basada en los conceptos de documento fotográfico y vigorización de los sucesos. John Grierson, documentalista cinematográfico y teórico de aquella época, encontró en esa imagen una gran utilidad, porque “nos prometía el poder hacer dramas teatrales con nuestras vidas cotidianas y hacer poesía con nuestros problemas”⁵. Gracias a ella, se pudo imbuir de emoción a los hechos con la intención de instruir e influir sobre el público.

Tampoco se acercaba a las ideas del fundador de la revista *Life*, Henry Luce, que tal y como explicó en su ensayo *The Camera as Essayist*, publicado en el segundo número de su revista en abril de 1936, concibió el foto-ensayo con el objetivo de editar fotografías como si formaran parte de historias coherentes a través de sus pies de fotos, transformándolas de documentos fragmentarios de carácter individual a mosaicos que comunicaran significados profundos⁶.

Y naturalmente se alejaba también de las afirmaciones de W. Eugene Smith, uno de los fotógrafos capaces de sublevarse ante la tiranía de los editores gráficos de revistas

³ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili, 1982. P. 64.

⁴ HOLMES, John Clellon. “This is the beat generation”. *New York Times Magazine*, November 16, 1952, pp. 10-22.

⁵ NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 238.

⁶ ABBOTT, Brett. *Engaged observers: documentary photography since the sixties*. Exposición celebrada en J. Paul Getty Museum, Los Angeles, June 29-November 14, 2010. Los Angeles: J. Paul GettyMuseum, 2010, p. 3. Recogido de LUCE, Henry. “The Camera as Essayist”. *Life*, 1937, vol. 2, no. 17, pp. 60-61.

como *Life*, que en 1948 escribió acerca de la responsabilidad moral del fotógrafo sobre sus obras y los efectos que estas pudieran causar sobre el público:

“al seleccionar el motivo que ha de ser plasmado en el negativo y al decidir el momento exacto de la exposición, etc., (el fotógrafo) está haciendo una mezcla de las variantes interpretativas para obtener un conjunto emocional, que será la base sobre la cual se formará la opinión del público observador”⁷.

En resumen, lo que podríamos definir como subjetivismo documentalista, que fue presentado en el MoMA a través de las instantáneas de Garry Winogrand, Lee Friedlander y Diana Arbus, excluía la vivificación emocional de la FSA, la continuidad argumental del fotoensayo creado por *Life* y la noción de responsabilidad moral del fotógrafo que leíamos en las palabras de Smith. Esta nueva corriente del fotoperiodismo, que irrumpió en escena a partir de los años setenta, surgió en el contexto de los movimientos sociales en pro de la defensa de los derechos humanos, abogando por una fotografía partidista y activista, basada en el poder de la imagen como agente modelador de la opinión. En ningún caso buscó la estética del instante, el posado o la configuración de una escena. Muy al contrario, nos mostró con frialdad los acontecimientos, acercándonos a la realidad, sin preparación, sin carga emocional añadida, pero captando toda la crudeza en cada escena.

Este nuevo fotoperiodismo exprimió y extrajo algunas de las nociones que caracterizaron las categorías de Szarkowski, aunque dotándolas de un nuevo sentido. Se construyó, eso sí, a partir de la realidad objetiva como único punto de referencia y sujeción, adoptando como suyos los conceptos de: *espejo o vehículo de auto-expresión*, porque la orientación de sus investigaciones dependerían de las obsesiones y convicciones de sus creadores, y *ventana* como garante de la objetividad en la acción de descubrir y observar el mundo. Además, nacería cuando las principales revistas basadas puramente en la imagen como *Life* estaban en proceso de extinción y la importancia de la televisión aumentaba día a día como instrumento informativo. Recordemos que el fin de *Life* fue anunciado por el *International Herald Tribune* en diciembre de 1972 y que las emisoras televisivas norteamericanas pasaron de ser 69 en 1949 a más de 800 en 1970⁸. En conse-

⁷ SMITH, Eugene. “Fotoperiodismo” (1948). Publicado en Fontcuberta, Joan (Ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003. pp. 209-213.

⁸ Datos aportados en el libro de FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983, p. 132.

cuencia, la función de la imagen fotográfica como elemento ilustrativo de lo “noticiable” se transformó para resultar útil. El resultado fue un cambio de orientación hacia procesos de investigación más intensos, de examen individualizado y profundo sobre temas que debían suscitar el interés público y estimular el debate.

Los años setenta darían, pues, entrada a un nuevo fotoperiodismo que adoptaría el espíritu de independencia y la marcada autoría de los fotógrafos de *Magnum Photos*, convirtiendo al fotógrafo en un transcriptor visual de los hechos que aplicaba su óptica personal sobre el fragmento de realidad que congelaba. El libro de fotos sería su principal herramienta de trabajo, liberándose así de la dictadura de los editores gráficos de las grandes publicaciones periódicas. En los productos del nuevo fotoperiodismo concurriría el espíritu del maridaje de los géneros, introducido incipientemente en el mundo de la fotografía a través de las enseñanzas de Moholy-Nagy: se entrevistaría a los protagonistas, se les fotografiaría, se les filmaría. Se podría hablar casi de una estructura cinematográfica para sus reportajes, proyectos de larga duración, prolongados en el tiempo durante años. El fotógrafo estaría presente como *voyeur*, construyendo las secuencias de sus historias, compartiendo vida y momentos con los protagonistas, identificándose con ellos, convirtiendo al espectador en cómplice del acto *voyeurístico* y transmitiéndole también el poder que la mirada otorga, eliminando con ello las barreras ya difusas entre lo público y lo privado, y siendo el principal responsable de la edición de sus imágenes.

En el apartado ***Marginalidad: comercio sexual y enfermedad mental***, se contemplará trabajos de mujeres que mujeres como Susan Meiselas, Mary Ellen Mark y Jodi Cobb iniciaron su actividad en las filas de este nuevo fotoperiodismo en las convulsas décadas de los sesenta y los setenta, cuando la euforia de los primeros triunfos feministas pudieron incentivarlas a combatir por un puesto en el área de los reportajes gráficos, una parcela reservada únicamente para los hombres, a la que muy pocas mujeres habían tenido acceso hasta entonces. Ellas conformaron una de las primeras generaciones de fotógrafas en ser instruidas por la universidad estadounidense, que por aquel entonces experimentó un masivo aumento de profesorado y cursos específicos en esta nueva disciplina universitaria⁹. Además, se vieron tocadas de lleno por el debate que, sobre la pornografía y la libertad sexual, se estaba dando en los Estados Unidos, debate que se

⁹ Por ejemplo, Szarkowski describe en su texto que entre 1964 y 1967 el número de escuelas y universidades que ofrecían cursos de fotografía pasó de 268 a 440, *op. cit.*, p. 15.

vería inmortalizado años más tarde, en 1992, en la obra *¿Eres pro-porno o anti-porno?* de Sue Williams y que no fue más que un reflejo de las continuas luchas del feminismo por analizar las relaciones de sexualidad, de subjetividad y de poder, y la manera en que estas condicionaban la producción y el consumo cultural, tal y como arguyó en los ochenta Griselda Pollock¹⁰.

Además fueron conscientes de que mostrar públicamente las situaciones asfixiantes a las que muchas mujeres eran sometidas en relación a su cuerpo y a la afirmación de la masculinidad como herramienta de poder subyugante contribuiría de manera positiva a favor de la mujer. Y en ese contexto y retomando las teorías de Laura Mulvey sobre la mirada patriarcal del cine de Hollywood, que fueron publicadas bajo el título de “Placer visual y cine narrativo” en la revista *Screen* en otoño de 1975, estas fotoperiodistas decidieron trabajar para mostrar la otra mirada, la de la mujer cuyo cuerpo era utilizado como fetiche y objeto de deseo. Así, la mayoría de ellas desarrollaron temas encaminados a mostrar la situación de las trabajadoras del sexo como Susan Meiselas con su *Carnival Strippers (1973-75)*, cuyas protagonistas traspasaban en su día a día la frontera existente entre *performance* y acto sexual; como Mary Ellen Mark, que retrató a prostitutas indias que desde edad muy temprana venían ejerciendo la profesión en los cubículos de *Falkand Road (1978-1979)* en Bombay; como Jodi Cobb, que, aunque mucho más tardíamente, nos mostraría el mundo secreto de las *Geisha (1995)* japonesas.

Frente a este grupo, encontramos, en el apartado la **Antropología de la mujer**, fotoperiodistas que se centraron, durante la década de los ochenta, en investigar a la mujer como sujeto de identidad propia, dando una orientación antropológica a la esencia de lo femenino. La mayoría de ellas desarrollaron proyectos de larga duración, que se extendieron durante décadas. Por ejemplo, casi un cuarto de siglo duró *Libuna*, un proyecto de Iren Stehli que abordó, desde el seguimiento de la vida de una mujer de origen gitano en Rumanía, temas como las campañas esterilización realizadas por el régimen comunista, la emigración, las situaciones de extrema pobreza o la problemática de los sin techo.

Lourdes Grobet, eterna batalladora por la defensa de los derechos de la mujer, se centró en el tema de la lucha libre como espectáculo portador de los símbolos de la cul-

¹⁰ POLLOCK, Griselda. “Historia y Política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?”. Publicado en Michaud, Yves (Ed); Tucker, Marcia... (et al.). *Feminisme, art et histoire de l'art*. Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1994. Consultado: 15/09/2012. Disponible en: http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/ciberfeminismes32.html

tura mexicana y, durante más de veinte años, retrató a sus protagonistas. También reservó un lugar especial para las mujeres luchadoras, ironizando con la máscara y la parodia sobre su doble jornada de trabajo –como madres y amas de casa y como trabajadoras–.

Bajo una orientación más antropológica desarrolló Graciela Iturbide su obra dedicada a las mujeres del Juchitán, publicada en 1989. Durante décadas estudió a este pueblo legendario de carácter matriarcal tomando fotografías que nos recuerdan el más puro estilo documentalista de los años de la depresión americana. Se centró en temas identitarios como la maternidad o la famosa sensualidad de las mujeres del Istmo de Juchitán, que mostró con sus imágenes de mujeres desnudas o ataviadas con sus personalistas atuendos.

En la segunda mitad de la década de los noventa y dentro de un ámbito de carácter autobiográfico y de autoanálisis, aparecieron fotoperiodistas que estudiaron a las mujeres en contextos de marginalidad y desamparo. Adriana Lestido llevó a cabo estudios sobre mujeres presas o madres adolescentes, pero también se interesó por los conflictos humanos y por la ausencia del hombre. Por ejemplo, uno de sus proyectos más interesantes giró en torno al seguimiento de los vínculos, roles y conflictos entre *Madres e Hijas* (1995-1998). Maya Goded, cuando temas como el sexo, la violencia y la droga ya no eran molestos porque se habían introducido en el arte desde hacía tiempo, trabajó en su *The Neighborhood of Solicitude: The Prostitutes of Mexico City* (2001) sobre la prostitución, los mitos de la maternidad y la virginidad, las drogas y los abusos, abordándolos desde el autoanálisis con el objetivo de conocer los secretos de su propio cuerpo.

6.1 Marginalidad: comercio sexual y enfermedad mental

El desarrollo económico de la segunda mitad del siglo XVIII, derivado del proceso de industrialización, nos dejó en herencia una realidad social bipartita que se manifestó en pares de opuestos: desde naciones que pertenecían a un lado u otro del hemisferio terrestre según su grado de desarrollo, hasta términos contrapuestos que fueron rigiendo el día a día de nuestra convivencia: dominio - sumisión, riqueza - pobreza, civilización - barbarie, igualdad - discriminación. Estos conceptos surgieron cuando el Estado moderno aplicó sobre el conjunto de la población estrategias de gobernabilidad y detectó individuos que no eran dóciles a sus políticas. Así nacieron los procesos de vigilancia y de regulación del comportamiento humano, puestos en marcha por las sociedades disciplinarias al objeto de conseguir la aceptación de la ética y el pensamiento del poder. Según Michel Foucault,

gracias al conocimiento de las distintas ciencias como la sexología, medicina, psicología, sociología, criminología, etc., se pudieron “controlar en el cuerpo las posibilidades de mutación de vida, y por ende, su continua posibilidad de anomalía”¹¹. De ese modo, nuestros gobiernos establecieron las diferencias entre la normalidad y la anormalidad, lo sano y lo enfermizo, la buena y la mala conducta y las sometieron a revisiones periódicas. La sociedad, fuese cual fuese el régimen bajo el que vivía, absolutista o democrático, fue descartando a la mujer adúltera, al alumno poco brillante, al ladrón, al liberal, al enfermo, a la prostituta, al discapacitado... y los fue convirtiendo en desterrados, injuriados, despojados y proscritos. En consecuencia, la realidad social occidental fue cada vez más homogénea y el espacio urbano se convirtió en el reflejo de sus actividades económicas y políticas. Cada sector de la población tenía un lugar donde trabajar, residir o entretenerse y todo aquel que saliera fuera de estos parámetros quedaba marginado.

La prostitución y la enfermedad mental han sido desde siempre agentes segregados de la sociedad y debemos preguntarnos cómo el hombre ha sido capaz de convertirlos en invisibles y dejarlos totalmente al margen de sus preocupaciones. Según las estimaciones de la Organización de las Naciones Unidas, en 2009 había 20 millones de prostitutas en el mundo, de las cuales el 75 % tenía entre 13 y 25 años de edad¹². La Organización Mundial de la Salud nos habla de una gran variedad de trastornos mentales que afectan en el mundo a una población muy numerosa: unos 350 millones sufren depresión, otros 60 padecen trastornos afectivos bipolares, 21 son tratados de esquizofrenia y otras psicosis y 47,5 están aquejados de demencia¹³.

Realmente, se trata de cifras alarmantes que solemos ignorar pese a la atención que los medios de comunicación les suelen prestar. Por ejemplo, entre 1980 y 2006 dos de los periódicos más importantes del mundo, *The New York Times* y *Washington Post*, dedicaron a la trata de personas para su explotación sexual un total de 605 artículos. Sólo el 15 % de ellos prestó atención a sus víctimas y un 52 % no mencionó ni las políticas vigentes ni las posibles soluciones al problema. En el resto se abordó livianamente la

¹¹ RIVERA DE ROSALES CHACÓN, Jacinto C.; LÓPEZ SÁENZ, M^a. *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. Madrid: UNED, 2002, p. 257.

¹² Datos obtenidos del informe elaborado por Fondation Scelles: *L'exploitation de la prostitution: un fléau mondial*. Connaître, Comprendre, Combattre l'exploitation sexuelle. Paris: Fondation Scelles, Juin 2012, 3ème edition, p. 5.

¹³ Información extraída de la página web de la Organización Mundial de la Salud: Trastornos mentales. Nota descriptiva N° 396. Abril de 2016. Consultado: 05/01/2017. Disponible en: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs396/es/>

necesidad de establecer una cooperación internacional para la lucha contra el tráfico y de revisar la legislación sobre inmigración y prostitución¹⁴ como posibles retos para mejorar la situación.

En España, la mayoría de las noticias relacionadas con la prostitución nos han llegado asociadas a la mujer inmigrante. Erika Masanet y Carolina Ripoll¹⁵, de la Universidad de Alicante, realizaron un estudio sobre “La representación de la mujer inmigrante en la prensa nacional” y observaron que las noticias que giraban en torno a las redes de prostitución y el tráfico de seres humanos tenían como protagonistas a “la mujer oriunda de países pobres” a la que le acompañaban siempre, como si se tratase de sus apellidos, los adjetivos dependiente, subordinada, víctima, sumisa, ignorante, perdida, etc., construyendo una imagen negativa de la misma sin mencionar la precariedad económica o la presión psicológica y el maltrato físico que les condujo a ejercer la prostitución.

En 1993 la Universidad de Glasgow llevó a cabo un análisis de 562 artículos de periódicos locales y nacionales que, publicados durante un periodo de un mes, contenían referencias a la salud mental. El 62 % de esas historias relacionaban la enfermedad con la violencia, ayudando a establecer una conexión mental entre ambas¹⁶. Posteriormente, Riley Olstead, basándose en las teorías de Foucault, señaló que los vínculos creados entre criminalidad, enfermedad mental y clase social fueron producto del uso ideológico de los medios. Después de analizar el discurso de 195 artículos de dos de los principales periódicos canadienses durante la década de los noventa, concluyó que cuando el sujeto protagonista era una persona de clase media, tan sólo el 14 % de los casos se centraban en su trastorno, pues su estatus económico, su familia y su ocupación constituían los puntos fuertes de las noticias. Contrariamente, cuando el protagonista era de extracción social baja –personas sin hogar que frecuentaban comedores sociales y refugios–, la pobreza se establecía como la causa principal de su enfermedad y en un 89 % se relacionaba a los pacientes con comportamientos delictivos¹⁷, generando así una noción despectiva de su visión como grupo social.

¹⁴ GULATI, Girish J. “News frames and story triggers in the media’s coverage of human trafficking”. *Human Rights Review*, 2011, vol. 12, no. 3, pp. 368 y 374.

¹⁵ MASANET RIPOLL, Erika; RIPOLL ARCACIA, Carolina. “La representación de la mujer inmigrante en la prensa nacional”. *Papers: revista de sociología*, 2008, n.º 89, pp. 183 y 84.

¹⁶ EDNEY, Dara Roth. “Mass media and mental illness: A literature review”. *Canadian Mental Health Association*, Ontario, January 2004, p. 3. Consultado: 05/01/2017. Disponible en: http://ontario.cmha.ca/files/2012/07/mass_media.pdf

¹⁷ *Ibidem*, p. 6.

En ambos casos, en el de los enfermos mentales y en el de la prostitución, los medios de comunicación contribuyeron a la construcción de las identidades de las víctimas, expulsándolas del conjunto de la población normalizada y caracterizándolas como personal marginal. Asimismo, nunca estudiaron el origen de su problemática ni los remedios potenciales que pudiesen aplicarse, excepto para difundir y debatir sobre algún proyecto específico o campaña propagandística emprendida por los gobiernos.

Este fue el caso del contexto histórico en el que Mary Ellen Mark desarrolló su *Ward 81* (1978) al canalizar el debate público que, por aquel entonces, estaba provocando el proceso de desinstitucionalización o cierre de los hospitales mentales públicos y el traspaso de sus pacientes a servicios locales de salud mental.

El problema arrastraba desde tiempo atrás. Ya en 1938, Alfred Eisenstaedt realizó un ensayo fotográfico para *Life* sobre el Pilgrim State Hospital, una de las instituciones mentales más grandes de los Estados Unidos. Las instantáneas estuvieron acompañadas de un artículo, titulado “The Shadow of Insanity” (La sombra de la locura) (Fig.1), que sacó a la luz pública la lamentable situación en la que se encontraban los llamados Asylums (manicomios) debido al gran hacinamiento de sus pacientes y al escaso personal del que disponían. Como resultado, ni se atendía ni se alimentaba bien a los enfermos, mermando así las posibilidades de su recuperación. Las cifras publicadas reflejaban la realidad de los hospitales estatales en todo el país: 500.000 pacientes; 506 hospitales; 3.000 psiquiatras, 3.600 enfermeras, 29.000 asistentes; 109.000 ingresos y 85.000 altas por año, una media de 3 años de hospitalización por paciente y un coste económico de 750 millones al año¹⁸.



1 Alfred Eisenstaedt. “The Shadow of Insanity: What the U.S. Is Doing About It”. *LIFE*, March 14, 1938

18 EISENSTAEDT, Alfred. “The Shadow of Insanity: What the U.S. Is Doing About It”. *LIFE*, March 14, 1938, Vol. 4, no. 11, pp. 45-55, p. 46.



2 MAISEL, Albert Q. "Beldam 1946". *LIFE*, May 6, 1946. Fotografías de Jerry Cooke y Charles Lord

En 1946, *Life* volvió a publicar otro extenso artículo, "Beldam 1946" (Fig. 2), esta vez de la mano de Albert Q. Maisel y con fotografías de Jerry Cooke y Charles Lord, tomadas en dos grandes hospitales: Byberry de Pensilvania y Cleveland State de Ohio. Junto a las deficiencias descritas anteriormente, las denuncias se centraron esta vez en las palizas, los maltratos, las torturas, los abusos y el abandono que sufrían los enfermos y estuvieron basadas en los testimonios de los más de 3.000 objetores de conciencia, menonitas, metodistas y cuáqueros, que sirvieron como asistentes en los manicomios durante la Segunda Guerra Mundial. De ahí, el título del reportaje, *Beldam 1946*, que hace referencia al manicomio inglés más antiguo de Europa que alcanzó su fama por la crueldad con la que trataba a sus pacientes. El escándalo mediático fue de tal calibre que, incluso, el cine hizo suyo el tema, popularizándose una película del mismo nombre, protagonizada por Boris Karloff y Anna Leen y dirigida por Mark Robson¹⁹.

Gracias a toda esta vorágine informativa, se iniciaron algunas reformas que comprometieron la creación de una cadena de pequeños hospitales dedicados específicamente al diagnóstico y a la terapia intensiva de tres meses como máximo, tras la que los enfermos serían dados de alta o reubicados

¹⁹ En 1945, un año antes de que *Life* publicase *Beldam 1946*, Alfred Hitchcock sacaría a la luz la película *Spellbound* (que en España se comercializó como *Recuerda*), un largometraje basado en la novela *The House of Dr. Edwardes* (1927) de Hilary St. George Saunders y John Palmer, en la que la locura y el psicoanálisis fueron los protagonistas incuestionables. La película contó con dos intérpretes de excepción, Ingrid Bergman y Gregory Peck, y con Dalí como diseñador de los escenarios oníricos. Esto nos da una idea de cómo el tema del psicoanálisis, la locura y las instituciones mentales eran una cuestión delicada para la sociedad americana de la época.

en los correspondientes hospitales estatales, un programa que resultó de gran eficacia y ahorro para las arcas del Estado²⁰. Cinco años más tarde, Maisel realizó, desde las páginas de *Life*, una comparación entre los datos procedentes de los informes de 1946 y los recientemente recogidos en 1951, que resultó sorprendente: los médicos (+ 19 %), las enfermeras (+ 35 %) y los asistentes (+ 50 %) se incrementaron en número, un increíble ejército de 5.000 *Grey Ladies* (damas grises de la Cruz Roja) ayudó en el cuidado de los pacientes y los presupuestos para el área aumentaron en un 100 %. Las escalofrantes fotos de 1946 de enfermos desnudos paseando por las salas carentes de mobiliario aparecieron junto a otras en las que los pacientes vestidos y sentados estaban pendientes de un aparato televisivo. Maisel concluía que, aunque aún faltaba mucho por hacer²¹, la reforma estaba dando sus frutos gracias a la eficiencia de las políticas de salud públicas puestas en marcha por el gobierno.

El siguiente paso fue la fundación de los Institutos Nacionales de Salud Mental (NIMH), que con sus investigaciones dieron con nuevas drogas psicotrópicas que, a partir de 1955, ayudaron a curar, si no totalmente, algunos síntomas de los trastornos mentales. En un ensayo fotográfico que realizó Fritz Goro para *Life* en 1956²² se confirmaban los excelentes resultados de los narcóticos a través del seguimiento del tratamiento de algunos pacientes.

En 1963 el presidente John F. Kennedy promovió la ley *Community Mental Health Centers Act* por la que se concedieron subvenciones a los estados para la creación de centros locales de salud mental que proporcionaban atención a los pacientes como alternativa a su institucionalización. Dos años más tarde, el gobierno de Lyndon B. Johnson aprobó otra ley, *Social Security Act*, que supuso la introducción de un sistema de seguridad social, Medicare y Medicaid, dirigido a la población mayor de 65 años y a las personas sin recursos, por el que el gobierno federal asumía los costos de los medicamentos psiquiátricos y de su terapia. Finalmente, en 1974, Richard Nixon puso en práctica el programa *Supplemental Security Income* que ayudó a acelerar la desinstitucionaliza-

20 MAISEL, Albert Q. "Beldam 1946. Most U.S. Mental Hospitals are a shame and a disgrace" (Beldam 1946. La mayoría de los hospitales mentales de Estados Unidos son una vergüenza y una deshonra), *LIFE*, May 6, 1946, Vol. 20, no. 18., pp. 102-109. Fotografías de Jerry Cooke y Charles Lord, pp. 105, 116 y 118.

21 MAISEL, Albert Q. "Scandal Results in Real Reforms" (El escándalo da lugar a reformas reales), *LIFE*, November 12, 1951, Vol. 31, no. 20, pp. 141 y 154.

22 GORO, Fritz. "Return to Sanity in 12 Weeks: New Drugs Restore Mental Victims" (Retorno a la cordura en 12 semanas: nuevos medicamentos sanan a las víctimas mentales), *LIFE*, October 12, 1956, Vol. 41, no. 16, pp. 148-156.

ción de pacientes, especialmente de los de edad avanzada, discapacitados y ciegos. En todo este proceso, el número medio de pacientes en hospitales psiquiátricos disminuyó progresivamente desde una media de más de 2.000 en 1958 a una de 500 en 1978, al mismo tiempo que el gasto dedicado a cada paciente pasaría de 16,53 \$ en 1969 a 19,33 \$ en 1994²³.

Durante el transcurso de estos acontecimientos, la novela *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Alguien voló sobre el nido del cuco) de Ken Kesey (1962) logró gran fama. Dos años más tarde, se convirtió en un musical de Broadway, cuyo papel principal fue interpretado por Kirk Douglas y, por último, se llevó a la gran pantalla en 1975, esta vez con Jack Nicholson como protagonista en una actuación que le valió su primer Oscar. Mary Ellen Mark participó en su rodaje y conoció de cerca la decadencia que sufrieron los hospitales como resultado de la reducción presupuestaria en favor de los centros comunitarios. Finalizada la película, el Oregon State Hospital, su escenario natural, fue noticia por el estado de abandono en el que se encontraba y porque, entre sus muros, todavía se guardaban 3.489 urnas de cobre, que contenían cenizas de pacientes nunca reclamadas²⁴. Los redactores Doug Bates y Rick Attig del periódico *The Oregonian* fueron galardonados por esta historia con el Premio Pulitzer de 2006.

Una situación parecida fue la que condujo tanto a Susan Meiselas como a Mary Ellen Mark a realizar sus reportajes *Carnival Strippers* y *Falkland Road*, respectivamente. Ambos aparecieron en el contexto de la lucha antipornográfica y feminista surgida en Estados Unidos como reacción al informe de la *Commission on Obscenity and Pornography*, publicado en septiembre de 1970. En él se establecía que el material obsceno y pornográfico, cada vez más habitual y presente en los *mass media*, no era fuente de problemas sociales importantes y no debía ser sometido a restricciones ni censuras.

El debate público organizado alrededor del tema llenó páginas y más páginas en periódicos y revistas de opinión. En *Life* un artículo de John Neary, "Pornography goes public" (La pornografía se hace pública)²⁵, advertía que detrás de la pornografía existía un grupo de hombres de negocios respaldados por el dinero del crimen organizado

²³ Información extraída en su mayoría del artículo "Deinstitutionalization" de la *Encyclopedia of Mental Disorders*. Consultado: 06/02/2017. Disponible en: <http://www.minddisorders.com/Br-Del/Deinstitutionalization.html>

²⁴ KERSHAW, Sarah. "Long-Forgotten Reminders of Oregon's Mentally Ill". *The New York Times*, March 14, 2005. Consultado: 6-2-2017. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2005/03/14/us/longforgotten-reminders-of-oregons-mentally-ill.html>

²⁵ NEARY, John, "Pornography goes public". *LIFE*, August 28, 1970, Vol. 69, no. 9, pp. 18-25, p. 19.

que, con una inversión de algo menos de un billón de dólares por año, esperaban que su negocio de cine porno alcanzara unos márgenes de beneficio que podrían llegar hasta el 10.000 %. Pero la industria del cine no era la única implicada (Fig. 3). En 1970, la policía estimó que existían unas 2.250 librerías porno repartidas por toda América, tan solo en Nueva York esta cifra ascendía a 55 y en Washington había no menos de 27 en un radio de siete manzanas alrededor de la Casa Blanca²⁶. Estas cantidades nos dan una idea de la cuantía del material pornográfico comercializado en esos establecimientos: desde comics y novelas a calendarios y posters. Asimismo, San Francisco pasó a ser considerada como la gran capital del porno. William Murray²⁷ en un artículo que publicaría en la *New York Times Magazine* en 1971 describiría a la perfección todas las facetas del espectáculo porno de la ciudad: la prostitución de adolescentes por un módico precio de 50 a 100 dólares por sesión en el centro de la ciudad, junto a los hoteles más sofisticados; la práctica del estriptis en los clubs de los distritos de North Beach y Tenderloin; espectáculos drag como el *Nocturnal Dream Show* en el que el famoso grupo *The Cockettes* realizaba sus *performances*; y publicaciones *underground* como *The Berkeley Barb*, *Tribe*, *The Organ*, etc. Esta última revista trimestral estuvo dirigida por Christopher



3 John Neary, "Pornography goes public". *LIFE*, August 28, 1970.

²⁶ SAMUEL, Lawrence R. *Sexidemic: A Cultural History of Sex in America*. Rowman & Littlefield Publishers, 2013, p. 92.

²⁷ MURRAY, William. "The Porn Capital Of America." *The New York Times Magazine*, January 3, 1971. Consultado: 6-2-2017. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1971/01/03/archives/the-porn-capital-of-america-by-william-murray-porn-capital-of.html>

Weills, un sociólogo con título universitario que se vio atraído por los altos rendimientos económicos que la pornografía ofrecía. Y este no fue un caso aislado, muchos de los editores del sector y directores o administradores de clubs o salas de cines procedían de la universidad. Por ejemplo, Arlene Elster fue una veinteañera licenciada en ciencias por la universidad de Texas que regentó el Sutter Cinema y financió el primer festival de cine erótico de San Francisco.

En estos años llegaba también a su máximo apogeo *Playboy*, una revista que había sido fundada por Hugh M. Hefner en 1953 y cuyo éxito, según Gisèle Freund, se basaba en “la combinación de dos aspiraciones de la clase media americana: el deseo sexual y el deseo de promoción social”²⁸. Sus lectores, por esas fechas, eran varones de menos de 35 años, en su mayoría casados, que ganaban alrededor de 15.000 dólares al año²⁹. A finales de los sesenta, salió al mercado un competidor de *Playboy*, *Penthouse*, en cuyas páginas se combinaban los artículos sobre el estilo de vida urbana y los retratos pornográficos.

Manuales como *The Joy of Sex* (1972) de Alex Comfort y *The G Spot and Other Recent Discoveries About Human Sexuality* (1982) de Alice Kahn Ladas, Beverly Whipple y John D. Perry se convirtieron en verdaderos best-sellers internacionales y películas como *Deep Throat* (Garganta profunda), alcanzaron recaudaciones escandalosas, calculándose para esta película unos 50 millones de dólares de taquilla. Su actriz principal, Linda Marchiano³⁰, conocida como Linda Lovelace, dijo que cada vez que alguien veía *Deep Throat*, estaba viendo cómo la violaban. La activista Andrea Dworkin recogió su testimonio junto al de otras mujeres en su libro *Pornography: Men possessing women* (1981). En sus primeras páginas, se podían leer historias terroríficas sobre mujeres violadas, golpeadas y drogadas por sus propios familiares desde edad muy temprana, que fueron introducidas en la pornografía por medio de fotografías y obligadas a imitar las posturas de las mujeres allí reproducidas. Una de ellas contó como su vida a los dieciséis años no había sido otra cosa que no fuera “succionar pollas, posar desnuda, realizar actos sexuales y ser repetidamente violada.”³¹ Su identidad se había construido a través de todas esas imágenes y vivencias.

²⁸ FREUND, Gisèle. *La fotografía ...*, op. cit., p. 165.

²⁹ *Ibidem*, p. 65.

³⁰ DWORKIN, Andrea; HEIFERMAN, Marvin. *Pornography: Men possessing women*. London: Women's Press, 1981, p. xvi.

³¹ *Ibidem*, p. xvii.

Andrea Dworkin colaboró y lideró la lucha emprendida por los movimientos anti pornografía que surgieron en Estados Unidos durante los años setenta y ochenta como Women Against Violence Against Women (Los Ángeles, 1976) o Woman Against Violence in Pornography (San Francisco, 1976). Estas feministas denunciaban ciertos contenidos publicitarios aparecidos en televisión, revistas, música pop y películas que glorificaban la violencia sexual y enseñaban a los hombres a ver a la mujer como un género subhumano u objeto sexual diseñado para su uso y abuso³². Asimismo, gracias a estas reflexiones, las feministas empezaron a analizar la vulnerabilidad femenina a la presión y coerción sexual como parte del sistema de poder utilizado por los hombres para reforzar la sumisión de la mujer.

La pornografía pasó a ser y, aún sigue siendo, una de las formas de representación por la que se define a la mujer. Dibuja una de sus tantas caras y hunde sus raíces en el concepto de la mujer fatal, una etiqueta que le ha acompañado como una lastra desde hace siglos. Pero al materializarse a través de la fotografía y el cine, la pornografía proporciona un acceso inmediato al objeto fotografiado o grabado, sin filtros ni mediaciones, lo que rebasa los límites de la función propia de toda representación, puesto que invita a la acción, a la participación y exige una respuesta: la excitación. No obstante, la frontera a partir de la cual esa tensión se ejecuta es algo muy difícil de establecer.

En los años setenta, el debate sobre la pornografía se estancó precisamente por eso, por la incapacidad de la sociedad y del *establishment* de definir “lo obsceno”, aquello que era del todo inaceptable. América se vio desborda por esa vorágine de imágenes pornográficas que hemos descrito y, en consecuencia, asociaciones vecinales y alcaldes de todo el país se sentaron a discutir sobre cuál era la línea que tenía que traspasar una fotografía, película o espectáculo para ser considerado nocivo y, por ende, ser objeto de prohibición. Desde luego, sus defensores se adhirieron con todas sus fuerzas a esa categoría ambigua en la que quedó enmarcada la pornografía durante esos años. Sin embargo, esta batalla ya se había librado desde antiguo y todavía estaba latente en el mundo del arte, donde los eruditos se empeñaban en discernir lo que diferenciaba a lo bello de lo sublime, a lo sublime de lo obsceno, y a lo obsceno de lo erótico.

³² BRONSTEIN, Carolyn. *Battling pornography: The American feminist anti-pornography movement, 1976–1986*. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 2. Disponible en: https://books.google.es/books?id=EYheMTwz2qIC&pg=PA70&lpg=PA70&dq=1970+commission+on+obscenity+and+reactions&source=bl&ots=1V_465L8zP&sig=atqM0dMEKR9EnL8xHch8W6yf1B4&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwihkb7ZlIDSAhUIM8AKHZEzDTQQ6AEIYDAJ#v=onepage&q&f=false

Uno de los que puso sobre la mesa estos temas fue Kenneth Clark, cuando salió a la luz su libro *The Nude: A Study in Ideal Form* (El desnudo: un estudio de la forma ideal). Dos meses antes de que se publicase, en octubre de 1956, *Life*³³ lo anunciaba (Fig. 4) en un artículo en el que se podía leer en letras de tamaño considerable, junto a la imagen de una venus esculpida en mármol: “scholar compares its grace to the naked’s exposed look” (erudito compara su gracia con la mirada dirigida a su desnudez). En su ensayo, Clark sacaba a colación la diferencia de significado entre dos vocablos ingleses “nude” y “naked”. El primero expresaba el concepto de arte, el cuerpo investido por la belleza o la naturaleza hecha forma, es decir, transformada por la creación artística. El segundo hacía referencia sencilla y llanamente al cuerpo sin ropa, a la desnudez. También habló del cuerpo femenino como naturaleza, como materia desestructurada que debía ser so-

metida por la forma para llegar a ser arte. Asimismo, lo oponía al del hombre, regularizado por los haces de músculos que lo estructuraban geoméricamente. El hombre era la medida, la mujer la indefinición, de ahí el triunfo del arte sobre la materia pura.

Alrededor de la obra de Clark empezaron a surgir interpretaciones feministas de todo tipo. Linda Nead fue una de las teóricas que más la estudió, relacionándola con los pensamientos de Kant y Derrida en el campo de la estética con el objetivo de



4 “The Beauty of the Nude”. *LIFE*, October 22, 1956,

entender la importancia del desnudo y del cuerpo femenino dentro de la tradición del arte occidental³⁴.

33 “The Beauty of the Nude”. *LIFE*, October 22, 1956, Vol. 41, no. 17, pp. 102-109.

34 NEAD, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Tecnos, 1998, p. 50.

Nead dedicó mucho esfuerzo a explicar la definición que ambos filósofos habían establecido sobre el juicio estético. Para Kant, se construía dentro de los propios límites del objeto artístico y todo aquello que le rodea –público, contexto, otros objetos– no influía en su formulación. Para Derrida, sin embargo, su ejercicio se producía en la fina línea donde convivían lo intrínseco y lo extrínseco a la obra. Así, para Kant y Clark lo bello era finito, estático y contemplativo. Lo sublime, por el contrario, era infinito, mutable e inquietante y superaba las fronteras del arte, de lo que se podía ver y representar, dependiendo de la subjetividad y experiencias del espectador.

Como reflejo y conclusión de estas reflexiones, se podría afirmar que “el desnudo femenino marca tanto el límite interno del arte como el límite externo de la obscenidad.”³⁵ Entre ambos, en ese hueco vacío y sin nombre, es donde Derrida colocaba los estados transicionales, las muchas y nuevas categorías que nos ayudarían a completar nuestra visión del desnudo, del cuerpo y de la feminidad. Por ejemplo, la forma de lo erótico, que “supone la representación sexual estetizada” o “el borde entre la respetabilidad y la no respetabilidad, entre el deseo puro y el impuro”³⁶. Nead, además, analizó la diferencia entre cuerpo desvestido y desnudo desde una perspectiva de género. Así, el primero, sería el cuerpo virgen, sin intervenciones ni manipulaciones políticas; y el segundo sería el cuerpo dócil, sujeto al modelado de las convenciones sociales, regulado por la máquina del poder patriarcal y, según Foucault, autorregulado interiormente por medio a la coerción³⁷.

Ese cuerpo “desnudo”, dócil y profundamente politizado fue objeto de un examen sistemático que se propuso analizar, a través de las representaciones artísticas, las funciones, las relaciones y los procesos de acceso al poder político y social desde presupuestos feministas. Su objetivo fue desnaturalizar el carácter jerárquico atribuido a la relación entre los géneros y demostrar con ello que la idea de heterosexualidad y los roles atribuidos al hombre y a la mujer no eran más que construcciones sociales elaboradas por intereses políticos a través de la historia. Entre las muchas opciones existentes, nos detendremos a examinar la ideología que subyace bajo el trabajo de tres artistas que ejercieron su actividad durante la segunda mitad del siglo XIX y que las críticas feministas estudiaron en profundidad: Gustave Courbet (1818-1877), Auguste Rodin (1840-1917) y Édouard Manet

³⁵ *Ibidem*, p. 47.

³⁶ *Ibidem*, pp. 165-66.

³⁷ *Ibidem*, p. 24.

(1832-1883). El primero concibió a la mujer como materia y sujeto pasivo; el segundo la asimiló a sus ansias de deseo sexual materializándola a través de su práctica artística y el último fue uno de los pioneros en deconstruir conceptualmente los valores sociales y morales de la burguesía de la época.

Gustave Courbet dio un lugar prominente al cuerpo de la mujer en su obra *L'Atelier du peintre* (El taller del pintor), 1854-55 (Fig. 5). Curiosamente, habían transcurrido cien años desde que el pintor desarrolló esta alegoría de su propio acto creativo, representándose a sí mismo pintando un paisaje, hasta que Clark publicó su controvertida historia



5 Gustave Courbet. *L'Atelier du peintre*, 1854-55.

del desnudo. Y, a pesar del tiempo transcurrido, los discursos del artista y del crítico parecían ser los mismos.

Justo en el centro de la composición, junto al paisaje que Courbet pintaba, una modelo sin ropa aguardaba su turno de posado. El artista en su labor no distinguía entre naturaleza y mujer, ambas eran una misma cosa, ambas eran moldeables a través de su pincel y ambas serían convertidas en arte por su intervención, es decir, “mujer y naturaleza son objetos intercambiables de deseo y de manipulación masculina”³⁸ como comentó Linda Nochlin cuando analizó la obra.

Pero si Courbet convertía a la mujer en objeto pasivo sujeto a la mirada masculina, Rodin iría un paso más allá, marcando el cuerpo de la mujer con sus manos, dejando sus huellas intensas y profundas sobre la superficie de la arcilla, proyectando su estilo sobre ella, como si los recuerdos del acto de la creación debieran permanecer para siempre. La práctica artística de Rodin fue, ante todo, performativa, convirtiéndose en el fundamento principal por el cual se asoció su reputación de mujeriego a la temática de sus trabajos³⁹.

Anne Higonnet diría que “las marcas del modelado vigoroso que Rodin dejó en la arcilla o sus signos rápidos en el papel, [...] y sobre todo los temas eróticos de su escultura, se

³⁸ NOCHLIN, Linda. “Courbet’s real allegory: rereading «The painter’s studio»”. FAUNCE, Sarah; NOCHLIN, Linda. *Courbet reconsidered*. New York: Brooklyn Museum in association with University of Washington Press, Brooklyn, 1988, pp. 17-42, p. 32.

³⁹ ETSY, David. *Rodin: Sex and the Making of Modern Sculpture*. Yale University Press, 2010, pp. 95 y 100.

hicieron indistinguibles de su sexualidad. Nadie parecía capaz de escribir sobre la obra de Rodin, y menos aún el propio Rodin, sin usar metáforas sexuales”⁴⁰. En este sentido, se dio una importancia extrema e inusual a las declaraciones que realizó Isadora Duncan cuando describió su encuentro con Rodin: “pasó sus manos por mi cuello, pecho... Comenzó a amasar todo mi cuerpo como si fuera arcilla”⁴¹. Lógicamente, estas palabras habría que interpretarlas en el contexto de la actividad profesional del escultor cuando, a partir de la década de 1890 y hasta su muerte, centró su atención sobre el lenguaje corporal de las bailarinas y acróbatas relacionadas con la danza experimental como Loïe Fuller, Alda Moreno y la propia Duncan. En esas investigaciones sobre el movimiento, se debería enmarcar *Iris, messagère des dieux* (Iris, mensajera de los dioses) (ca. 1895), una obra en la que Rodin trabajó en la focalización fragmentada del cuerpo femenino, restringiéndola a la parte inferior del torso recortado y centralizando su visión en los órganos sexuales. Un formato, que solo antes se había atrevido a desarrollar Courbet en *L’Origine du monde* (El Origen del mundo) (1866), y que después cultivarían, durante la segunda y tercera década del siglo XX, algunos fotógrafos como Man Ray, Alfred Stieglitz o Edgard Weston, cuyas producciones se vieron afectadas muy de cerca por las relaciones con sus musas.

En definitiva, la escultura de Rodin entendida como una metáfora del acto sexual se convertiría en un vehículo para la expresión de su virilidad y de sus ansias por subyugar y poseer a las modelos, unos valores de tipo patriarcal que estaban presentes en el pensamiento de la sociedad finisecular y que Rodin dejaría marcados en la superficie de sus obras. Por esa razón, John Berger declaró que “nada revela más vívidamente que las esculturas de Rodin, si se analizan con suficiente profundidad, la naturaleza de la moralidad burguesa en la segunda mitad del siglo XIX. Por un lado, la hipocresía, la culpa, porque tienden a reflejar un deseo sexual fuerte –aunque nominalmente pueda satisfacerse– febril y fantasmagórico; y, por otro lado, el temor a que las mujeres se escapasen (como propiedad) y la necesidad constante de controlarlas”⁴².

Esa doble vara de medir, esa doble moral es la que otro grande de la pintura decimonónica, Manet, criticaría de forma subversiva en su lienzo: *Olympia* (1863). En el juego que establecía con la obra de Tiziano, *La venus de Urbino* (1538) (Figs. 6, 7), esta obra deconstruía

⁴⁰ HIGONNET, Anne. “Myths of creation. Camille Claudel & Augustine Rodin”. *Significant others: creativity & intimate partnership*. W. Chadwick, & I. De Courtivron (Eds.). Thames and Hudson, 1996, p. 20.

⁴¹ BERGER, John. “Rodin and Sexual Domination” (1967). *About Looking*. New York: Pantheon, 1980, p. 88.

⁴² *Ibidem*, p. 191.



6 Edouard Manet. *Olympia*, 1863.



7 Tiziano. *La Venus de Urbino*, 1538.

todo el sistema social de valores establecido para la feminidad de la época. Se hacía público lo que hasta entonces se había reservado para la escena privada: el interior de la morada burguesa y el puro acto de ofrecimiento del sexo. La línea en que lo honesto y lo deshonesto cobraban vida se hacía presente en la yuxtaposición de las poses de la *cortesanae honestae* –esa mujer poderosa y culta de época renacentista– y las de la prostituta retratada por Manet con una apariencia delgada y pálida que rayaba en lo enfermizo. Sus curvas indistintas y su cabellera negra que contrastaba con aquellas doradas que hicieron famosas a las venecianas retratadas por Tiziano, Tintoretto y Veronés, ponían en esa escena el enfrentamiento entre la alta y la baja cultura; la mujer virtuosa y la

obscena; las clases más elevadas de la sociedad y las más desfavorecidas; los valores acomodados domésticos frente a los mercantiles virulentos y agresores; la fidelidad y la infidelidad de la mujer⁴³; y el ideal de restricción sexual y de pundonor burgués frente a la aparatosa desvergüenza de la sensualidad vivida en sus salones. Según Robert Witkin⁴⁴, *Olympia* consiguió que el espectador desacralizara tanto la domesticidad, la casticidad y el pudor de la mujer burguesa como su dependencia económica y moral de la autoridad paterna y marital. Manet hizo que la virtud y el escándalo, la riqueza y la pobreza, lo moderno y lo ancestral se poseyeran lo uno a lo otro, y por esta razón, Witkin explicó cómo en el lienzo la “cama matrimonial de la diosa y el sofá de la puta fueron una misma cosa”⁴⁵.

⁴³ Conceptos que se reflejaron en la obra a través de la permuta del perro, sentado a los pies de la venus de Tiziano, por el gato que aparecía en la cama de Olympia, como símbolos de fidelidad el primero y de promiscuidad sexual el segundo.

⁴⁴ WITKIN, Robert W. “Constructing a Sociology for an Icon of Aesthetic Modernity: Olympia Revisited”. *Sociological Theory*, Volume 15, Issue 2, August 1997. American Sociological Association, p. 101-125, pp. 121-122.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 122.

La *Olympia* abriría también un camino hacia la autorrepresentación, por su mirada franca y descarada hacia el espectador, por interpelarlo, por no ser pasiva ante su mirada, desmantelando sus ansias de posesión. Antiguamente, se hacían públicos los castigos y las muertes, y la mirada asistía al verdugo en la destrucción del otro. *Olympia* neutralizaba el contacto visual y al hacerlo hacía consciente al otro de su presencia y de su poder: “¿Ves esto? Soy yo. No seré objeto de tu mirada, ni invisible a la mía. Este es mi cuerpo, mi vida”⁴⁶. Con estas frases Eunice Lipton inició su relato sobre la modelo Victorine Meurent, la protagonista de *Olympia* y de otros muchos de los cuadros de Manet, cuyo papel y significación fueron tan cuestionados por los eruditos del arte. Con su investigación Lipton quiso darle voz a *Olympia* para evitar que nadie más hablara por ella.

Susan Meiselas y Mary Ellen Mark quisieron hacer lo mismo con las protagonistas de sus historias. Con *Carnival Strippers* y *Falkland Road*, respectivamente, analizaron las causas que llevaron a estas mujeres a formar parte de un entramado de explotación sexual. Ambas intentaron ganarse la confianza de sus protagonistas y nos acercaron a sus padecimientos y al contexto cultural de donde provenían. Investigaron sobre sus clientes, sus tarifas, el proxenetismo y el entramado mafioso que se movía a su alrededor. Trabajaron el cuerpo como concepto, partiendo desde la mirada habitual que sus compañeros de profesión habían construido sobre la mujer para intentar combatirla. Sus chicas miraron a la cámara para contar sus historias, para mostrar su verdadera identidad y denunciar su situación. No estaban sometidas al escrutinio de una mirada, sino que compartieron su vida diaria con las fotografías durante meses e incluso años. Parecía que su voz se oía con cada disparo. Sin embargo, Jodi Cobb en *Geisha* (1998) dio una visión distinta centrándose en las diferentes concepciones sobre la mujer construidas a lo largo y ancho de la geografía mundial, donde el aspecto físico como metáfora de identidad cultural cobraba una inmensa importancia. Asimismo, trató el tema de la esclavitud laboral y sexual a escala global.

La labor de las fotoperiodistas fue sacar de las sombras a todas aquellas voces de mujeres, víctimas de una esclavitud sexual que nadie estaba dispuesto a detener. Era como liberar los secretos de un submundo, que aunque se sabía de su existencia, era mejor ignorarlo, evitarlo y dejarlo en una completa oscuridad y desconocimiento. Era su manera de enfrentarse a los códigos preestablecidos por la visión patriarcal de la mujer, dejando sentir y casi palpar sus vidas.

⁴⁶ LIPTON, Eunice. *Alias Olympia: A woman's search for Manet's notorious model and her own desire*. Cornell University Press, 1999, p. 15.

En los tres corpus de obras citadas, las fotógrafas hicieron hincapié en la construcción del espectáculo, en cómo sus protagonistas se preparaban para ejercer a diario su profesión, en las sesiones de maquillaje a las que se sometían o en cómo era vendido el entretenimiento, solamente accesible tras la recompensa económica. Era como si hicieran un guiño a las fotografías que, encargadas por Jean Cocteau y realizadas por Man Ray en el París de 1926, documentaron la metamorfosis física de Vander Clyde en la espectacular Barbette, el increíble travesti trapezista engalanado con ropas de vedette. Ellas también compartían con Barbette una identidad falsa que debían construir en su día a día como parte del ritual de seducción puesto en marcha para conquistar clientes. Meiselas, Mark y Cobbs captaron cada detalle de esta transformación, desde el aseo personal hasta los momentos de descanso, de desesperación o de intensa alegría.

Estas profesionales se enfrentaron al reto de retratar y de abrir una ventana hacia la verdadera identidad del sujeto, al tiempo que prestaban atención a su cuerpo como escenario de posesión e instrumento y medio de vida. Por una parte, esperaron con paciencia a que sus protagonistas iniciaran sus confesiones más íntimas, actuando tan solo como intermediarios entre ellas y la cámara. Por otra, se convirtieron en testigos de sus vidas, en verdaderos escrutinadores, en *voyeurs*. Ahí es cuando su visión personal tuteló a la máquina fotográfica para superar el desafío formal y conceptual que suponía captar el transcurso del tiempo en sus vidas. Y lo que es más, se impusieron como misión sacar a la luz ciertos determinantes de carácter feminista que ayudasen a los espectadores a mirar desde otros ojos que no fuesen ni masculinos ni patriarcales la condición de la mujer. Esta vez querían ayudar a construir, sin intervención alguna de los poderes fácticos, una identidad femenina que coincidiese con la realidad y cuya significación no dependiese ni se configurase desde su oposición al género opuesto.

En este sentido, Susan Meiselas nos introdujo en su proyecto *Carnival Strippers* a través de una fotografía que encuadraba la mitad inferior de un torso femenino, concentrando su atención en los atributos sexuales cubiertos, ocultos o escondidos tras una prenda de lencería. Alertado el espectador por el título e imagen de la cubierta del libro, que consistía en una vista general de la caseta de estriptis de una feria, de sus anunciantes y del público asistente, esta instantánea ocupa el espacio reservado para la portada y a simple vista parecía un anuncio de lo que se encontraría en el interior. Al presentarse la imagen a sangre y ocupando casi una doble página, el enfoque desmesurado conducía rápidamente a canalizar nuestra visión. La palabra *stripper* (striptease) se alzaba poderosa y la imagen ayudaba a estimular la imaginación, invitaba a levantar la página y des-

hacerse de lo que obstruía la mirada (Fig. 8). Meiselas jugaba con nuestros sentidos y con nuestra mente, manipulándolos para empujarnos a esa deducción. Pero, desde mi punto de vista, esta tan solo era una idea superficial en comparación con el mensaje que nos quería lanzar. Contrariamente, esta fotografía constituía un pistoletazo de partida para una tesis muy distinta: mostrar en un solo golpe de vista la orientación dada por



8 Susan Meiselas. Portada de *Carnival Strippers*, 1976.

la mayoría de los artistas y fotógrafos hasta el momento y abrir ante nuestros ojos una nueva ventana de observación. De una manera sutil e irónica el aumento desmesurado del motivo nos acerca tanto como nos distancia de la orientación patriarcal tradicional del cuerpo femenino, provocando una mirada multifacética que desencadena la transformación de la mujer de objeto a sujeto de representación. Además, la autoría femenina, en un trabajo en el que el cuerpo de la mujer era el punto central, suponía, por una parte, la descolonización del mismo de la mirada masculina y, por otra, la exploración y el estudio de su sexualidad y erotismo desde un ángulo no habitual.

El torso femenino recortado, desprovisto de cabeza, con parte de las extremidades o sin ellas, había sido un tema tradicional en el arte occidental desde el siglo XIX, como hemos visto anteriormente de la mano de Courbet y Rodin, pero ahora Meiselas lo había rescatado para romper definitivamente con una forma de representación que optaba por el tratamiento del cuerpo “naked” (sin ropa) de Clark, desvestido de cualquier apreciación política predeterminada con el objetivo de dar la oportunidad al público de ejercer sus propio juicio y valoración.

Susan Meiselas

Susan Meiselas es mundialmente conocida por sus fotografías de guerra en la zona de Centroamérica, especialmente en Nicaragua y El Salvador, y por sus estudios de corte sociológico como la reconstrucción de la historia del pueblo kurdo, en donde documentó los nexos de unión entre presente y pasado⁴⁷. Sus objetivos fueron siempre jugar a favor de las víctimas, mostrando de cerca cuáles eran los efectos de la guerra sobre la población civil; evitar la distorsión provocada por los informadores y medios de comunicación,

⁴⁷ METZ, Holly. “Interview with photographer Susan Meiselas”. *The Progressive*, April 1998 p. 36.

generalmente ajenos a los propios conflictos y hechos; y presentar la cruda realidad a través de los ojos de los protagonistas.

Susan Meiselas, nacida en Baltimore, Maryland, se formó en el Sarah Lawrence College de Nueva York, orientándose hacia la antropología y la educación urbana, y amplió sus estudios en la Harvard Graduate School of Education, cursando un *Master in Visual Education* del que se graduó en 1971. Respecto al ámbito concreto de la fotografía, su única formación oficial fue un curso que realizó con Len Gittleman y Norfleet Bobbi⁴⁸. El primero procedía del *Institute of Design* de Chicago, con un enfoque gráfico muy específico, y el segundo trataba a la fotografía como un instrumento para la observación sociológica. Al año siguiente empezó a dar clases de fotografía y animación en escuelas públicas elementales del South Bronx, explorando, además, la incorporación e integración de los medios visuales como herramienta pedagógica para el Community Resources Institute. Gracias a su serie *Carnival Strippers* se unió a la agencia *Magnum* en 1976 y desde entonces trabajó como fotógrafa independiente para *The New York Times* y *The Times* de Londres, así como para las revistas *Time*, *Geo* y *Paris Match*, entre muchas otras. Entre junio de 1978 y julio de 1979 documentó la insurrección sandinista de Nicaragua y posteriormente publicó un libro monográfico sobre el tema en 1981 en Patheon Books. El libro contaba en imágenes la represión existente bajo el gobierno de Somoza y la pobreza en la que se vio sumida la población, el levantamiento de la clase obrera, la lucha violenta y finalmente la victoria para los rebeldes.

En 1980 Meiselas visitó un pueblo destruido por el ejército en El Salvador y tomó fotografías de la masacre del Mozote. Por otro lado, tras seis años de dedicación, en 1997 completó su estudio sobre la situación de Kurdistán y creó una página web, una especie de archivo colectivo, donde publicó los resultados de su investigación sobre 100 años de historia visual del pueblo kurdo. En esencia, trató de recuperar y configurar la memoria histórica de una diáspora, una crónica de un país perdido y un pueblo disperso, una reivindicación de la historia a través de imágenes y documentos. Además de esto, Meiselas realizó dos documentales sobre la influencia que tuvieron sus fotografías sobre las personas retratadas en Nicaragua, codirigidos con Richard P. Rogers y Alfred Guzzetti: *Living at Risk: The Story of a Nicaraguan Family* (1986) y *Pictures from a Revolution* (1991).

⁴⁸ BUI, Phong. "Susan Meiselas with Phong Bui". In *Conversation. The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture*, November, 2008. Consultado: 4/7/2012. Disponible en: <http://brooklynrail.org/2008/11/art/susan-meiselas-with-phong-bui>

En 2001 publicó su monografía *Pandora's Box*, que exploraba las interioridades de un club sadomasoquista de alto *standing* en la ciudad de Nueva York y en 2003 le siguió *Encounters with the Dani*, el relato de un pueblo indígena que vivía en las tierras altas de Papúa en Indonesia.

Meiselas ha ganado numerosos premios de reconocido prestigio, como la medalla de oro Robert Capa otorgada por el Overseas Press Club por su trabajo en Nicaragua en 1979, el Leica Award for Excellence en 1982, el Engelhard Award del Institute of Contemporary Art en 1985, el premio María Moors Cabot de la Columbia University por su cobertura de América Latina y el de fotografía de la Fundación Hasselblad en 1994 y más recientemente, el Cornell Capa Infinity Award en 2005.

La mujer y la violencia ejercida sobre ella han ocupado un papel esencial en su obra. Meiselas ha retratado a la mujer, desde los cambios corporales producidos durante su adolescencia hasta los abusos físicos y profesionales sufridos durante su madurez. En todos estos trabajos –*Carnival Strippers*, *Prince Street Girls*, *Archives of Abuse*, *Pandora's Box* o *Costly Dreams*– se produce un seguimiento de los colectivos objetos de estudio, adentrándose en las vidas de sus integrantes para mostrarlas al desnudo, desprendiéndose de esta acción un acto de *voyeurismo* en busca de su identidad. A través de sus lentes vemos la mirada tanto de sus personajes como de aquellos que los miran. Vemos a la mujer y su cuerpo bajo los mecanismos estructurales de cosificación y fetichismo puestos en marcha por una sociedad como la nuestra. Las imágenes de *Carnival Strippers* y *Pandora's Box* son especialmente inusuales en su evocación franca de *voyeurismo* depredador que implica conscientemente al espectador.

En el verano de 1972, Susan Meiselas y Richard P. Rogers, entonces su compañero, después su marido –con quien realizaría la película *Pictures from a Revolution*–, decidieron realizar un viaje por carretera siguiendo las pequeñas ferias de rodeos, circos y carnavales por el medio oeste americano y Nueva Inglaterra, con la intención de fotografiar a sus trabajadores. En Bangor, Maine, encontraron a las *strippers* (stripteases), mujeres que mostraban su sexo sobre pasarelas desplegadas en el interior de tiendas. Micrófono en mano y fuera de esas tiendas, varios hombres anunciaban el espectáculo junto a chicas con poca ropa sobre plataformas: era una pequeña muestra de lo que se iba encontrar en el interior.

En aquellos días la pornografía y la moral sexual eran un tema latente en Estados Unidos, sobre todo entre los diferentes grupos feministas. Algunas de ellos apoyaron la

creación de estrictas leyes que censuraran los actos y entretenimientos pornográficos como Catherine Mackinnon y Andrea Dworkin. Otros, sin embargo, estaban totalmente en contra de cualquier intervención estatal como Nadine Strossen, integrante de la American Civil Liberties⁴⁹. Fue, además, el final de una época. Los espectáculos itinerantes de stripteas estaban a punto de desaparecer y, de hecho, en la década siguiente habían desaparecido por completo. En su lugar, las cintas de vídeo de temática pornográfica llenaron el mercado. Meiselas se interesó por el tema e inició un proyecto que fue pu-



9 Susan Meiselas. *Carnival Strippers*, 1976. Essex Junction, Vermont. 1973. *Lena on the Bally Box*.

blicado bajo el nombre *Carnival Strippers* (Fig. 9), aunque se encontró con no pocas dificultades, pues introducirse en este espacio, únicamente reservado para hombres, era casi imposible. Shortie, una de las stripteases, le introdujo en el circuito, le presentó tanto a chicas como a managers. Durante los tres veranos siguientes (1973-1975), hizo fotografías de las protagonistas, sus actuaciones, sus audiencias y su vida

entre bastidores. Además, realizó 150 horas⁵⁰ de grabaciones de audio que no solo incluían entrevistas con las stripteases sino también con todos sus participantes, trabajadores o clientes, y de las conversaciones espontáneas entre ellos.

Se puede encontrar un precedente inexcusable de *Carnival Strippers* en la fotografía que Robert Doisneau realizó en 1953 del espectáculo de stripteas, *La Trépidante Wanda* (Fig. 10), celebrado en una caseta de feria ambulante que tuvo lugar en la Place Denfert-Rochereau en París. La fotografía se tomó desde el interior del quiosco con el objetivo dirigido hacia el exterior, de modo que presentaba dos escenas simultáneas: en una de ellas se veía a la gente esperar en fila para la próxima representación a plena luz del día y en la otra, la audiencia contemplaba el espectáculo. Por otra parte, visualmen-



10 Robert Doisneau. *La Trépidante Wanda*. *Wanda Wiggles Her Hips*, 1953.

49 ENGLISH, Deirdre. "Stripped Bare: Nude Girl and Naked Truths". *Carnival Strippers*. Farrar, Straus & Giroux, 1976, p. 155.

50 WOLF, Sylvia. "Behind the Ballyhoo". *Ibidem*, p. 147.

te, las fotografías presentaban reminiscencias de la obra de varios fotógrafos a los que Meiselas admiraba profundamente: Danny Lyon, conocido por sus imágenes de moteros –Hell’s Angels– de su libro *Bikeriders* (1968); Larry Clark, que se hizo famoso por sus fotografías de adolescentes adictos a las drogas de Oklahoma, publicadas en *Tulsa* (1971); Bruce Davidson, que pasó dos años fotografiando a los residentes de una manzana del este del Harlem, resultando de ello su libro *East 100th Street* (1970). Además, Meiselas había hablado de la influencia que el cine documental había tenido sobre su obra, destacando siempre en sus entrevistas *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solana o *La Batalla de Chile* (1975-79) de Federico Guzmán. Meiselas fue ayudante de edición de Fred Wiseman cuando realizó *Basic Training* (1971) y este contacto con la cinematografía le influyó y ayudó a la hora de dar estructura a sus libros de fotografías, muy especialmente en *Carnival Strippers* y *Nicaragua*, su siguiente publicación, porque sus imágenes iban moviéndose a través del espacio y el tiempo⁵¹. Así, *Carnival Strippers* (Fig. 11) no esta-



11 Susan Meiselas. *Carnival Strippers*, 1976. USA. Essex Junction, Vermont, 1974. The managers. / Tunbridge, Vermont, 1974. Lulu and Debbie / Tunbridge, Vermont, 1974. Before the show. / Essex Junction, Vermont, 1973. Curtain call

⁵¹ Op. cit., Phong Bui.



11 Susan Meiselas. *Carnival Strippers*, 1976. USA. Tunbridge, Vermont. 1974. *Before the show.* / Tunbridge, Vermont. 1975. *Playing strong.* / Essex Junction, Vermont. 1973. *Lena, on break.* / Essex Junction, Vermont. 1973. *Lena after the show.* / Tunbridge, Vermont. 1974. *Mitzi.*



ba estructurada como si se tratase de una narración de hechos de un solo día, sino como un viaje virtual a través del tiempo, que se iniciaba con el anuncio del espectáculo a las puertas de la caseta de feria y acababa con el desmontaje de la misma y su colocación en un camión, como signo de su itinerancia a otros lugares⁵².

Meiselas hizo las fotos en blanco y negro y disparó con una luz muy débil y, en consecuencia, las copias resultantes tuvieron un grano y una gradación tonal muy marcada. Usó una leica, cuyo escaso peso le permitió disparar sin trípode y sin flash a una velocidad de 1/4

52 SOLOMON-GODEAU, Abigail. "Caught Looking". Lubben, Kristen (Ed.). *In History: Susan Meiselas*. New York: ICP. Germany: Steidl Verlag, 2008, p. 91.

o 1/8 de segundo, suficiente para capturar el movimiento en la escena y permitirle el desplazamiento rápido por los diferentes escenarios para tomarlos desde distintos puntos de vista: el del espectador, el de las propias bailarinas, el del conjunto del espectáculo, etc.

Carnival Strippers estuvo estructurada en dos grandes secciones. Una primera parte en la que Meiselas capturaba la atmósfera del espectáculo: los anunciantes, las bailarinas y los managers en plena actividad y las reacciones de la audiencia. Esta parte no contenía pies de fotos. La segunda parte, sin embargo, estaba integrada por los retratos de las strippers y las narraciones de sus historias personales, siendo la propia fotógrafa la responsable de la posición y distribución de las transcripciones de esas entrevistas en la publicación.

Estos retratos, normalmente realizados entre actuaciones, estaban tomados desde muy cerca, hecho que daba a entender la intimidad existente entre la fotógrafa y su tema. El primer aspecto era evidente, Meiselas se había ganado la confianza y el respeto de las chicas. Incluso llegó a salir a la plataforma de las stripteases cubierta tan solo con una gabardina con el objetivo de llegar a sentir sus mismas sensaciones. Meiselas fotografiaba de cuatro a seis itinerancias por verano. Entre ellas, volvía a su estudio de Boston, realizaba las revelaciones y las hojas de contactos necesarias y corría a enseñárselas a sus protagonistas. Le interesaba su opinión, si se reconocían en su posado, y escuchaba sus sugerencias sobre próximas tomas.

Las fotografías revelaban una belleza femenina imperfecta contraria a la mostrada tradicionalmente por los artistas del arte occidental. Daba a conocer las huellas que el paso del tiempo y la vida habían dejado sobre la piel y las formas de las protagonistas tales como cicatrices de cesáreas u otro tipo de operaciones, estrías, michelines, etc.

Carnival Strippers traspasaba la fina línea que había entre *performance* y acto sexual. Muchas de las bailarinas permitían por módicas cantidades el tocamiento de sus órganos sexuales bien fuera con los dedos o con la lengua. Gracias a estas prácticas doblaban o triplicaban el sueldo que pudieran obtener como obreras en una fábrica. Algunas de ellas habían llegado a las ferias huyendo de abusos conyugales y otras buscando obtener un dinero extra durante sus vacaciones universitarias.

Las fotografías de *Carnival Strippers* fueron expuestas en Brockton, Massachussets, en 1974, junto a las imágenes de motocicletas de Dick Rogers, tomadas durante el viaje que él y Meiselas realizaron por Nueva Inglaterra. Posteriormente, en 1975, ya en solitario, presentó junto a las fotografías las grabaciones de las entrevistas en CEPA Gallery, Contemporary Photography & Visual Arts Center, Buffalo. Así pues, antes de su publicación en formato libro

en 1976 por Farrar, Straus & Giroux, este trabajo fue estructurado para ser exhibido. También fue concebido y presentado en formato de reportaje a *Harper's Magazine* y, aunque fue rechazado, le sirvió de lanzamiento en esta empresa, que la contrató posteriormente para fotografiar a las mujeres de la Convención Nacional de los demócratas. Allí, Gilles Peress, al ver el portafolio, lo dio a conocer en *Magnum*. El resto de la historia la conocemos.

Siempre que se ha hablado de *Carnival Strippers* se ha mencionado *Pandora's Box*, cuya realización fue pensada en primera instancia para acompañar el documental *Fetishes* de Nick Broomfield. Durante casi tres años Susan Meiselas estuvo realizando un reportaje fotográfico sobre uno de los clubes de sexo más exclusivos de Nueva York, *Pandora's Box*, especializado en sadomasoquismo, donde “el hombre, supuesto símbolo de poder, era sometido, siempre voluntariamente, a distintas vejaciones sexuales”⁵³. La artista utilizó un cromatismo exacerbado para crear en sus imágenes atmósferas opresivas donde los clientes, disfrazados de víctimas, asumían la dominación y el poder de las féminas dominatrix. Además, intercaladas entre las imágenes fotográficas, Meiselas colocó en el libro láminas de látex, caucho, geles de colores y otros materiales eróticos pretendiendo emular las calidades de los objetos del club. A través de entrevistas con los propietarios, los clientes y las mujeres que trabajan allí, documentó no solo el rol y los rituales de tono surrealista que el club ofrecía, sino que también exploró la dicotomía en las relaciones entre el *voyeur* y el objeto de su mirada.

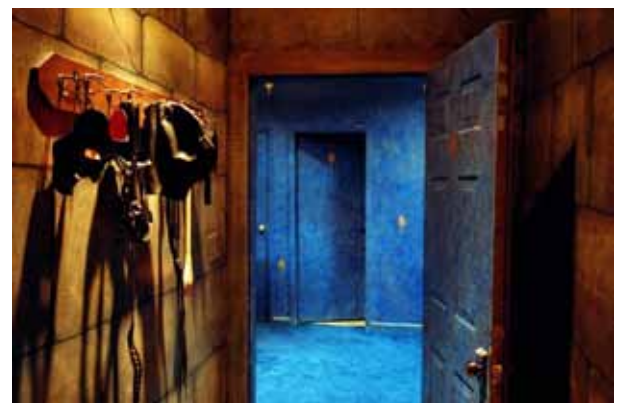
Este concepto del placer motivado por el acto de mirar se generaba en *Pandora's Box* en varias direcciones como la de observar y la de sentirse observado. Quizá tuvo su origen en la experiencia que Meiselas vivió con Lena, una de las protagonistas de *Carnival Stripper*, a quien fotografió en sus primeros días de trabajo, cuando llegó a la feria huyendo de las palizas de su marido. Tras un par de años, Lena ya no estaba asustada, encontraba tanto placer como repulsión en lo que hacía, pero ante todo se veía seducida por el poder que el espectáculo que generaba le otorgaba sobre los hombres, resarciéndose con ello del maltrato del que fue víctima. Esta idea de la polaridad freudiana de mirar y ser mirado tenía como consecuencia el desarrollo de una ambigüedad en el objeto y sujeto de la mirada, así ambos cambiaban de posición y por tanto de rol en el contexto social.

Frente a esta postura emergente de *Carnival Strippers* que enlazaba con las primeras hornadas del feminismo de los años sesenta y principios de los setenta donde el des-

⁵³ HONTARIA, Javier. “Susan Meiselas”. *El Cultural*, 24/07/2002. Consultado: 12/09/2012. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Susan-Meiselas/5246>

mantelamiento de los roles sociales era objeto de lucha, *Pandora's Box* se asimilaba más al concepto postmoderno de la dimensión corporal del arte contemporáneo, que cuestionó la identidad del individuo como algo estable y abogó por la subversión y el desmantelamiento del yo como construcción visual y lingüística establecida por las diferentes jerarquías de poder.

En *Pandora's box* (Fig. 12) se yuxtaponían el placer del ejercicio de la acción; la complacencia del sujeto que recibía la erotización ideológica puesta en escena, buscando poner



12 Susan Meiselas. *Pandora's Box*, New York City, 1995. *Client lounge.* / *Slave Auction, The Dungeon.* / *Mistress Catherine after the Whipping I, The Versailles Room.* / *Mistress Rose eavesdropping.* / *Mistress Delilah's Tender Touch II, The Role Play Room.* / *The Dungeon.*



12 Susan Meiselas. *Pandora's Box*, New York City, 1995.
Asphyxiation by boot, The Versailles Room. / Whipping of Maria I, The Role Play Room.

bajo control todo aquello que se le escapaba en su vida; la transformación del espectador de la obra de Meiselas en *voyeur*; y la exoneración moral de la propia autora a través de la cercanía a los objetos y sujetos que fotografiaba. La obra hablaba, pues, de la vulnerabilidad y de la fragilidad de la identidad, de la experimentación de personalidades multifacéticas y, ante todo, jugaba con el anonimato de todos sus participantes y Meiselas, en este caso, se convertía en la anfitriona de esos juegos.

En alguna ocasión Meiselas ha manifestado que *Pandora's Box* fue una serie muy relacionada con sus trabajos de periodismo de guerra. Con aquello que la fotógrafa había oído contar frecuentemente en las áreas de conflicto: las presiones y vejaciones que los prisioneros de guerra tenían que padecer bajo condiciones terroríficas de presión psicológica y física. Para ella fue muy importante averiguar el porqué de esas actuaciones y procedimientos y utilizó “el juego del *voyeur*” como instrumento de investigación sobre las relaciones de servidumbre, los comportamientos del dominador y el dominado y los mecanismos ejercidos para vulnerar los derechos humanos⁵⁴.

Por lo tanto, *Pandora's Box* se convertía en un vehículo de auto-expresión, en un espejo de sus propias obsesiones, siguiendo la definición establecida por John Szarkoswki en 1978 en la famosa exposición del MoMA, pero a la vez se construía como una ventana, como una forma de explorar y descubrir el mundo. En realidad, la mayoría de sus trabajos se habían desarrollado en ese sentido para investigar, entre otros temas, cuál era la función de la mujer en la sociedad y, especialmente, cuándo esta pasaba a ser un miembro marginal de la misma.

54 *Op. cit.*, Phong Bui.

Uno de los primeros proyectos en este sentido lo inició a mediados de los setenta, cuando se trasladó a vivir a Mott Street en Little Italy, a media manzana de Prince Street, el lugar donde un grupo de adolescentes se movían y pasaban sus ratos de ocio. Meiselas se hizo su amiga y su apartamento se convirtió en un lugar de reunión. Ellas fueron el tema central de su serie *Prince Street Girls* (1976-78). La fotógrafa las observó y captó en los momentos del cambio, cuando las aún niñas empezaban a darse cuenta de las trans-

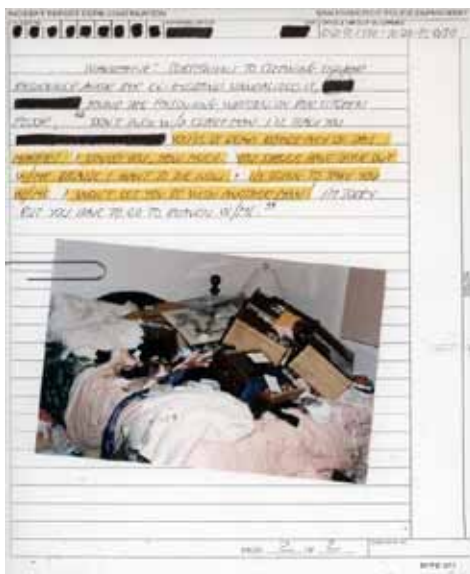


13 Susan Meiselas. *Prince Street Girls*, 1976-78.
The "Prince Street Girls," 1975 / *Roseann on A train*, 1978 / *Carol, JoJo and Lisa hanging out on Mott Street*, 1976 / *Julia, Dee, Lisa & Roe, in front of St. Patrick's Church*, 1976

formaciones que se estaban produciendo en sus cuerpos, posando para ellas mismas, recreándose y disfrutando de su visión (**Fig. 13**) .

Otro de los trabajos sobre la mujer lo realizó entre 1991 y 1992, cuando se unió al proyecto *Women's Work* de la Liz Claiborne Foundation, junto con otras artistas –Barbara Kruger, Carrie Mae Weem, Diana Tani, Margaret Crane y Jon Wine– con el objetivo de

55 LUBBEN, Kristen. "An Interview with Susan Meiselas". Lubben, Kristen (Ed.) *In History: Susan Meiselas*. New York: ICP. Germany: Steidl Verlag, 2008, p. 239.



14 Susan Meiselas. *Archives of Abuses*, 1991-1992.

concienciar a la sociedad americana sobre la violencia doméstica y sus víctimas. El resultado fue sus *Archives of Abuse*⁵⁵ (Fig. 14), realizados en colaboración con la oficina del fiscal del distrito y el departamento de policía de San Francisco. En un principio su idea fue fotografiar las heridas y magulladuras de las mujeres que habían sufrido abusos y mostrarlas en un *stand* situado en un centro comercial. De esta forma, los clientes podían enfrentarse al estado de los cuerpos de las víctimas y experimentar emociones por su impacto visual. Pero, lógicamente, su idea no fue bien acogida entre los comerciantes. Posteriormente, solicitó permiso para acompañar a una patrulla de investigación policial durante su ronda. Mientras estaba esperando una respuesta, consultó los informes policiales sobre abusos y se dio cuenta que esa era la clase de información que necesitaba, la cruda realidad, todas aquellas historias de dramáticas relaciones al detalle, escritas a mano y acompañadas de fotografías forenses. Meiselas produjo un fotocollage con los informes de la policía y sus fotografías. Esta fue la primera serie que realizó a través de materiales encontrados. Le seguirían *Kurdistan* y *Encounters with the Dani*.

En colaboración con Nisha Varia, de Human Rights Watch, Meiselas realizó en el año 2006 otra investigación sobre los abusos cometidos sobre las trabajadoras del hogar y, en con-

creto, sobre las mujeres indonesias (Fig. 15) que con la esperanza de mejorar su calidad de vida, optaban por emigrar a Singapur⁵⁶. Las mujeres firmaban un contrato por dos años, que las obligaba a entregar su salario a la agencia de reclutamiento durante al menos ocho o diez meses. Su sueldo era de alrededor de 200 dólares mensuales y contaban tan solo con un día libre al mes. En algunas ocasiones, las mujeres tenían suerte. Regresaban a sus hogares con dinero y regalos para su familia, con la posibilidad de realizar sus sueños, comprar algunas tierras o dar una educación a sus hijos. Sin embargo, la mayoría eran víctimas de abusos por parte de los empleadores y de las agencias de reclutamiento. Entre 1999 y 2005, al menos 122 mujeres indonesias saltaron al vacío desde edificios residenciales de Singapur, víctimas de accidentes domésticos o de suicidio. En este trabajo, Meiselas mostró imágenes que no eran dramáticas, que formaban parte de la vida cotidiana de esas personas. Eran imágenes acompañadas de pequeños textos que informaban al espectador de las verdaderas condiciones, tramas y negocios que había detrás de las víctimas. Este proyecto de Meiselas fue incluido en una exposición, *Disposable People*, que se



15 Susan Meiselas. *Costly Dreams*, 2006.

56 MEISELAS, Susan. "Costly Dreams. Indonesian Domestic Workers in Singapore." Sealy, Mark (com.); Malbert, Roger y Lobb, Alice (org.). *Disposable people: contemporary global slavery*. South Bank Centre, London: Hayward, 2008, p. 93.

celebró en el *South Bank Centre* de Londres en 2008 para conmemorar el 200 aniversario de la abolición del comercio de esclavos en Inglaterra. La exposición pretendía demostrar que la esclavitud y el tráfico de individuos todavía seguían existiendo y que la fotografía documental podía proporcionar una descripción completa del tema.

Meiselas colaboró en *Madrid Inmigrante*, un proyecto que la Comunidad de Madrid realizó en colaboración con *Magnum Photos* y en el que seis diferentes artistas –Matías Costa, Cristina García Rodero, Car De Keyzer, Carlos Sanva, Donovan Wylie y la propia Susan Meiselas– daban su visión sobre diferentes trayectorias personales o grupales en el contexto de la inmigración ecuatoriana en Madrid, una ciudad que en los últimos diez años había acogido a 170.000 ecuatorianos. La fotógrafa se dedicó durante varias semanas a seguir a los miembros del equipo de fútbol *Club Deportivo Cultural Master*, integrado por mujeres ecuatorianas residentes en Madrid. Un club que pertenecía a una asociación que agrupaba cinco ligas femeninas con casi 25 equipos cada una, y que se había mantenido líder de la división durante cinco años. Su objetivo fue retratar su vida cotidiana y lo que realizaban para subsistir, actividades generalmente ligadas al cuidado de ancianos y niños, empleo doméstico y limpieza.

Diana Saldaña de *Magnum Photos* declaró que las fotografías de Meiselas eran la explotación hecha imagen, pues, a través de un peculiar tratamiento secuencial del tiempo, lograba captar esa permanente y abusiva dedicación al trabajo de todas las inmigrantes⁵⁷. Formar parte del *Club Deportivo Cultural Master* era para ellas el único medio para mantener relaciones con otras personas y luchar por un objetivo común, dejando de lado la solitaria rutina de un trabajador de servicios⁵⁸. Este proyecto formó parte de la muestra *Madrid Inmigrante* que tuvo lugar en Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II. Las imágenes estuvieron acompañadas por voces, testimonios de distintas texturas sonoras, acentos y cadencias⁵⁹.

Mary Ellen Mark

Mary Ellen Mark nació el 20 de marzo de 1940 en Filadelfia. Se formó en pintura e historia del arte en la Annenberg School, University of Pennsylvania, donde también realizó un

⁵⁷ SALDAÑA, Diana. “Imágenes migrantes: escalas de un proyecto fotográfico”. Conesa, Chema y Saldaña, Diana (com.). *Madrid inmigrante: Seis visiones fotográficas sobre inmigración de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2007, p. 10.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 110.

⁵⁹ MOSCOSO, María Fernanda “El Club Deportivo Cultural Máster de fútbol femenino por Susan Meiselas”. *Boletín Andina Migrante*, n.º 02, ene. 2009, p. 8.

máster en comunicación y periodismo. Siempre fue clasificada como una reportera gráfica o fotógrafa documental, aunque sus instantáneas no se ajustaran demasiado a dicho patrón. Sus imágenes registraron rostros humanos que dejaban asomar aquellos problemas de corte social que engrosaban día a día las frías estadísticas de las que los políticos no querían oír hablar. Su verdadero impacto residía en la forma en que presentaba los momentos dramáticos, momentos de los que emergía un gran poder emocional para poner al descubierto las virtudes y las debilidades humanas. Mark ha obtenido reconocimiento mundial a través de sus numerosas exposiciones, además de haber colaborado con sus fotoensayos y retratos en publicaciones tales como *Life*, *The New York Times*, *The New Yorker*, *The Rolling Stones*, *Vogue*, *The USA* y en varias ediciones en Londres.

En 1965, Mark fue galardonada con una beca *Fulbright* para promover con sus imágenes la relación entre Estados Unidos y el resto de naciones. Durante varios meses viajó a través de Turquía y Europa. Finalmente, continuó su labor recorriendo y fotografiando América. El resultado fue un conjunto de series fotográficas muy heterogéneas que relataban desde la situación de los inmigrantes en Estambul y el peregrinaje y proceso de adaptación de una juventud occidental a una cultura extranjera, hasta los efectos y las angustias que la guerra causaba sobre las vidas de mujeres protestantes y católicas en Irlanda del Norte. Un artículo muy interesante publicado en *Look* en abril de 1970, ilustrado por Mary Ellen Mark y escrito por Mary Simons, planteó al lector la cuestión de la adicción a la heroína en una sociedad como la londinense⁶⁰. Simultáneamente y para procurarse su manutención realizaba fotografías de los rodajes cinematográficos. Uno de sus primeros trabajos en este campo fue en 1967 cuando Mark fotografió *Alice's Restaurant* (1969). En los años siguientes trabajó en una larga lista de películas, *Apocalypse Now* (1979), *Tristana* (1970), *Ragtime* (1981) y *Carnal Knowledge* (1971). Gracias a estos encargos no solo logró financiar muchos de sus proyectos personales sino también localizar contactos para nuevas comisiones. Sus fotografías de películas como *The Day of the Locust* (1975) o el *Satiricon* de Fellini (1969) llegaron a ser portadas en el *The New York Times* o publicadas en *Look*.

Mark fue miembro de varias agencias fotográficas a lo largo de su carrera profesional. Entre 1968 y 1971 trabajó con Woodfin Camp; los cinco años siguientes con Lee Gross en temas relacionados con cine; en 1977 llegó a ser miembro de *Magnum Photos*, pero

⁶⁰ MARY, Simons y MARK, Mary Ellen. "What the English Are Doing about Heroin". *Look* (England), April 7, 1970, pp. 47-57.

cuatro años más tarde, en 1981, junto con otros cuatro miembros de la agencia –Mark Godfrey, Charles Harbutt, Abigail Heyman y Joan Liftin– fundó *Archive Pictures* que desarrolló sus actividades hasta 1988. A partir de entonces Mark trabajó para su propia compañía con Teri Barbero: The Mary Ellen Mark Library.

Uno de sus primeros reportajes, realizado en 1972, fue una sesión de entrenamiento del cuerpo de mujeres del ejército americano (Women's Army Corps) en Alabama (**Fig. 16**). *Chil-*



16 Mary Ellen Mark. *Wacs in training*, Anniston, Alabama, 1972.

dren of Desire fue otra de sus crónicas gráficas ejecutada en colaboración con Francis X. Clives para *The New York Times* en septiembre de 1979⁶¹. En sus páginas se mostraba la historia de Jeannette Alejandro, de trece años de edad, y la de su pareja, Victor Orellanes, de doce. Mark relató los problemas a los que se enfrentó la protagonista al quedar embarazada a temprana edad y la pérdida que supuso para ella romper su relación con Victor, justo al año de nacer su hija Chastity (**Fig. 17**).

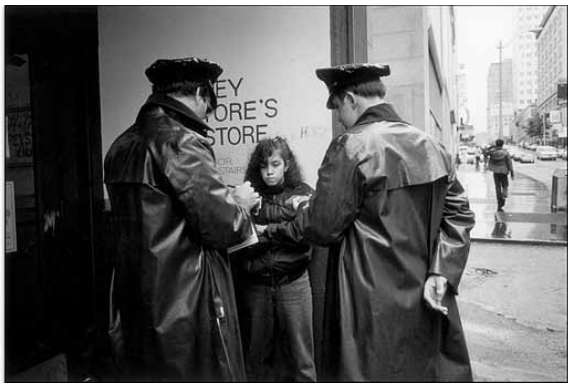


17 Mary Ellen Mark. *Children of desire*, 1972,

61 CLIVES, Francis X. "Children of Desire". *The New York Times*, September 30, 1979. pp. 36-46.

Durante más de ocho años, Mark trabajó en tres proyectos fotográficos en la India. Entre 1978 y 1979, pasó tres meses con una comunidad de prostitutas en Bombay. Posteriormente, anduvo otros tres meses viajando por varias partes de la India con gentes procedentes del circo, como encantadores de serpientes, acróbatas de la calle, adiestradores de monos, magos, etc., que en la mayoría de los casos habían heredado sus habilidades, trucos y tradiciones de generaciones anteriores. Sin embargo, las terribles condiciones de vida y pobreza a las que se enfrentaban día a día llevaron a algunos de estos personajes del circo a abandonar la profesión. En 1980 Mark pasó casi un mes fotografiando a la Madre Teresa y su red de hospitales y centros de atención para pobres en Calcuta para *Life* magazine, especialmente, los centros Nirmal Hriday (Corazón Puro) y Home for the Dying (Casa de los moribundos). Un año más tarde, por segunda vez, volvió a seguir los pasos de esta sorprendente mujer y las fotografías de ambos trabajos fueron publicadas en forma de libro en 1985.

En 1983, junto con el escritor Cheryl McCall, Mark realizó para publicar en *LIFE* un reportaje gráfico sobre la historia de unos adolescentes que se habían fugado de sus casas y centros de acogida, refugiándose en las calles de Seattle. Más tarde inició con su marido, el director cinematográfico Martin Bell, el rodaje de una película que llevaría el mismo nombre, *Streetwise* (Fig. 18), y que sería nominada como mejor documental por la academia de cine americana en 1985.



18 Mary Ellen Mark. *Streetwise*, 1983. Publicado en New York: *Aperture*, 1988.

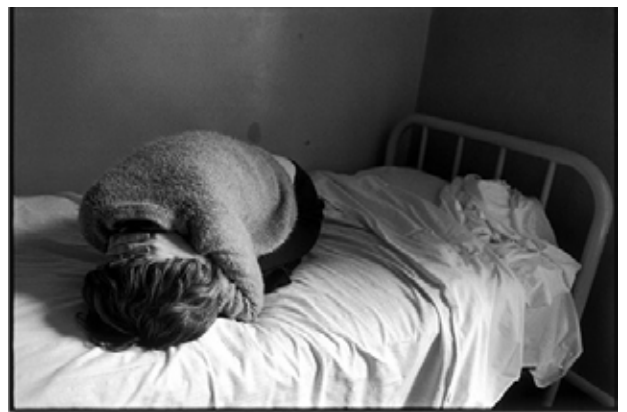
Mary Ellen Mark efectuó un sinnúmero de reportajes que involucraban a la mujer entre sus páginas. Entre ellos destacan *Ward 81* (1979) y *Falkland Road* (1979). Al contemplarlos ingresamos en un mundo desconocido, real para las gentes que lo habitan e incomprensible para nuestra conciencia, al no poder entender las condiciones que gravitan sobre ellos. Mark quiso que sus imágenes mostraran a la mujer en situaciones extremas y marginales como si sus fotografías fueran a sustituir sus gritos, su angustia, su petición de ayuda.

Ward 81 (Fig. 19) fue el reportaje que le permitiría situarse como una de las grandes del fotoperiodismo, un estudio escrupuloso sobre las vidas de las pacientes de una institución mental estadounidense, Oregon State Hospital, situada en Salem, que realizó durante una estancia voluntaria de 36 días. Hacía prácticamente cien años desde que Nellie Bly (seudónimo de Elizabeth Jane Cochran) aceptó hacerse pasar por una enferma mental e ingresar en un manicomio para mujeres, The Blackwell's Island Asylum, el primero creado en Nueva York, auspiciada por Joseph Pulitzer, director del periódico sensacionalista *The New York World*. Los comentarios y descripciones de los abusos que allí se cometían se difundieron a través del artículo al que Nellie Bly tituló "Diez días en un manicomio", provocando tal escándalo que el gobierno de Nueva York se vio obligado a mejorar la asistencia y las instalaciones de sus hospitales psiquiátricos.

Por esas fechas, a mediados del siglo XIX, la fotografía había sido utilizada por algunos médicos con el objetivo de construir un archivo de las expresiones más habituales que las enfermedades mentales producían en los pacientes. Hugh Welch Diamond⁶², supervisor del Asilo del condado de Surrey, en Inglaterra, fue uno de los que creían que la fotografía podía suministrar una documentación objetiva para el diagnóstico. En esa misma línea que buscaba encontrar el reflejo de las psicopatologías en los rostros y miradas de los insanos, Théodore Géricault realizó, entre 1821 y 1824, una serie de diez retratos que pretendían capturar los síntomas de los cleptómanos, ludópatas o maniacos de distintos tipos, ingresados en el Hospital Salpêtrière, proyecto en el que trabajó junto al médico Étienne-Jean Georget. En 1862, el hermano de Nadar, Adrien Tournachon⁶³, trabajó con el Dr. Guillaume-Benjamin-Armand Duchenne de Bolonia, fundador de la electroterapia, para ilustrar un libro titulado *Mecanisme de la physiognomie humaine* con un fin muy

⁶² EWING, William A. *El Cuerpo: fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela, 1996, p. 108.

⁶³ PULTZ, John. *La Fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003, p. 29.



19 Mary Ellen Mark. *Ward 81*, Oregon State Hospital, Salem, Oregon, 1976-78



19 Mary Ellen Mark. *Ward 81*, Oregon State Hospital, Salem, Oregon, 1976-78

parecido: registrar los cambios en la fisonomía facial de los enfermos cuando se iban aplicando electrodos sobre su rostro.

Esta clase de experimentos que convertían a la fotografía en un instrumento para el estudio de la psiquiatría cambió totalmente cuando, a mediados del siglo XX, ciertos fotógrafos empezaron a usar su cámara para mirar a las instituciones psiquiátricas desde un punto de vista diferente, desde el lado de sus pacientes, con el objetivo de eliminar el estigma social con el que se había asociado la locura y ayudar a mejorar la vida de los reclusos al mostrar la violencia y abusos a los que estaban sometidos. Pero hasta llegar a este punto, en el que Mary Ellen Mark entró en acción, se recorrió un largo camino que fue suplido por la fotografía documental de algunos fotógrafos que siempre lucharon por ayudar a las víctimas de los grandes dramas humanos. Este es el caso del reportaje que Eve Arnold realizaría para *Magnum* en 1954, cuando fotografió un manicomio situado en Haití, donde compañías farmacéuticas americanas testaban los efectos de medicamentos ansiolíticos como el meprobamato, comercializado bajo el nombre de Milltown⁶⁴. Seis

64 Las fotografías del reportaje pueden verse en la página web de Magnum disponible para consultar en la siguiente dirección: <http://pro.magnumphotos.com/Catalogue/Eve-Arnold/1954/HAITI-Insane-Asylum-1954-NN162680.html>

años antes, Esther Bublely⁶⁵, que se especializó en registrar fotográficamente operaciones a corazón abierto, traqueotomías de emergencia y tratamientos anticancerígenos para las compañías farmacéuticas y hospitales, realizó para *The Ladies' Home Journal* un reportaje sobre salud mental que recibió el primer premio de la School of Journalism de la Universidad de Missouri, un galardón dado en conjunción con la *Encyclopedia Britannica*. Este reportaje seguía las mismas líneas estéticas que aquellos realizados por Alfred Eisenstaedt y Jerry Cooke para la revista *Life*, donde el dramatismo de las escenas venía marcado por la expresividad desesperada de los internos y el estado de decadencia de las dependencias hospitalarias, aunque por primera vez la mujer aparecía casi como protagonista exclusiva de la historia.

Dos décadas más tarde, la situación de la salud mental en Estados Unidos había cambiado de forma abismal. Los centros comunitarios locales pudieron hacerse cargo del diagnóstico y de la terapia rápida de algunos pacientes y los presupuestos destinados a los grandes hospitales se incrementaron notablemente. El tratamiento de la enfermedad mental se había humanizado y con ello surgían nuevos objetivos para los fotógrafos que no fueran exclusivamente de denuncia.

Mary Ellen Mark a principios de los setenta intentó con su *Ward 81* identificar los mecanismos de exclusión social relacionados con la salud mental de los individuos. Para ella fue fundamental poner en marcha un proceso de interacción que integrase a la psiquiatría, a sus pacientes y al público en general con el fin de que este último conociese de cerca por un lado, las problemáticas sociales que, muchas veces, causaban la enfermedad y por otro, que la cura era posible a través del tratamiento adecuado. Pretendió demostrar que los afectados no eran sujetos condenados a muerte que debieran permanecer aislados del resto de la sociedad por resultar peligrosos para la misma. Con un cuidado apropiado y fármacos específicos se podrían reinsertar en la vida comunitaria y convivir con todos nosotros.

El proyecto *Ward 81* de Mary Ellen Mark se gestó en 1971, mientras estaba trabajando como fotógrafa en la película *Taking Off* del director checo Milos Forman, quien en un breve periodo de tiempo comenzaría el rodaje de *Alguien voló sobre el nido del cuco* en el Oregon State Hospital. Este film se basó en la novela homónima de Ken Kesey y se es-

⁶⁵ Este y otros tantos reportajes de la fotógrafa, así como información sobre su vida, pueden encontrarse en la página web *Esther Bublely Archive Photography* disponibles en: http://www.esterbublely.com/lhj_mental_frame_set.htm

trenaría en las salas de cine americanas en 1975. Mark, a quien siempre le habían interesado las enfermedades mentales, se puso en contacto inmediatamente con el productor de la película y le convenció para que la incluyese entre su plantilla a cambio tan solo de su manutención. El rodaje en un verdadero hospital psiquiátrico le permitió a Mark entrar en contacto con auténticos enfermos que participaron en la filmación sin saberlo. Allí conoció al director del hospital, quien propició el primer encuentro entre la fotógrafa y las enfermas de la Sala 81. Las mujeres de esta sala, totalmente aisladas, se consideraban peligrosas tanto para ellas mismas como para los demás, lo que justificaba su encierro. Un año más tarde, en febrero de 1976, Mark consiguió finalmente los permisos necesarios para que la escritora Karen Folger Jacobs y ella misma permanecieran internas en la Sala 81 durante treinta y seis días, tiempo en el que conseguirían las entrevistas y material visual necesario para hacer pública la situación de sus inquilinas.

En 1977, la Sala 81 dejó de existir como tal y pasó a dedicarse al tratamiento coeducativo, pero la cruda descripción visual de sus dependencias y de sus rutinas quedó reflejada en las doce fotografías en blanco y negro que aparecieron en las páginas de *American Photographer* en junio de 1978⁶⁶. Un año más tarde, el proyecto de Mary Ellen y Karen fue publicado por *Simon and Schuster* (New York) y en su epílogo las autoras explicaron que, durante el transcurso de sus días allí, sintieron cómo la degeneración hacía mella en su cuerpo y en su mente provocándoles la erosión de su propia confianza. Quedaron horrorizadas ante la idea de qué podría haberles sucedido tras uno o dos años de reclusión y de tratamiento en esa sala.

Mark ha recalcado que su objetivo fue demostrar que la línea de separación entre los pacientes mentales y aquellos considerados como normales era muy difusa. En la Sala 81 las mujeres mostraban sin tapujos su personalidad, emociones, sentimientos y relaciones que surgían entre ellas. Mark no buscó seguir una línea argumentativa, ni tampoco realizar un diagnóstico visual de las enfermedades. Observó los comportamientos extremos, quizá como instrumento para llegar a conocer las máscaras utilizadas por la sociedad contemporánea. Pero ante todo buscó dejar constancia de su proximidad hacia las enfermas: de sus historias y de sus quejas, de la falta de cariño y de distracciones. Karen Folger Jacobs diría que “las pacientes que conocieron en la Sala 81 permanecerían tatuadas en sus memorias como el grafiti. Para el resto de sus vidas, soñarían con ellas y

66 BAILEY, Ronald H. “Mary Ellen Mark’s Poignant Scrapbook: Ward 81.” *American Photographer*, junio 1978, pp. 44-56.

con su confinamiento. Al despertar se sorprenderían de no ver en sus camas ni correas ni candados y de no encontrar barreras de alambre, tan solo ventanas abiertas”⁶⁷.

Mary Ellen Mark y su trabajo representan el proceso de concienciación y los esfuerzos de asimilación de la problemática de la salud mental que la sociedad americana llevó a cabo durante el tercer cuarto del siglo XX. Sin embargo, muchos países que han estado sujetos a regímenes autoritarios, que han sido el escenario de sangrientas guerras o que son demasiado pobres para dedicar esfuerzos económicos al tratamiento de las enfermedades psiquiátricas, mantienen en situaciones insostenibles a sus instituciones mentales. Ante tales hechos, se hace de nuevo necesaria la denuncia.

Eugene Richards⁶⁸, en su trabajo como voluntario y periodista para la organización de derechos humanos Mental Disability Rights International, recorrió durante años instituciones psiquiátricas en México, Argentina, Armenia, Hungría, Paraguay y Kosovo, dando a conocer en su fotolibro *A Procession of Them* (University of Texas Press, 2008) desgarradoras imágenes de los escenarios, tratamientos y ambientes contextuales de los discapacitados mentales en esas áreas. George Gergiou⁶⁹, después de haber pasado cuatro años enseñando fotografía a personas con trastornos psiquiátricos en Londres, trabajó e investigó entre 1999 y 2002 durante el conflicto de la OTAN con Serbia, la situación en la que el régimen de Milosevic dejó a los manicomios yugoslavos, donde la suciedad, las enfermedades contagiosas y la falta de atención médica y de cuidado, los convirtió en verdaderos infiernos en vida. Pep Bonet⁷⁰ realizó en 2002 un ensayo fotográfico sobre el Kissy Mental Home de Sierra Leona como parte de su serie *Faith in chaos*, captando el trauma mental derivado de la guerra en personas que habían sido violadas, quemadas, torturadas, esclavizadas, drogadas o mutiladas y que permanecían recluidas en ese hospital.

Falkland Road Bombay tiene más prostitutas que cualquier otra ciudad de la India y se estima que una de cada siete ejerce la profesión en *régimen de esclavitud*. Las

⁶⁷ En la página web de la artista se da acceso a todas sus publicaciones y se pueden consultar sus textos completos e imágenes. En esta ocasión la información ha sido extraída de la reedición de *Ward 81* en 2008. Consultado el 12 de junio en http://www.maryellenmark.com/text/books/ward_81/text001_ward81.html

⁶⁸ RICHARDS, Eugene. “Out of Mind, Out of Sight. A photo essay of the psychiatric hospitals the world forgot”. *Mother Jones*, March/April 2009. Consultado: 21/09/2013 Disponible en: <http://www.motherjones.com/environment/2009/03/out-mind-out-sight>

⁶⁹ Información extraída de la página web del fotógrafo. Consultada: 27/9/2013. Disponible en: <http://www.georgegeorgiou.net/gallery.php?ProjectID=159>

⁷⁰ Información extraída de la página web del fotógrafo. Consultada: 20/9/2013. Disponible en: <http://pepbonet.com/portfolio/kissy-mental-home-sierra-leone/>

principales áreas donde se extienden los prostíbulos en esta ciudad son Falkland Road y Kamathipura. De ellas, Kamathipura es la más antigua porque fue establecida a finales del siglo XVII para dar servicio a las tropas británicas. Falkland Road fue construida entre 1866 y 1868 y en principio proliferaban en ella cines y salas de entretenimiento. Mientras que Kamathipura solo cobra vida como barrio chino durante la noche, en Falkland Road se pueden contratar todo tipo servicios relacionados con el sexo a plena luz del día⁷¹. La esclavitud sexual tiene profundos vínculos con la historia de Gran Bretaña porque el sistema fue originalmente creado por el ejército británico. *The Queen's Daughters in India* fue un informe escrito en 1892 por dos mujeres inglesas, Elizabeth W. Andrew y Katharine C. Bushnell, que viajaron a la India, encubiertas como trabajadoras humanitarias, para investigar y entrevistar a las niñas atrapadas en la esclavitud sexual hace más de 120 años⁷². Este escrito se publicó en 1899 y en su prólogo, Josephine E. Butler, pedía perdón por el mantenimiento de los crueles y perversos “Reglamentos” establecidos por el gobierno británico que conducían a la esclavitud sexual a muchas mujeres indias⁷³. Un siglo después la situación apenas había mejorado.

Mary Ellen Mark trabajó en *Falkland Road* (Fig. 20) durante tres meses gracias a la subvención aportada por *GEO Magazine*, aunque tan solo trece de las fotografías de ese proyecto



20 Mary Ellen Mark. *Falkland Road: prostitutes of Bombay*, 1979. *Falkland Road, Bombay, India*. 1978 / *Muni is fifteen years old*, 1978.

⁷¹ KARA, Siddharth. *Sex trafficking: Inside the business of modern slavery*. Columbia University Press, 2009, p. 54.

⁷² THOMPSON, Hazel. “Inside the brutal and hopeless world of Mumbai’s trafficked teenage sex slaves”. *The Guardian*, Saturday 28 September 2013. Consultado: 12/02/2017. Disponible en: <https://www.theguardian.com/world/2013/sep/28/trafficked-india-red-light-districts>

⁷³ ANDREW, E. W., BUSHNELL, K. C., BUTLER, J. E. G., & WILSON, H. J. (1898). *The Queen's daughters in India*. London: Morgan and Scott, 1899, p. 5.



20 Mary Ellen Mark. *Falkland Road: prostitutes of Bombay*, 1979.
Twelve-year-old Lata lying in bed, 1978. / Several times each day the madam and her girls have tea, 1978. / Nepalese girls taking their afternoon nap, 1978. / At six o'clock each afternoon the girls prepare for work, 1978. / A madam of one of the more expensive houses with her girls, 1978. / Asha with a customer, 1978. / The girls bath very thoroughly, at least once a day, 1978. / Late afternoon, 1978.

fueron finalmente publicadas por la compañía hermana de la revista en Alemania, *Stern Magazine*, en 1981. Entre octubre de 1978 y enero de 1979 recorrió *Falkland Road*⁷⁴ y encontró una gran resistencia entre sus habitantes y visitantes ante su osadía de involucrarse en sus vidas. El café Olympia, sito en la misma calle, fue tanto su refugio como el punto donde contactaba con las prostitutas que, aproximadamente desde los once años, venían ejerciendo la profesión. Tras muchos días de recibir insultos, basura y agua, logró ganarse la confianza de esas chicas, capturando con su cámara las condiciones de vida ligadas a la actividad de la prostitución, practicada tanto de forma individual como en asociación con una *madame*.

Asha, una hermosa niña huérfana de 15 años, fue una de las prostitutas callejeras que le ayudaron a conocer y a entrar en ese mundo. Saroja, una mujer de veintiséis años que fue raptada, arrancada de su hogar rural y obligada a ejercer la prostitución desde los doce años, se había convertido en una *madame* y le abrió las puertas de su local. Ambas junto Champa, un travesti *madame*, le mostraron el interior de las cajas o garitas de las plantas bajas (*pinjras*) y los más amplios habitáculos de los pisos superiores donde tenía lugar el sexo. Eran espacios reducidísimos, separados por cortinas del resto de las dependencias donde se convivía y se realizaba el aseo personal. También le contaron acerca de sus orígenes, los abusos, los encarcelamientos que padecían en su día a día.

Mary Ellen Mark observó también el ritual por el que se conseguían los clientes, cuyas edades estaban comprendidas entre trece y setenta y cinco años. Algunos eran atractivos, pero otros repugnantes y casi todos de clase baja. Los árabes eran considerados clientes importantes porque su buena posición económica les permitía alquilar una chica durante varios días. Para atraer a los hombres las chicas les gritaban, les agarraban, se levantaban las faldas, hacían gestos obscenos. Una noche de placer con una de ellas costaba en aquella época entre cinco y treinta rupias, dependiendo de si pertenecían a los pisos superiores, siempre mucho más caros, o a los cubículos inferiores.

Las chicas, una vez metidas en ese mundo, tenían muy difícil la salida debido al rechazo social de sus propios compatriotas. Las prostitutas callejeras que alquilaban un cubículo en las plantas bajas eran las más vulnerables. Actuaban como los miembros de una familia, protegiéndose las unas a las otras. Si quedaban embarazadas podían optar por el aborto, legal en la India a finales de la década de los setenta, o cargar con la responsabilidad de alimentar una boca más. Las *madames* normalmente acogían en sus locales, un par de habitaciones en la mayoría de los casos, entre tres y diez chicas por quienes se sentían responsables, tratándolas como si fuesen sus hijas, pero al mismo tiempo ejercían la violencia

⁷⁴ MARK, Mary Ellen. "Introduction", *Falkland Road: prostitutes of Bombay*. Gottingen: Steidl, 2005, pp. 5-9.

contra ellas si llegaban a romper alguna de sus reglas. Eran tan estrictas porque debían de pagar fuertes depósitos y alquileres por sus locales. Una de ellas que tenía dos habitaciones se vio obligada a abonar un depósito de seis mil rupias. Además, cada día acumulaba en concepto de alquiler diferentes cantidades a pagar a intermediarios: ochenta rupias por las habitaciones, trece por el servicio de agua, siete por cada cama instalada, etc.

Mark, que siempre había preferido el blanco y negro, pues encontraba el color como un aditamento decorativo, se vio esta vez obligada por sus editores a utilizarlo. Opinaba que algunos fotógrafos lo habían empleado brillantemente porque conseguían combinar en una perfecta simbiosis el color y el contenido⁷⁵. La misión fue un reto técnico: las habitaciones de las mujeres eran pequeñas y oscuras, por lo que la iluminación fue difícil, pero necesaria. Mark trabajó con unidades de flash simple, teniendo que instalarlos fuera de los recintos, utilizando techos y estructuras ligeras para aumentar la iluminación en los espacios reducidos. Por ello, los colores son intensos y eléctricos, aumentando y subrayando con ello las cualidades emocionales de las escenas⁷⁶.

Saif Ahmad Khan⁷⁷ dirá que una de las características más importantes del trabajo de Mark en *Falkland Road* fue su intento de documentar la vida personal de esas mujeres, en lugar de simplemente fotografiar su actividad sexual. Ejemplo de ello son las escenas de una prostituta fumando en el café de Olympia, de Asha con su amigo Mumtaz, de las chicas maquillándose, lavándose o barriendo el suelo, y de la señora Pulabai con el bebé de una de las muchachas de su negocio. Sus desnudos suscitan un sentimiento de preocupación en lugar de estimulación sexual. Los retratos de Munní, de 15 años de edad, y de Putla (Fig. 21), de 13 años de edad, profundizan en el sufrimiento



21 Mary Ellen Mark. *Falkland Road: prostitutes of Bombay*, 1979. *Putla, a thirteen-year-old prostitute, comes from a small village*, 1978

⁷⁵ FULTON, Marianne. *Mary Ellen Mark: 25 years*. The International Museum of Photography at George Eastman House. Boston: Bulfinch Press Book, 1991, p. 5.

⁷⁶ HAGEN, Charles. *Mary Ellen Mark: 55*, Phaidon, London, United Kingdom, 2001. Consultado: 14/6/2012. Disponible en: http://www.maryellenmark.com/text/books/mem_55/text001_mem55.html

⁷⁷ KHAN, Saif Ahmad. "Falkland Road: Prostitutes of Bombay. Is A Hard Hitting Account Of Life In Brothels". *YKA, Youth Ki Awaaz*, August 21, 2014. Consultado: 12/02/2017. Disponible en: <https://www.youthkiawaaz.com/2014/08/falkland-road-prostitutes-bombay-hard-hitting-account-life-brothels/>

miento interior de las muchachas. Sus cuerpos son el reflejo del abuso y la violencia a las que están sometidas a diario. No hay más que observar los brazos de Putla, cubiertos de cicatrices y señales, o las manchas negras y grasientas de la pared que sirve de fondo a de Munni que parece llevarnos simbólicamente al infierno decadente en el que viven.

Casi treinta años después del reportaje realizado por Mary Ellen Mark, Zana Briski, junto a Ross Kauffman, elaboró un documental cinematográfico que reflejaba los problemas de los niños y las niñas nacidas en los burdeles del barrio chino de Sonagachien Calcuta, titulado *Born into brothels*⁷⁸. Un documental que trató de hacer llegar a los espectadores la vida real de tantas y tantas niñas que quedaban sin educación y eran inducidas a la prostitución sin concesiones de ningún tipo. La novedad del trabajo de Zana Briski gravitó en la visión distinta que se ofrecía de esta situación dramática. La fotógrafa pretendió hacer algo más que transmitir o construir su propia visión de los hechos. Convirtió a los niños en testigos de excepción de sus propias vidas. Enseñó a siete niños, cuatro chicas y tres varones⁷⁹, a disparar la cámara y a ver la importancia de la selección de las tomas. Al suministrarles aparatos fotográficos convirtió al medio en su forma directa de expresión, en una vía de transmisión de sentimientos y personalidades. Briski exhibió las imágenes resultantes en los Estados Unidos y obtuvo con ello un rendimiento económico derivado de la venta de las mismas, que, según sus planes, debería haber sido invertido por sus autores en pagarse una escuela, una educación. Sin embargo, Zanano no tuvo éxito en un sentido amplio y generalizado de la palabra, porque muchos de los adultos indios simplemente veían a sus hijos como un par de manos útiles que les ayudaban a obtener ingresos para sus hogares y la falta de las mismas suponía la pérdida de su manutención. Pero sí consiguió que algunos de sus alumnos tuvieran acceso a una educación continuada y se constituyeran en los principales ejemplos de lo que podía suceder cuando a un niño se le daba la oportunidad de alcanzar sus sueños.

La película enfoca un enfrentamiento de ideologías y pensamientos. La visión del mundo occidental privilegiada que desea contribuir a la mejora de una situación de degradación de los derechos del individuo y la otredad del llamado tercer mundo, que ve en este medio de vida, el de la prostitución, una forma de reducir la pobreza, una profesión a través de la que muchas generaciones han podido cubrir las necesidades básicas de sus hogares.

⁷⁸ BRISKI, Zana; KAUFFMAN, Ross; MCDOWELL, John. *Born into brothels*. Drakes Avenue Pictures Limited, 2007.

⁷⁹ SCOTT, A. O. "Nurturing the Talents of Children in Calcutta". *The New York Times*, December 8, 2004. Consultado: 12/03/2017. Disponible en: http://www.nytimes.com/2004/12/08/movies/nurturing-the-talents-of-children-in-calcutta.html?_r=0

Jodi Cobb

Jodi Cobb se graduó en periodismo en 1968 por el Missouri School of Journalism y posteriormente amplió sus estudios en la misma universidad con un *Master in Photography Arts* en 1971. Empezó su carrera profesional trabajando en varios periódicos: *The Wilmington, Delaware News Journal* y *The Denver Post*. Para la *National Geographic* realizó un reportaje de prueba sobre el Owens Valley en California (Fig. 22) que sería publicado en enero de 1976 y desde entonces inició con esa publicación una colaboración de carácter temporal que se extendería hasta 1977, fecha en la que fue contratada por Robert Gilka⁸⁰, director del departamento de fotografía de *National*



22 Jodi Cobb. *The Owens River*, ca. 1976.

Geographic desde 1963 y responsable de comisionar las fotografías para las diferentes secciones de la revista y libros publicados por la empresa.

El movimiento feminista estaba por aquel entonces en pleno auge y Cobb no podía arriesgarse a fracasar, por lo que en ocasiones aceptaba temas en los que no estaba interesada para demostrar que podía fotografiar en cualquier tipo de misión de riesgo. De todas formas a Cobb le interesaba la naturaleza activa de la fotografía: “el movimiento, la coreografía, el aspecto puramente físico. Ir de aquí para allá, trabajar con gente, acercarse, alejarse, interponerse, retirarse y captar los movimientos de los demás”⁸¹. Durante sus años como fotógrafa de la *National Geographic* efectuó innumerables reportajes recorriendo para ello grandes ciudades de más de cincuenta países, entre ellos, Jordania, Tailandia, Taiwán y China. En este último país, atravesó once mil kilómetros en dos meses con el objetivo de obtener el material necesario para publicar en 1982 su libro *Journey Into China*.

Los reportajes intimistas que revelaran mundos cerrados, protegidos, que interpusieran fronteras a nuestras miradas era lo que realmente le apasionaba y cautivaba. De este tipo fueron sus relatos sobre las mujeres de Arabia Saudí o el de las geishas de Japón, especialmente este último, un universo nunca fotografiado con anterioridad.

⁸⁰ Newman, Cathy. *Mujeres tras la Cámara*. National Geographic, 2001. P. 39.

⁸¹ *Ibidem*. Pp. 231-232.

En octubre de 1987 *National Geographic* publicó *Women of Saudi Arabia* (Fig. 23), un artículo de Marianne Alireza en el que se incluyeron las historias y testimonios de diferentes mujeres. Cobb explicó que en Arabia Saudí era ilegal hacer fotos y que su gobierno le retiró los permisos de desplazamiento por el país, de modo que acabó por fotografiar en interiores con el consentimiento de las personas a las que retrataba o desde el asiento trasero de un coche con un objetivo de cuatrocientos milímetros⁸². La única condición que le impusieron estas mujeres fue que sus maridos nunca supieran de la existencia del material gráfico.



23 Jodi Cobb. *Women of Saudi Arabia*, 1987.

Jodi Cobb tomó por primera vez contacto con el tema de las Geishas a partir de sus colaboraciones en *Day in the Life*, una serie de proyectos de carácter global diseñados por Rick Sloman y David Elliot Cohen y publicados por *Harper Collins Publishers*, que durante más de veinte años tenía como objetivo acercar la cultura y la historia de los diferentes países al gran público. Para ello, cien de los más afamados fotoperiodistas

82 *Ibidem*. P. 233.

del mundo se dispersaron, en cada encuentro, por un país y sus regiones para captar su esencia y características en un solo día. De los trece encuentros celebrados hasta el momento, Jodi Cobb participó en siete de ellos. En el dedicado a Japón su misión fue fotografiar una Geisha en Kyoto (**Fig. 24**), lo que le permitió introducirse en su mundo. Tras decidir volver sobre el tema, consiguió financiación a través de *Kodak* y pudo realizar un reportaje en el que invirtió seis meses durante un periodo de tres años y que terminaría por ser publicado en forma de libro por *Knopf* en 1995 y galardonado por la Sociedad Americana de Fotógrafos de Prensa un año más tarde. En una entrevista para la *Nikon Master Class*⁸³, Cobb afirmó que no tenía idea de lo que era y significaba ser geisha. En



24 Jodi Cobb. *Geisha*, 1995.

83 Goleen, Michelle. "Interview to Jodi Cobb". *Nikon Master Class*. Consultado: 16 de junio de 2012. Disponible en: http://pdngallery.com/cobrand/nikonnet/masters/jodi_cobb/bio2.html#

el mundo occidental se les había considerado como prostitutas y se propuso romper con esa concepción, demostrar que las geishas eran artistas, bailarinas, cantantes, conversadoras, cuya tarea consistía en cuidar el ego de los hombres más poderosos del país. Descubrió que de un total de 800.000 geishas existentes durante el cambio de siglo, tan solo quedaban aproximadamente setecientas. Fue muy difícil que la aceptaran revoloteando y husmeando en sus actividades. La discreción era fundamental en su profesión. Si los secretos de sus clientes fueran divulgados, las geishas perderían su sustento. Cobb cree que se le permitió el acceso porque era occidental y quedó sorprendida al descubrir que la mayoría de las geishas no llegaron a serlo por elección. En tiempos antiguos, las niñas eran vendidas a tal objeto por sus familias como forma de supervivencia. En otros países en los que esta misma situación se repetía, los niños eran entregados como mercancía sexual pero, por el contrario, en Japón las geishas eran educadas en el arte y en el auto-respeto, con lo que se enriquecía el sentido de sus vidas.

Las Geishas le llevarían a realizar otra investigación. Por aquel entonces leyó un artículo en el periódico sobre la ley contra el tráfico de seres humanos que estaba debatiéndose en el Congreso de los Estados Unidos. Enlazó conceptos y emprendió su investigación sobre la esclavitud contemporánea, que dio como resultado un foto-ensayo sobre los veintisiete millones de hombres, mujeres y niños que eran esclavizados en el mundo, físicamente confinados, obligados a trabajar y controlados a través de la violencia. *21st-Century Slaves* (**Fig. 25**) se publicó en *National Geographic* en septiembre de 2003, con una extensión de 26 a 28 páginas, redactadas por Andrew Cockburn e ilustradas por Cobb, que trató la esclavitud en sus diferentes formas tomando como ejemplos la ejercida en diez países distintos: en la India millones de niños eran vendidos o secuestrados para elaborar alfombras o tejer seda y en Falkland Road, en Bombai, un gran número de mujeres eran vendidas para su prostitución; Israel era uno de los mayores importadores mundiales de mujeres procedentes de Europa del este; en Tailandia, la prostitución formaba parte sustancial de la economía del país; en Italia había familias enteras de chinos trabajando en fábricas de artículos lujo, especialmente en la industria del cuero; la esclavitud doméstica existía en todo el mundo, pero en Ghana y Benin decenas de miles de niños procedentes de las aldeas rurales eran vendidos como esclavos en las ciudades; en EEUU, The Coalition of Immokalee Workers había desmantelado importantes redes dedicadas al tráfico de esclavos en el sur del país y había liberado a más de mil recolectores de tomate en estado de servidumbre; en Bosnia, mujeres procedentes de Moldavia, Rumanía y Ucrania, atraídas por amigos o familiares con la promesa de



25 Jodi Cobb. *21st-Century Slaves*, 2003.

buenos puestos de trabajo en el extranjero, en cambio fueron violadas, torturadas y vendidas a prostíbulos. Allí se las obligaba a estar con diez o más hombres por noche en condiciones indescriptibles; esa misma historia que se repetía en México y en Guatemala donde importantes mafias se dedicaban a organizar la adopción ilegal con destino a países europeos⁸⁴. Susan Welchman, la editora de ilustraciones de *National Geogra-*

84 Moore, Brad. "It's National Geographic Guest Blog Wednesday featuring Jodi Cobb!". Publicado en *Scott Kelby Photoshop Insider*, 5 de octubre de 2011. Consultado: 16 junio 2012. Disponible en: <http://scottkelby.com/2011/its-national-geographic-guest-blog-wednesday-featuring-j...>

phic⁸⁵, estructuró la historia y elaboró un presupuesto. Todas las indagaciones y las gestiones necesarias se realizaron por adelantado, lo que facilitó un plan de trabajo muy ordenado. Por ejemplo, podía pasar tres días en Tel Aviv para fotografiar una historia y volar inmediatamente a otro sitio, sin realizar tarea de campo.

Tras este proyecto, Cobb exploró las diferentes nociones culturales de la belleza, viajando por diferentes países, estudiando en qué se diferenciaban y en qué se parecían, y que hacían sus gentes para conseguirla, mantenerla, promocionarla, mejorarla y explotarla. Fotografió de todo: desde un hospital en el que se trataba la anorexia en Argentina a una convención de tatuaje en Pittsburg; desde las pocas mujeres que todavía se vendaban los pies en China hasta las tribus de las montañas de Papúa en Nueva Guinea y sus rituales de maquillaje. También los habitantes del Valle Omo en Etiopía tuvieron su protagonismo, ya que implantan placas redondas de arcilla en los labios de sus mujeres y por el tamaño alcanzado por estos se conocía su valor. Cobb estuvo inmersa en el proyecto *Enigma of Beauty* (Fig. 26) durante doce semanas junto a Cathy Newman, la redactora que le acompañó, y el artículo se publicó en *National Geographic* en enero de 2000.

Cobb fue la primera mujer en obtener el premio Fotógrafo del Año de la White House News



26 Jodi Cobb. *Enigma of Beauty*, 2000.

85 THIEM, Hannah. "Interview with Jodi Cobb". Publicado en *National Geographic Photographer* publicada en marzo de 2009. Consultado: 16 junio 2012. Disponible en: <http://photo.net/photographer-interviews/jodi-cobb/?p=3>

Photographers Association, y durante su trayectoria profesional obtuvo otros muchos como el de la Asociación de fotógrafos de Prensa y el WorldPress Photo. Sus fotografías se han expuesto por todo el mundo. Ha participado y enseñado en el International Center of Photography, Asia Society, Japan Society, New York's 92nd Street y Smithsonian Institution, en Washington. Actualmente ejerce como *freelance*.

6.2 Antropología de la mujer

“Sexo y género sirven a un propósito analítico útil al contrastar un conjunto de hechos biológicos con un conjunto de hechos culturales. Si fuera escrupulosa en el uso de los términos, emplearía el de “sexo” sólo cuando estuviera hablando de diferencias biológicas entre hombres y mujeres, y recurriría al de “género” cuando me refiriese a los constructos sociales, culturales y filosóficos impuestos sobre estas diferencias biológicas [...] el género [...] designa un conjunto de categorías a las que podemos dar la etiqueta de *crós* lingüísticas, *crós* culturales, porque tienen cierta conexión con las diferencias de sexo. Estas categorías, sin embargo, son convencionales o arbitrarias en la medida en que no son reducibles o directamente derivadas de hechos biológicos naturales; varían de un idioma a otro, de una cultura a otra en la forma en que ordenan la experiencia y la acción”⁸⁶.

Judith Shapiro, 1981

Judith Shapiro fue la primera mujer en ser admitida en el departamento de antropología de la Universidad de Chicago. Corría el año 1970, cuando esta disciplina era todavía un reducto de distinguidos colegas masculinos y la teoría feminista empezaba a influir sobre las escasas mujeres dedicadas a esa profesión. Deconstruir los principios del androcentrismo y empezar a observar las sociedades objeto de estudio a través de los ojos femeninos fueron las líneas de trabajo que siguieron las antropólogas de aquellos días. Es lo que se denominó “antropología de la mujer”, basada en un concepto isomorfo de la misma que aportó, desde el punto de vista feminista, herramientas clave para luchar contra su opresión universal. Las palabras de Shapiro aquí reproducidas datan de 1981, fecha en la que la antropología empezaba a cambiar. Después de una década repleta de artículos que describían el mundo de las mujeres hasta entonces invisible y virgen todavía para los antropólogos, la década de los ochenta trató no solo de probar científicamente por qué la mujer había sido discriminada, sino también de detenerse en aclarar nociones y reconocer la existencia de valores distintos para sociedades diferentes. Así,

⁸⁶ Judith Shapiro citada por COLLIER, Jane F.; YANAGISAKO, Sylvia J. “The mode of reproduction in anthropology”. Rhode, Deborah L. (ed.), *Theoretical Perspectives on Sexual Difference. Women's studies/gender studies*. Yale University Press, 1990, p. 149.

lo que era intrínsecamente femenino para una sociedad no lo era para otra y viceversa. Como esgrimía Britt-Marie Thurén respecto a las categorías de carácter general de hombre y mujer: “No podemos, tal vez, saber exactamente dónde está la frontera entre las dos cosas, y debemos siempre recordar, desde luego, que las relaciones entre ambas son dinámicas y dialécticas”⁸⁷. Precisamente lo contrario de lo que se había estado haciendo desde el surgimiento de la antropología como ciencia en el siglo XIX, en los años en que el colonialismo y la expansión imperialista supusieron el estudio de los “otros” o de los “salvajes” desde la creencia etnocéntrica de la superioridad de la cultura occidental, es decir, desde la única visión arrojada por el hombre blanco que detentaba el poder y que buscó a toda costa subyugar a los pueblos mediante la imposición de su ideología. Bajo esos presupuestos, la antropología feminista, como nueva disciplina, fue consolidándose al tomar como noción básica la existencia de tantas categorías de hombre y de mujer como disparidades culturales existían en el mundo. Gracias a esta visión, el “sexo” pasó a ser sinónimo de algo natural y dado y el “género”, de aquello construido y de carácter sociocultural bajo cuyos principios se establecía la división del trabajo en el seno de las diferentes comunidades. En definitiva, la teoría de género desarrollada por la antropología feminista estudió a la mujer específicamente en lo referido a sus relaciones con el sexo opuesto, lo que significó la apertura de un campo de estudio en el que se propiciaba el análisis en varias direcciones que aglutinaban las diferentes formas culturales de dominación masculina sobre la mujer y de los hechos que históricamente las causaron; los supuestos en los que se basaba la relación establecida entre las diferencias sexuales y las de género; y la traslación de las diferencias de género a otras categorías, como las derivadas de la raza o la clase.

Antiguamente los antropólogos habían evaluado las diferencias raciales como hechos biológicos del mismo modo en que lo habían hecho con las diferencias sexuales. Pero la antropología feminista o de género criticó ese enfoque por considerarlo una sombra ideológica de la lucha de clases dirigida a mantener el poder político y económico⁸⁸. De ahí que le otorgaran mucha importancia al estudio de la intervención estatal sobre la población a través de la aplicación de políticas discriminatorias en torno a la raza, la religión, el sexo, la clase, etc. Las relaciones entre mujer y Estado reflejaban las exigencias

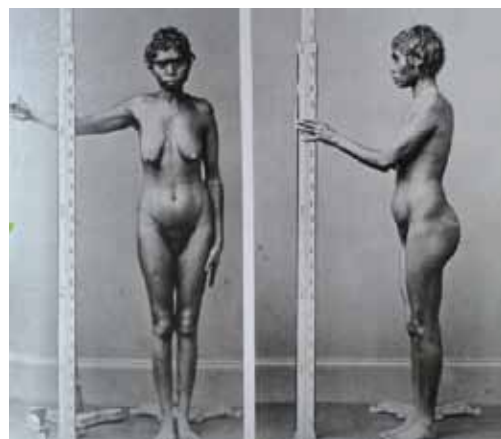
⁸⁷ THURÉN, Britt-Marie. *El poder generizado: el desarrollo de la antropología feminista*. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, 1993, p. 26.

⁸⁸ DEL VALLE, Teresa (ed.). *Gendered anthropology*. London and New York: Routledge, 2013, p. 30.

de reglamentación sobre la vida de las mujeres y de sus niños, puesto que se fomentaron determinados comportamientos y se impusieron medidas referidas a sus salarios, al acceso a la enseñanza, al empleo y a la liberación de la venta de anticonceptivos. Así, esta vertiente de la antropología sacó a la luz cuestiones como el control demográfico o de la mano de obra y cómo su fijación se realizaba a través de la manipulación legislativa en los distintos países.

Ningún otro teórico como Michel Foucault investigó sobre las relaciones y conexiones entre el poder y el conocimiento que establecían lo que él definía como la microfísica del poder. Su mayor preocupación fue el estudio de los mecanismos de control sobre el individuo, como la vigilancia penitenciaria, la disciplina educacional, los sistemas organizativos del Estado, el control de las poblaciones y el impulso de normativas de conducta corporal, incluidas las sexuales. Para el filósofo francés, el poder no se poseía, sino que era un puro ejercicio estratégico de control social. Al respecto, William Ewing⁸⁹ observó cómo Foucault había estudiado las distintas instituciones derivadas del espíritu ilustrado, como la psiquiatría (en *Locura y civilización*), la medicina (en *El nacimiento de la clínica*) y la justicia penal (en *Vigilar y castigar*) para hacernos ver el grado de fiscalización al que estaban sujetos los individuos en la sociedad occidental, considerada como supuestamente liberal. Asimismo, Foucault nos habló de la utilización y de la producción de imágenes por parte del poder a través del arte y de la fotografía, medios que no podían ser percibidos como imparciales u objetivos, sino como herramientas de complicidad con las relaciones de poder.

La fotografía etnográfica, por ejemplo, que hizo su aparición en los años sesenta del siglo XIX, tuvo como objetivo implantar una metodología que permitiese la comparación eficiente de series sistemáticas de imágenes de las razas existentes. De ella se tendría que extraer la información relativa a las proporciones y mediciones de las partes del cuerpo humano a comparar. En 1869, Tomas Henry Huxley (Fig. 27) y J. H. Lamprey intentaron regular las formas en las que se debía fotografiar



27 Anónimo. Fotografía de una mujer aborigen del sur de Australia (Ellen, de 22 años de edad), tomada según las instrucciones fotométricas de T.H. Huxley, ca. 1870.

89 EWING, William A. *El Cuerpo: fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela, 1996, pp. 9-10.

a los indígenas. El primero incidió en las poses, mientras que el segundo recomendó situarlos sobre fondos de medición estructurados por líneas perpendiculares que sirvieran de guía para la representación de los contornos de cada espécimen, como Lamprey los solía llamar⁹⁰. Vistas con un siglo y medio de diferencia, esas fotografías nos transmiten de forma clara el etnocentrismo de aquella época, la jerarquía impuesta por el dominador al dominado y, por último, el intento de definición de la civilización occidental a través de su comparación con otras sociedades. Su visión contrasta con la definición que Claude Lévi-Strauss, uno de los padres de la antropología social, dio de su propio trabajo fotográfico de campo como un registro de imaginería muda que nunca podría sustituir a la vivencia directa y sensorial de lo real:

“Huellas de seres, de paisajes y de acontecimientos que sé que vi y conocí [...] Los documentos fotográficos me demuestran su existencia, sin testimoniar en su lugar ni hacerlos perceptibles para mis sentidos. Al volver a mirarlas me dejan una sensación de vacío, me hacen notar la falta de lo que el objetivo es fundamentalmente incapaz de captar”⁹¹.

Resulta evidente que para él, la fotografía era solamente una herramienta de trabajo, y que su mayor servicio a la antropología lo realizó desde la observación para tratar de comprender lo que estaba aconteciendo en su entorno. Simplemente se negó a mirar la vida a través del visor de una cámara⁹².

En 1977, Margaret Mead y su marido Gregory Bateson, ambos reconocidos antropólogos, mantuvieron una interesante conversación sobre el uso de la fotografía y del vídeo en los estudios antropológicos. La primera hizo hincapié en conservar una actitud científica a la hora de su utilización, en no alterar el material y en desarrollar recorridos lo suficientemente extensos en el tiempo para que facilitasen al científico la interpretación de los hechos. El segundo, cuyo trabajo estuvo a menudo alejado de la metodología de carácter académico, asimilaba el manejo de los medios con la dirección y la creatividad artística. Mientras que Bateson era partidario de controlar la cámara y elegir el lugar desde donde eran tomadas las escenas, Mead estaba convencida de que el trípode y la cámara fija podían proporcionar unas imágenes más objetivas sobre las que fuese posible realizar análisis de carácter justo y neutro. Como decía Mead “la diferencia entre arte y ciencia

⁹⁰ NARANJO, Juan (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. *Carta de Thomas Henry Huxley a Lord Granville*, 8/12/1869 (pp. 47-49) y J.H. Lamprey, *Acerca de un método de medición de la forma humana para uso de los estudiantes de etnología*, 1869 (pp. 50-51).

⁹¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. “Saudades do Brasil”, Plon, París, 1994. *Ibidem*, p. 190.

⁹² *Ibidem*, p. 193.

reside en que el acontecimiento artístico es único, mientras que, en la ciencia, tarde o temprano te encuentras con otra persona que formula la misma teoría que tú. La cuestión fundamental es la accesibilidad, que otras personas puedan conocer tu material, comprenderlo y compartirlo”⁹³. Con esa intención, la Universidad Nacional del Nordeste, en Resistencia, Argentina, invitó



28 Grete Stern. *Mujer Pilagá. Campo Cielo, Formosa, 1964*

29 Grete Stern. *Mujer Toba. Quinta 8, cerca de Presidencia Roque Sáenz Peña, Chaco, 1964*

a la fotógrafa Grete Stern (Figs. 28-30) en 1958 a realizar un archivo fotográfico sobre las comunidades indígenas de la región del Chaco para su Escuela de Humanidades. Tras este primer contacto con la zona y sus habitantes, Stern volvió a colaborar con la misma institución un año más tarde en unos talleres de arte regional junto a su amigo el artista alemán Clément Moreau. En el archivo de la fotógrafa se conserva un álbum con unas cincuenta copias de contacto del trabajo que elaboró durante esos meses. En 1963, Stern solicitó una beca al Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires para llevar a cabo la documentación fotográfica del Gran Chaco argentino, un proyecto que comprendió más de 1.500 fotografías –disparadas muchas de ellas utilizando el trípode– sobre las comunidades aborígenes de mocovíes y tobas de Resistencia, Villa Ángela, Chaco, Formosa y Salta. En la serie *Aborígenes del gran Chaco*, hay una clara ruptura con las formas



30 Grete Stern. *Niño Wichi. Embarcación, Salta, 1964.*

previas de fotografiar a los “paisanos”, como ella los denominaba. No hay telones de fondo, ni posados pasivos de los indígenas con objetos lugareños, ni desnudez. Su misión social fue antropológica, quiso hacer presente la singularidad de estos pueblos mostrando sus paisajes, sus viviendas, sus vestimentas y sus formas de vida: costumbres alimenticias, artesanía –su producción y manufactura–, distribución del trabajo, etc...⁹⁴ Pero, ante todo,

⁹³ MEAD, Margaret; BATESON, Gregory. “On the Use of the Camera in Anthropology.” *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 4, núm. 2, invierno 1977. Reproducido en *Ibíd.*, p. 188.

⁹⁴ Se puede encontrar más información sobre esta serie en STERN, G., PRIAMO, L., GOLLÁN, J. A. P., MARTINI, J. X., ANTORCHAS, F., & CEPPEA, F. *Aborígenes del Gran Chaco: fotografías de Grete Stern, 1958-1964*. Fundación Antorchas. (1 de abril de 2005).

centró su visión en la mujer como “otredad”, utilizando un lenguaje de carácter sencillo y sin adornos que sirviese para ennoblecer la marginalidad social en la que habían sido ubicadas estas minorías. Sus fotografías rompían con la costumbre de separar al sujeto de su entorno y de impedir que su subjetividad llegara al espectador. Eran liberadoras, puesto que permitían a los protagonistas mostrarse tal y como eran, mirar a la cámara, manifestarse activos y no deformados por una visión que se apropiaba tanto de su topografía como de su actividad performativa.

Las fotografías de Stern nos aproximaban a la metáfora que *Life* (Fig. 31) quiso mostrarnos cuando, en junio de 1947, dedicó la cubierta de su revista a una instantánea de Dimitri Kessel que mostraba dos perfiles, uno de una estatua Maya y otro de un campesino de 21 años de edad, Francisco Ramírez, procedente de la villa de Pisté en el norte de Yucatán, cuyos rasgos convergían en una similitud extraordinaria, de modo que funcionaban como una especie de cronotopo que denunciaba la injerencia colonial española sobre el Imperio Maya y nos hacía notar cómo la genética y la esencia de esa civilización había sobrevivido al contexto colonial y a las posteriores consecuencias del capitalismo urbano⁹⁵. Esta imagen un tanto inquietante nos invitaba a reflexionar sobre los efectos y la respuesta que nuestro propio pensamiento generaba



31 Dimitri Kessel. *Francisco Ramírez*. Cubierta de *LIFE*, June 30, 1947

ante un estímulo visual, un técnica que de alguna manera ya había sido utilizada un par de décadas antes por los fotógrafos que en los años veinte y treinta acudieron a México para dar testimonio de su inmenso patrimonio cultural y étnico. Fueron los grandes representantes de la fotografía directa (Straight) y documental, como Alfred Stieglitz, Edward Weston, Paul Strand, Anton Bruhel, Tina Modotti y Cartier-Bresson, quienes nos ayudaron a descubrir un nuevo México a través de sus miradas inusuales capaces de “convertir en extraño lo habitual”, habilidad procedente de los formalismos rusos que divulgaron la teoría del “extrañamiento” según la cual:

“la mirada, que suele ser superficial y estar contaminada por la tradición, puede transformarse en *nueva visión* y conocimiento. Para superar las costumbres de la percepción, su automatismo,

95 KESSEL, Dimitri. Cubierta de *LIFE*, June 30, 1947, Vol. 22, no. 26. Esta cubierta guardaba relación con un artículo, “The Maya”, publicado en sus páginas interiores, donde Sylvanus Griswold Morley describía la decadencia de la civilización maya tras la llegada de los españoles en 1527 y cómo estos últimos convirtieron esa cultura en un páramo, obligando a sus gentes a regresar a las restricciones propias de la vida campesina, pp. 51-67.

el artista tiene que *extrañar*, lo que se puede obtener de muchas maneras: sacando de contexto, deformando, obligando al espectador a una percepción morosa y atenta, oscureciendo la forma, uniendo objetos dispares, procurando la desorientación del observador...”⁹⁶

Estos efectos de extrañamiento ofrecieron a occidente un mundo cotidiano transformado en extraordinariamente bello y distinto, dotándolo de una estética experimental que actualizaba la vida y las costumbres tradicionales de los habitantes de esas regiones, que miraban a la cámara sonrientes, que se movían activamente por mercados ambulantes o descansaban a la sombra tras un duro día de trabajo. Este cóctel, que fusionaba los principios del documento y del formalismo, fue el que asimilaron los fotógrafos mexicanos como Emilio Amero, Agustín Jiménez o Manuel Álvarez Bravo. Este último dejó notar su influencia sobre una de las fotoperiodistas cuya obra analizaremos a continuación, Graciela Iturbide, quien durante casi una década realizó su trabajo insignia, el *Juchitán de las mujeres*, una serie de carácter antropológico que investigó sobre las formas de vida de las mujeres de la cultura zapoteca en Oaxaca, en el sureste mexicano, haciéndolas visibles, contando su poderosa influencia dentro de la vida cotidiana de la zona, convirtiéndolas en protagonistas y reivindicando la atención de la mirada occidental. Sus fotografías desplegaban esa esencia de lo inusual con cierto toque surrealista que se podía observar también en las fotografías de su mentor, aquellas que realizó para ilustrar *Sourvenir du Mexique*, un artículo escrito por André Breton y que fue publicado en el último número de la revista *Minotaure* en 1939⁹⁷.

Frente a este estudio de Graciela Iturbide que puede ubicarse entre aquellos desarrollados por las “antropólogas de la mujer”, se encuentran las series de las luchadoras mexicanas que durante tantos años Lourdes Grobet fotografió con el objetivo de reivindicar la identidad de género femenino, de hablarnos de la discriminación de la mujer y de su doble jornada laboral como madre y asalariada. Una visión que se mueve entre las líneas trazadas por la “antropología feminista” de los años ochenta y en la que quizá habría que incluir el trabajo de Iren Stehli por hacer referencia a las relaciones entre la mujer y el Estado, por considerar que en las políticas desarrolladas por este se encuentra el origen de la subordinación y opresión a la que ha estado sometida la mujer. Y no

⁹⁶ FERNÁNDEZ, Horacio. “Manuel Álvarez Bravo”. ALBIÑANA, Salvador y FERNÁNDEZ, Horacio (com.). *Mexicana: fotografía moderna en México, 1923 – 1940*. IVAM Centre Julio González, 29 enero - 17 mayo 1998 [Textos: Juan Manuel Bonet, Salvador Albiñana, Horacio Fernández, Emilia García-Romeu, James Oles]. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, D.L.1998, pp. 63-64.

⁹⁷ BRETON, André. “Sourvenir du Mexique”. *Minotaure: Revue artistique et littéraire*, n.º 12-13, 1939. Genève: Skira, 1981. Facsímil de la ed. de París: Editions Albert Skira, n.º 1 (1933) –n.º 12-13 (1939), pp. 30-51.

solo eso, Stehli nos muestra cómo el Estado ha utilizado el cuerpo femenino como herramienta de control racial, una estrategia que ha sido producto de la escasa autonomía de las instituciones estatales con respecto a los grupos económicamente dominantes. Todas las divisiones derivadas del perfil social de los individuos –raza, etnicidad, religión y orientación sexual– determinan el acceso al Estado, a sus recursos y a las posibilidades de representación política. Es el Estado quien canaliza los medios para que la mujer pueda alcanzar un futuro más digno⁹⁸ y quien decide y distribuye las ayudas entre las identidades sociales de carácter marginal.

La serie fotográfica de Iren Stehli, basada en la historia de una sola mujer de origen gitano llamada *Libuna*, a la que siguió durante toda su vida, reúne todos estos aspectos y recuerda en espíritu a la historia que Mary Ellen Mark inició en 1983 cuando, junto a su marido, Cheryl McCall, fueron comisionados por *Life* para realizar un reportaje sobre la vida de los niños vagabundos de la ciudad de Seattle, en Estados Unidos. Esta crónica a la que titularon *Streetwise*, tomó como protagonista a Erin Blackwell, una niña prostituta conocida con el nombre de Tiny, cuya historia se convirtió en una novela visual que narraba las diferentes etapas de la vida de esta adolescente a la que vimos crecer y envejecer a través de los documentos gráficos de Mark. Dos suburbios urbanos, dos ciudades, dos vidas marginales, dos seres olvidados por el Estado y por los ciudadanos fueron los ejes centrales de los trabajos de Stehli y Mark, obras de larga duración que llegaron a convertirse en cortometrajes y que nos enseñaron los infiernos invisibles que bullen en nuestras ciudades. Dos vidas que se convirtieron en verdaderos testimonios antropológicos susceptibles de ser descompuestos en pequeñas parcelas contextuales que nos sirvan para analizar su *génesis*.

Otro de los abismos que describen el mundo marginal en el que se ve envuelta la mujer son los barrios donde se ejerce la prostitución en las grandes urbes. Durante los años treinta, Henry Cartier-Bresson (**Fig. 32**) dio testimonio de la actividad de los prostíbulos de la calle de Cuauhtemotzin, una de las partes más degradadas de México ca-



32 Henri Cartier-Bresson. *Calle Cuauhtemotzin, Mexico City, 1934, printed 1946*

98 MOORE, Henrietta L. *Antropología y feminismo*. Universitat de València, 1991, p. 163.

pital, reservada al inframundo y la prostitución. Sus prostitutas interpelaban a la cámara invitándola a participar de un espectáculo que debía representarse de puertas adentro, ya que la legislación mexicana de la época prohibía ejercer la prostitución en las calles, “recreando la metáfora de la puerta como barrera que hace imposible o, cuando menos, torpe, la relación”⁹⁹. Aunque las tomas de Cartier-Bresson se traducen casi siempre en una excesiva cercanía al tema, se quedan en la antesala del abordaje, no penetran en su trasfondo, no documentan su porqué, no van más allá del instante y de la espontaneidad de una acción. Por el contrario, las series realizadas por Maya Goded sobre las prostitutas de la calle Soledad de México D.F. nos abren las puertas de las vidas de unas mujeres sometidas desde jóvenes por proxenetas y nos hacen partícipes de su historia como un medio de autoanálisis y de investigación sobre el ser mujer y sobre la identidad femenina.

Si el parentesco constituye la unidad básica de las relaciones sociales en las distintas sociedades del mundo y estas han sido el punto de partida de la mayoría de los estudios antropológicos, Adriana Lestido se lanza a recolectar historias en las que la filiación, la amistad y la conductividad de sentimientos son los auténticos objetivos de su cámara. Mujeres en cautividad que padecen una soledad obligada o las distintas manifestaciones del amor latente entre madres e hijos dejan, además, revoloteando el eco de la ausencia masculina. Lestido no recurre al posado, sus fotografías no recuerdan en absoluto a los retratos de familia tradicionales, recogen susurros de comunicación entre individuos, no pretenden demostrar su pertenencia a una determinada clase social, se abandonan en un testimonio silencioso y capturan gestos, miradas, caricias, preocupación o alegría complaciente en la presencia del otro. Es curioso ver cómo su serie *Madres e Hijas*, 1995-99, se enfrenta a otras imágenes que tienen también como protagonistas las mismas figuras familiares, pero que en espíritu difieren en funcionalidad y significado.

Años antes, en 1971, Eve Arnold había realizado su serie *The Frantic Housewives* (Fig. 33), para el *Sunday Times*¹⁰⁰, donde describió de forma minuciosa la vida cotidiana de las amas de casa, desde el nacimiento de los hijos y su



33 Eve Arnold. *The Frantic Housewives*, 1971.

⁹⁹ ALBIÑANA, Salvador y FERNÁNDEZ, Horacio, *op.cit.*, p. 158.

¹⁰⁰ ARNOLD, Eve. *The unretouched woman*. New York: Alfred A. Knopf, 1976, pp. 101, 102 y 137.



34 Julia Fullerton-Batten, *Mothers and Daughters*, 2012.

educación hasta las labores del hogar. A través de su objetivo cobraron vida instantáneas de mujeres dando el pecho, cosiendo, impartiendo clase de lectura a los hijos, pasando tiempo con ellos en la casa, etc. Parecían un catálogo de detalles de las actividades propias del cuidado del hogar y de los hijos, pero nunca mostraron sentimientos o comunión entre los seres humanos. En 2012, Julia Fullerton-Batten llevó a cabo *Mothers and Daughters*¹⁰¹ (Fig. 34) para intentar plasmar un ciclo completo de relaciones materno filiales –desde el nacimiento hasta la edad madura–, tomando como base su propia experiencia familiar. Tal y como hiciera Adriana Lestido, Julia Fullerton-Batten trabajó con parejas de madres e hijas reales, utilizó el posado, pero dejó que las protagonistas fabricaran sus propias historias. Sin embargo, en ese proyecto, el hieratismo y la emoción contenida invadieron la composición. A pesar de ello, las series expresaban con toda claridad cómo de la dependencia física y emocional de una niña se pasaba en la edad madura al otro extremo, a la dependencia emocional de la madre con respecto a su hija. Lestido, por su parte, estudió esas mismas

relaciones pero lo hizo desde el movimiento, desde la anarquía de la observación, como el trabajo de las antropólogas.

Iren Stehli

Iren Stehli, de padre suizo y madre checoslovaca, se educó en Suiza y visitó Praga por primera vez en 1963 para conocer a sus familiares, cuya cultura y tradiciones le llamaron poderosamente la atención. Entre 1972 y 1979, residió en la capital checa para estudiar fotografía en la *Film and TV School of Academy of Performing Arts* (FAMU) y allí quedó

¹⁰¹ FULLERTON-BATTEN, Julia. *Mothers and Daughters*, 2012. *Artist Statement*. Consultado: 3/4/2017. Disponible en: <http://www.juliafullerton-batten.com/projecttext.php?catNo=1&gallNo=9>

impactada por la difícil situación política en la que se encontraba el país. Su obra ha presentado siempre una mirada realista de la vida en Checoslovaquia y sus series de corte humanista se han alternado, en ocasiones, con otras de carácter conceptual que excluían la presencia humana. Incluso en los primeros trabajos de Stehli, ya se observaba un gran interés por captar la esencia y las cualidades de sus protagonistas: sus emociones, sus entornos y sus relaciones.

Muchas de sus fotografías se centraron en la pobreza y en la miseria de las gentes marginales de Checoslovaquia de finales de los años setenta y principios de los ochenta y fueron realizadas en blanco y negro y con un grano grueso con la intención de emular el estilo documental propio de los años veinte. Stehli dio la oportunidad y la libertad a sus personajes de elegir sus poses y el modo en que tenían que ser fotografiados, concediendo, además, una importancia extrema a sus personalidades. Sus series deben leerse como ensayos fotográficos. Cada imagen se asemeja a un fotograma de una película, una película cuyas escenas no son más que pequeños retazos de la vida real.

En 1975, Stehli conoció a Libuna, una joven romaní que, junto a su madre de origen eslovaco, trabajaba como señora de la limpieza en su residencia en Praga. Desde entonces las dos mujeres, Libuna e Iren, entablaron una amistad que fue la base de un trabajo documental que duraría un cuarto de siglo. Stehli inmortalizó a Libuna en su fotolibro *Libuna: a Gypsy's Life in Prague*¹⁰² (Fig. 35), cuyas fotografías se convirtieron en reflexiones sobre las inmensas dificultades a las que esta mujer se enfrentó a lo largo de su vida, especialmente



35 Irene Stehli. *Libuna: a Gypsy's Life in Prague*, 1974-2001.

102 FÁROVÁ, Anna., HÜBSCHMANNOVÁ, Milena, HELLER, Martin y COMALINI, Franca. *Irene Stehli. Libuna: a Gypsy's Life in Prague*. Scalo, 2004.



35 Irene Stehli. *Libuna: a Gypsy's Life in Prague, 1974-2001*.

a causa del estigma social que significaba pertenecer a la etnia romaní, un pueblo procedente del noroeste de la India que se estableció en el centro de Europa durante la Baja Edad Media y al que se apodó peyorativamente como “gitano”. En 2011, la población romaní constituía un 2 % de la población checa, una minoría formada por unos 105.738 individuos¹⁰³ que seguía sujeta a prácticas discriminatorias en el campo educacional, sanitario y jurídico, así como en la aplicación de los distintos servicios públicos gubernamentales. Aunque esta exclusión venía desde antiguo, la legislación que controlaba los movimientos de los romaníes en Checoslovaquia hizo su aparición alrededor de 1927 con una ley por la cual se vulneraron sus derechos civiles al obligarles a portar un documento de identidad específico, marcándoles de por vida para permitir al Estado separar a los niños de sus familias y recluirlos en escuelas para discapacitados mentales¹⁰⁴. Durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial, este pueblo sufrió las mismas restricciones y vejaciones que

103 AGUILERA RULL, Ariadna; GILI SALDAÑA, Marian. “La esterilización forzosa de mujeres romaníes en la República eslovaca: ¿no hay discriminación?”. *InDret. Revista para análisis del derecho*, n.º 4, Barcelona, octubre 2012, p. 5. Consultado: 23/03/2017. Disponible en: <http://www.indret.com/pdf/933.es.pdf>

104 MOREE, Dana. *How teachers cope with social and educational transformation: Struggling with multicultural education in the Czech classroom*, Benesov: EMAN, 2008, p. 21. Consultado: 23/03/2017. Disponible en: <http://repository.uvh.nl/uvh/bitstream/handle/11439/220/How%20teachers%20cope...dana-moree-tisk.pdf?sequence=1>

los judíos, siendo exterminados del mismo modo. De los 8.000 romaníes enviados a los campos de concentración como el de Lety, Hodonin, y Auschwitz I, tan solo 583 regresaron con vida¹⁰⁵. El fin de la guerra no significó la finalización de los procesos de exclusión social para ellos, ya que siguieron soportando los maltratos procedentes de los centros de control del régimen comunista durante los siguientes cuarenta y cuatro años.

En este contexto, Libuna, cuyo marido pasó una larga temporada en la cárcel, tuvo que sacar adelante una familia que poco a poco iba incrementándose en número bajo unas condiciones de vida muy desfavorables. Su hija, de 16 años, quedó embarazada y, junto a su pareja, se acomodó también en la residencia familiar. Seis hijos y constantes incorporaciones pueblan el hogar de la protagonista, cuya actividad fue documentada incluso en los momentos más íntimos, con sus peleas, lágrimas, dolor o felicidad. Este trabajo es un testimonio vivo de un grupo social que vivió en la marginalidad social en el barrio de Zizkoven en Praga.

Libuna y los suyos son el espejo de la historia de muchas familias gitanas. Un pueblo que durante el Holocausto nazi fue exterminado en un noventa y cinco por ciento y que bajo el régimen comunista fue objeto de numerosas agresiones. Por ejemplo, desde 1971 doctores y trabajadores sociales participaron en la ejecución de políticas de esterilización dirigidas a este pueblo, recibiendo compensaciones económicas por convencer a las mujeres romaníes para que se sometiesen voluntariamente a este tipo de tratamientos¹⁰⁶. En 1988, un decreto del Ministerio de Sanidad y Asuntos Sociales facultaba a las autoridades para adjudicar subvenciones de hasta 25.000 coronas eslovacas, que equivalían al sueldo de un año, a aquellas gitanas que consintieran los procedimientos de esterilización¹⁰⁷ e incluso algunas de ellas recibieron múltiples amenazas por parte de los funcionarios estatales en caso de no aceptar las condiciones ofrecidas. Estos ataques contra el cuerpo y contra la voluntad de la mujer siguieron llevándose a cabo en Checoslovaquia hasta 2003¹⁰⁸, año en el que se registró el último caso.

Tras la caída de régimen comunista en 1989, muchos de los gitanos recluidos en zonas marginales se vieron obligados a emigrar. Su escasa educación no les permitía desem-

105 LUCERO, Florinda; COLLUM, Jill. "The Roma: During and After Communism". *Topical Research Digest: Human Rights in Russia and the Former Soviet Republics*, 2006, p. 98.

106 DENYSENKO, Marina. "Sterilised Roma accuse Czechs". *BBC News*, Ostrava, Czech Republic, Monday, 12 March 2007. Consultado: 23/03/2017. Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6409699.stm>

107 AGUILERA RULL, Ariadna; GILI SALDAÑA, Marian, *op. cit.*, p. 7.

108 DENYSENKO, Marina, *op. cit.*

peñar trabajos especializados que entonces eran demandados por la recién adoptada economía capitalista. El marido de Libuna, Lád'a, fue despedido de la cervecería donde trabajaba y era incapaz de encontrar un nuevo empleo. Además, el gobierno vendió los solares donde se encontraban las casas que daban cobijo a este grupo tribal. Libuna se encontró sin casa y con escasa salud y se vio obligada a emigrar junto a la familia de su marido. Por eso las fotografías de Iren Stehli contienen una carga emocional notable. En una instantánea tomada en el verano de 1979 (Fig. 36), se nos muestra a Libuna sentada en las escaleras de su edificio de apartamentos cuando estaba próximo a ser demolido. Como era de esperar, estaba melancólica y pensativa, porque la perspectiva de encontrar un nuevo alojamiento para su familia gravitaba pesadamente sobre ella. Sin embargo, otras de sus fotos (Fig. 37) ofrecen un alivio cómico y nos permiten ver que, incluso en las circunstancias más difíciles, la vida ofrece humor y buen hacer, como en aquella en la que Libuna se inclina junto a los suyos sobre el famoso Puente de Carlos de Praga, mirando hacia abajo, al agua del río Moldava, una composición que parece ser una reminiscencia de las fotografías parisinas de Henri Cartier-Bresson.



36 Irene Stehli. *Libuna: a Gypsy's Life in Prague, 1974-2001*.

Uno de los primeros fotógrafos en dar una visión del mundo de los romaníes ubicados en centro Europa fue Josef Koudelka, quien realizó, entre 1962 y 1971, una serie documental, *Cik'ni* (Gitanos), sobre las condiciones de vida de sus asentamientos en todo el este de Eslovaquia, que fueron publicadas en 1975, gracias a la colaboración entre el fotógrafo, Robert Delpire, y *Aperture*, bajo el título *Gitans, la fin du voyage*, acompañado de un texto del sociólogo Willy Guy, que aportaba un análisis en profundidad sobre el tema. Las imágenes de Koudelka representaban la cruda realidad y la pobreza de la vida gitana y, ante todo, llamaban nuestra atención sobre su comportamiento social, su funcionamiento como clan, que reconocía la existencia de antepasados comunes y la autoridad de un



37 Irene Stehli. *Libuna: a Gypsy's Life in Prague, 1974-2001*.

jefe que tomaba sus decisiones bajo los presupuestos de una moral cuyos códigos habían sido transmitidos oralmente durante generaciones. Koudelka se oponía así a los fotógrafos documentales tradicionales porque evitaba presentar la cuestión romaní como un problema social para mostrarnos en su lugar a los gitanos “como extraños perpetuos, y a su vida como una mezcla primordial de alegría y asombro, tristeza y misterio”¹⁰⁹.

Con apenas una década y media de diferencia, la visión de Iren Stehli nos hablaba de una realidad de corte muy diferente, íntima, centrada en la lucha por la supervivencia de una mujer que arrastraba sobre sus espaldas el estigma gitano, pero que intentaba integrarse en un ritual social liberado de cadenas tradicionales para conseguir una vida mejor para los suyos. Si el detalle de lo extraño y lo pintoresco le otorgaban un sello personal a los documentos gráficos de Koudelka (Fig. 38), lo personal y lo sentimental marcaban la obra de Stehli, porque *Lubina* se alzaba ante nosotros como un diario íntimo y visual de casi veinticinco años de la vida de la protagonista y nos hacía reflexionar sobre los escenarios de los años de transición política que marcaron el final del régimen comunista tras la Revolución de Terciopelo de 1989 y el proceso de asentamiento de la democracia en la República Checa.



38 Josef Koudelka. Cik'ni (Gitanos), 1962-1971.

Lourdes Grobet

Lourdes Grobet nació en Ciudad de México en 1940 en el seno de una familia de origen suizo, que vivía en las Lomas de Chapultepec, una de las zonas residenciales más exclusivas de la capital mexicana. Sus expectativas siempre estuvieron orientadas a la búsqueda de nuevas formas de expresión. Primeramente, la danza, que estudió junto a Gloria Contreras, y, después, el dibujo fueron sus primeras incursiones en su camino hacia la auto-determinación. Sin embargo, sus padres no consintieron enviarla a la Academia de San Carlos para estudiar arte debido a su ambiente liberal y decidieron ponerla bajo

¹⁰⁹ HAGEN, Charles. “Josef Koudelka’s Melancholy Visions Of Gypsy Life”. *New York Times*, May 9, 1993. Consultado: 23/03/2017. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1993/05/09/arts/photography-view-josef-koudelka-s-melancholy-visions-of-gypsy-life.html>

la tutela de José Suárez Olvera, de quien pasó a ser ayudante en la realización de los murales de la Iglesia de San Francisco. Posteriormente, ingresó en la Universidad Iberoamericana para estudiar Artes Plásticas, donde tuvo como profesores a Mathias Goeritz, Gilberto Aceves Navarro y Katy Horna. Trabajó como ayudante de Goeritz en los vitrales de la Catedral Metropolitana y con él descubrió que lo suyo no era el mundo académico e institucional, sino permanecer alejada de este para poder descubrir nuevos lenguajes.

En 1962 se casó con Xavier Pérez Barba con el que tuvo cuatro hijos y seis años más tarde pasó dos años en París, coincidiendo con las revoluciones estudiantiles y tras su regreso a México, quemó todas sus pinturas, pues pasó a contemplar la fotografía como nueva meta de realización artística. “Pintar era absolutamente anacrónico –explicó Grobet–, no tenía sentido en pleno momento de medios masivos, leyendo a Marcuse, a McLuhan y a todos los filósofos de los medios”¹¹⁰. Tras su divorcio en 1974 y gracias a una beca CONACYT, estudió en Inglaterra diseño gráfico en el Cardiff College of Art y fotografía en el Derby College for Higher Education. Cuando regresó de nuevo a su tierra natal en 1978, inició sus andanzas en el campo de la fotografía junto a Pedro Meyer y Nacho López, contribuyendo a crear el Consejo Latinoamericano de Fotografía y organizando diversos coloquios hasta 1981. Además, Grobet colaboró con numerosas editoriales, como SEP, Fondo de Cultura Económica y El Equilibrista, entre otras muchas; realizó fotos publicitarias para varios largometrajes; e impartió numerosas conferencias en Estados Unidos, como en la Stanford University o el San José Center for Latin American Arts, ambas instituciones californianas. Ha participado en más de cien exposiciones de fotografía, tanto individuales como colectivas, entre las que destacan las celebradas en el MoMA de Nueva York y de San Francisco. Grobet fue premiada en la II Bienal de Fotografía de Bellas Artes (INBA) de México; expuso en los salones internacionales de fotografía 53 y 54 en Japón; y recibió varias becas, entre las que cabe subrayar la que le fue concedida por el FONCA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) de México. En 2005 editó y publicó en Trilce Ediciones su libro *Espectacular de lucha libre*, un volumen de 350 páginas que fue el resultado de un trabajo de veinte años. Este fue un tema que la ha acompañado y fascinado desde niña, pues el culto al cuerpo era una cuestión inherente a su núcleo familiar, aunque nunca se le permitió asistir a ningún espectáculo de lucha libre, debido esencialmente a cuestiones de género.

¹¹⁰ CARRERAS, Claudi. “Lourdes Grobet”. *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. Barcelona, Ediciones G. Gili, SA de CV., 2007, p. 99.

Durante los años setenta en México, el arte realizado por mujeres empezó a incorporar tareas vinculadas al espacio doméstico. Se buscaba otorgar una mayor visibilidad a las actividades marcadas socialmente como “femeninas”. También se empezaron a abordar algunos temas como la sexualidad para intentar materializarlos a través de nuevos lenguajes y formas. En este contexto, el recién formado *Polvo de Gallina Negra*, integrado por Maris Bustamante, Mónica Mayer y Herminia Dosal, organizó una serie de treinta conferencias con el fin de reflexionar sobre la imagen de las mujeres en el arte y los medios de comunicación empleando imágenes como las luchadoras de Lourdes Grobet y los dibujos de los diarios de infancia de Magali Lara; el trabajo sobre erotismo Maris Bustamante y el lesbianismo de Yolanda Andrade; la violación de Mónica Mayer y el trabajo doméstico de Ana Victoria Jiménez¹¹¹.

En el campo teatral y de la *performance*, Lourdes Grobet realizó numerosos proyectos que guardaban relación con los estudios de género. En 1972, en colaboración con el Grupo Teatro Acción de Buenos Aires realizó *Ssagrada*, un libro en el que a través de las fotografías de los integrantes del grupo, Martha y Joel, se estudiaban los diferentes estados emocionales de una pareja. La poesía femenina latinoamericana también estuvo presente en su obra a través de dos proyectos: *Si me permiten hablar* de 1978 y *Desconcierto* de 1984, ambos dirigidos por Susana Alexander. En el primero, sus imágenes sirvieron de escenografía a un monólogo de poesía femenina y en el segundo fueron el telón de fondo de una lectura de poesía erótica. Durante 1983 desarrolló el proyecto *De vírgenes y otras madres* en honor a las madres del 10 de mayo y *De mugir a mujer* en el que junto a seis mujeres artistas –Margie Bermejo, Ariela Ashwell, Patricia Cardona, Berta Kolteniuk, Marcela Rodríguez y Ethel Krauze–, trabajó sobre los estereotipos femeninos que condicionaban la imagen de la mujer¹¹².

A principios de la década de los ochenta inició su relación con Felipe Ehrenberg y el colectivo de trabajo *Proceso Pentágono*, con quienes ejecutaría proyectos colectivos de corte social hasta los años noventa. Poco a poco fue pasando del conceptualismo hacia el arte documental. Grobet criticó las actitudes demasiado paternalistas de algunos fotógrafos documentales, que aplicando valores subjetivos y morales, intentaban convertir a

¹¹¹ TEPICHIN, Ana María; TINAT, Karine; VELAZCO, Luzelena Gutierrez (ed.). *Los grandes problemas de México. Relaciones de género. T-VIII*. El Colegio de México AC, 2010, p. 304-305.

¹¹² MARTÍNEZ MESEGUER, José Luis y LÓPEZ JUAN, Aramis (coor.). *Lourdes Grobet*. MUA, Museu Universitat d'Alacant, 2005, pp. 460-469.

los miserables en estéticamente rentables, es decir, en imágenes folclóricas¹¹³. Su objetivo fue aliarse en la lucha a favor de las víctimas y de todo aquello que debía ser defendido, en su caso, del pueblo indígena mexicano. Los protagonistas de la lucha libre eran para Grobet la pura imagen del indio, el México profundo imbricado en la gran metrópolis.

La televisión contribuyó a afianzar su afición por las luchas desde niña. Pero nunca tuvo la ocasión de verlas en primera persona. Cuando presenció por primera vez una de ellas, le impactó la representación cultural, urbana y actual de México que emanaba del espectáculo. Para ella, en la lucha libre se producía una dialéctica de gran relevancia entre el público, siempre comprometido y activo, y la acción. Era como entrar en un sueño con todos esos personajes de trajes elegantes y máscaras con lentejuelas que representaban muchos de los símbolos de la cultura mexicana (Fig. 39).

Grobet se introdujo en profundidad en el espectáculo del exceso y de la lucha a través de “El Santo”, un luchador a quien la fama y el dinero no prostituyeron y a quien conside-



39 Lourdes Grobet. *Espectacular lucha libre, 1980-2005*.

113 GROBET, Lourdes. “Imágenes de miseria: folclor o denuncia” (1981). Marzo, Jorge Luis (Ed.) *Fotografía y Activismo: textos y prácticas (1979-2000)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 37.

ró siempre uno de sus maestros. Durante más de treinta años recorrió los cuadriláteros, los gimnasios y las casas de los luchadores. Documentó hasta su labor en otros oficios ejecutados como complemento económico para la manutención de sus hogares.

Más tarde descubrió a las mujeres luchadoras y a sus familias, pudo ir a sus casas... Además, hizo todo un seguimiento sobre los bailes que se organizaban cada año para coronar a la reina de la lucha¹¹⁴. Utilizó tanto esta serie como otras de temática similar para plasmar su discurso sobre la condición femenina y el género. Así por ejemplo, en la obra que lleva por título *La doble lucha* (Fig. 40), Lourdes Grobet mostró a una mujer, ataviada con delantal y máscara de luchadora, dando el biberón a su bebé. Era una alegoría de la doble jornada de trabajo femenino. A través de sus luchadoras, Grobet denunció la descomunal carga que representaba la jornada privada de trabajo reproductivo que realizaban las mujeres en el ámbito doméstico y aquella de carácter público como asalariada, bajo contrato, desempeñada en un espacio destinado para ello, como la fábrica, la oficina, el comercio. Con estos trabajos nos invitaba a reflexionar sobre la explotación excesiva a la que estaba sometida la mujer en una cultura dominante y patriarcal¹¹⁵ como la mexicana. Grobet, aun siendo una fotógrafa de carácter documental, rompió con la iconografía típica y pictorialista de la miseria para utilizar la metáfora a través de imágenes reales, organizadas o construidas, donde era imprescindible la presencia eficiente del juego entre la realidad del entorno y el momento fotografiado.



40 Lourdes Grobet. *La doble lucha*, Mx, 1981.

Graciela Iturbide

Graciela Iturbide nació en 1942 en Ciudad de México en una familia burguesa de origen español. Años después de haber contraído matrimonio, inició en 1969 su formación en cine, en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Allí conoció a Manuel Álvarez Bravo a quien asistió entre 1970 y 1971 y de quien

¹¹⁴ NEVE, Cintia. "Lourdes Grobet: retrato de la lucha mexicana". *Terra Magazine*. Distrito Federal, México, 2 de agosto de 2007. Consultado: 9/09/2012. Disponible en: <http://www.co.terra.com/terramagazine/interna/0,,011804405-EI8880,00.html>

¹¹⁵ BARBOSA, Araceli. "El discurso de género en las artes visuales en México". *Inventio*. Año 1, núm. 2, septiembre 2005. Cuernavaca, México: Universidad Autónoma del Estado de Morales, p. 83.

recibió un legado artístico cuyos valores se anclaron en aquellos intelectuales que alguna vez le rodearon: Tina Modotti, Edward Weston, Henri Cartier-Bresson, Frida Kahlo y Diego Rivera. Con él realizó algunos viajes a pequeños pueblos del México profundo, donde la cultura prehispánica todavía afloraba con gran fuerza. Las comunidades indígenas se convirtieron en su tema de investigación hasta que en 1979 el Instituto Nacional Indigenista de México, dirigido entonces por el fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio, le encargó la realización de un ensayo fotográfico sobre comunidades indígenas y en colaboración con el antropólogo Luis Barjau, recorrió el desierto de Sonora, donde los indios seris se convirtieron en los protagonistas de sus fotografías. Este estudio antropológico fue publicado por el INI en 1981 bajo el título *Los que viven en la arena*. Ese mismo año inició *Juchitán de las mujeres*, un proyecto al que le dedicaría casi un decenio y por el que ganaría prestigiosos premios internacionales como el Eugene Smith Memorial Foundation Award (1987); el Internacional Grand Prize de Hokkaido (1990) y *Reencontres Internationales de la Photographie de Arles* (1991). Paralelamente, Iturbide desarrolló un fuerte interés por los rituales festivos mexicanos y, en especial, por las celebraciones en torno a la muerte. El resultado fue sus imágenes de corte surrealista recogidas en su libro *En el nombre del padre* publicado por Ediciones Toledo en 1993, donde sangre y muerte, religión y mitología se fundían en un todo.

Durante la década de los noventa su relación con el poeta Roberto Tejeda marcó la evolución de su trayectoria artística. Fue entonces cuando los paisajes encontraron espacio en su fotografía, transpirando, casi metafísicamente, su ausencia. Dos viajes a finales de los noventa, el primero por el sur de los Estado Unidos y el segundo por la India, fueron la fuente de inspiración para sus nuevas series. Los pájaros inundaron sus escenas como metáfora de su nueva orientación, con la presencia del lirismo de San Juan de la Cruz y de su *Lenguaje de los pájaros*. También los jardines botánicos estuvieron presentes en su obra como un modo de recuperar el equilibrio entre la cultura y la naturaleza. En los últimos años la figura humana reapareció en su obra en forma de sombra, la sombra de su propia figura que literalmente cubrió aquellos lugares que sus ojos visitaron.

Graciela Iturbide presenta en su carrera artística dos etapas muy marcadas y distintas. En la primera dirigió su mirada hacia la tradición antropológica, hacia el estudio sociológico en busca de raíces. En la segunda la introspección y la poesía provocaron una especie de fusión entre el documento y la expresión artística. En ambas estuvo presente la imagen de la mujer. Dos de sus trabajos *Juchitán de las mujeres* y *El baño de Frida* nos muestran estas dos caras tan distintas de su obra.

Juchitán de las mujeres (Fig. 41) fue un proyecto que tuvo su origen en la idea de Francisco Toledo de realizar una exposición sobre Juchitán, la población indígena sita en el Istmo



41 Graciela Iturbide. *Juchitán de las mujeres*, 1981-89.

de Tehuantepec, en Oaxaca. Entre finales de la década de los años veinte y treinta, Juchitán, símbolo de identidad del México revolucionario, era visita obligada para intelectuales y artistas. El ya citado Álvarez Bravo, quien rodó en 1934 su famoso documental *Tehuantepec*, introdujo en el lugar a Henri Cartier-Bresson, Edgard Weston y Tina Modotti, quien llegó a México de la mano de este último y centró su trabajo sobre las mujeres de esta región en 1929. Sergei Eisenstein incorporó los paisajes de este istmo en su película *Viva México* en 1931. Paul Strand y Anton Brueghel también realizaron fotografías en esos años. El primero, cuyas series fueron publicadas en 1940, trabajó en Michoacán y Tenancingo mientras ejercía como director de producción en una serie de películas que, como *Pescados* y *Redes*, estuvieron dirigidas al pueblo indígena. El segundo se movió entre las regiones de Amanalco, Xochimilco y Taxco para reunir un portafolio que se publicaría en 1933 por la galería Delphic Studios¹¹⁶. Frida Kahlo construyó su mítica figura a partir de la vestimenta zapoteca¹¹⁷ y Diego Rivera se inspiró en la región Tehuantepec para realizar los murales del llamado Patio de las fiestas, de la Secretaría de Instrucción pública.

Las mujeres de Juchitán habían sido objeto y tema de fotografías desde el siglo XIX. En 1873 Lorenzo Becerril comercializó una serie de instantáneas en el que aparecían las mujeres de la región de Tehuantepec vestidas de fiesta, con el tocado de encajes almidonados que les cubría la cabeza. William Henry Jackson, fotógrafo que siguió las obras de construcción del ferrocarril en México, fue el responsable de introducir la visión sensual de las tehuanas al tomarlas con su cámara bañándose en el río. Los americanos Charles B. Waite y, sobre todo, Winfield Scott prestaron atención por primera vez a las actividades realizadas por las mujeres de la zona: el lavado de la ropa, la alimentación de los animales o el molido del nixtamal. Ya a mediados del siglo XX, Rosa Ronaldo, que viajó junto a su marido Miguel Covarrubias y el antropólogo Donald Cordry a Juchitán, supo dar tanto una visión completa de la mujer y de las tradiciones de la zona como dejar constancia de los primeros pasos en la radicalización de las posturas políticas con la creación de la Coalición Obrero-Campesina-estudiantil del Istmo de Tehuantepec, al sur de México, cuyo líder fotografió¹¹⁸.

En Juchitán siempre se ha dado un visible protagonismo de la mujer en toda la estructura económica y cultural. Su economía y sociedad han estado orientadas hacia la subsistencia y no hacia el lucro. Y en la circulación de la zona, las indias zapotecas han controlado la

¹¹⁶ FERNÁNDEZ, Horacio. "Paul Strand (y Anton Bruehl)". ALBIÑANA, Salvador y FERNÁNDEZ, Horacio (com.). *Op. cit.*, pp. 198 y 202.

¹¹⁷ DAHÓ MASDEMONT, Marta. *Graciela Iturbide*. Del 16 de junio al 6 de septiembre de 2009. Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2009, p. 15.

¹¹⁸ DEBROISE, Olivier. *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, pp. 216-221.

comercialización de los productos que el campesino, pescador o artesano les entregaba. Además, han tenido un acusado protagonismo en las fiestas regionales, en las que lucen los costosos y valiosos trajes artesanales y joyas de oro que poseen, heredados de madres a hijas. Sin embargo, se han establecido muchísimas discusiones sobre si la suya puede considerarse plenamente como una sociedad matriarcal. Graciela Iturbide fotografió a estas mujeres del istmo y su vida cotidiana a la que tuvo fácil acceso por ser mujer. La maternidad y las mujeres niñas, la sensualidad y la belleza obesa de las mujeres en plena actividad y los travestís, totalmente aceptados e integrados en esa sociedad, fueron los temas principales de sus instantáneas. Además, se documentó sobre sus costumbres y fiestas, especialmente en lo que hacía referencia a las leyendas y fábulas de la tierra, publicadas en 1929 en *Los hombres que dispersó la danza*¹¹⁹, de Andrés Henestrosa, poeta y escritor del que se conserva un excelente retrato fotográfico realizado por Lola Álvarez Bravo. Hubo en esta serie una fotografía emblemática, titulada *Nuestra Señora de Las Iguanas*, que contribuyó a su reconocimiento a nivel internacional. Se trataba de una mujer portando en la cabeza unas iguanas con sus bocas atadas para evitar mordeduras. En 1988 recibió por este trabajo el premio otorgado por la W. Eugene Smith Memorial Foundation y en 1989 sacó a la luz *Juchitán de las mujeres*, con texto de la escritora Elena Poniatowska, en el que se concentraron la mayoría de las fotografías realizadas durante tantos años de investigación y en la que la escritora puso de relieve el tema del matriarcado.

En 2008, Graciela Iturbide y Mario Bellatín publicaron *El Baño de Frida Kahlo* (Fig. 42). Esta estancia, que había permanecido cerrada por expreso deseo de Diego Rivera desde la



42 Graciela Iturbide. *El Baño de Frida Kahlo*, 2008.

119 GARCÍA, Manuel. "Entrevista realizada por Manuel García a Graciela Iturbide". DAVO, Lola (com.). *Graciela Iturbide*. Sala de exposiciones de Telefónica, Diciembre 1993. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, D.L., 1993, p. 5.



42 Graciela Iturbide. *El Baño de Frida Kahlo*, 2008.

muerte de su mujer en 1954, representaba el símbolo del dolor que durante tantos años había sufrido la artista. Durante tres días Graciela Iturbide fotografió los diferentes objetos de Frida Kahlo: desde sus muletas, sus corsés o la bata con la que pintaba en el hospital, todavía manchada de sangre, hasta los documentos de corte político allí guardados, como las fotografías o los pósteres de Stalin. A Iturbide le impresionaron, tanto estética como emocionalmente, aquellos objetos que reflejaban los padecimientos de la pintora, como los corsés, la prótesis que utilizó cuando le amputaron una pierna o los frascos vacíos del analgésico “Demerol”, y realizó múltiples tomas, a manera de registros visuales o naturalezas muertas, que le sirvieron a la fotógrafa para realizar una reinterpretación y análisis personal de los mismos.

Adriana Lestido

Adriana Lestido nació en 1955 en Mataderos, barrio situado en la zona oeste de la ciudad de Buenos Aires. A los seis años de edad, su padre fue encarcelado por estafa y permaneció en la prisión de Caseros durante seis años, lo que la marcó profundamente. En 1973 ingresó en la facultad de ingeniería, donde conoció a Willy, su compañero y marido, quien le introdujo en la Vanguardia Comunista. Desde su militancia política hizo incursión en diferentes áreas de conocimiento, como enfermería y psicología, disciplina esta última que exploró junto a la cantante Celeste Carballo y la activista feminista Martha Ferro. Sastre y Cortázar fueron sus autores preferidos en esa época. A Simone de Beauvoir la había leído apasionadamente durante su adolescencia¹²⁰.

120 Entrevista a Adriana Lestido por M^º Jesús Folch, realizada por e-mail el 6 de agosto de 2012.

En 1976 comenzó en Argentina una dictadura militar, bajo el régimen de Jorge Rafael Videla, quien llevó a cabo un proceso sistemático de persecución y exterminio para acabar con los activistas y simpatizantes de los movimientos de protesta y crítica social. En centros clandestinos de detención y tortura, como el ESMA, el Vesubio, El Garage Olimpo, El Pozo de Banfield o La Perla, desaparecieron centenares de personas. Su marido fue una víctima del Vesubio. En 1979, tras su desaparición, Lestido inició sus estudios en cinematografía y realizó un curso de fotografía. Tres años más tarde, empezó a trabajar como reportera gráfica para *La Voz* y entre 1984 y 1995 produjo reportajes gráficos para la agencia *Diarios y Noticias (DyN)* y el diario *Página 12*. Mientras fotografiaba para *DyN*, Dani Yako era el editor gráfico; eran los años de la democracia y la eclosión del fotoperiodismo. De esta experiencia como reportera gráfica, además de una valiosa e intensa práctica en las labores de revelado de laboratorio, aprendió a desarrollar la intuición para saber dónde situarse para captar los acontecimientos y para poder expresar una situación de forma concisa, pero impactante en una o dos imágenes.

Lestido fue la primera fotógrafa argentina en recibir la beca Guggenheim (1995). Ganó también prestigiosos premios y ayudas como la beca *Erna and Victor Hasselblad Foundation*, Suecia (1991), el premio *Mother Jones International Fund*, USA (1997) y el *Konex*, Argentina (2002). Desde 1995 se dedica a la enseñanza de la fotografía como medio de expresión, coordinando diversos talleres didácticos en donde se imparten valiosos conocimientos sobre el uso de la cámara y las diversas técnicas fotográficas. Desde 1986 hasta 2007 realizó numerosos foto ensayos que tuvieron como tema fundamental la mujer en contextos de marginalidad y desamparo: *Hospital infanto-juvenil* (1986-1988), *Madres adolescentes* (1988-1990), *Mujeres presas* (1991-1993), *Madres e hijas* (1995-1998), *El amor* (1992-2005) y *Villa Gesell* (2005). Todas estas series, excepto la última nombrada, fueron reeditadas en 2008 para formar parte de *Lo que se ve (1979-2007)*, una exposición retrospectiva en la que Adriana trabajó durante dos años. Según Josefina Licitra, “cada una de esas fotos, unidas entre sí por un hilván herido, formaba –y sigue formando– la postal de un universo roto; de una soledad que se presenta como un juego de muñecas rusas donde cada ausencia lleva adentro otra ausencia. Y donde en el fondo de todo está la belleza”¹²¹. A propósito de la ausencia, Lestido ha explicado en numerosas ocasiones que sus fotografías muestran más la ausencia del hombre que la presencia de la

¹²¹ LICITRA, Josefina. “Las dolorosas bellezas de Adriana Lestido”. *Nuestra Mirada. Revista Iberoamericana de fotografía*. Consultado: 16/07/2012. Disponible en: <http://revistanuestramirada.org/galerias/adrianalestido>.

mujer y la conciencia de género, aunque frecuentemente se le ha definido utilizando esa terminología. Sus palabras con respecto al tema han sido claras: “Soy mujer y por eso he mirado a las mujeres, no como una reivindicación de género sino más bien como una búsqueda de espejos. Miro desde mi vida y desde mi historia, pero lo que me interesa es el conflicto humano, más allá del género”¹²². La fotografía es para ella una forma de purificación, de limpieza y, a la vez, un trabajo casi de *médium* con lo que pretende transmitir lo que percibe más allá de la apariencia:

“No busco hacer «un buen documento», sólo puedo contar una historia de mis sentimientos, desde lo que yo siento al hacerla. Desde las cosas más que se despiertan como resultado de la experiencia, desde la combinación de la experiencia de los protagonistas de mis historias y la mía. [...] Creo que la zona oscura que desencadena la pulsión creativa tiene que ver en mi caso con lo femenino, con lo maternal, con la justicia, y también con el desamparo, la falta de familia, lo marginal. Con las cosas que necesito comprender. Con mis límites internos”¹²³

En 2002 fue invitada por *Trama* (Argentina) y *Pulse* (Sudáfrica), dos organizaciones para la cooperación artística e intercambio cultural, para participar en el proyecto *Violencia / Silencio* junto a Paul Edmunds (Sudáfrica), Carol-Anne Gainer (Sudáfrica), Ivan Grubanov (Serbia/Yugoslavia), Barhi Kerr (India), Luan Nel (Sudáfrica), Marco Paulo Rolla (Brasil) y Greg Streak (Sudáfrica). Su colaboración dio como resultado dos proyecciones de diapositivas, *Nuevo Bautismo* y *Violencia*, expuestas correlativamente en Ibis Art Centre en Nieu-Bethesda y en N.S.A. Gallery en Durban, poblaciones donde se llevaron a cabo los trabajos. Son quizá sus únicas piezas en color¹²⁴. En 2004 fue miembro del jurado de la *Fundación Nuevo Periodismo*, dirigida por Gabriel García Márquez en Colombia, y en 2005 lo fue también del concurso fotográfico *La mirada justa*, organizado por la *Asociación por los Derechos Civiles* (ADC) y el *British Council*, que buscó despertar la conciencia sobre el ejercicio y la denegación de los derechos civiles, sociales y políticos en la Argentina. En 2007 realizó un taller de fotografía en la

¹²² Entrevista a Adriana Lestido por *PhotoEspaña*. Reproducida el 14 de junio de 2010 en la página web de CIMA (Asociación de mujeres cineastas y medios audiovisuales). Consultado: 24/05/2012. Disponible en: <http://www.cimamujerescineastas.es/htm/comunicacion/blog/noticias.php?id=1066&titulo=ENTREVISTA%20A%20ADRIANA%20LESTIDO,%20por%20PHotoEspa%C3%B1a>

¹²³ HELGUERA, María y ORTÍNEZ, Luisa (com.). *Un ALTRE mirar: Art contemporani argentí*. Arte contemporáneo argentino: 17 de juny - 31 agost, 1997, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, D.L., 1977, p. 100.

¹²⁴ Textos escritos por Adriana Lestido en julio de 2002 publicados en la página web de los proyectos Trama (Argentina), y Pulse (Sudáfrica). Consultado: 17/07/2012. Disponible en: <http://www.proyectotrama.org/00/quees-trama/cronos/DURBAN/violencia.htm>

cárcel de mujeres n.º 3 de Ezeiza, en la provincia de Buenos Aires. Aunque algunas de las participantes eran internas, otras eran presas que se encontraban en régimen de salidas transitorias cada quince días, salidas que aprovechaban para realizar las fotos, fotos que resultaron ser muy luminosas y que contrastaban con su situación personal de reclusión física.

En 2010 *PhotoEspaña* organizó una exposición retrospectiva titulada *Amores Difíciles (fotografías 1979/2007)* en Casa de América, Madrid, y le invitó a impartir en uno de los campus *PHE10 Grandes Maestros* en Alcalá de Henares. En 2012 fue seleccionada para participar en la residencia de arte en Antártida, convocada por la Dirección Nacional del Antártico y el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de Argentina. Actualmente, forma parte de la agencia *Vu* (Francia) y está representada por *Clair* (Alemania). Vive entre Buenos Aires y Mar de las Pampas.

Lestido recuerda su primera fotografía, realizada con una Kodak Fiesta, en un viaje a Bariloche con el colegio; su primer trabajo de carácter profesional, obtenido con una Voightlander, que tuvo como protagonista a su madre; y aquel que marcó el inicio de su

carrera artística: el retrato de una madre con el pañuelo blanco (Fig. 43) que gritaba, junto a su niña en brazos, por la memoria de su marido y de su padre en una manifestación en la plaza de Avellaneda en el año 1982. Según ella, recogía el espíritu de la famosa fotografía de la señora Thompson junto a sus hijos, tomada por Dorothea Lange. Lestido trabaja con una distancia focal muy corta para obligarse a estar muy cerca del tema, para mirar



43 Adriana Lestido. *Marcha por la vida*, 1982.

con todo el cuerpo. Sus cámaras son la *Leica M6* que trabaja con una óptica de 35 mm y la *Minilux* que tiene una lente fija de 40 mm¹²⁵. Se ha planteado en numerosas ocasiones utilizar un formato medio, pero siempre termina por escoger su Leica por ser silenciosa y casi imperceptible y, por lo tanto, menos invasora. Su objetivo es estar presente en la escena sin intervenir, convertirse en invisible y si fuera posible prescindir de la cámara

125 COLOM, Roger. "Formas de la visibilidad: una entrevista con Adriana Lestido". Entrevista realizada por Roger Colom con motivo de la exposición *Lo que se ve (1979-2007)* y publicada en *Sin Género de Dudas* el 14/7/2008. Consultado: 17/07/2012. Disponible en: <http://singenerodedudas.com/Archivos/973/formas-de-la-visibilidad-una-entrevista-con-adriana-lestido>

misma. Adriana Lestido fotografía en blanco y negro porque la imagen sin color la encuentra más esencial, dado que refleja las grandes verdades contenidas en los sueños, las pesadillas y la propia oscuridad interior.

En 1991, gracias a los fondos procedentes de la beca otorgada por la *Erna and Victor Hasselblad Foundation*, Lestido inició su serie *Mujeres presas* (Fig. 44). Durante un año visitó una vez por semana la cárcel de mujeres N.º 8 de Los Hornos, en la ciudad de La Plata, donde a las condenadas se les permitía el derecho de permanecer junto a sus hijos



44 Adriana Lestido. *Mujeres presas*, 1991-93.

hasta que estos cumplieran los dos años¹²⁶. “En aquel momento –esgrimió la fotógrafa–, tenía una mirada más romántica de lo que era la maternidad en cautiverio, y empecé con esa idea. A la cárcel de Los Hornos la llamaban la cárcel madre, porque era la que albergaba más mujeres con chicos. La realidad es mucho más dura, porque estar presa es un estado tan extremo que excede estar con un hijo. Estar preso/a es básicamente no poder decidir, y de alguna forma, el chico es lo único de ellas y sobre lo único que ellas tienen el poder de decisión”¹²⁷.

Estuvo a punto de abandonar por los obstáculos que le ponían en la cárcel, pero, pese a ellos, decidió continuar y llegó a establecer muchos vínculos con las protagonistas a las que les llevaba los resultados de las sesiones anteriores en cada nueva visita. De alguna forma, se convirtió en el nexo de unión entre estas mujeres y el mundo exterior y, por otro lado, les hacía conscientes de su realidad como reclusas al devolverles sus imágenes de la prisión, de su cautiverio.

Otro de sus proyectos fue *Madres e hijas* (Fig. 45). En un principio la serie tuvo su origen en la idea de fotografiar nacimientos en la cárcel de mujeres, pero nunca recibía el aviso para poder llegar a tiempo y fotografiar un parto. Posteriormente, leyó *El club de la buena estrella* de la escritora californiana Amy Tan¹²⁸, publicado en 1989, que exploraba la relación entre madres e hijas a través de cuatro historias. Decidió entonces descubrir el misterioso vínculo que unía a estas dos figuras. Estuvo tres años trabajando intensamente con cuatro parejas



45 Adriana Lestido. *Madres e hijas*, 1995-99.

¹²⁶ “En Argentina las mujeres presas pueden tener consigo a sus hijos hasta los dos años de edad. Luego pierden la patria potestad y es la justicia la que decide el destino de los niños. Algunos siguen junto a sus madres en la cárcel hasta que son liberadas. Otros son entregados a familiares, orfanatos o familias adoptivas temporales” con estos datos se cierra la primera edición de *Mujeres Presas*, leyenda transcrita por Guillermo Saccomanno en *Suplemento Radar (Página/12)*, 16 de septiembre de 2001. Consultado: 12/05/2016. Disponible en: http://www.adrianalestido.com.ar/es/texto_mujeres_presas_sacomanno.php?desde=notas

¹²⁷ Palabras de Adriana Lestido reproducidas en LOTO, Norma. “Adriana Lestido: imágenes que convulsionan al alma”. *El Huffington Post*, 12/05/2016 Consultado: 17/08/2016. Disponible en: http://www.huffingtonpost.es/norma-loto/adriana-lestido-imagenes-_b_9868340.html

¹²⁸ Dato aportado por Roger Colom en *Formas de la visibilidad: una entrevista con Adriana Lestido*. Op. cit.



45 Adriana Lestido. *Madres e hijas. Marta y Naná*, 1995-99.

45 Adriana Lestido. *Madres e hijas. Alma y Maura*, 1995-99.





45 Adriana Lestido. *Madres e hijas. Mery y Estela*, 1995-99.

45 Adriana Lestido. *Madres e hijas. Eugenia y Violeta*, 1995-99.



de madres e hijas, de edades diferentes, alternando un mes con cada una de ellas: Alma y Maura, Eugenia y Violeta, Marta y Naná y, por último, Mary y Estela. Eran mujeres de su entorno, aunque no demasiado cercanas porque cuanto más fuerte era el lazo que le unía con ellas, más difícil era fotografiarlas. En los primeros contactos tan solo grababa conversaciones en las que se hablaba sobre sus vínculos, roles y conflictos, pero no hacía fotos, quizá algún retrato con una Polaroid. Era su método personal no solo para introducir la cámara en el proceso, en el paisaje, sino también para mostrar su mirada a las protagonistas. Poco a poco empezó a quedarse a dormir en sus casas y a formar parte de sus vidas. Lo que le interesaba era observar y mirar y al tiempo desaparecer. Y cada vez que iba les llevaba cajas y cajas de fotos, fotos en las que muchas veces las protagonistas descubrieron y percibieron en sus relaciones elementos de los que no eran conscientes. Después empezaron a viajar a lugares conectados con la naturaleza como Bariloche, Mar de Plata, Mendoza, Pinamar, etc., lugares de los que proceden la mayoría de las fotografías. Contrariamente a la serie de las *Mujeres Presas* en la que tuvo que bucear entre un mar de instantáneas para encontrar el esqueleto o hilo conductor de la narración, en *Madres e hijas* fue trabajando la edición al mismo tiempo que realizaba las diferentes sesiones fotográficas. Utilizó corchos sobre los que iba planteando las asociaciones entre imágenes e historias para encontrar el tono y la voz de las protagonistas. Lestido afirma que “los momentos más altos tienen que ver con conexiones internas mías. Empecé *Madres e Hijas* en el 95 y terminé de editarlo en el 98. El momento más fuerte fue en el 96. Un año denso, oscuro, de conexión muy profunda con mi vida. Ahí vino la mayoría de las imágenes”¹²⁹.

Para Adriana la fotografía es un espejo que si es buena, reflejará lo que es. Prefiere que el espectador se olvide del autor cuando mira una imagen y que el estilo personal se disuelva en ella. Una de sus metas es conseguir que el que se ponga delante de una de sus fotografías pueda sentirla como propia. Por eso también opta por no hablar mucho, por no estar presente y por permitir que la imagen SEA¹³⁰.

Maya Goded

Maya Goded nace en México D.F. en 1970. Allí, comienza a estudiar fotografía y sociología en 1985. Desde 1989 hasta 1992 se establece en Nueva York, donde ingresa en el Institute Center of Photography para completar sus estudios. En 1993 se convierte en

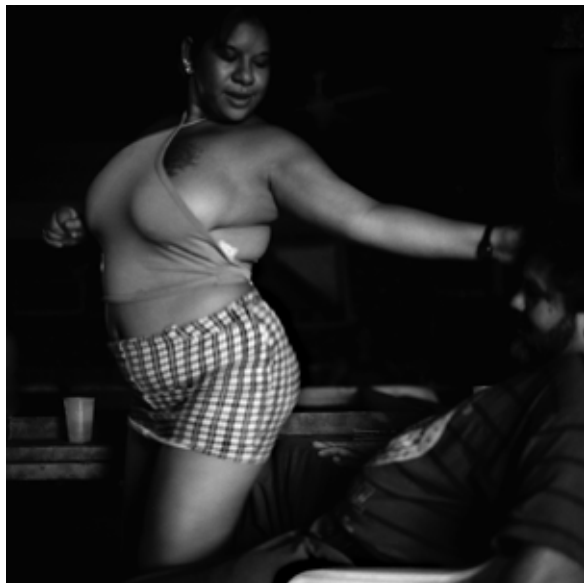
¹²⁹ PRADELLI, Angela y SACCOMANNO, Guillermo. “El alma y el aire”. *Suplemento Radar (Página/12)*, 24 de febrero de 2008. Consultado: 18/07/2012. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4459-2008-02-24.html>

¹³⁰ Entrevista a Adriana Lestido por M^a Jesús Folch, realizada por e-mail el 6 de agosto de 2012.

ayudante de la fotógrafa Graciela Iturbide y edita su primer libro, *Tierra Negra*, que trata de la comunidad negra en Oaxaca, México. A partir de entonces recibe diferentes becas y premios, entre ellos, el de la *Mother Jones Foundation* (California, USA) en 1993 y el *Master Class - World Press Photo* (Ámsterdam, Holanda) en 1996. Goded reconoce en su obra la influencia del fotoperiodista Gilles Peress, de la artista Sophie Calle y de los fotógrafos Anders Peterson, Karl Blossfeldt, Josef Koudelka y Diane Arbus. En 2001 recibe el prestigioso premio *W. Eugene Smith Fund Award* por su trabajo *The Neighborhood of Solitude: The Prostitutes of Mexico City* (Fig. 46), que documenta la prostitución en la ciudad de México. Durante cinco años, la fotógrafa recorre las callejuelas y plazas de La Merced en busca de las raíces de la desigualdad y la marginalidad a las que están sometidas las mujeres y realiza un profundo análisis sobre la trasgresión, el cuerpo y el sexo, los mitos de la virginidad y la maternidad, el tráfico de drogas, la prostitución y los abusos, el abandono de niños, la vejez, las creencias, y lo que es sentirse amada o despreciada.



46 Maya Goded. *The Neighborhood of Solitude: The Prostitutes of Mexico City*, 2001.





46 Maya Goded. *The Neighborhood of Solitude: The Prostitutes of Mexico City*, 2001.

Goded comenzó a fotografiar prostitutas cuando se quedó embarazada, pues, según cuenta en el prólogo de su libro *Good Girls*¹³¹, fue en ese momento cuando sintió la necesidad de entender “los secretos y significados que se encerraban en el cuerpo de la mujer”. La fotógrafa quiso traspasar las fronteras establecidas por la moral cristiana tradicional, todavía dominante en México, por la que se establecía y definía lo que debería ser “una buena mujer” y por la que se mitificaban los conceptos de maternidad y virginidad. La misma artista describió los inicios de este fotoensayo del siguiente modo:

“Estas fotografías surgieron de la necesidad de encontrar las respuestas a algunas cuestiones que inconscientemente me hicieron vagar por las calles y plazas, observando a la gente [...] En este vagabundear, en esta búsqueda, terminé por sentarme en un banco en el corazón del centro de la Ciudad de México, detrás del Palacio Nacional, en un barrio llamado La Merced. La vida en los bloques de apartamentos de alquiler y hoteles, el comercio, se mantenía en estrecho contacto con los ladrones, con los niños sin hogar y con el tráfico de drogas, así como con un fervor religioso que se manifestaba en los templos e iglesias, y que definían el carácter de este vecindario que, durante más de cuatro siglos, había sido un espacio privilegiado para la prostitución. [...] Un día me decidí a vivir una fantasía. Me acerqué a una prostituta, la que tenía el aspecto maternal en la plaza, y le pagué [...] la fotografié. [...] Esa fue la puerta que me permitió ver cómo era el mundo que nuestros familiares nos ocultaban cuando éramos pequeños, del que las autoridades y la sociedad en general preferían no hablar, al que clasificaban como un submundo de violencia y de mujeres «perdidas», desamparadas ante las corruptelas de las

¹³¹ GODED, Maya. *Good Girls*. Umbrage Editions Book, 2006, p. 11.

gentes del arroyo, el lado oscuro de la sociedad, escondido en las calles olvidadas; el mundo del que todos formamos parte, queramos o no, nos importe o no”¹³².

Goded transcribió en sus publicaciones gran parte de sus conversaciones con las prostitutas y con sus chulos, y a través de esos testimonios analizó la problemática social de la prostitución en México. Denunció cómo las mujeres empezaban a ejercer de muy jóvenes, siendo la mayoría menores de edad, raptadas, extorsionadas, violadas y amenazas por profesionales de una gran red de prostitución que operaba en los estados más pobres de México, como Oaxaca, Puebla, Veracruz, Chiapas, etc. Tenancingo es la capital de este negocio, un pueblo de apenas 10.000 habitantes, ubicado en el estado de Tlaxcala, donde cerca del 10 % de la población se dedica a esta actividad, entre los chulos y sus familiares, también integrantes de la red¹³³.

Los proxenetas reclutan a sus víctimas a la salida de puestos de trabajo y de las escuelas, o incluso de la venta de mujeres en las comunidades indígenas, pero la técnica más utilizada es el enamoramiento. Se presentan como comerciantes y enamoran a las mujeres, les prometen una casa, un buen coche..., todo lo que ellas nunca podrían tener. Luego las llevan a Tlaxcala, donde las convencen para prostituirse como única alternativa para que su familia sobreviva. Algunas de ellas son enviadas a Estados Unidos, otras terminan en el barrio de La Merced, en la ciudad de México, donde son obligadas a mantener muchas relaciones sexuales en una sola jornada de trabajo, estableciéndoles cantidades cada vez más elevadas de cumplimiento.

Goded comenta que lo más difícil para ella fue comprender la paradoja de lo que representa la figura del padrote o chulo: “desde fuera solo se le ve como un explotador, pero para la prostituta es a menudo, no digo que siempre, su sostén afectivo y su defensa o apoyo frente al cliente, la policía y la sociedad”¹³⁴.

En una entrevista que Claudi Carreras¹³⁵ le hizo en 2007, Maya Goded habló de cómo los medios de comunicación habían perdido el interés por este tipo de historias por estar cada vez más trilladas y vistas. Sin embargo, para ella cada fotografía tenía por objeti-

¹³² Ibídem.

¹³³ DE LOS REYES, Ignacio. “Tenancingo, viaje a la capital de la esclavitud sexual en México”. *BBC Mundo*, México, martes, 22 de mayo de 2012. Consultado: 2/07/2012. Disponible en: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/05/120522_trata_mujeres_mexico_eeuu_sexual_pea.shtml

¹³⁴ TEJEDA, Armando G., “Maya Goded, fotógrafa de sexoservidoras”. *Babab*, n.º 7, marzo 2001. Consultado: 2/07/2012. Disponible en: http://www.babab.com/no07/maya_goded.htm

¹³⁵ CARRERAS, Claudi. *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 89-93.

vo prolongar un instante, como si se tratase de una lucha en contra de desaparecer, de morir, de dejar de existir, de dejar de recordar. Cada una de sus fotografías representaba la búsqueda de una provocación que podía poner en marcha los mecanismos de cambio social. En el mismo año de esa entrevista, Goded inició otra nueva serie sobre las mujeres muertas o desaparecidas en la zona de Chihuahua, Ciudad Juárez, que puede ser considerada como la segunda parte de *Neighborhood of Solitude: The Prostitutes of Mexico City*. En ella estudió los estragos que los asesinatos o desapariciones producían en las propias familias de las víctimas y en vida social de los distintos vecindarios y pueblos donde las agresiones se sucedían constantemente.

Neighborhood of Solitude: The Prostitutes of Mexico City sirvió para inspirar al director Fernando León de Aranoa su largometraje *Princesas*, película ganadora en 2005 de tres premios Goya, otorgados a sus actrices principales –Candela Peña y Micaela Nevárez– y a la mejor canción original *Me llaman Caye*. Según cuenta él mismo¹³⁶, en 2001 cuando tan solo tenía escritas las primeras veinte páginas de la historia, se enteró de forma casual de que en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía podía verse una exposición fotográfica de Maya Goded, titulada *Sexoservidoras*. Durante su visita contactó con el colectivo *Hetaira*, cuyo trabajo se centraba en la defensa de los derechos de las prostitutas y en cuyas actividades participó desde aquel momento. En el catálogo¹³⁷ de dicha exposición Carmen Briz habló de cómo Maya Goded empezó a colaborar con *Hetaira* a través de la donación de una de sus fotografías en 1997. Esta organización dirigida por Briz desde 1995, había ido analizando y estudiando las vidas de las prostitutas en relación con la sociedad, además de ayudarlas en su día a día gracias a su *Libertina*, la furgoneta con la que cada semana se visitaban las zonas donde se ejercía esta profesión con el fin de repartir folletos, condones, cola-caos, cafés, galletas, y ofrecerles la oportunidad de compartir una charla y desahogarse.

Maya Goded dirigió también un documental que tituló *Plaza de la Soledad* y que fue presentado en el XIII Festival Internacional de Documentales de Madrid en abril de 2016, donde dejó de lado “el asunto de la prostitución para centrarse en temas tan diversos

¹³⁶ BRIZ, Carmen. “Fernando León de Aranoa. Princesas de la calle”, entrevista publicada en *Pensamiento Crítico*, revista editada por *Página Abierta Sociedad Cooperativa*, núm. 163, octubre de 2005. Consultado: 2/07/2012. Disponible en: <http://www.pensamientocritico.org/ferleo1105.htm>

¹³⁷ BRIZ, Carmen, “Sexoservidoras (1995-2000)”. DOCTOR RONCERO, Rafael (dir.); GUZMÁN, Kristine (coor.). *Espacio III: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, cat. exp. 27 enero - 4 marzo, 2001. Edificio Sabatini, Espacio Uno. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, MNCARS, D.L., 2001, pp. 249-50.

como el cuerpo, la vulnerabilidad, la violencia hacia la mujer o el proceso para encontrar el amor en lugares tan conflictivos como el barrio de La Merced”¹³⁸. En esta cinta da, ante todo, voz a cuatro mujeres de cincuenta años –Carmen, Lety, Raquel y Esther–, desesperadas por arrancar, de una vez por todas, su pasado y presente de abuso y la soledad que venían soportando desde muy jóvenes.

¹³⁸ CRAVIOTTO, Marta O. “El documental *Plaza de la Soledad* refleja la prostitución en México”. *sinembargo.mx. periodismo digital con rigor*, abril 29, 2016. Consultado: 23/03/2017. Disponible en: <http://www.sinembargo.mx/29-04-2016/1654741>

7 ACTIVISMO VERSUS OPINIÓN: LA VOZ DE LAS VÍCTIMAS

En 1979, Donald Lokuta encontró y fotografió en Nueva Jersey a las hermanas Wade, que pasaron a la historia por la fotografía que de ellas tomó Diana Arbus. En aquel entonces contaban con siete años de edad y asistían a la celebración de una fiesta para gemelas y trillizas en la navidad de 1967¹ (Figs. 1, 2). Es posible, incluso, que la propia artista estuviese haciendo un *remake* de la también conocidísima fotografía que August Sander, artista al que admiraba profundamente, realizó en los años veinte cuando se marcó como objetivo hacer un catálogo de tipos humanos y de profesiones de la sociedad alemana.

Años más tarde, las Wade volvieron a ser fotografiadas, esta vez con motivo de la gran exposición monográfica que organizó el Metropolitan Museum de Nueva York en 2005 sobre Arbus. Helayne Seidman (Fig. 3) las capturó sosteniendo la instantánea que las hizo famosas, una fotografía que sirvió para ilustrar un artículo² firmado por David Segal para *The Washington Post*, en el que



3 Helayne Seidman. *Hermanas Wade*, 2005.

se hablaba de cómo ellas y otros protagonistas de los retratos de Arbus alcanzaron notoriedad y tomaron conciencia de ello. Estas gemelas, convertidas tras su casamiento en Cathleen Mulcahy y Colleen Yorke, no fueron el primer caso en ser refotografiadas y entrevistadas con el objetivo de averiguar cómo se sintieron el día de la toma, cómo cambió su situación desde entonces o si la fotografía marcó un antes y un después en sus vidas.



1 August Sander. *Country girls*, 1925.

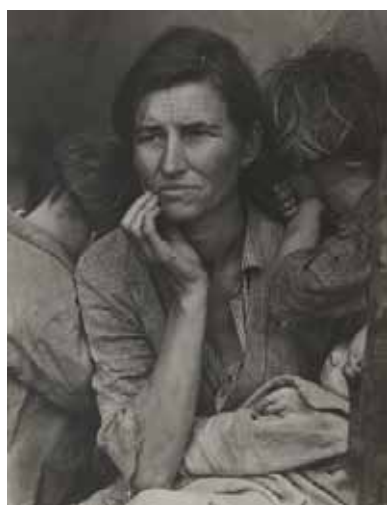


2 Diana Arbus. *Identical Twins*, Roselle, New Jersey, 1967.

1 Esta fotografía se publicó en "Arbus Twins Revisited", *Modern Photography*, July, 1980, p. 116.

2 SEGAL, David. "Double Exposure". *The Washington Post*, May 12, 2005. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/11/AR2005051102052.html>

Martha Rosler hizo referencia a este tipo de trabajos y a la moda existente durante finales de la década de los setenta de reencontrar personajes fotografiados por fotógrafos famosos en su ensayo *Dentro, alrededor y otras reflexiones (sobre la fotografía documental)*. Ella, que no admitía una estética no ideológica, porque consideraba que cualquier respuesta a una imagen debía estar anclada inevitablemente en el conocimiento social y en la comprensión social de los fenómenos culturales, tachó de irónicos a estos proyectos³. Las pruebas fotográficas pusieron de relieve una y otra vez que, en la mayoría de los casos, las víctimas y sus contextos específicos habían cambiado muy poco y que



4 Dorothea Lange. *Migrant Mother*, Nipomo, California, 1936.



5 Fotografía de Florence Thompson publicada por *The Modesto Bee*, el 10 de octubre 1978.

las cosas seguían yendo muy bien para los más afortunados y muy mal para los desafortunados. Además, arguyó que el tipo de documental liberal, que no consideraba a las injusticias consecuencias directas del sistema social que las toleraba, tan solo buscaba acallar las conciencias del público, explotando la noción de caridad. Uno de ejemplos que expuso Rosler para ilustrar estas ideas fue el caso de Florence Thompson. Fotografiada por Dorothea Lange en 1936 para la *Farm Security Administration* (F.S.A.) (Fig. 4), fue redescubierta y entrevistada el 10 de octubre de 1978 por Emmett Corrigan, reportero del rotativo *The Modesto Bee* (Fig. 5). Este fue el primero de una serie de largos reportajes que nos proporcionaron todo tipo de información sobre ella, desde su procedencia étnica, edad, número de hijos hasta lo que percibía de la seguridad social, y que hicieron hincapié en sus quejas sobre la escasa recompensa económica que le había proporcionado ser el tema de la fotografía de Lange. Evidentemente, Rosler⁴ quería poner de manifiesto que el interés sobre las aventuras y desventuras de Thompson solamente se derivaba de haber sido la protagonista de una obra de arte reconocida y que estos reportajes la descontextualizaban

de la función social e ideológica del original.

³ ROSLER, Martha. "In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)". *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975–2001*. An October Book. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004, pp. 175-177.

⁴ *Ibidem*, pp. 185-188.

Sin embargo, el tiempo y los propios medios harían que el espíritu humano de la caridad jugara a favor de la señora Thompson. Casi al mismo tiempo que Corrigan realizó su reportaje, Bill Ganzel, que fue fotógrafo y productor de Nebraska Public Television Network durante casi veintisiete años, se propuso encontrar algunas de las personas fotografiadas durante la Gran Depresión por la F.S.A. para refotografiarlas y entrevistarlas, una idea que con el tiempo se convertiría en un libro, *Dust Bowl Descent*⁵, publicado por la University of Nebraska Press en 1984. Entre las personas reencontradas había varias retratadas en esos años por Lange, tales como Lois Houle, Nettie Featherston y la propia Thompson. En junio de 1979, Ganzel la retrató junto a tres de sus diez hijos –Norma Rydlewski, Katherine McIntosh y Ruby Sprague–, las mismas niñas que aparecían con ella en la famosísima fotografía (Fig. 6). Desde entonces hasta que se produjo la muerte de la protagonista no pasarían más de cuatro años. Thompson sufrió un derrame cerebral en 1983⁶ y sus hijos se vieron obligados a solicitar aportaciones económicas para financiar su atención médica en sus últimos días. Su imagen y la importancia histórica de su retrato como símbolo de los malos años de la depresión económica americana conmovieron a la atención pública de nuevo, por lo que se recaudaron miles de donaciones para su causa.



6 Bill Ganzel. Florence Thompson junto a sus hijas Norma Rydlewski, Katherine McIntosh y Ruby Sprague, 1979.

Ejemplos como el de Thompson se volvieron a repetir y proyectos de refotografiado similares se convirtieron en verdaderos incentivos para la recolección de fondos para campañas benéficas. En junio de 1985, la *National Geographic* había elegido como portada a una niña de doce años, por aquel entonces residente en el campamento de refugiados llamado Nasir Bagh, en Peshawar (Pakistán), construido en 1980 para acoger a los afganos que huyeron de la ocupación soviética de Afganistán. La niña se convirtió en un símbolo de aquel conflicto y, al cabo de diecisiete años, el autor de la fotografía, Steve McCurry (Fig. 7), decidió buscarla con ayuda de la



7 Steve McCurry. Sharbat Gula, 1985.

⁵ MORRIS, Errol. "The Case of the Inappropriate Alarm Clock (Part 7)". *The New York Times*, October 24, 2009. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: https://opinionator.blogs.nytimes.com/2009/10/24/the-case-of-the-inappropriate-alarm-clock-part-7/comment-page-3/?_r=0

⁶ A.P. "An appeal for a face from the depression". *The New York Times*, August 24, 1983. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1983/08/24/us/an-appeal-for-a-face-from-the-depression.html>

National Geographic en esa difícil tarea. Sharbat Gula, de la etnia pastún, fue localizada en las montañas cercanas a Tora Bora, donde vivía con su marido, Ramat Gul, y sus tres hijas. Cathy Newman⁷ escribió para la revista un artículo titulado *A Life Revealed* en el que contó el reencuentro entre el fotógrafo y la protagonista. Ese reportaje sirvió para iniciar una campaña de apoyo económico en pro de la educación de las niñas afganas.

En otras ocasiones fueron las propias víctimas quienes utilizaron los medios para expresar sus sentimientos a favor de su causa particular, como fue el caso de Carla Rutilo Artés.



8 Marisa Flórez. *Matilde Artés, abuela de la Plaza de Mayo, y su nieta Carla Rutilo Artés, 1992.*

Marisa Flórez la fotografió en 1992 (**Fig. 8**) al lado de su abuela Matilde Artés, que luchó, junto con la asociación argentina de las Madres de la Plaza de Mayo, para recuperar con vida a su hija, desaparecida durante dictadura de Jorge Rafael Videla. Tras años de lucha e investigación sobre su paradero, averiguó que su hija Graciela fue detenida en Bolivia, separada de su pequeña hija de nueve meses, expatriada a Argentina y torturada

por la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A). Cuando en agosto de 1985 se produjo la detención de uno de sus miembros, Eduardo Ruffo, salió a la luz que Carla Rutilo había sido arrancada de los brazos de su madre y adoptada por este torturador. Inmediatamente la justicia decretó que se procediese a la devolución de la niña a su familia, a sus parientes más directos, en este caso su abuela. En 1997, Matilde Artés publicó en Espasa Calpe un libro titulado *Crónica de una desaparición. La lucha de una abuela de la plaza de mayo*, con prólogo de Manuel Vázquez Montalbán, donde contó toda la historia. Más tarde, en agosto de 2010, Luis Sevillano (**Fig. 9**) recuperó la imagen de Carla Rutilo para ilustrar un artículo de Natalia Junquera en el que la protagonista daba las gracias al juez Garzón por impulsar los juicios contra la dictadura militar en Argentina. Tanto Carla como su abuela Matilde fueron llamadas a declarar por Garzón



9 Luis Sevillano. *Carla Rutilo Artés, 2010.*

za de mayo, con prólogo de Manuel Vázquez Montalbán, donde contó toda la historia. Más tarde, en agosto de 2010, Luis Sevillano (**Fig. 9**) recuperó la imagen de Carla Rutilo para ilustrar un artículo de Natalia Junquera en el que la protagonista daba las gracias al juez Garzón por impulsar los juicios contra la dictadura militar en Argentina. Tanto Carla como su abuela Matilde fueron llamadas a declarar por Garzón

7 NEWMAN, Cathy. "A Life Revealed". *National Geographic*, 201, no. 4, (April) 2002. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: <http://www.nationalgeographic.com/magazine/2002/04/afghan-girl-revealed/>

en octubre de 1996⁸ en referencia al caso *Operación Cóndor* “sobre la colaboración entre las dictaduras del cono sur para la detención y traslado de subversivos”⁹. Estas no fueron las únicas veces que abuela y nieta utilizaron los medios, hablando con firmeza, con voz propia, sin ser víctimas pero en busca de lo que ellas consideraban justicia.

Una de las fotografías, desgraciadamente muerta en 2007, que más ayudó a formar una opinión pública sobre las violaciones de los derechos humanos y que trabajó especialmente con las víctimas de las tragedias humanas fue Alexandra Boulat. Un año antes de su muerte, Boulat mostró al gran público cómo había evolucionado la vida de uno de los grandes iconos creados por los medios de comunicación de nuestros días: Huda Ghalia, que fue inmortalizada por el cámara Zakariah Abu Harbeed cuando un misil israelí mató a siete miembros de su familia en la costa de Gaza. Sus lágrimas ante el cuerpo sin vida de su padre se convirtieron en símbolo de la desesperación de los palestinos y Boulat no quiso que la imagen de la niña quedara solamente en un emblema. Seis meses después de la tragedia, fotografió a Huda y su familia en su día a día, durante las curas hospitalarias de su hermana Ayhaam, quien resultó gravemente herida en el ataque, o viendo la construcción de las tumbas de sus familiares en su pueblo natal de Beit Lahiya.

Boulat concibió siempre su trabajo con la sensibilidad de un pintor y consideraba que sus imágenes debían hablar tanto de las creencias, rituales y hábitos de las mujeres musulmanas, a las que en tantas ocasiones retrató, como de los odios y alegrías que experimentaban en su vida diaria. Según sus propias palabras, su función fue la de transmitir sus historias mediante un lenguaje expresivo que fuese capaz de revelarlas fidedignamente¹⁰. Este concepto de dar voz a las víctimas a través no solo del objetivo de la cámara sino también a través de la intervención de la mirada de la fotógrafa fue y viene siendo el *leitmotiv* de muchas de las fotoperiodistas actuales. Posiblemente sus imágenes nunca lleguen a incidir directamente en el cambio de las estructuras socio-políticas, a las que consideramos endémicamente contaminadas por la ideología de los más poderosos y de sus organizaciones, pero han ayudado, ayudan y ayudarán a formar una opinión pública sobre los más desprotegidos.

⁸ YOLDI, José. “Víctimas de la guerra sucia en Argentina aportan nuevos datos”. *El País*, 8 de octubre de 1996. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: http://elpais.com/diario/1996/10/08/espana/844725611_850215.html

⁹ JUNQUERA, Natalia. “Fue como si atacaran algo nuestro”. *El País*, 18 de agosto de 2010. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/08/18/ultima/1282082401_850215.html

¹⁰ BOULAT, Alexandra. “An Essay in Words and Photographs. Women and Islam: Bearing Witness to Their Daily Lives”. *Nieman Reports. The Nieman Foundation for Journalism at Harvard University*. Vol. 61, No. 2, Summer 2007. Pp. 51-54.

Dos han sido las grandes áreas en las que habitualmente se han desarrollado los trabajos de las fotoperiodistas seleccionadas en este apartado de *Activismo versus Opinión* y que han estado encaminadas a documentar la vida de las mujeres: los abusos de los que han sido víctimas y las dificultades emergidas de su identidad de género. En la primera de ellas, encontraremos fotografías que han denunciado de forma casi exclusiva la vulneración de **Derechos humanos en áreas de conflicto** y en la segunda, **La sociología del cuerpo**, las que han estudiado la identidad femenina y cómo esta se ha reflejado en la imagen de la mujer y en su representación. Estas categorías, si se pueden llamar así, no son excluyentes y pueden encontrarse simultáneamente en la obra de cada fotoperiodista.

Las labores humanitarias que tratan de solventar los efectos que los conflictos armados o que las sociedades totalitarias y/o patriarcales provocan sobre la población civil han sido las vías habituales de acceso para realizar investigaciones sobre las vejaciones cometidas. La represión ejercida por el régimen talibán sobre las mujeres ha arrojado víctimas infinitas de todo tipo de atropellos y atrocidades, como mutilaciones, maltratos, intercambios de niñas por pactos familiares y mujeres autoinmoladas por huir de abusos conyugales. Además, en diversos lugares se producen matrimonios infantiles, muertes por gestación en edad temprana o por la falta de asistencia médica en los partos, ablaciones, violaciones masivas, etc.

Estos asuntos han sido los que las fotoperiodistas como Lynsey Addario, Stephanie Sinclair y Nina Berman han trabajado con el objetivo de dar voz a las víctimas a través de sus imágenes y reportajes. Contando sus historias personales, sus sentimientos, sus sufrimientos. Dignificando a las mujeres de la sociedad patriarcal del Oriente Medio o de centro-África sometidas a profundas pruebas de dolor e injusticias, porque en sus fotografías se ha dado, como declaró Martha Rosler, un equilibrio entre la observación de la situación ajena y la expresión de un punto de vista propio¹¹.

Sus estudios, aunque han presentado un análisis de las causas sociales que provocan tales abusos, nunca han llegado a desplegar sus posibles remedios. Sin embargo, estas fotoperiodistas han afrontado junto a las víctimas las dificultades y las han convertido en acotaciones, señales y advertencias con las que concienciar al espectador a través de las páginas de los rotativos de mayor tirada en el mundo. Si bien estos trabajos han

¹¹ ROSLER, Martha. "Ética y estética de la fotografía documental". Rosler, Martha; Carrillo, Jesús (coord.). *Imágenes públicas: La función política de la imagen*. Eduardo García Agustín (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 269.

tenido la suficiente autonomía estético-gráfica y de contenido para ser utilizados a modo de pequeñas monografías, han sido, en su mayoría, encargos destinados a ilustrar textos de redactores para las grandes publicaciones periódicas, lo que ha supuesto siempre una estrecha colaboración e interdependencia entre el trabajo de escritores y fotógrafos.

Los temas de estas comisiones han sido escogidos a conciencia para provocar y estimular el debate público y los plazos de realización y entrega, muy cortos por lo general, han sido estipulados por las grandes editoriales. Las fotógrafas han seleccionado, en gran parte, momentos dramáticos con la intención de que sus imágenes impactasen visual y emocionalmente al espectador sobre aspectos concretos. Algunos ejemplos de esta clase de proyectos son *Under Taliban* de Nina Berman, donde se analizó el miedo y los sueños truncados de las mujeres bajo el régimen patriarcal afgano; *The Bride Price* o *Children of God* de Stephanie Sinclair, en los que se descubrió los delitos infligidos sobre la dignidad de la mujer a través de dos formas de matrimonio: el matrimonio infantil y la poligamia; y *Veiled Rebellion: Afghan women* o *Afghanistan Self-immolation* de Lynsey Addario, que nos presentó e introdujo tanto en la vida cotidiana como en la reacción desesperada e intentos de suicidio de las mujeres que sufrieron las iniquidades de la tradición pastún.

Los abusos, por desgracia, han ocupado habitualmente las primeras planas de muchas publicaciones periódicas. Una de las razones fundamentales ha sido el morbo que provocan, por lo que se convierten fácilmente en temas prioritarios de discusión para saciar la sed de muchos buenos samaritanos de la sociedad occidental, siempre dispuestos a dogmatizar en nombre de la moral. Es justamente al centro neurálgico de esa ética social donde algunas fotoperiodistas han dirigido sus críticas y denuncias. Sus trabajos se pueden incluir en la segunda área de la presente sección, *sociología del cuerpo*, debido a su carácter sociológico y cualitativo, pues estudian en detalle situaciones específicas de determinados grupos sociales o individualidades. Este es el caso de Lauren Greenfield en *Girl Culture* (2002), trabajo en el que analizó a fondo los efectos que la sociedad de consumo ha provocado sobre la imagen de la mujer y los comportamientos asociados a la consecución de dicha imagen, o de Jessica Dimmock en *The Nine Floor* (2007), en donde la fotógrafa trató a través del devenir de una mujer, Jessie, entre otros personajes procedentes del mundo marginal de la droga, el grado de deterioro físico y mental al que podía llegar el ser humano en una sociedad avanzada como la nuestra.

Otras fotoperiodistas han intentado con algunos de sus proyectos trabajar en colaboración con las mujeres para afianzar la confianza en sus propias identidades, tal es el

caso de *Real Beauty* de Jodi Bieber o de *MEB Mujeres en Barcelona: 3 delitos - 2 virtudes - 1 retrato* de Fabiola Llanos. Finalmente, otras han presentado proyectos destinados a conocer las dificultades que la maternidad, como experiencia inequívoca de identidad femenina, implicaba y conllevaba ante el sufrimiento de un hijo condenado a muerte por enfermedad. Una muestra de ello es el reportaje gráfico, *A Journey Mother*, por el que Renée Byer y Cynthia Hubert, fotógrafa y redactora respectivamente de *The Sacramento Bee*, ganaron el premio Pulitzer en 2007¹², o el caso de Lourdes Segade en *Strengthening bonds. Motherhood and AIDS* (Estrechando Lazos. Maternidad y SIDA), 2009, que denunció la falta de políticas dirigidas a desarrollar apoyos sociales para las mujeres con hijos estigmatizados por el SIDA.

Habitualmente en esta clase de proyectos la autoría ha sido intransferible, marcada muy de cerca por un carácter estético muy personal. En ocasiones, se han convertido en estudios a largo plazo, adquiriendo formato de libro o de película. Pero en la mayoría de los casos, se han publicado por etapas, en uno o varios artículos dentro de la misma publicación, o se han ramificado en otros temas para ser divulgados por distintas gacetas, revistas o noticiarios. Además, han implicado también una colaboración activa de los protagonistas en las fotografías, a quienes se les ha pedido algo más que un posado o permiso para capturar su imagen. Cada una de las imágenes que han conformado los reportajes ha actuado como las piezas de un rompecabezas, adoptando una función específica en el conjunto semántico del foto-ensayo.

7.1 Derechos humanos en áreas de conflicto

“Existe la creencia errónea de que los periodistas podemos ser objetivos. Los palestinos me dicen que soy objetiva. Me parece algo importante porque soy israelí. Pero ser justo y ser objetivo no es lo mismo. En lo que realmente consiste el periodismo es en seguir de cerca el poder y a los centros de poder”.

Amira Hass, 2001¹³

¹² *A Journey Mother* fue una historia publicada en cuatro partes, del nueve al doce de julio de 2006, por *The Sacramento Bee*, que contó los desvelos de una madre, Cynde French, por cuidar a su hijo, Dereck, enfermo terminal de cáncer, hasta su muerte y los efectos que la enfermedad produjo en su vida y en los que le rodeaban. Renée Byer y Cynthia Hubert pasaron un año junto a Cynde French y su hijo siguiendo paso a paso la evolución de la enfermedad.

¹³ FISK, Robert. *La gran guerra por la civilización: la conquista de Oriente Próximo*. Roberto Falcó Miramontes, Verónica Canales Medina, Laura Manero, Juan Gabriel López Guix (trad.). Barcelona: Ediciones Destino. Colección *imago mundi*, vol. 89, 2006, p. 634.

Amira Hass, una judía de madre bosnia y padre ucraniano, ambos activistas de la izquierda y refugiados del, por aquel entonces, recién creado Estado israelí, goza del profundo respeto de los palestinos por denunciar la política de estrangulamiento y de abusos del gobierno sionista desde que, a principios de los años noventa, empezara a trabajar para el periódico liberal *Ha'aretz* y decidiera fijar su residencia en Gaza. Vista por los occidentales como una “corresponsal de asuntos palestinos”, ella se definió a sí misma, muy al contrario, como “una experta en la ocupación israelí”. Su empeño fue evitar a toda costa transformarse en una observadora pasiva –como lo fueron algunos alemanes antinazis que contemplaron los abusos contra los judíos durante el Holocausto– y empezar por denunciar la profunda contradicción a partir de la que arrancó la formación del Estado de Israel, una configuración que tanto ella como otros consideraron de carácter sociopolítico y que fue impulsada e instaurada por los intereses económicos del mundo anglosajón, cuya máxima consecuencia fue “democracia para unos, desposeimiento para otros”¹⁴.

La noción de integridad periodística estaba muy presente en el trabajo de Amira Hass y se unía al eco de otras voces que como la de Hannan Ashrawi, legisladora y activista palestina, amiga del académico orientalista Edward W. Said, defendían que existía una “disyunción entre las fotografías de lo que estaba sucediendo y el lenguaje utilizado”¹⁵ por los medios¹⁶, ya que estos fabricaban un discurso irónico con el que se convertía a las víctimas en la causa de sus propias desventuras. Según Ashrawi, esos relatos eran el “resultado del lenguaje estadounidense y la centrifugadora israelí”, es decir, de un lenguaje forjado por y para la servidumbre de los centros de poder, que permitió confundir, en muchos casos, los términos de resistencia y terrorismo, intercambiándolos y manejándolos según sus propios intereses, como explicaba en las siguientes líneas: “En cuanto decidimos «resistir», los israelíes sacan la palabra «terrorista», de manera que convierten a un niño con una piedra en un objetivo «legítimo» del fuego de francotiradores israelíes y de un proyectil de alta velocidad”¹⁷.

Como apuntó Edward Said en su influyente libro *Orientalismo*, desde la guerra árabe-israelí de 1973, conocida como la guerra de Octubre, a los árabes se les había otorgado el papel que los nazis atribuyeron a los judíos durante los inicios de la Segunda Guerra

¹⁴ *Ibidem*, según explica el autor, estas palabras de la autora aparecieron en su libro *Drinking the Sea at Gaza*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 631.

¹⁶ Ashrawi habla en concreto de *The Washington Post*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 632.

Mundial. Ellos fueron los culpables de todos los males del pueblo alemán del mismo modo que en los años setenta los árabes lo serían de la inestabilidad política de la zona. Y poco a poco ese espíritu antisemita de mediados del siglo XX “se transfirió suavemente del judío al árabe”, pues este pueblo tuvo la osadía de “mantener al mundo desarrollado (libre, democrático y moral) amenazado” y de aspirar a controlar sus vastas reservas petrolíferas y la distribución de las mismas en occidente¹⁸. En este contexto, la reacción inmediata del «mundo civilizado» fue la creación de una visión orientalista que describió a los árabes de forma similar a como lo hicieron las potencias imperialistas del siglo XIX, Francia e Inglaterra, convirtiéndoles en una entidad homogénea, pese a los distintos orígenes históricos de sus pueblos, que sería acusada de poseer un carácter insensato y aberrante y definida como subdesarrollada e inferior, de la que los intereses norteamericanos e israelíes debían guardarse y a la que había que temer y controlar “por medio de la pacificación, de la investigación y desarrollo y de la ocupación abierta”¹⁹. Precisamente, las imágenes que llegaban a occidente de ese mundo islámico estaban configuradas por multitudes de gestos irracionales que llamaban a la violencia y que trasmitían la idea de “la amenaza de la *yihad*” y del terror a que “los musulmanes (o árabes) invadan el mundo”²⁰, porque según se decía era un pueblo incapaz de desligar su cultura de la política y capacitado para romper con su actitud el *status quo* en las zonas de conflicto.

Un ejemplo similar de cómo los medios de comunicación podían convertirse en fábricas de ideología y opinión manejados y gestionados por los centros de poder fue la aparición desmesurada de artículos y fotoensayos sobre la situación de opresión en que vivía la mujer en los países árabes desde los atentados de septiembre de 2001 y el inicio de la invasión de Afganistán. La imagen de la mujer bajo el régimen talibán y los posibles cambios o mejoras sobre su situación a consecuencia de la introducción de un pequeño hálito de libertad gracias a la intervención estadounidense fueron temas constantes entre los artículos publicados en los más prestigiosos rotativos, cuyo objetivo era construir la idea de una cruzada por liberar a la mujer árabe del yugo patriarcal islamista.

La mayoría de las fotografías que acompañaban los textos de esas crónicas fueron realizadas por mujeres. Revistas como *Time*, *The New York Times* o *National Geographic*

¹⁸ SAID, Edward W. *Orientalismo*. Presentación de Juan Goytisolo; traducción de María Luisa Fuentes. Barcelona. DEBOLSILLO. Sexta edición, junio de 2014, pp. 377-378.

¹⁹ *Ibidem*, p. 397.

²⁰ *Ibidem*, p. 379.

encargaron este tipo de trabajos a redactoras y fotógrafas. Hay muchas razones para ello, entre otras, su facilidad de acceso a ambientes femeninos prohibidos para los hombres, el poseer una mirada más intimista, una mayor paciencia en la espera por capturar momentos especiales y testimonios y, por último, la capacidad para asumir el dolor del otro y mimetizarse en el ambiente. Pero estas características no le proporcionaron a la “mujer fotógrafo” ni un privilegio ni una parcela restringida de actuación. En realidad, nunca contó con ella, muy al contrario, esta nueva misión que se le adjudicó puso en tela de juicio su integridad como informadora entre los sectores más progresistas de la sociedad globalizada y entre los habitantes autóctonos de las áreas de conflicto. Más aún, teniendo en cuenta que desde que en 1983 Gayatri Chakravorty Spivak publicara su ensayo “*Can the Subaltern Speak?*” (¿Puede un subalterno hablar?), que hizo popular la frase “White men are saving brown women from brown men” (Los hombres blancos salvan a las mujeres morenas de los hombres morenos), numerosas investigadoras profundizaron en la idea de “la gran misión del hombre blanco” como pretexto moral para la intervención de las potencias occidentales sobre el tercer mundo. Por ejemplo, Kwok Pui-Lan la concibió como una fórmula de enmascaramiento y camuflaje de las olas de violencia y de la brutalidad provocadas por el colonialismo. Y no solo lo hizo a través del análisis de los actores participantes en el colonialismo británico tomando como punto de referencia la prohibición del *Sati* de 1829, costumbre por la que las viudas hindúes se suicidaban tras la muerte del marido, sino que también hizo referencia a cómo los políticos europeos y estadounidenses buscaron legitimar en el apoyo popular los bombardeos sobre Kosovo presentando el hecho como único remedio para salvar a los albaneses de la persecución de los serbios y evitar la violación sistemática de sus mujeres²¹. Sin embargo, en ese estudio, Kwok Pui-Lan también apuntó que los “subalternos”, a los que Spivak se refería, tenían voz propia que debíamos ser capaces de escuchar a través de sus medios de expresión tradicionales, como sus poesías, sus canciones o sus producciones artísticas, etc.

Y hacia esta última línea se dirigió el tesón que muchas fotoperiodistas, como Lynsey Addario, Stephanie Sinclair y Nina Berman tratadas en la presente sección, mostraron por presentar una visión realista de los escenarios de conflicto intentando dar voz a

²¹ PUI-LAN, Kwok. “Unbinding our feet: saving brown women and feminist religious discourse”. Donaldson, Laura E. y Pui-Lan, Kwok (eds.). *Postcolonialism, feminism, and religious discourse*. New York-London. Routledge, 2002, vol. 63. Pp. 65-66.

sus habitantes en primera persona durante las guerras que tuvieron lugar en la primera década del siglo XXI. Pero su labor quedó atrapada entre las dos visiones que hemos expuesto. Por una parte, la que homogeniza la labor de todos los medios como servidores de los centros de poder y, por otra, la que se deriva de los estudios postcoloniales y de aquellos que desean terminar con el silencio de las miles de personas que han sido víctimas de la intervención de las potencias del mundo desarrollado. Cabe preguntarse cuál fue la opinión de estas profesionales y cuáles fueron sus objetivos y sus juicios de valor como testigos de excepción en las áreas de conflicto.

Para Lynsey Addario era de vital importancia hacer llegar al público occidental la verdad de los sucesos acaecidos para que este pudiese juzgar por sí mismo y que nadie le facilitase una opinión preconcebida de la situación. Cuando fotografió a los soldados norteamericanos heridos durante la lucha armada iraquí por encargo de *Life* en febrero de 2005, nunca se imaginó que sus fotos serían censuradas con la excusa de ser “demasiado «reales» para el público estadounidense”. No obstante, con su actitud desafiante conseguiría publicarlas cinco meses más tarde en el *New York Times*. Según explica ella misma:

“Me había convertido en una fotoperiodista dispuesta a morir por artículos que pudieran educar a la gente. Quería hacer pensar a la gente, abrirles la mente, ofrecerles un retrato completo de lo que estaba ocurriendo en Irak, para que ellos mismos pudieran decidir si apoyaban nuestra presencia allí o no. Cuando arriesgaba mi vida y era censurada por alguien sentado en un cómodo despacho en Nueva York, que decidía en nombre del norteamericano medio si una fotografía era o no era demasiado dura para sus ojos, privándoles de su derecho a ver por qué luchaban sus propios hijos, me ponía furiosa. Cada vez que fotografiaba un tema como el de los soldados heridos que partían de Faluya, acababa deshecha en llanto y deshabilitada emocionalmente.”²²

Además, como hemos apuntado en un capítulo anterior, un 79,2 % de las fotógrafas se veían obligadas a trabajar por cuenta propia frente a 55,9 % de los hombres²³ que lo hacían como miembros de la plantilla de los diferentes medios de comunicación, lo que suponía una mayor capacidad de control sobre cómo y dónde sería publicado su material. Para ellas, se trataba de algo vocacional que exigía sacrificios monetarios con ínfimos beneficios por sus trabajos, pero que les ofrecía a cambio la libertad de elegir los temas

²² ADDARIO, Lynsey. *En el instante preciso. Vida de una fotógrafa en el amor y la guerra*. Barcelona: Roca Editorial de Libros, S.L., marzo 2016, p. 182.

²³ HADLAND, Adrian; CAMPBELL, David; and LAMBERT, Paul. *Op. cit.*, p. 24.

a tratar. Asimismo, para la mayoría de estas fotoperiodistas era esencial la difusión de sus imágenes y estudios a través de las redes sociales, una categoría donde podían ejercer el seguimiento del testimonio, la manera de presentar sus imágenes y la información contextual de la que partían. Dar voz a las víctimas y que fuesen sus declaraciones las que inquietaran e incomodaran a la población urbana occidental se constituyó en una de sus principales metas. Pero, ¿realmente su visión coincidiría con aquella que las propias mujeres árabes querían dar de sí mismas? ¿Qué tipo de información estaban ayudando a difundir? ¿Qué tipo de ayuda estaban solicitando para las víctimas? Siempre cabía la duda de si su aportación informativa sería manipulada para mantener los prejuicios etnocéntricos frente a la cultura de los árabes-islamistas.

Desde los años noventa, la tercera ola del feminismo puso de manifiesto que existían tantas clases de mujer como etnias, clases sociales, contextos históricos o sentimientos religiosos. Bajo estos presupuestos, las mujeres árabes reivindicaron su derecho a que se reconociese su singularidad, a que se tuviese en cuenta que la suya no era una problemática reducida a la disyuntiva entre igualdad y discriminación, sino que en su cultura la religión se alzaba como una seña de identidad y que, por lo tanto, la defensa de sus derechos debía partir desde el corazón de la creencia islámica. Del mismo modo que Francia e Inglaterra habían considerado a sus colonias norteafricanas y del Oriente próximo y medio como posesiones materiales e incapaces de gobernarse por sí mismas haciendo uso de la ideología orientalista, algunas feministas occidentales consideraban que sus homólogas orientales eran sujetos incapaces de conseguir su emancipación mediante actividades de protesta organizadas con sus correspondientes tramas argumentativas. Dicha creencia tenía sus raíces en la visión que en Occidente se había ido fraguando durante las centurias de ocupación de las tierras orientales. Así, Edward Said comparó la relación entre Occidente y Oriente con la relación entre Gustave Flaubert y Kuchuk Hanem, una bailarina egipcia que inspiró algunas escenas de sus obras, como *Herodías* y *La tentación de San Antonio*, y a la que el escritor no solo poseyó físicamente sino que también habló por ella y la describió como un modelo de mujer típicamente oriental: una mujer que nunca “hablaba de sí misma, nunca mostraba sus emociones, su condición presente o pasada”²⁴ ni “parecía exigirle nada”²⁵. Un tipo de mujer exótica que el Romanticismo convirtió en tema central de sus escritos y de sus representaciones

²⁴ SAID, Edward W., *op. cit.*, p. 25.

²⁵ *Ibidem*, p. 255.

pictóricas –recordemos las bañistas y odaliscas de Dominique Ingres o Eugène Delacroix, plenas de sensualidad, que parecían introducir al espectador en una aventura de las mil y una noches–. Una mujer que no tenía nombre ni voz, que era deseo y objeto al mismo tiempo y a través de su posesión los hombres satisfacían las ansias del poder de Occidente sobre el Otro, el indígena colonizado. A esta visión se unía la de carácter etnocéntrico, propia también del siglo XIX, por la que el hombre occidental se definía por su oposición al otro en la misma línea en que se establecían comparaciones como la del trabajo del ama de casa frente al verdaderamente productivo del asalariado o la extracción de materias primas de los países del tercer mundo frente a la manufactura industrial del mundo desarrollado. De este modo, la autopresentación feminista occidental²⁶, un modelo de mujer educada, moderna y que ejercía el control sobre su propio cuerpo y sexualidad, se enfrentaba a la imagen de la oriental sexualmente constreñida, víctima, inculta e ignorante, vinculada a la tradición y que necesitaba de ayuda para obtener su salvación e independencia, lo que justificaba, como hemos señalado anteriormente, la intervención de los Estados occidentales en la zona. Esto era algo que las mujeres árabes no podían aceptar y que contemplaban con extrema tristeza, pues, como esgrimía Margot Brandan, en muy pocas ocasiones, la mujer oriental había sido objeto de definiciones serias que la describieran como sujetos capaces de autogestionar su opinión y su vida:

“El género femenino suele representar el ideal abstracto o el símbolo de la nación, al mismo tiempo que funciona como emblema negativo del «otro». No existe una manera más cruel de representar el islam, la religión y la *umma* (comunidad de creyentes), que a través del género y la imagen de la mujer oprimida. Rara vez en Occidente, y en el resto del mundo, el islam y la mujer aparecen como imágenes positivas”²⁷.

Brandan fue una de las representantes del feminismo islámico, un movimiento surgido en los noventa en Irán, que tuvo como objeto promover nuevas revisiones interpretativas sobre el carácter sexista de algunos versículos del Corán y a través de ellas reflexionar sobre la jurisprudencia islámica que regulaba los derechos de las mujeres²⁸. Y es, precisamente, esa última parte, la institucional, “toda la hermenéutica interpretativa y académica que du-

²⁶ MOHANTY, Chandra Talpade. “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses.” Ashcroft, B., Griffiths, G. y Tiffin, H. (eds). *The Postcolonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995, p. 261.

²⁷ BADRAN, Margot. “El feminismo islámico en el nuevo Mediterráneo”. *La emergencia del feminismo islámico. Selección de ponencias del Primer y Segundo Congreso Internacional de Feminismo Islámico*. Oozebab 2008, pp. 105-106.

²⁸ ABDALLAH, Stephanie Latte. “Feministas islámicas en el siglo XXI”. Traducido por Julio Fucik. *CEPRID*, viernes 11 de marzo de 2011. Consultado: 15/05/2016. Disponible en: <http://www.nodo50.org/ceprid/spip.php?article1103>

rante quince siglos se ha ido creando en el seno del islam”, la que discriminaba a la mujer y a la que había de combatir, la que hacía que el Corán se hubiera convertido en un código penal, olvidando, en muchas ocasiones, su mensaje espiritual y una de las excusas por las que occidente había demonizado al Islam y a sus creyentes²⁹. Algunas de estas feministas islamistas, como Fátima Mernissi³⁰, habían buceado a través de los documentos históricos islamistas para descubrir grandes personalidades históricas femeninas que lucharon por conservar su independencia ideológica y que nunca se doblegaron a la autoridad masculina, como fueron los casos de Um Salma, de Aixa o de Sakina, lo que la llevó a preguntarse por qué la imagen de estas líderes se fue olvidando a la vez que se daba cada vez más importancia a las *yariyas* como símbolos de la feminidad oriental. Una imagen que procedía de tiempos de la dinastía Abasí, en plena «edad de oro» del Islam, cuando los hombres adoptaron la costumbre de regalarse *yariyas* o esclavas de origen extranjero, elevadas al rango de reinas por su belleza y erudición, precipitando con ello a la mujer musulmana a la marginación y al desprecio. Este tipo de feminismo buscaba, pues, revelar la singularidad de la mujer musulmana cuestionando los principios del feminismo colonial y la imposición de un modelo único de lucha por la independencia y libertad de la mujer. Al mismo tiempo representaba un avance respecto a las mujeres que, durante las décadas de los sesenta y los setenta, se comprometieron con los procesos de independencia de países como Irán o Argelia, esperando conseguir un reconocimiento a su labor y la recompensa de un nuevo rol en las naciones recién emergidas que nunca llegó a hacerse realidad.

En Irán, las mujeres cultas pertenecientes a la clase media vieron en el “chador” un elemento de identidad nacional, cuyo uso representó un gesto de protesta contra la injerencia estadounidense en la política de su país. Y no solo eso, su participación masiva en manifestaciones callejeras contra las políticas crueles y totalitaristas del gobierno iraní, que condujeron al ejercicio de la corrupción y a las desigualdades sociales y económicas, ayudó a evitar la acción represiva de los soldados del Sha contra muchos de los manifestantes³¹. Shirin Ebadi, la primera mujer iraní que ocupó un cargo de juez, fue una de las representantes de ese colectivo en lucha, pero al igual que el resto de sus com-

²⁹ SILVA, Ana. “Asma Lamrabet: Las mujeres musulmanas tenemos derecho a tener nuestro modelo de feminismo”. *Secret Olivo*, septiembre 2014. Consultado: 16/05/2016. Disponible en: <https://secretolivo.com/index.php/2014/09/26/asma-lamrabet-las-mujeres-musulmanas-tenemos-derecho-tener-nuestro-modelo-de-feminismo/>

³⁰ MERNISSI, Fátima. “El Harén Político: Conclusiones”. *Web Islam.com*, 29/04/2002. Consultado: 17/05/2016. Disponible en: http://www.webislam.com/articulos/26238eL_haren_politico_conclusiones.html

³¹ MOORE, Henrietta L., *op. cit.*, p. 204.

pañeras, vio frustradas sus esperanzas y aspiraciones de libertad tras el derrocamiento del régimen en 1979 y la llegada al poder de Jomeini. El régimen del ayatolá la despojó de su cargo y rescindió su derecho a dedicarse a la abogacía, un permiso que no volvió a conseguir hasta 1992³², fecha desde la que se dedicó a denunciar las violaciones e injusticias contra los derechos humanos, una labor por la que se le concedió el premio Nobel de la Paz en 2003. También, en 1992, más de diez años después de la Revolución, Shahla Sherkat fundaría *Zanan* (Mujeres), una revista que llegó a publicar 40.000 ejemplares mensuales dirigidos a un público femenino de clase media y de carácter religioso, que se convirtió en una plataforma de defensa de los derechos de la mujer y en uno de los escasos foros en los que compartir sus preocupaciones y en donde se sacaron a la luz los mal llamados crímenes de honor, el comercio sexual y los abusos domésticos³³ y que por su crítica al gobierno sería clausurada en enero de 2008.

Otro caso, si cabe más comprometido, fue el de la contribución de las mujeres en la lucha armada durante la guerra de liberación de Argelia entre 1954 y 1962. Durante un siglo y medio las mujeres habían sido objeto de vejaciones no solo por parte de los colonizadores franceses, sino también por el habitual entorno patriarcal musulmán. Cuando el impulso nacionalista fue cobrando fuerza, su acceso a la educación y su participación en la vida pública, siempre según las consignas del Corán, fueron los pilares básicos bajo los que los Ulemas Musulmanes orquestaron su camino hacia la emancipación del poder colonial. Para Ben Badis, uno de sus líderes, las mujeres eran la clave donde descansaban los valores de identidad arabo-islámica, pues se habían encargado de transmitirlos por generaciones y su actuación quedaba restringida al ámbito privado fuera del alcance de cualquier contaminación occidental. Sabía que su modernización sería uno de los bastiones de la lucha en pro de la independencia y esta fue una de las razones por las que las incitaron a colaborar en la lucha armada³⁴. Por su parte, ellas

³² MENESES, Rosa. “Con la revolución queríamos independencia y libertad. Hoy seguimos buscando ese ideal”. *El Mundo*, 12/09/2009. Consultado: 18/05/2016. Disponible en: <https://search.proquest.com/docview/435150701?accountid=14777>

³³ ESPINOSA, Ángeles. “El Gobierno de Irán silencia a sus mujeres. Cerrada la revista femenina «Zanan» por criticar al régimen”. *El País*, 29 enero de 2008. Consultado: 18/05/2016. Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/01/29/sociedad/1201561210_850215.html

³⁴ CHINCHILLA, Julieta. “La mujer argelina como elemento de negociación en la construcción de un nuevo poder político: de la independencia a la crisis del sistema de partido único”. *Relaciones Internacionales*, Número 27, Octubre 2014 - Enero 2015, p. 69. Grupo de Estudios de Relaciones Internacionales (GERI) – UAM (Universidad Autónoma de Madrid). “Feminismos en las Relaciones Internacionales, 30 años después”. Coordinadores: Jorge Estévez / Marta Mato / Lucrecia Rubio Grundell. Consultado: 19/05/2016. Disponible en: <https://search.proquest.com/docview/1634427952?accountid=14777>

vieron reflejada en esa participación sus aspiraciones de ciudadanía e independencia del poder patriarcal.

En 1959, Frantz Fanon habló en su libro *Sociología de una revolución* sobre la mujer musulmana y sobre una batalla muy particular: la del velo o haik. Contó cómo a partir de 1935 la administración colonial francesa llevó a cabo una campaña de propaganda para convencer a las mujeres argelinas de no cubrirse con el velo. Según Fenon, los colonizadores veían en la retirada de cada velo “un acto de penetración occidental en la sociedad autóctona”:

“Cada velo que cae, cada cuerpo que se libera de la sumisión tradicional al haik, cada rostro que se ofrece a la mirada audaz e impaciente del ocupante, expresa negativamente que Argelia empieza a renegar de sí misma y que acepta la violación del colonizador. La sociedad argelina, con cada velo abandonado, parece aceptar el ingreso a la escuela del amo y decidir la transformación de sus costumbres bajo la dirección y el patrocinio del ocupante”³⁵.

No obstante, el haik fue un arma de doble filo, pues sirvió también para ocultar bombas o rostros de la resistencia. La argelina a la que el poder colonial pretendió conquistar e intentar occidentalizar fue también la guerrillera, la mensajera, la vigilante, aquella que miraba sin ser vista. Según el registro del Ministerio de ex Combatientes de Argelia, de las 10.469 mujeres registradas, el 19 % se incorporó a la estructura del Ejército de Liberación Nacional, el resto fueron militantes civiles menores de treinta años, la mayoría analfabetas, que en un 78 % procedían del medio rural³⁶. Todas ellas se dedicaron a estrechar y establecer los lazos entre los guerrilleros y la población civil, organizando su avituallamiento, alojamiento y encubrimiento en caso de que fuese necesario³⁷. Tuviron un gran protagonismo en el conflicto que se refleja en los documentos gráficos existentes, como los realizados por Marc Garanger³⁸ en 1960, que sirvieron al ejército francés para fichar a las mujeres argelinas procedentes de los poblados de las mon-

35 FANON, Frantz. “Argelia se quita el velo”. *La sociología de una revolución*. México: Ediciones Era, tercera edición 1976, p. 26.

36 *Ibidem*, p. 60.

37 DOMINGO PÉREZ, Concha (coord.). *Mujer y desarrollo*. Volumen 5 de Quaderns feministes, Institut Universitari d’Estudis de la Dona. Universitat de València, 2005, p. 95.

38 NAGGAR, Carole. “Women Unveiled: Marc Garanger’s Contested Portraits of 1960s Algeria”. *Time*, April 23, 2013. Consultado: 20/05/2016. Disponible en: <http://time.com/69351/women-unveiled-marc-garangers-contested-portraits-of-1960s-algeria/#1>



10 Marc Garanger. *Mujeres argelinas sin velo*, 1960.

tañas del sur de Argel (**Fig. 10**). Las fotografías identificativas fueron realizadas mientras eran transferidas a aldeas de reagrupamiento, convertidas en campos de concentración, donde un destacamento de hombres armados las obligó a posar sin sus velos dejando expuestos sus tatuajes protectores. A consecuencia de esa política de vigilancia a la que fueron sometidas, nueve de cada diez mujeres detenidas por los soldados franceses sufrieron violaciones y maltratos de todo tipo, puesto que se era consciente de la presión psíquica que esa agresión significaba para una mujer autóctona: el ser repudiada socialmente para toda su vida³⁹. El miedo mantuvo a muchas víctimas en silencio, pero otras como Djamila Boupacha hicieron públicas las torturas de las que fueron objeto, creando un gran revuelo en la opinión pública francesa durante mediados de la década de los sesenta. En este caso, Simone de Beauvoir y Gisèle Halimi sacaron a la luz un libro⁴⁰ en el que revisaron el juicio de Boupacha y desvelaron la conspiración de ciertos jueces con el poder y las maniobras de ocultación de esta clase de hechos que atentaban incuestionablemente contra los derechos humanos. Desgraciadamente, tras la independencia argelina, los gobiernos de Ben Bella y de Houari Boumedián no introdujeron las reformas constitucionales esperadas para favorecer la autonomía y la libertad de la mujer. Aunque la promulgación del primer código de la familia, regido por el derecho islámico de origen divino, se retrasó hasta 1984 por las divergencias de opinión en el seno de los partidos políticos y la militancia de las feministas argelinas, esta clase de estatuto personal perpetuó los principios jerárquicos patriarcales del modelo de familia tradicional, que incluían deberes como la obediencia al marido, las restriccio-

39 *Ibidem*, p. 97.

40 DE BEAUVOIR, Simone y HALIMI, Gisèle. *Djamila Boupacha, proceso a la tortura*. Barcelona: Seix Barral, 1964.

nes de la mujer a la herencia del patrimonio familiar y los derechos del hombre a la poligamia o al repudio, etc., condenando a la mujer de nuevo al confinamiento y ostracismo. Germaine Tillion, etnóloga francesa activista a favor de los argelinos durante el proceso de descolonización, dedicó parte de su vida a desentrañar las razones por las que la violencia y la opresión sobre la mujer habían estado presentes desde tiempos inmemorables en el área mediterránea. Vislumbró una frontera invisible entre las riberas cristiana y musulmana del mediterráneo trazada por la vestimenta de sus mujeres, especialmente por el velo, pero que, según las conclusiones de su análisis antropológico, era tan solo aparente, pues descubrió que existían más analogías que distinciones entre las dos culturas: la occidental y la oriental. En 1966, publicó su estudio bajo el título *Le harem et les cousins*, donde enumeró las costumbres todavía persistentes en Italia meridional y en Grecia que concedían gran importancia a la virginidad y a la fidelidad de la mujer, tanta como se les daba en las sociedades sujetas a los principios del Islam. Se refirió, por ejemplo, a la tradición griega de exponer en las ventanas la sábana manchada de sangre al día siguiente de las bodas como prueba de la virginidad de la novia⁴¹ o a la obligación del marido de devolver su mujer a su familia en caso de adulterio, donde sería asesinada a golpe de cuchilla por su propio padre, hermano o tío⁴². Y relacionó esa costumbre con una tradición ancestral en el Magreb donde los miembros de una determinada línea de descendencia compartían la defensa del honor y la venganza, transmitiendo tal misión de generación en generación o en su caso haciéndose cargo de la *diyya* o el precio de la sangre⁴³.

Enraizadas en las profundas tradiciones europeas, Tillion encontró principios compartidos por los habitantes de una y otra ribera, como las referidas a la herencia de sangre, que conducía en la mayoría de los casos a la endogamia, o las dirigidas a evitar la división del patrimonio familiar o a asegurar la transmisión de títulos nobiliarios, que llevaban al concierto de privilegios y responsabilidades a favor de los primogénitos varones. Un ejemplo claro lo encontramos todavía hoy en España, donde la ley Sábica, que forma parte de la primera Constitución democrática de 1978, establece la prevalencia del varón sobre la mujer en el orden de sucesión a la Corona.

⁴¹ TILLION, Germaine. *La condición de la mujer en el área mediterránea*. Barcelona: Península, 1993, p. 177.

⁴² *Ibidem*, p. 178.

⁴³ *Ibidem*, p. 125.

La frontera invisible dibujada por el mar mediterráneo que Germaine Tillion pareció observar era pues una barrera que se diluía por el origen común de muchas de las tradiciones que todavía hoy gravitan sobre nosotros como propias, recordándonos que en el fondo no somos tan diferentes y que el destino de cada uno de nosotros depende en gran medida de cuándo decidimos liberarnos de nuestras tradiciones y de nuestros prejuicios.

Lynsey Addario

Lynsey Addario nació en 1973 en Norwalk, Connecticut. Estudió economía y ciencias políticas en la Universidad de Bolonia durante 1993 y 1994 y se graduó en relaciones internacionales por la University of Wisconsin, Madison, en 1995. Comenzó a trabajar para el *Buenos Aires Herald* en 1996, tras conseguir fotografiar a Madonna en la Casa Rosada durante el rodaje de *Evita*, una instantánea sacada con un objetivo de gran potencia que consiguió ser primera plana del rotativo. En esos años, la visita a dos exposiciones⁴⁴ marcarían su trayectoria posterior: una retrospectiva de Mapplethorpe, por el uso que este artista hacía de la luz en sus composiciones, y otra de Sebastião Salgado, porque en sus fotografías se combinaban arte y periodismo, dolor y belleza, y constituían el maridaje perfecto entre el viaje, las culturas extranjeras, la curiosidad y la fotografía que ella siempre había soñado.

Durante los tres años siguientes trabajó como colaboradora para *Associated Press*, cuyo editor de fotografía de fines de semana, Beбето Mathews, le ayudó a comprender la rigurosa metodología a seguir en el trabajo del buen fotoperiodista:

“Me enseñó a leer la luz y el poder que tiene el sol en una toma [...] Me mostró como mi visor debía enmarcar el personaje junto a una información contextual importante [...] me adiestró en el arte de la paciencia [...] me enseñó a quedarme en un sitio el tiempo suficiente, sin fotografiar, de modo que la gente se fuera sintiendo cómoda conmigo y con la presencia de la cámara [...] esperando la maravillosa epifanía de un momento, la prodigiosa combinación de personaje, luz y composición”⁴⁵

En 1997 aterrizó en La Habana, donde realizó una serie de ensayos fotográficos sobre la influencia del capitalismo en los jóvenes cubanos y hasta 2002 continuó trabajando en reportajes sobre la vida cotidiana bajo el régimen castrista. En 1999, a propuesta de Be-

⁴⁴ ADDARIO, *op. cit.*, pp. 42 y 46.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 48.

betó, llevó a cabo su primer encargo a largo plazo: se trataba de una investigación sobre los crímenes que se estaban perpetrando sobre la comunidad de prostitutas transexuales del distrito de Meatpackingen en Nueva York. Para ello, pasó cinco meses conviviendo con ellas, intentando ganarse su confianza para conseguir disparos que revelaran momentos íntimos, su forma de vida y los peligros a los que se exponían⁴⁶.

The New York Times, *Nacional Geographic* y *Time* magazine fueron sus principales clientes en una segunda fase. Para ellos cubrió los diferentes conflictos armados en el Oriente Medio y, muy especialmente, se dedicó a investigar el estado de los derechos de la mujer en esa área y en el continente africano, además de analizar algunas situaciones difíciles para la mujer en el mundo occidental.

Oriente En enero de 2000, se mudó a Nueva Delhi, ciudad que utilizó como base durante ocho meses para cubrir temas relacionados con India, Afganistán, Pakistán y Nepal para la *Associated Press*, *The Boston Globe* y *The Houston Chronicle*. A partir de 2001, se dedicaría casi en exclusiva a tratar los conflictos afgano e iraní: el primero iniciado en octubre de 2001 y el segundo en marzo de 2003. Con Estambul como nueva residencia, Addario estuvo enviando durante casi siete meses sus reportajes sobre la guerra de Irak a *The Times* y *Time* magazine y allí permaneció hasta 2005 para cubrir las consecuencias de la invasión aliada sobre la población civil.

En 2009, Addario fue miembro del equipo de *The New York Times* que ganó el premio *Pulitzer* de periodismo internacional por la cobertura magistral de los desafíos políticos y militares estadounidenses en Afganistán y Pakistán. Parte de este trabajo fotográfico se reunió en *Talibanistan*, publicado en septiembre de 2008. Addario, que llevaba años cubriendo los conflictos en el Oriente Medio, fue capturada y retenida por las tropas de Muamar Gadafi durante seis días junto a otros tres compañeros de *The New York Times* –Anthony Shadid, Stephen Farrell y Tyler Hicks– en marzo de 2011⁴⁷. Cinco años antes la fotógrafa ya había sido secuestrada en Faluya, Irak. Entre ambos sucesos, Addario dedicaría su tiempo a investigar sobre la situación y el modo de vida de la mujer en el Oriente Medio. Su reportaje

⁴⁶ *Ibidem*, p. 58.

⁴⁷ SHADID, Anthony; ADDARIO, Lynsey; FARRELL, Stephen; HICKSMARCH, Tyler. “4 Times Journalists Held Captive in Libya Faced Days of Brutality”. March 22, 2011. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: http://www.nytimes.com/2011/03/23/world/africa/23times.html?pagewanted=1&_r=1&hp&mtrref=www.elmundo.es&gwh=BD824D536D6251A6677D361C18F3D84&gwt=pay

Veiled Rebellion: Afghan Women, publicado por *National Geographic* magazine en 2010, recibió el Overseas Press Club of America / The Olivier Rebbot Award y quedó finalista en los premios otorgados por la American Society of Magazine Editors en 2011. Un año antes recibiría la MacArthur *fellowship* por sus fotorreportajes sobre las realidades subyacentes a los conflictos armados en Afganistán e Irak. En ellos captó el dolor y la confusión en la lucha diaria de la población civil, así como la vida de las mujeres en sociedades dominadas estrictamente por los hombres. En este sentido, su trabajo sobre la práctica de la autoinmolación en Afganistán quedaría finalista en los premios *Freedom to Create* en 2010⁴⁸. Serán especialmente estos reportajes los que abordaremos a continuación.

En 2011, Lynsey Addario realizó en colaboración con la redactora Elisabeth Rubin, que había estado cubriendo para el *The New York Times* las zonas de Pakistán y Afganistán durante casi una década, un reportaje, titulado *Veiled Rebellion: Afghan Women*⁴⁹ (Fig. 11),



11 Lynsey Addario. *Veiled rebellion: Afghan women*, 2011.

⁴⁸ Los datos biográficos de la artista han sido extraídos de su página web y de la biografía existente en la página web que le dedica *The New York Times*.

⁴⁹ RUBIN, Elisabeth. "Veiled Rebellion: Afghan women suffer under the constraints of tribalism, poverty, and war. Now they are starting to fight for a just life". Photographs by Lynsey Addario. *National Geographic*, 2010, vol. 218, no. 6, p. 28. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: <http://ngm.nationalgeographic.com/2010/12/afghan-women/rubin-text>



11 Lynsey Addario. *Veiled rebellion: Afghan women*, 2011.

para *National Geographic*. Diez años antes, en octubre de 2001, Addario ya había publicado en *The New York Times*⁵⁰ otro artículo sobre la educación de las mujeres afganas en las *madrassahs* o escuelas donde, desde niñas, eran educadas en los principios del Islam fundamentalista y en la *Jihad*. En esta ocasión, Rubin explicaba cómo las mujeres eran agredidas tanto psicológica como físicamente por sus maridos, padres y cuñados, o incluso por otras mujeres, sus suegras y cuñadas, a consecuencia de la aplicación de las reglas morales enraizadas desde hacía miles de años en tradiciones ancestrales. El artículo hacía referencia especialmente al grupo tribal de los pastún, el más popular y conservador, que había dominado la vida política del noroeste afgano desde el siglo XIX. El código *Pashtunwali* establecía que el honor de un hombre dependía de sus posesiones –*zar* (oro), *zamin* (tierra) y *zan* (mujeres)– y del ejercicio de la *melmastia* (hospitalidad)

50 ADDARIO, Lynsey. “Jihad’s Women”. *The New York Times*, October 21, 2001. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2001/10/21/magazine/jihad-s-women.html>

y *nanawati* (refugio o asilo). Si alguno de estos elementos se perdía o incumplía, el *badal* (justicia o venganza) era la única salida para recuperar el honor perdido.

Las mujeres pastún eran obligadas a casarse a temprana edad, estaban destinadas a la vergüenza, tristeza y esclavitud, se les enseñaba que no eran merecedoras de amor. Sayd Bahodin Majrouh, poeta y escritor afgano, asesinado durante su exilio en Pakistán en 1988, reunió y recopiló en su libro *El Suicidio y el canto* pequeños poemas que pertenecían a la tradición oral, de dos versos libres de entre nueve y trece sílabas, sin rima obligatoria, que eran conocidos por el nombre de *landays*. Sus autores solían ser mujeres anónimas y sus temas se centraban en el amor, el honor y la muerte. Para él, estos cánticos constituían una forma de manifestar la angustia de las mujeres, eran como gritos procedentes del dolor de la sumisión, del sentirse violadas desde jóvenes por hombres que les doblaban la edad, de ser consideradas como objetos de intercambio o burros de faena:

Gentes crueles, veis que un viejo me arrastra a su lecho
¡Y preguntáis por qué lloro y me arranco los cabellos!⁵¹

¡Oh Dios mío! Me envías de nuevo la noche oscura
y de nuevo tiemblo de la cabeza a los pies, pues debo
entrar en el lecho que odio⁵²

¡Jóvenes, defendedme, defended vuestro honor!
Mi padre es un tirano que me arroja al lecho de
un anciano⁵³

En ellos aparecía constantemente la figura vigilante del marido, del guardián que las mantenía bajo llave para mantener su honor a salvo y servirle como esclavas, de aquel al que un matrimonio convenido las mantenía subyugadas y atadas, del que en estas glosas aparecía con el nombre de «pequeño horrible»:

Dios, llévate a ese viejo esposo
que monta la guardia de mis noches y duerme
todo el día

¡Dios dé al «pequeño horrible» un sueño eterno!
El menor gato lo despierta y me espía sin cesar

Dicen que los «pequeños horribles» se han esfumado de la faz de la tierra
El mío, en cambio, está bien vivo y sin cesar me atormenta

Ved del esposo la horrible tiranía:
me pega y me prohíbe llorar⁵⁴

⁵¹ MAJRUH, Sayd Bahodín. *El suicidio y el canto. Poesía popular de las mujeres pastún de Afganistán*. Colección el collar de la paloma. Madrid: ediciones del oriente y del mediterráneo, enero 2002, poemas extraídos de la p. 20.

⁵² *Ibidem*, p. 20.

⁵³ *Ibidem*, p. 80.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 90-91.

La única forma para escapar de los abusos y de la esclavitud fue, para muchas de ellas, el suicidio, de ahí el título de la antología de Majruh:

Me tiro al río, la corriente no se me lleva
El «pequeño horrible» tiene suerte, soy rechazada y
devuelta a la orilla⁵⁵

Que esta roca me aplaste con su peso,
pero que nunca me roce la mano de un marido
viejo⁵⁶

La muerte era una forma de desafiar a la virilidad que impregnaba todos los aspectos de la sociedad pastún, puesto que el Islam rechazaba el suicidio, especialmente si este se realizaba por unos medios indignos relacionados con la naturaleza más que con aquellos utilizados para domarla. La mujer recurría a él para avergonzar al marido, porque simbolizaba la cobardía y la indignidad dentro de la moral tribal. La rebeldía de la mujer se manifestaba también en cánticos dedicados al amor, porque desafiaban la autoridad de su carcelero, porque el amor y la fidelidad estaban reservados para el amante, nunca para el cónyuge. Sus cantos constituían un desafío, nos relataban la carnalidad de un amor prohibido, pasional e ilícito con el que arriesgar su vida y entregarse a la muerte, una forma más de suicidio, pues más valía una muerte temprana que sufrir el castigo continuo y vejaciones sin fin durante toda su existencia:

¡Amo! ¡Amo!, no lo oculto. No lo niego,
aunque con ello me arranques con el cuchillo todos
mis lunares

No hay ni un solo loco en esta aldea
Mi pantalón color de fuego arde sobre mis muslos

Si buscas el calor de mis brazos debes arriesgar
la vida
pero si estimas la cabeza, abraza el polvo en vez
del amor⁵⁷

Nilima Sheikh⁵⁸, una artista india caracterizada por retratar la inquietante vida cotidiana en el mundo musulmán, echando mano de una amalgama de modismos tradicionales, procedentes de las miniaturas de origen persa, como las pinturas *Rajput* y *Mughal*, realizó en los años ochenta su serie *When Champa grew up*, 1984 (Cuando Champa creció, 1984),

⁵⁵ *Ibidem*, p. 62.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 80.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 21-23

⁵⁸ GUARDIOLA, Juan (com.). *India moderna*. Exposición: IVAM, Galerías 3 y 5, 11 de diciembre de 2008 - 15 de febrero de 2009. Casa Asia – IVAM, 2008, pp. 242-243.

donde desplegó a través de doce pequeñas pinturas de témpera la historia de una niña que era desposada y trasladada a la casa de su marido, donde fue torturada e inmolada por su familia. Una narración que se hacía realidad en el día a día y que era una constante en muchos países del próximo y medio oriente. Germaine Tillion ya se hizo eco de esta práctica cuando en su estudio *Le harem et les cousins*, de 1966, narró cómo la peor parte para la mujer en un matrimonio convenido en el Mogreb no era la convivencia con el marido sino con el grupo de mujeres de su clan, *a priori* hostiles. Mientras las jóvenes eran madres, las pruebas y las vejaciones perpetradas por estas podían soportarse porque un divorcio supondría la pérdida de sus hijos. Así que sufrían en silencio. Tras años de padecimientos, estas jóvenes llegaban a adultas y repetían el patrón de comportamiento que habían visto y sufrido en propias carnes, atormentando atrocemente a sus nueras⁵⁹.

Addario quiso siempre a su lado un equipo de confianza integrado por nativos. Esta sería la clave para abrirlle muchas puertas a la vez que para sacarla de situaciones muy complicadas. Asimismo, su condición de mujer le ayudó a introducirse en los hogares de los musulmanes conservadores cuyas puertas permanecían permanentemente cerradas para sus compa eros⁶⁰. Durante sus andanzas por la zona tuvo la oportunidad de investigar sobre las condiciones de extrema fragilidad en que vivían las mujeres. Document  desde los intentos de suicidio por autoinmolación hasta bodas, nacimientos, los casos más dramáticos de los hospitales de día, graduaciones de pequeños grupos de mujeres en las universidades, clases de salud e higiene, los entrenamientos de las tropas femeninas de la policía local, etc. Desde el derrocamiento del régimen talibán en 2001, se consiguieron ciertos avances en la defensa de los derechos de la mujer en esos territorios. Se creó el Ministerio de Asuntos de la Mujer que, al amparo de la nueva Constitución del país, promovió la creación de refugios para las mujeres que se encontraban sometidas a abusos familiares o maritales, con lo que la situación mejor , porque con anterioridad eran simplemente encarceladas como única solución a su protesta o huida⁶¹. Todo ello aparece detallado en su reportaje *Veiled Rebellion: Afghan Women*.

Un trabajo similar al de Addario fue el producido entre 2009 y 2014 por Gervasio Sánchez, *Mujeres. Afganistán*, en el que colaboró con M nica Bernab , una periodista des-

⁵⁹ TILLION, Germaine, *op. cit.*, p. 185.

⁶⁰ ADDARIO, Lynsey. "It's What I Do' – Why she will cover War Again". *Lens. Photography, Video and Digital Journalism. The New York Times*, March 30, 2011. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/03/30/lynsey-addario-its-what-i-do/>

⁶¹ SEMPLE, Kirk. "Afghan Women Slowly Gaining Protection". Photographs by Lynsey Addario. *The New York Times*, March 2, 2009. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2009/03/03/world/asia/03shelter.html>

tinada en Afganistán durante casi ocho años. Como el de Addario, ese ensayo trató de mostrar los problemas reales de la mujer afgana, como el matrimonio forzado e infantil, la falta de educación, la fuga o la drogodependencia, pero también de contar algunas historias de mujeres que, a pesar del entorno hostil en el que vivían, se hicieron escuchar en el ámbito público, un lugar restringido tan solo a la presencia masculina. Asimismo, Gervasio Sánchez centró especialmente su atención en la violencia ejercida contra las mujeres, un problema social que se veía favorecido por el conflicto armado y que en la mayoría de los casos terminaba en suicidio o inmolaición. A través de terroríficas escenas tomadas en hospitales, mostró los daños y el dolor físico de las adolescentes que habían intentado atentar contra su vida utilizando el fuego. Lynsey Addario también siguió de cerca el calvario de una de esas jóvenes en su *Afghanistan Self-immolation*⁶² (Fig. 12). La



12 Lynsey Addario. *Afghanistan Self-immolation*, 2010.

62 RUBIN, Alissa J. "For Afghan Wives, a Desperate, Fiery Way Out". *The New York Times*, November 7, 2010. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2010/11/08/world/asia/08burn.html>

conoció cuando realizaba el seguimiento de las pacientes en el hospital de quemados de Herat, dedicado a este tipo de lesiones, donde entrevistaba a los familiares de las víctimas. Farzana fue uno de esos casos y Lynsey fue capaz de aproximarse a ella, no solo con su cámara sino también con su corazón. Conoció y nos habló sobre su historia, siguiéndola hasta su casa, contándonos a través de sus fotografías el sufrimiento que soportaba, tanto físico como psicológico. Fueron sus imágenes quizá mucho más intimistas que las realizadas por Sánchez, tomadas a corta distancia sin denotar la barrera espacial que el respeto le obligaba a un hombre a guardar. Junto a las fotografías, realizó un vídeo reportaje en el que narró *más historias* en búsqueda de una respuesta a por qué una chica con toda una vida por delante tomaba semejante decisión.

Comprometida a los ocho años de edad y casada a los doce, Farzana, que para entonces ya había cumplido los diecisiete y tenía un bebé de nueve meses, recurrió a la autoinmolección tras años de soportar palizas y abusos por parte de su marido y su familia política. Desde el día de su boda y durante cuatro largos años, Farzana había soportado los malos tratos, pero estos se incrementaron cuando su hermano, prometido a su cuñada desde hacía tiempo, rompió el compromiso. Su deseo, según relató, era desprenderse de la idea de estar atrapada y avergonzar a su marido. Su recuperación fue lenta y dolorosa, ya que sufría fuertes contracturas musculares. Después de 57 días en el hospital y varios injertos de piel, volvió a casa de su madre y no tuvo posibilidad de ver a su pequeña hija, cuya custodia había quedado en manos de la familia de su marido desde su intento de suicidio.

África Uno de los primeros reportajes que Addario efectuó en África fue un profundo estudio sobre el conflicto de Darfur, que inició en 2004 y que cubrió sistemáticamente hasta 2009. Durante parte de ese tiempo, contó con la ayuda de la Getty Images Grant for Editorial Photography, obtenida en 2008, que le permitió centrarse en un proyecto de carácter estrictamente humanitario.

La guerra de Darfur comenzó en 2003 como un conflicto étnico. Las tribus de africanos de raza negra como Fur, Masalit y Zaghawa, organizadas en milicias rebeldes, denominadas Ejército Sudanés de Liberación y Movimiento de Justicia e Igualdad, luchaban contra las injusticias cometidas por el gobierno árabe de Sudán que apoyaba políticamente, económicamente y con el suministro de armas a los yanyauid, milicias paramilitares integradas por hordas de origen árabe como los Abbala y los Baggara. Por primera vez en muchos años, la comunidad internacional empezó a utilizar el término “genocidio” para

describir la actuación de los yanyauid sobre la población negra, que tuvo que emprender su éxodo hacia los campos de refugiados del Chad.

Durante los cinco años que estuvo acudiendo a documentar el conflicto de Darfur, Addario se encontró una vez tras otra con las mismas escenas: restos carbonizados y cadáveres en descomposición, mujeres violadas y personas que morían de inanición. Ryszard Kapuściński se refirió a la lucha armada de Sudán en una de sus publicaciones más famosas, *Ébano*, llamando la atención sobre los ataques tan sangrientos que se dirigían a los colectivos de mujeres y niños, gentes indefensas, sin armas, pero que eran asaltados asiduamente porque:

“a ellos iba dirigida la ayuda internacional, son ellos los destinatarios de los sacos de harina y arroz, de las cajas de tostadas y leche en polvo, cosas que en Europa no despertarían el interés de nadie pero que aquí, entre los grados seis y doce de latitud, son más apreciadas que nada.”⁶³

La contemplación de todas esas escenas hizo conectar a Addario con imágenes análogas de grandes fotógrafos almacenadas en su memoria como: “las de Nachtwey sobre la hambruna de Somalia, las de Tom Stoddart del sur de Sudán, los trabajadores de Sebastião Salgado en todo el mundo, las imágenes de Don McCullin sobre la hambruna del Biafra”⁶⁴. Y decidió no mostrar la cruda realidad, esa realidad que hacía volver la cara al público occidental. Al contrario, buscó la belleza en medio de la guerra y la alegría de unas gentes que, pese a las penalidades que sufrían, seguían sonriendo. Eran fotografías de corte artístico (**Fig. 12a**), que provocaban reacciones inusuales sobre los lectores y que empezaron a venderse por miles de dólares. Addario afirmó que su objetivo era “que se sintiesen atraídos, que hicieran preguntas”⁶⁵, que sus imágenes sirviesen de estímulo para la reflexión. Su obsesión fue dignificar a las víctimas, evitando su cosificación.



12a Lynsey Addario. *Conflicto de Darfur*, 2004-09.

⁶³ KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. *Ébano*. Anagrama, 2012, p. 122.

⁶⁴ ADDARIO, Lynsey. *En el instante preciso*, op. cit., p. 187.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 200.

Sudán fue la plataforma de despegue para otros trabajos que Addario realizaría en África. Uno de ellos se centró en la falta de atención médica recibida por la mujer durante el embarazo y el parto, que podría considerarse como la causa más común de mortalidad femenina: una mujer fallecía durante el parto o poco después de él a cada minuto y su-



13 Lynsey Addario. *Maternal mortality in Sierra Leona*, 2010.

frían complicaciones o lesiones derivadas del acto de dar a luz habitualmente entre diez y quince millones de ellas en el mundo.

En Sierra Leona, mil treinta y tres mujeres morían por cada cien mil niños nacidos vivos, una de las más altas tasas de mortalidad en el mundo. Lynsey Addario contó la historia de uno de esos casos, siguiendo el camino y padecimiento de una de sus protagonistas hasta su muerte. *Maternal Mortality in Sierra Leone: The story of Mamma* (Fig. 13) recibiría el Feature Photography Award Citation en 2010 y llegaría a la final de los premios otorgados por la American Society of Magazine Editors en 2011. El reportaje fue publicado el 3 de junio de 2010 en *Time* magazine y en él narró cómo Mamma Sessay fue obligada a casarse a los 14, dio a luz a su primer hijo a los 15 y parió en su aldea al primero de sus gemelos a los 18 años edad. Sin embargo, las contracciones para el segundo alumbramiento cesaron y tuvo que viajar en canoa y en ambulancia hasta el hospital público de Magburaka. Consolada por su hermana, Sessay dio gritos de dolor durante el parto. Tras el nacimiento del segundo gemelo, casi veinticuatro horas después del primero, tuvo una gran hemorragia. Las enfermeras y las matronas la llevaron a la sala de cirugía para que fuera atendida por el único médico del distrito. Allí esperó durante media hora, se le aplicó una transfusión de sangre, pero Sessay ya estaba demasiado

débil para poder sobrevivir. Esta es una historia de las más de cientos que se producen a diario en esos países.

A partir de 1998 se desató, derivada de los procesos de independencia iniciados en la década de los sesenta y de las tensiones entre tribus, una guerra multinacional que implicó a seis diferentes países en el corazón de África. Momentos de extrema violencia, procesos de paz como el de 2003 y más violencia se sucedieron alternativamente en la zona. En la base del conflicto estuvo siempre el acceso a la tierra y la riqueza mineral. Lynsey Addario viajó por primera vez a la República Democrática del Congo en 2006, junto a la corresponsal del *The New York Times*⁶⁶, Lydia Polgreen, con la que ya había trabajado en sus reportajes sobre el drama humano de Darfur. Desde 2001, Congo era gobernado por Joseph Kabila, quien luchaba por aferrarse al poder mientras un ejército rebelde se hacía fuerte en el este del país. En aquellos días, la violación masiva se había convertido en una epidemia, ya que era utilizada como arma de guerra. Los soldados violaban a las mujeres para marcar su territorio, para destruir los lazos familiares, pues la mayoría de ellas eran condenadas al ostracismo tras su violación, y para intimidar a la población civil demostrando su poder. En junio de 2011, se publicó un estudio en la revista *American Journal of Public Health*, basado en los datos recogidos durante el período 2006-2007, que demostró que el doce por ciento de las mujeres en el Congo habían sido violadas por lo menos una vez en su vida. De una población de setenta millones de personas, aproximadamente un millón ochocientas mil mujeres habían sufrido este tipo de agresión. Es decir, mil ciento cincuenta y dos mujeres violadas cada día, cuarenta y ocho cada hora, cuatro cada cinco minutos, casi una violación por minuto⁶⁷.

Addario regresó a la República Democrática del Congo en 2007 para continuar documentando el conflicto y en 2008 consiguió una beca del Columbia College of Chicago –Ellen Stone Belic Institute for the Study of Women and Gender in the Arts and Media– para documentar la violencia de género con destino a una exposición itinerante «Congo / Women» (Mujeres del Congo)⁶⁸ en la que participaron, además de Lynsey, James

⁶⁶ POLGREEN, Lydia. “Congo’s Death Rate Unchanged Since War Ended”. *The New York Times*, January 23, 2008. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2008/01/23/world/africa/23congo.html>

⁶⁷ PETERMAN, Amber. “Estimates and Determinants of Sexual Violence Against Women in the Democratic Republic of Congo”. *American Journal of Public Health*: June 2011, Vol. 101, No. 6, pp. 1060-1067.

⁶⁸ ADDARIO, Lynsey. “What it’s like to cover ‘unbearable’ stories of rape in Congo”. *Woman under Siege*, February 8, 2012. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: <http://www.womenundersiegeproject.org/blog/entry/what-its-like-to-cover-the-unbearable-stories-of-rape-in-congo>

Nachwey, Ron Haviv y Marcus Bleasdale. Los fondos recaudados servirían para ayudar a las mujeres a curar sus lesiones mediante cirugía, porque muchas de ellas habían sido destrozadas por dentro con armas o ramas o habían perdido a sus hijos al ser violadas durante el periodo de gestación. Algunas habían contraído el SIDA o habían sido sometidas a esclavitud durante décadas. Addario se sorprendió de la cantidad de mujeres que accedieron a hablar abiertamente sobre sus experiencias traumáticas con la mera esperanza de que su colaboración pudiera ayudar a evitar otras violaciones. También de su madurez. Todas esas mujeres querían y amaban a sus hijos, independientemente de las circunstancias de su origen y nacimiento. Addario realizó un video, *Rape in Congo* (Fig. 14), para *Time* magazine, que fue publicado por la revista el 27 de mayo de 2009.



14 Lynsey Addario. *Rape in Congo*, 2006-2008.

Occidente Además de centrarse en la mujer como víctima en los países del tercer mundo, Lynsey Addario también ha profundizado en los problemas que la atañen en el mundo desarrollado, como en su reportaje *Criminalization Mothers* sobre madres que cumplían condena por exponer a sus hijos al consumo o a la convivencia con

sustancias tóxicas durante su embarazo o con posterioridad a él o como el realizado sobre la integración de la mujer en el ejército estadounidense y la guerra, *Women at War* (Fig. 15). En marzo de 2010 se inició un experimento inusual. Cuarenta mujeres del cuerpo de marines procedentes de Camp Pendleton, California, fueron enviadas a la provincia de Helmand en el sur de Afganistán como complemento a la acción militar de las patrullas de infantería. Su objetivo fue tratar de ganarse a las mujeres pastún, reuniéndose con ellas para tomar el té en sus casas y así proceder a evaluar la necesidad de ayuda, mantener escuelas y clínicas abiertas y recabar información para la inteligencia americana. De las fuerzas armadas estadounidenses, la Infantería de Marina era el cuerpo en el que menos se había integrado a la mujer. El número total de sus miembros era de ciento noventa y siete mil. De estos tan solo trece mil ocho-



15 Lynsey Addario. *Women at War*, 2010.

cientas eran mujeres, es decir, el siete por ciento de su fuerza total⁶⁹. En 2010, Lynsey Addario analizó para *The New York Times*⁷⁰ los perfiles de varias de estas mujeres formadas en Camp Pendleton, que ocupaban cargos de pilotos o eran anesthesiólogas, enfermeras o soldados con destinos en Afganistán. Muchas de ellas sufrieron la desconfianza de sus propios compañeros, que dudaban de su resistencia física y a los que les corroía la idea de que sus superiores tuvieran ciertas preferencias y mano blanda⁷¹ con ellas ante determinadas situaciones. Lynsey Addario había tenido ese tipo de sensaciones cuando en 2007 pasó dos meses en el valle de Korengal, cerca de la frontera con Pakistán, durante la guerra de Afganistán, acompañada de su compañera, la reportera Elisabeth Rubin, que por aquel entonces se encontraba embarazada. Ambas soportaron toda clase de pruebas en el frente, cuando salieron junto a los soldados en las patrullas diarias de seis horas de duración en busca del enemigo para controlar su avance. Allí, entre silbidos de balas, se dio cuenta de ciertas limitaciones físicas de su sexo, se sintió frustrada por no haber podido acompañar a los pelotones de soldados durante la Operación Avalancha de Rocas donde se esperaba arrancar a los talibanes de sus guaridas para luchar cuerpo a cuerpo con ellos. Sus ojos y su cámara fueron testigos de las bajas y más bajas de soldados en la misión de Yaka China, un pueblo abiertamente hostil, cuestionándose ante ello por qué los norteamericanos estaban entregando sus vidas en nombre de la democracia por unas políticas que no funcionaban⁷² en un país tan inhóspito como Afganistán.

Stephanie Sinclair

Stephanie Sinclair, nacida en 1973 en Miami, se licenció en periodismo por la University of Florida, especializándose en fotografía. Inició su carrera profesional colaborando con el *Chicago Tribune*. En 1999, Sinclair realizó, junto a un equipo de este rotativo, una se-

⁶⁹ DAO, James. "Marines Moving Women Toward the Front Lines". *The New York Times*, April 24, 2012. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2012/04/25/us/marines-moving-women-toward-the-front-lines.html>

⁷⁰ BISHOP, Mac William y ADDARIO, Lynsey. "Female Marines in Marja". *The New York Times*, October 2, 2010. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: <https://www.nytimes.com/video/world/1248069120719/female-marines-in-marja.html>

⁷¹ BUMILLER, Elisabeth. "For Female Marines, Tea Comes With Bullets". *The New York Times*, October 2, 2010. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2010/10/03/world/asia/03marines.html?pagewanted=all>

⁷² ADDARIO, Lynsey. *En el instante preciso, op. cit.*, p. 246.

rie de cinco artículos sobre la pena de muerte en Illinois, en los que revelaba que unos doscientos ochenta y cinco casos de pena de muerte habían sido contaminados por la policía, mala conducta de los fiscales, defensas incompetentes o uso de pruebas poco fiables⁷³. A consecuencia de esta investigación, el gobernador republicano George Ryan anunció una moratoria de las ejecuciones en el estado. Sinclair fue galardonada por esta colaboración con el Herman Kogan Meritorious Achievement Award por la Asociación de Abogados de Chicago (The Chicago Bar Association) en el año 2000. Sin embargo, la abolición de la pena de muerte no sería anunciada hasta marzo del 2011 por el gobernador demócrata de Illinois, Pat Quinn. Sinclair también formó parte del equipo del *Chicago Tribune* que ganó el premio *Pulitzer* por realizar el trabajo de documentación sobre los problemas y desorganización sufrida por el O'Hare International Airport de Chicago el 11 de septiembre de 2001.

Más tarde, el *Chicago Tribune* le envió a cubrir el inicio de la guerra en Irak y, desde entonces y por un periodo de seis años, cubrió las regiones de Irak y Líbano como fotógrafa *freelance*, contribuyendo regularmente en *National Geographic*, *The New York Times*, *Time* magazine, *Newsweek*, *Stern*, *GEO* y *Marie Claire*, entre otros. En 2003 Sinclair recibió el primer premio del *World Press Photo* por su trabajo sobre la auto-inmolación de la mujeres afganas y su tratamiento en el hospital de Herat, instantáneas distribuidas por la agencia *Corbis* y que fueron publicadas por *Marie Claire* en febrero de 2004 e incluidas en la Bienal organizada por el Whitney Museum of American Art en 2010. Ese mismo año, Sinclair recibiría en el festival internacional de fotoperiodismo *Visa pour l'Image* la Visa D'Or por su reportaje sobre los matrimonios forzados en Afganistán. En 2006 ganó el tercer premio del *World Press Photo* por la cobertura del conflicto libano-israelí. Sinclair se unió a la agencia *VII* en el momento de su fundación en 2008, llegando a ser miembro de pleno derecho un año más tarde. Además, siguió investigando sobre los matrimonios forzados en diferentes países, entre los que se incluían Yemen, Nepal y Etiopía. Por estos trabajos la fotoperiodista recibiría varios galardones: UNICEF foto del año en 2007, Alexia Foundation Professional Grant y Lumix Festival for Young Photojournalism Freelens Award, ambos en 2008. Un año más tarde recibiría el Overseas Press Club's Olivier Rebbot Award por su foto-ensayo sobre la tradición de la ablación femenina en Indonesia.

⁷³ SJOSTROM, Joseph. "Illinois Death Penalty Issues To Be Experts' Topic At U. Of C.". *Chicago Tribune*, May 14, 2000. Consultado: 15/07/2012. Disponible en: http://articles.chicagotribune.com/2000-05-14/news/0005140305_1_forum-on-capital-punishment-death-penalty-reform-public-forum

En 2003, Sinclair inició su proyecto sobre el matrimonio infantil, *The Bride Price* (Fig. 16), después de conocer a varias chicas que se habían prendido fuego en el hospital de Herat, Afganistán. Se dio cuenta de que la mayoría de ellas se había casado en edades muy tempranas y que su actuación se derivaba de una intensa desesperación. Poco a poco averiguó que esta tradición formaba también parte del modo de vida de otros países, tales como Nepal, Yemen o la India. Las cifras empezaron entonces a hablar por sí solas. Una de cada siete niñas contraía matrimonio antes de los quince años y alrededor de diez millones de ellas tenían a sus hijos antes de que sus cuerpos alcanzaran la madurez biológica. En los grandes estados de la India, como Rajastán y Uttar Pradesh, la proporción era del treinta y seis por ciento, en Bangladesh del treinta y siete por ciento, en el noroeste de Nigeria del cuarenta y ocho por ciento y en la región de Amhara, en Etiopía, del cincuenta por ciento⁷⁴. Unas cifras escalofrantes. En todos esos países el matrimonio no era más que una transacción comercial que servía para saldar deudas o resolver problemas de entendimiento entre tribus o familias. La virginidad era también un factor impor-



16 Stephany Sinclair. *The Bride Price*, 2003-2005.

74 BEARAK, Barry. "The Bride Price". *The New York Times*, July 9, 2006. Photographs by Stephanie Sinclair. Consultado: 15/07/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2006/07/09/magazine/09BRI.html>

tante, un asunto de honor. Se aseguraba la existencia de la misma cuanto más joven era la niña. El asunto se dio a conocer a la opinión pública internacional cuando se difundió la historia de Noyud Ali en 2008, una niña del Yemen que a los diez años pidió el divorcio ante un tribunal tras alegar haber sido forzada por su padre a casarse con un hombre que le triplicaba la edad, llegándose hasta publicar un libro sobre su historia que fue traducido a treinta idiomas⁷⁵. El problema fundamental no solamente eran los daños físicos y



16 Stephany Sinclair. *The Bride Price*, 2003-2005.



75 GORNEY, Cynthia. "Muy jóvenes para el altar". *National Geographic*, año 2011, vol. 28, no. 6 (junio). Pp. 58-80. Fotografías por Stephanie Sinclair. Consultado: 15/07/2015. Disponible en: <http://www.ngenespanol.com/fotografia/lo-mas/11/06/02/muy-jovenes-altar/>

psicológicos a los que conducían ese tipo de uniones, sino que con ellas las niñas perdían toda posibilidad de construir su futuro: su educación se veía truncada y su independencia económica imposibilitada. La huida de esta situación conducía a la desfiguración o a la muerte por auto-inmolación, la prostitución o la amputación de algún miembro por parte de sus maridos. Desgraciadamente, los esfuerzos de algunas organizaciones estatales y ONGs no han conseguido los resultados necesarios hasta el momento.

En esta misma línea de investigación sobre los abusos a menores, realizó un foto-ensayo sobre la ablación femenina, práctica que afectaba a ciento cuarenta millones de mujeres y niñas en diferentes grados de severidad⁷⁶, de acuerdo con estimaciones de la Organización Mundial de la Salud. La forma más común, que representaba alrededor del ochenta por ciento de los casos en todo el mundo, incluía la escisión del clítoris y los labios menores. Una versión más extrema de la práctica, conocida como infibulación, representaba el quince por ciento de los casos a nivel mundial e implicaba la eliminación de todos los genitales externos y la abertura vaginal⁷⁷. En abril de 2006, Sinclair asistió, gracias a la intervención de un observador de salud reproductiva de Yakarta, a una ablación masiva, de casi doscientas niñas, algunas menores de cinco años, organizada por la Assalaam Foundation en Bandung (Fig. 17), para celebrar el nacimiento del profeta Mahoma. La mutilación genital femenina ha sido prohibida al menos en quince países africanos e, incluso, en países industrializados como Francia y Estados Unidos se han



17 Stephany Sinclair. *A Cutting Tradition*, 2003.

⁷⁶ Según datos recogidos en 29 países, la ablación ha sido sufrida por el 60 por ciento de las niñas y mujeres de entre 15 y 49 años que viven en el África subsahariana y por el 40 por ciento de las ubicadas en Oriente Medio y el Norte de África. Estas cifras no incluyen a niñas menores de 15 años, según los datos de UNICEF. Consultado: 18/06/2012. Disponible en: http://www.childinfo.org/fgmc_progress.html

⁷⁷ CORBETT, Sara. "A Cutting Tradition". *The New York Times*, January 20, 2008. Photographs by Stephanie Sinclair. Consultado: 15/07/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2008/1/20/magazine/20circumcision-t.html>



17 Stephany Sinclair. *A Cutting Tradition*, 2003.

procesado a inmigrantes por practicarla. Sin embargo, en Indonesia es un debate que todavía se encuentra en los primeros estadios de discusión.

En el mundo occidental, Sinclair también investigó sobre los abusos a menores y los matrimonios infantiles. Uno de los casos que más revuelo causó entre la prensa internacional de hace unos años fue la poligamia practicada por los mormones de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días (Fig. 18), localizada en Eldorado, Texas. A principios de abril del 2008, los investigadores de Servicios de Protección Infantil y los Rangers de Texas recibieron una denuncia telefónica de una joven de dieciséis años que afirmaba haber sufrido abusos perpetrados por uno de los miembros de esta iglesia fundamentalista. Aunque más tarde la llamada fue investigada y atribuida a una tercera persona, las autoridades ya se habían lanzado al rescate de alrededor de cuatrocientos infantes que alegaron sufrir abusos sexuales, físicos y emocionales. Posteriormente, al no poderse reunir pruebas suficientes, la custodia de los mismos pasó de nuevo a sus padres. Pero las investigaciones se pusieron en marcha. Warren Jeffs, líder principal de esta organización y al que se calculaba que tenía un gran número de esposas, fue acusado de felonía y complicidad en violaciones por concertar matrimonios con menores de



18 Stephany Sinclair. *Polygamy in America*, 2008-2010.



18 Stephany Sinclair. *Polygamy in America*, 2008-2010.



edad. Recordemos que las leyes texanas establecían la edad legal para el matrimonio a los dieciséis años, siempre que se accediese a él con el consentimiento de los padres⁷⁸. El problema fundamental residía, en este caso, en que las mujeres se sentían indefensas fuera de la comunidad y temían enfrentarse a sus maridos y sufrir el rechazo de la misma si denunciaban ese tipo de agresiones. Aunque la organización no prohibía el uso de las nuevas tecnologías, la mayoría de ellas no conocía absolutamente nada del mundo exterior. Sus prioridades en la vida cotidiana eran otras, incluso para los niños, quienes tenían asignadas tareas hogareñas y del campo a diario. Era curioso que los grandes patriarcas de Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días se cuidaran mucho de no tener competencia masculina, ya que los miembros varones no deseados eran expulsados de la comunidad, aun siendo niños, de modo que tenían que aprender a sobrevivir en las calles de ciudades como Las Vegas, Salt Lake City y St. Geoges, Utah⁷⁹. Stephanie Sinclair, que pasó más de un año documentando cómo era la vida cotidiana en

⁷⁸ CORBET, Sara. "Children of God". *The New York Times*, July 27, 2008. Photographs by Stephanie Sinclair. Consultado: 15/07/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2008/08/10/magazine/10letters-t-001.html?mtrref=www.google.es&gwh=F56556F99105DCB8DEAD8FOAA1D9782A&gwt=pay>

⁷⁹ ANDERSON, Scott. "The Polygamists". *National Geographic*, año 2010, vol. 217, no. 2 (Febrero), p. 34. Consultado: 15/07/2012. Disponible en: <http://ngm.nationalgeographic.com/2010/02/polygamists/anderson-text>

esas comunidades situadas tanto en el oeste americano como en Canadá, afirmó que en muchas ocasiones pasaba jornadas enteras sin que se le permitiese sacar una sola foto y que siempre estuvo sujeta a innumerables condiciones para su realización.

Nina Berman

Nacida en 1960, Nina Berman se formó como periodista en la Columbia University Graduate School of Journalism de Nueva York, donde se graduó en 1985. Realizó sus primeros trabajos en la década de los noventa para las revistas *Time* y *Newsweek*, cubriendo para ellas historias sobre mujeres en crisis en países como Bosnia, Afganistán, India y México. A partir de esos momentos desarrolló un tema de investigación omnipresente a lo largo de su trayectoria artística y que ahondaba en las consecuencias de la guerra sobre la sociedad civil americana. En 2004 publicó *Purple Hearts – Back from Iraq* donde incluyó veinte fotografías y entrevistas a veteranos estadounidenses heridos en la guerra de Irak. Con esas historias consiguió el segundo premio en la edición de *World Press Photo* de 2005. Dos años más tarde, *Marine Wedding*, la fotografía de la boda de Ty Ziegel, un herido de Irak, y Renee Kline dio la vuelta al mundo al obtener el primer premio en la sección de retratos del *World Press Photo* de 2007 y ser incluida en la Bienal del Whitney Museum of American Art en 2010.

Homeland, un análisis sobre el militarismo americano tras el ataque terrorista del 11 de septiembre de 2001, fue otra de sus series, publicada en 2008, con la que denunció cómo el Estado produce y lanza sobre la sociedad una argamasa de ideología y propaganda a través del entretenimiento en las calles y plazas públicas. Ese mismo año, Berman se unió a un colectivo de fotógrafos procedentes de seis países diferentes –Andrea Bruce, Stanley Greene y Jon Lowenstein de Estados Unidos, Yuri Kozyrev de Rusia, Francesco Zizola de Italia, Pep Bonet de España, Alixandra Fazzina de Reino Unido y Kadir van Lohuizen de Holanda– con base en Ámsterdam, llamado *NOOR*, palabra árabe que significa “luz”. Desde su creación en 2007, sus fotógrafos documentaron los disturbios civiles y políticos, la guerra, el hambre y los desastres naturales en todo el mundo con el objetivo de que sus testimonios estimularan el cambio en la conciencia social⁸⁰. Con ellos, Nina Berman empezó a ampliar su campo de acción a otros asuntos que no fueran

⁸⁰ Página oficial de *Noor*. Consultada: 31/08/2012. Disponible en <http://www.noorimages.com/about-us/>

la guerra y política americana. Por ejemplo, desde enero de 2011 ha estado investigado sobre los peligros de la contaminación del agua derivados del proceso de perforación para extraer el gas de las rocas del subsuelo en Pennsylvania. Su objetivo es mostrar tanto los efectos de intoxicación en el ser humano como la transformación y el deterioro del medio ambiente y, actualmente, está trabajando en ello para el *Sunday Times* de Londres⁸¹. Paralelamente a su carrera como fotógrafa, se dedicó a la enseñanza. Entre 1999 y 2009 fue profesora en talleres y seminarios del *International Center of Photography* de Nueva York. En 2005, en colaboración con el Whitney Museum, viajó con un soldado herido por las escuelas secundarias en los Estados Unidos para instruir a los estudiantes acerca de los conflictos y la guerra a través de su fotografía.

Nina Berman descubrió la fotografía cuando era una adolescente en un campamento de verano en Connecticut. Algunas de las niñas más mayores se pasaban de forma clandestina un libro de Diane Arbus, lo que lo convirtió en algo verdaderamente excitante y prohibido. El libro dinamitó su mente. Le sorprendió cómo la gente convencional parecía terrorífica y cómo los así llamados monstruos parecían tan normales y amistosos. A los 17 años, su padre le compró una cámara, una Petri Racer Rangefinder, lo que la llevó a descubrir con ella la habitación oscura y convertirse en una especie de cazadora de imágenes, movida por su curiosidad, una curiosidad específicamente orientada a la indagación sobre los conflictos sociales emanados de la manipulación y de la actuación de los Estados.

Fotografiar para ella es intentar explorar sus propias respuestas⁸². Este es el caso de su serie *Under Taliban*, que puede considerarse como el punto de arranque de una línea de investigación que culminaría en *Homeland* y que a mitad del camino produciría sus series sobre los heridos y mutilados de Irak, *Purple Hearts* (2004), o sobre la ideología fundamentalista cristiana, *Megachurches* (2005). Berman lo explica así en una entrevista con Jamie Goldenberg:

“Estaba interesada en cómo las mujeres eran utilizadas / violadas para promover agendas ideológicas más amplias. Esto me llevó a Bosnia a finales de 1992 y principios de 1993 para cubrir el uso de la violación como estrategia de limpieza étnica, y luego a Afganistán en 1998 y 2000. Pero durante este tiempo, también estuve fotografiando de forma coherente los cambios políticos en los Estados Unidos, en particular el crecimiento de la derecha política y religiosa

⁸¹ AHEARN, Meghan, “Unique Perspectives”. *PDN (Photo District News)*, June 2012, pp. 40-41.

⁸² CORVALLO, Nina. “A conversation with Nina Berman”. *Nymphoto*, a collective of women photographers. 30 de octubre de 2008. Consultado: 23/07/2012. Disponible en: <http://nymphoto.blogspot.com.es/2008/10/conversation-with-nina-berman.html>

y los movimientos de las milicias [...] Después del 11 de septiembre, con el lanzamiento de dos guerras y la perspectiva de guerras permanentes, me centré en mostrar las consecuencias de la guerra a través de las imágenes de los veteranos heridos –Purple Hearts y Marine Wedding–, y la respuesta estadounidense a estas evidencias en Homeland”⁸³.

Under Taliban (Fig. 19) fue producida en Kabul en 1998 y en Kandahar en 2000. Berman retrató a mujeres heridas y afligidas, de alguna forma víctimas de fuerzas mayores, que



19 Nina Berman. *Under Taliban*, 1998-2000.

83 GOLDENBERG, Jamie. “Nina Berman’s Under Taliban, A Decade Later”. *Guernica*, a magazine of arts and politics, January 10, 2011. Consultado: 12/07/2012. Disponible en: https://www.guernicamag.com/jamie_goldenberg_qa_with_photo/

sentían cómo sus vidas y su futuro quedaban limitados. Aunque esas fotografías fueron tomadas antes de la invasión estadounidense de Afganistán, la gente sigue pensando que son instantáneas contemporáneas al conflicto. De hecho, muestran una realidad muy similar a lo que hoy se puede encontrar, lo que demuestra que la intervención militar nunca fue una solución para resolver cuestiones ni económicas, ni culturales ni de género. Según Berman, si se mira hacia atrás, hacia las justificaciones que se dieron para invadir Afganistán, encontramos con letras mayúsculas la expresión “liberación de las mujeres”. Es cierto que algunas cosas han cambiado a favor de las mismas desde la invasión. Pero transmitir la idea de un país invadiendo a otro a medianoche para liberar solo a una parte de la población y utilizarlo como una razón de peso, le resulta totalmente insano⁸⁴.

Las protagonistas de sus fotografías se movían sobre una línea fina, precaria, frágil e inestable, y sus imágenes e historias descubrían los límites de lo que estaba o no permitido en una sociedad bajo el régimen talibán, donde el mundo exterior era hostil, temible y masculino, y el mundo interior aparecía siempre blindado, protegido para evitar comunicar cualquier aspiración o proyecto de vida. Para mostrar esa idea o concepto, buscó específicamente la disparidad y oposición entre las luces y las sombras, su contraste en puertas y ventanas, en espacios interiores y exteriores, los puntos donde las mujeres se sentían a la vez protegidas y atrapadas. Usó una película transparente, sin flash, con una cámara de 35 mm, más tarde también con una leica, principalmente con lentes fijas de 24 mm y 35 mm. Disparó poco, porque era muy peligroso sacar del país fotografías de ese tipo, aproximadamente quince rollos en dos viajes. Muchas de las mujeres eran plenamente conscientes de su situación y estaban frustradas, asustadas y desesperadas. Nina Berman recuerda a una ex abogada que ya no podía ejercer su profesión y escondía sus libros de leyes. Otra mujer que había contemplado el suicidio. Otra que conservaba su diploma de formación profesional para no olvidar su educación y las metas que se había propuesto antes de convertirse en una «sin rostro». Otras mujeres vivían simplemente en la extrema pobreza y no pensaban más allá de su vida cotidiana. Berman se diferenciaba de los fotógrafos usuales de conflictos o noticias en que no buscaba el momento álgido y dramático del “victimismo”, por el contrario, escudriñaba los instantes tranquilos, psicológicos e íntimos⁸⁵.

⁸⁴ Entrevista a Nina Berman por M^a Jesús Folch, realizada a la artista por e-mail 23 de julio de 2012.

⁸⁵ *Ibidem*.

Berman había denunciado en numerosas ocasiones que se tendía a pensar que la guerra era una cosa “finita” y que cuando acaba desaparecía de la vida pública, sin más. Aspiraba a que sus fotografías mostraran el legado y los efectos permanentes de la misma sobre las familias y que estos daños no fueran solo algo que sirviera para debatir en el Congreso⁸⁶. Este fue su objetivo desde el verano de 2003, cuando se empezaron a oír los primeros datos sobre las bajas y heridos tras dos años de guerra. Había más de 2000 soldados muertos y aproximadamente 14.500 heridos⁸⁷. Sin embargo, nunca se había visto imagen alguna en la televisión, en periódicos o en revistas. Así que se sintió con la responsabilidad de dar una visión lo más realista posible de la guerra. Había víctimas reales, los soldados estaban heridos, y algunas de sus lesiones eran muy graves. El público estadounidense tenía que verlo⁸⁸. De esta forma empezó su serie *Purple Hearts*. A falta de listas de afectados, su primer objetivo fue buscar a través de Internet noticias relacionadas con amputaciones de piernas, brazos, daños cerebrales o del tipo “héroe local vuelve a casa”, así como aquellos políticos que pudiesen proporcionarle los datos de contacto de los soldados. No quiso centrarse en una sola región. Algunos los fotografió en el hospital Walter Reed, en Washington D. C., mientras trabajaba para *Time* magazine, y otros en la base militar en Fort Riley, en Kansas. El resto, los fotografió en sus hogares. Berman se considera vigilante y oyente al mismo tiempo. A menudo desarrolla relaciones amistosas con los protagonistas y habla con ellos tanto como los fotografía. Rara vez hace fotografías en colaboración con ellos, de esas en las que se pregunta cómo se quiere posar, plantear o aparecer. Ni comparte a posteriori sus resultados. Quizá fuese algo que le gustaría realizar en un futuro, dejar en las manos de los protagonistas el poder y el privilegio del fotógrafo. Por ahora, sus voces conforman el guión de sus foto-ensayos⁸⁹.

Los testimonios de los protagonistas de *Purple Hearts* no revelaban altas dosis de amargura como ella esperaba encontrar. La mayoría de los soldados que entrevistó todavía se encontraban en estado de shock. No habían tenido tiempo de asimilar su nueva situa-

⁸⁶ KHUTORETSKY, Tricia. “An Enduring Aftermath: An interview with Nina Berman, Documentary Photographer”. *10 Years and Counting*, October 4, 2011. Consultado: 23/07/2012. Disponible en: <http://10yearsandcounting.wordpress.com/2011/10/04/an-enduring-aftermath-an-inter...>

⁸⁷ DAVENPORT, Misha. “Purple Hearts’ brings home war’s human toll”. *Chicago Sun Times*, November 11, 2005. Consultado: 23/07/2012. Disponible en: <http://www.purpleheartsbook.com/tmp/ChicagoSunTimes.htm>

⁸⁸ TUCKER FOEHL. “Purple Hearts: Back from Iraq. An interview with photographer Nina Berman, whose new book vividly shows that many U.S. soldiers bring the war back home”. *Mother Jones*, Oct. 28, 2004. Consultado: 23/07/2012. Disponible en: <http://www.motherjones.com/politics/2004/10/purple-hearts-back-iraq>

⁸⁹ Entrevista a Nina Berman por M^a Jesús Folch, realizada a la artista por e-mail 23 de julio de 2012.

ción, pero debían enfrentarse a problemas de interés político y burocrático. Aquellos que no habían obtenido el alta médica recibían un sueldo bajísimo por ser soldados discapacitados y esa situación se prolongaba durante meses hasta que, tras el alta, pasaban a ser veteranos de guerra. En otras ocasiones se sentían traicionados por el ejército, porque pasaban de ser héroes a ser culpables de sus propias lesiones o porque no recibían la condecoración *Purple Heart* por no haber sido heridos en combate. Ante todo esto, la sensación de soledad y abandono era el sentimiento más común.

Marine Wedding (Fig. 20) fue un encargo de la revista *People*. Se trataba de un retrato comercial de boda de una pareja procedente de un pequeño pueblo de Illinois, situado



20 Nina Berman. *Marine Wedding*, 2006.

en el medio oeste de los Estados Unidos. Ty Ziegel, un herido de Irak, y Renee Kline eran novios desde la escuela secundaria. De vuelta a casa después de su primer destino en Irak, Ty le propuso matrimonio a Renee y se comprometieron. En su segundo viaje resultó herido de gravedad, víctima de un ataque de bomba activada por un suicida. Ella le ayudó durante los 18 meses en su recuperación, permaneciendo con él durante las numerosas sesiones quirúrgicas para la reconstrucción de su cara, totalmente destrozada y desfigurada, y su posterior rehabilitación en el Brooke Army Medical Center.

A día de hoy Ty reconoce que Renee le ayudó a salvar su vida. Cuando regresaron a casa, la boda fue la comidilla de su pequeña ciudad natal. El gobernador del estado aprobó un bando que proclamaría el día de su boda como el día de Ty y Renee. Todo el mundo parecía inmerso en la narrativa de “el amor lo conquista todo”. Lamentablemente, el matrimonio tan solo duró unos cuantos meses. *Marine Wedding* no es una serie sobre una “cuestión” referente a las mujeres o al género. Pretendía ilustrar cómo el legado de la guerra se incrustaba en el tejido de la vida cotidiana, incluso dentro de las pequeñas comunidades y de sus familias y eso incluía a las mujeres. Debido a que la mayoría de los combatientes eran hombres, las mujeres naturalmente se convertían en sus cuidadoras. Cuando regresan del frente los combatientes, bien fueran hijos, maridos o hermanos, descargaban el peso de su hostilidad y frustración sobre ellas. Como de costumbre, los hombres rompían las cosas y las mujeres recogían los pedazos⁹⁰. El famoso retrato de ambos en el día de su boda, no estaba destinado a ser un retrato de ella y su temor ante el matrimonio, mortificada por el aspecto de su ser querido. Era un retrato de una pareja conmovida, una conmoción que aparecía más evidente al utilizar un lenguaje propio de la fotografía clásica del género de boda, donde, por costumbre, se asumían posturas de perfección idealizada, contrastando así de forma intensa con la cruda realidad descriptiva de los personajes.

Berman se ha visto siempre como una artista política, que no es lo mismo que un artista activista. Ve su trabajo como una conversación política y no como una promoción o propaganda de una determinada posición ideológica. A través de su fotografía investiga sobre el mundo que le rodea, pero lo que investiga, lo que captura y cómo lo procesa internamente, en el momento en que está pulsando el disparador, es un reflejo de sus propios pensamientos, sentimientos y de la historia. Piensa que se necesitan trasmiso-

⁹⁰ *Ibidem*.

res de calidad, personas con una mirada lúcida y despierta, acostumbradas a mostrar de forma más intencionada lo que se analiza. Para ella, se cuenta actualmente con una gran cantidad de fuentes de imágenes y páginas web que carecen de trabajo de edición y de calidad. En su opinión, se necesitan comisarios y editores, porque los periódicos, la televisión y los lugares que solemos acceder o mirar nos muestran solo una imagen proyectada en una página durante 3 segundos. Pero los comentaristas, analistas y, en ocasiones, mediadores pueden cumplir la función de filtrar la información que recibimos. Es necesario procesarla para poder ofrecer momentos para sentir, para reflexionar y para pensar.

7.2 La sociología del cuerpo

[El niño] No siente nada referente al sexo; para él son igualmente extraños el hombre y la mujer; nada de lo que dicen o hacen le afecta, y ni lo ve ni lo oye, o no pone ninguna atención; no le interesan sus ejemplos ni sus razonamientos y nada de ellos le impresiona.⁹¹

Jean-Jacques Rousseau. *Emilio o De la educación*, 1762

Jean-Jacques Rousseau publicó *Emilio o De la educación* en 1762, donde partió del principio de que “la debilidad del hombre es lo que hace que sea sociable” y lo consideró bueno por naturaleza y a sus vicios el fruto de una mala educación y de su relación con un estado social desorganizado. Abogaba por una educación positiva para obtener el conocimiento de la verdadera naturaleza del hombre antes de que este se enfrentara a las formas sociales preestablecidas o fuese educado bajo las bases de una educación coercitiva que le protegiera del vicio y del error. Estas fueron las premisas de su razonamiento y cualquiera que no conociese su obra, bajo una perspectiva actual y sacando de contexto las líneas reproducidas arriba, podría pensar que Rousseau concibió al hombre como una página en blanco, criado tan solo bajo su instinto, que al enfrentarlo con la tradición histórica y las normas socio-políticas existentes iniciaría la escritura de su propio género y del rol a desempeñar en la sociedad. Una afirmación que podría ser realizada por cualquier feminista. Nada más lejos de su intención, porque sus palabras se referían al tránsito de la niñez a la pubertad y al despertar de la sexualidad en el hombre. Muy al contrario, al principio de su libro y en sus páginas interiores, Rousseau dejaba claro

⁹¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio o De la educación*, 1762. De Wikisource, la biblioteca libre. Consultado: 22/4/2017. Disponible: https://es.wikisource.org/wiki/Emilio:_Libro_V

que existía una función para cada sexo en la sociedad cuyas tareas eran detalladamente enumeradas y circunscritas en este tratado moral que adoptó la forma de una novela pedagógica según el gusto de la época:

Sofía debe ser mujer como Emilio es hombre, o sea, que debe poseer todo lo que conviene a la constitución de su sexo y su especie con el fin de ocupar el puesto adecuado en el orden físico y moral. [...] Agradarles, serles útiles, hacerse amar y honrar de ellos, educarlos cuando niños, cuidarlos cuando mayores, aconsejarlos, consolarlos y hacerles grata y suave la vida son las obligaciones de las mujeres en todos los tiempos, y esto es lo que desde su niñez se las debe enseñar. En tanto no alcancemos este principio, nos desviaremos de la meta, y todos los preceptos que les demos no servirán de ningún provecho para su felicidad ni para la nuestra.”⁹²

Estas frases representan a la perfección la expresión “No se nace mujer: llega una a serlo” que Simone de Beauvoir afirmó en su libro *El segundo sexo* en 1949, pues la educación y los principios morales de la tradición histórica hicieron de la mujer un constructo ideológico y no solo eso, sino que ayudaron a generar una determinada mirada de la sociedad hacia ellas. Estas conclusiones, que tienen como raíz las investigaciones feministas realizadas a partir de los años setenta por Laura Muley y a partir de los noventa por Judith Butler, no fueron más que la punta del iceberg de un conglomerado de teorías sociológicas sobre el cuerpo que empezaron a aparecer a consecuencia de la “la crisis de la legitimidad de las modalidades físicas de la relación del hombre con los otros y con el mundo”⁹³ producidas a finales de década de los sesenta. Su producto fueron las distintas cruzadas sociales que surgieron, como el feminismo y la liberación sexual, el ecologismo, el pacifismo en el contexto de la guerra de Vietnam, el movimiento de gay y lésbico, los revolucionarios Black Panthers o la defensa de los derechos humanos que alcanzaron una gran visibilidad mediática y provocaron efectos liberadores en nuestra sociedad, pero a su vez generaron muchas preguntas sobre el nuevo imaginario de liberación que exigía a gritos la transformación de los marcos sociales heredados. Así, empezaron a entrar en escena una serie de teorías para justificar y legitimar las nuevas nociones que se iban forjando sobre el cuerpo. Aquí analizaremos tan solo algunas de ellas y las organizaremos en bloques temáticos que nos ayudarán a entender el porqué de los enfoques feministas bajo cuyos prismas las fotoperiodistas de esta sección desarrollaron sus trabajos: Lauren Greenfield, Jessica Dimmock, Jodi Bieber, Fabiola Llanos y Lourdes Segade.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ LE BRETON, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión. 2011, p. 9.

En primer lugar, presentaremos la sociología del poder y de la sexualidad, que actuará como introducción, pues nos ilustrará sobre las aportaciones que Sigmund Freud y Michel Foucault realizaron en el campo de la sociología y que tan importantes fueron para la formulación de las teorías feministas; en segundo lugar, expondremos los estudios del cuerpo relacionados con la gestualidad, la estigmatización y los estereotipos desarrollados por Erving Goffman; y en tercer lugar, abordaremos las teorías que vinculan el cuerpo con la mercancía, el símbolo y las clases sociales reflejadas en los postulados de Jean Baudrillard y Pierre Bourdieu.

La sociología del poder: misoginia y sexualidad. Sigmund Freud y Michel Foucault Rousseau escribió *Emilio o De la educación* en el albor de la modernidad y cuando se producía el nacimiento de las sociedades disciplinarias en las que, según Michel Foucault, se desarrollaron una serie de estrategias de control del cuerpo, cuyo fin único fue alcanzar la jerarquización social y la implementación de los preceptos morales que la regularían, así como la consecución de su permanencia en el tiempo. Lejos estaba una sociedad utópica sin restricciones que se apoyara en los fundamentos de un nuevo orden moral basado en los valores de la virtuosidad humana. En su lugar, como resumió José Miguel Cortés, se produjo el desarrollo del conocimiento científico que corrió siempre paralelo a las relaciones de poder “especialmente en el desarrollo del control social sobre nuestros cuerpos”⁹⁴. Así, las revoluciones científicas y darwinianas eliminaron todo atisbo de esperanza nacida del concepto de la *tabula rasa* lockeana, dando paso a la misoginia contra la mujer basada en su función biológica y la conjetura de sus limitaciones intelectuales.

La sexualidad se erigió en el eje central de muchas de las nuevas ciencias e incluso de la metafísica, que vio cómo Schopenhauer elevaba el deseo sexual a principio ontológico, convirtiéndose en el precursor de la teoría psicoanalítica. Por consiguiente, se produjo una eclosión de las publicaciones científicas sobre el tema a modo de grandes enciclopedias, como *Estudios de psicología sexual* de Henry Havelock Ellis (1890), o de carácter más específico, como *Tres ensayos sobre la teoría sexual* (1905) de Sigmund Freud⁹⁵. El sexo y la subjetividad del individuo empezaron a ser pivotes esenciales para el diagnóstico de las patologías de las enfermedades mentales y la histeria, como enfer-

⁹⁴ CORTÉS, José Miguel G. *El cuerpo mutilado:(la angustia de muerte en el arte)*, Valencia: Dirección General de Museus i BellesArts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, D.L., 1996, p. 34.

⁹⁵ ERRÁZURIZ, Pilar. *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Universidad de Zaragoza, 2012, p. 18.

medad puramente femenina e íntimamente relacionada con la naturaleza sexual de la mujer, multiplicó sus casos de una manera extraordinaria durante finales del siglo XIX y a principios del XX.

Uno de los primeros en asociar la histeria a la neurosis fue Jean-Martin Charcot. Sus sesiones de los martes en el hospital de la Salpêtrière se hicieron famosas por exhibir mujeres con crisis histéricas que él mismo provocaba con barbitúricos y algunos de sus casos fueron documentados por fotógrafo Hugh Weich Diamond. Esta idea finisecular del hombre de conocimiento analizando, escudriñando y observando el cuerpo y la mente



21 Henry Peach Robinson. *Fading away* (Apagándose), 1858.

de la mujer, siempre necesitada de supervisión y guía por parte del varón, estuvo muy arraigada y la veremos reflejada, por ejemplo, en la famosísima fotografía *Apagándose*, 1858 (**Fig. 21**), del inglés Henry Peach Robinson. En ella, el fotógrafo nos mostraba simbólicamente una mujer vulnerable a la enfermedad y los esfuerzos del médico por controlar y medicalizar su cuerpo gracias

al control ejercido por el artista tanto sobre la modelo como sobre la técnica, pues el producto final lo obtuvo al combinar varios negativos en los que iluminaba y trataba a cada personaje por separado. Según John Poltz: “El cuerpo de la mujer es redefinido y reordenado, científica y pictóricamente, por fuerzas y poderes externos. No es el significante de sí mismo o de la subjetividad propia de la mujer, sino de otra cosa”⁹⁶. Quizá la participación de la mujer en las revueltas callejeras de las revoluciones burguesas y el surgimiento del sufragismo hicieron que se multiplicase un tipo de representaciones cargadas de negatividad que se oponían a aquellas de la mujer bondadosa y bella, depositaria de los valores del liberalismo burgués. Otto Weininger en su libro *Sexo y carácter*, 1903, publicado meses antes de su suicidio, desarrolló un lenguaje extremadamente misógino que tachaba a la mujer de inmoral y cuyo eje central se apoyaba en la idea de que la sexualidad constituía el único pensamiento de la mujer:

“Siendo la mujer entera y únicamente sexual, y extendiéndose esta sexualidad a todo el cuerpo, aunque en algunos puntos sea más marcada que en otros, todas las mujeres, sin excepción, se sienten en coito continuo, en todo el cuerpo, en todas las partes y en todas las ocasiones.”⁹⁷

96 PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003, p. 39.

97 WEININGER, Otto, *Sexo y carácter*. Traducción de Felipe Jiménez de Asúa. Editorial Losada, Madrid, 2004, p. 358.

Para él, tanto la prostituta como la casada se aprovechaban de su cuerpo a cambio de dinero, posición social y bienestar económico, asunto que le sirvió para comparar su naturaleza con la de los judíos, a los que definió como una construcción psíquica de carácter amoral, carente de alma, o si se quiere, como una opción personal que dirigió su espíritu a lo largo de la historia a comerciar especulativamente con sus mercancías y los bienes de sus clientes. Ambas eran creencias características de la época, que traerían graves consecuencias. Una de ellas fue la articulación de estrategias de control demográfico selectivo por parte del poder nazi a través no solo de un exterminio atroz, sino también de los tratamientos de esterilización forzosa de la mujer con fines eugenésicos.

Asimismo, esa imagen femenina perversa que solía, como hemos visto, aparecer asociada con la enfermedad y con el sexo, también fue ligada a una determinada clase social. Sigmund Freud y Jodof Breuer en sus *Estudios sobre la histeria*, 1895, no solo concluyeron que la sexualidad desempeñaba un papel primordial en la patología de la enfermedad, pues era una “fuente de traumas psíquicos” y el productor directo de “la represión de ideas fuera de la conciencia”, sino que también adjudicaron su padecimiento a pacientes de una clase social culta e ilustrada⁹⁸, mujeres solteras de clase media o acaudalada a quienes se les atribuyó la propensión a padecer los trastornos nerviosos “que tenían su origen fisiológico en el útero desocupado”⁹⁹. Estos y otros estudios fueron los que condujeron a Foucault a establecer una estrecha relación entre “la idea de la histerización de los cuerpos de las mujeres y la peculiar conjunción de las estructuras sociales que produjeron una crisis en la familia urbana de clase media”¹⁰⁰. Y ahí estaba la ciencia como instrumento aliado del poder para reglamentar su tratamiento, pues el cuerpo había sido siempre un “objeto de trabajo” al que se iba modelando en función de las actividades productivas necesarias para la supervivencia y para la perpetuidad de la especie¹⁰¹, concentrándose de manera absoluta en las ciudades, inmensos tableros de ajedrez donde se daban cita los intereses políticos, sociales y económicos del hombre.

⁹⁸ FREUD, Sigmund; BREUER, Jodof. *Estudios sobre la histeria*. Prólogo a la primera edición. Biblioteca virtual universal. Consultado: 10/04/2017. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/211755.pdf>

⁹⁹ TURNER, Bryan. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. México: FCE, 1989, p. 242.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 223.

¹⁰¹ Ludwig Feuerbach citado por Turner en *Ibidem*, p. 230.

Gestualidad, estereotipos y estigmatización. Erving Goffman

Erving Goffman se

interesó por los rituales de interactividad que se producían entre los individuos, que analizaban su aspecto externo y las señales no verbales que emanaban de sus cuerpos, como poses, vestimenta y ademanes, en un intento por acopiar cuanta mayor información le fuese posible sobre los demás, porque le proporcionaría las claves para construir su posible respuesta ante cualquier hecho. A esto lo llamó Goffman «fachada personal» o conjunto de expresiones adoptadas por un individuo cuando actuaba frente a otro:

“[...] un estatus, una posición, un lugar social no es una cosa material que se posee y se muestra, es un patrón de conducta apropiada, coherente, embellecida y bien articulada. Actuado con garbo o con torpeza, con conciencia o sin ella, con perfidia o con buena fe, es sin duda algo que debe ser representado e interpretado, algo que debe ser llevado a cabo”¹⁰².

El papel que los individuos desempeñan en la sociedad estaba dotado, para él, de un carácter totalmente performativo, no importaba que la actuación no fuera sincera, ya que inmediatamente nos haría conectar la idea que nos habíamos formado del otro con un determinado colectivo. Goffman se veía seducido por los rituales de las negociaciones sociales porque en ellas se detectaba fácilmente cómo trabajaban las relaciones de poder entre los individuos. Por ejemplo, una prostituta se presentaba ante un cliente de forma codificada a través de su atuendo exageradamente ceñido, de su manera de pasearse en las esquinas o de abordar a un cliente con un lenguaje obsceno, presentándole sus servicios y sus precios. Era un ritual que repetía varias veces cada noche y era el mismo que utilizaban todas sus compañeras. Según la modalidad contratada, la prostituta debía poner en escena diferentes roles que podrían ser de compañera sexual o bien de confidente. Desde el momento en que entraba en contacto con un cliente, conocía ya algo de su vida que podía utilizar para desacreditarle, además de como arma defensiva ante su posible ataque¹⁰³, porque para Goffman se abría una clara distinción entre la desacreditada, la prostituta, y los desacreditables, los clientes. Asimismo, clasificó en tres tipos distintos las razones por las que se establecía un proceso de estigmatización: las deformaciones físicas; las raciales y las agrupadas bajo la denominación de “defectos del carácter” (adicciones, homosexualidad, transexualidad, locura, desempleo, deshonestidad...). Todos ellos supondrían para cada individuo y su grupo social un correspondiente peligro del que habría que defenderse.

¹⁰² GOFFMAN, Erving. “The Presentation of Self in Everyday Life”. CALHOUN, Craig (ed.) *Contemporary Sociological Theory*. John Wiley & Sons, 2012, p. 60.

¹⁰³ NIZET, Jean; RIGAUX, Natalie. *La sociología de Erving Goffman*. Editorial Melusina-Colección Circular, 2006, p. 10.

Durante la década de los ochenta, los gobiernos de Thatcher y de Reagan, así como el papado de Juan Pablo II, señalaron y culpabilizaron a los homosexuales de la pandemia del SIDA y de sus terribles consecuencias. En julio de 1985 unas 6000 personas habían fallecido por causa de esta enfermedad en Estados Unidos, cifras que contribuyeron al aumento de la homofobia entre la población. Las personas que padecían la enfermedad fueron estigmatizadas y consideradas como desviaciones de la norma. Este proceso implicó la intransigencia y el rechazo de la sociedad ante los enfermos, quienes internalizaron una visión coincidente con el mensaje que recibían del exterior¹⁰⁴, construyendo una imagen negativa de sí mismos. Al mismo tiempo, al estigmatizado se le exigió que se mantuviese a distancia y que no olvidase que, aunque estuviera arrastrando el dolor de su enfermedad, no se le concedería ningún privilegio¹⁰⁵.

Este tipo de interactividades y comportamientos sociales se llevaría a cabo, también, con los distintos colectivos sociales de marginados –indigentes, drogadictos, transexuales, etc.– coexistentes en las grandes metrópolis. Algunas fotoperiodistas analizadas en la presente sección, como Jesica Dimmock, Jodi Bieber y Lourdes Segade, nos hablarían, a través de sus fotografías, de los problemas y vivencias de esos colectivos, de las causas de su enfermedad y de sus adicciones, de la estigmatización y rechazo que la sociedad reservó para ellos. Sus proyectos toman como punto de partida las teorías que en los años noventa formularía Judith Butler, cuando reinterpretó a Foucault, Freud y Lacan para establecer que el género debía quedar libre de definiciones anatómicas y que no era más que el resultado de la repetición constante de determinados comportamientos y actitudes considerados como “ideales” para cada categoría identitaria –hombre o mujer– regulada a lo largo de la historia. En consecuencia, el género se formaba por la confluencia de las características biológicas y psicológicas de cada individuo al interactuar con el contexto socio-histórico que le había tocado vivir. Era una construcción social elaborada maquiavélicamente a la medida de los poderes fácticos ligados al varón blanco y heterosexual que había sido el protagonista de la visión falocéntrica de la sociedad patriarcal hasta esos años. Pero la liberación del cuerpo y las luchas por la defensa de la igualdad surgidas a partir de los años sesenta habrían cambiado este esquema, dando paso a la visualización de distintas prácticas sexuales cuyos actores quisieron hacer públicas sus

¹⁰⁴ CALVARIO, E. “Sobre la enfermedad: reflexiones teóricas desde el interaccionismo simbólico”. *Revista médica de Sonora*, Universidad de Sonora. Consultado: 22/4/2017. Disponible en: <http://www.sociologia.uson.mx/work/resources/LocalContent/73636/1/5sobrelaenfermedad.pdf>, 2007

¹⁰⁵ LE BRETON, *op. cit.*, p. 77.

nuevas identidades. Se abrieron entonces las puertas a los géneros intermedios y a las personalidades de carácter multifacético que durante tanto tiempo habrían permanecido recluidos en la esfera de lo privado, ampliándose las fronteras de las teorías feministas para dar cabida a la alteridad postcolonialista y al activismo *queer*. Lo *queer* hacía hincapié no solo en las cuestiones y en los conflictos relacionados con los gays y las lesbianas, sino también en la ambigüedad de género que suponía el travestismo y la cirugía correctiva de género.

Artistas como Nan Goldin nos harían llegar a través de sus obras las voces de esos colectivos marginados y olvidados, mediante series documentales que describían muy de cerca la vida de sus amigos trans: su sexualidad, sus adicciones, su soledad, los efectos devastadores de la enfermedad del SIDA, como en *La balada de la dependencia sexual* (1986). Según Ana Martínez-Collado, “El sexo, la violencia, la droga, temas no aceptables para muchos en el discurso del arte, son audazmente tratados por estas artistas que se enfrentan a experiencias no convencionales, subculturales y perturbadoras”¹⁰⁶.

En este sentido debe interpretarse el cortometraje que Jessica Dimmock realizó recientemente, junto a Christopher LaMarca, bajo el título *The Pearl* (La Perla), 2014 (Fig. 22), en donde la fotoperiodista analiza las prácticas de construcción de identidad y los sufrimientos psicológicos que se ocultan tras ellas. La película explora las experiencias emocionales y físicas de un grupo de transexuales de mediana edad, procedentes de los pueblos madereros del noroeste del pacífico americano, a medida que, tras haber pasado por cambios significativos de género, reiniciaban su vida pública como mujeres después de años de ser hombres, maridos y padres, dejando atrás el tormento, el silencio y la ver-



22 Jessica Dimmock y Christopher LaMarca. *The Pearl* (La Perla), 2014.

¹⁰⁶ MARTÍNEZ-COLLADO, Ana. *Tendenci@s. Perspectivas femeninas en el arte actual*. Cendeac, 2008. E.P.R. Murcia Cultural, S.A.; Edición: 2 (28 de enero de 2008), p. 225.

güenza padecida. En la cinta, uno de sus personajes, Nina, sufre intensamente porque no sabe de qué forma comunicarle su condición a su esposa, con la que lleva casi 40 años casado; Amy, tras perder a su mujer, abrió su hogar a otras personas *trans* que buscaban apoyo; y, finalmente, Krystal y Jodie, dos hermanos que descubrieron recientemente su verdadera identidad, cuentan cómo se transmitieron su secreto¹⁰⁷.

A finales de los setenta, Goffman estudió también los retratos, expresiones y relaciones de género teatralizadas en la publicidad. Estas representaciones de la masculinidad y la feminidad pretendían alcanzar su normalización a través de la repetición del ritual escénico. Los gestos y poses solían ser brillantes, representaban los roles soñados e imaginados por cada uno de nosotros para alcanzar el éxito en la sociedad. No eran más que copias de las que llevamos a cabo en la vida cotidiana, pero se exageraban de tal modo a través de su hiperritualización que resultaban frívolas y se convertían en una convención de nuestras propias convenciones¹⁰⁸. Estos estereotipos fueron los que marcaron muchos modelos sociales de conducta y la publicidad los transformó en el espejo en el que se debían mirar sus distintos miembros. Un ejemplo de ello serían los estereotipos femeninos que se fueron creando a lo largo de la historia a través del arte, de la fotografía o del cine. Si hablamos de este último, nos referiremos al tipo de la *Nueva Mujer* con el pelo a lo garçon, sombreros de casquete, boquitas de piñón y grandes dotes de autosuficiencia, cualidades que ostentaron actrices como Colleen Moore y Louis Brooks durante los años veinte; a las divinas de una década posterior como Marlene Dietrich y Greta Garbo, diosas inexpresivas con larguísimas pestañas que proyectaban sombras sobre sus rostros impolutos para hechizar a los galanes; a las mujeres con trajes sastre tremendamente sofisticadas y sensuales al hablar como Lauren Bacall y Ingrid Bergman o bien aquellas cargadas de un carácter indomable como Katherin Hepburn que aparecieron en los años centrales del siglo XX; a las que plasmaban una feminidad erótica como la de Paola Neri, o ingenua como la de Marilyn Monroe o de rebeldía sexual como la de Brigitte Bardot¹⁰⁹. Cada una representaba un papel que enamoraba o enfurecía al

¹⁰⁷ SMITH, Nigel M. "The Pearl review: fascinating trans subjects let down by documentary". *The Guardian*, March 5, 2016. Consultado: 17/04/2017. Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/2016/mar/05/the-pearl-review-transgender-women-documentary>

¹⁰⁸ GARCÍA LÓPEZ, Javier. *Publicidad, comunicación y cultura: Perspectivas teóricas para el estudio de la publicidad*. Editorial UOC, 2016. Capítulo: "Erving Goffman y la emergencia de los roles sociales en la comunicación mediada", s/n. Consultado: 17/04/2017. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=U5dFDAAAQBAJ&pg=PT54&lpg=PT54&dq=goffman+y+publicidad&source=bl&ots=h1dP1MSYf&sig=DRio4lbrFTsTfbS7hNJOF8OGzfc&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiQrMzxoMHTAhWDDxoKHf7kDPoQ6AEIaTAI#v=onepage&q=goffman&f=false>

¹⁰⁹ VV. AA. *Beauties. La fascinación de las estrellas del cine*. Fundación cultural MAPFRE VIDA, 1995, p. 24.

público y todo ello era imitado por miles de mujeres que querían parecerse a esos iconos cinematográficos de todos los tiempos.

Asimismo, Goffman encontró diversas técnicas utilizadas por los publicistas que les permitían catalogar las estrategias puestas en marcha para comunicar la idea de subordinación y las características propias del género femenino: su talla relativamente pequeña respecto a la de los hombres, su comportamiento infantil y risueño y la sutilidad de sus gestos tocando objetos o a sí mismas; su aparición en papeles de asistentes a las tareas de varones ejecutivos; su cabeza inclinada o su arrodillamiento; su gesto al agarrarse a un brazo masculino o al acurrarse en su pecho con una expresión que simbolizaba desorientación o abstracción psicológica y la necesidad de protección y ayuda. Así, la



23 “Como una mujer se debe desvestirse”. *LIFE*, February 15, 1937.

mujer era tratada por la publicidad como *Puella aeterna* o la niña eterna que soñaba con encontrar el amor y el matrimonio y cuya identidad se encargaban los medios de conformar. En 1937 *LIFE* (**Fig. 23**) enseñaba a sus lectoras casadas cómo debían desvestirse para resultar atractivas a sus maridos a través de una serie de fotografías que anunciaban un curso impartido en Allen Gilbert School

of Undressing de Nueva York. Su promotor, Gilbert, aseguraba que dedicaba su escuela al saneamiento del hogar americano y a evitar un gran número de divorcios¹¹⁰.

Las representaciones sexualizadas de las mujeres, es decir, como sujetos sexuales, fue otro de los aspectos muy estudiados por los sociólogos en los medios. Los diferentes tipos de posturas como la *midriff* y la lésbica no presentaban a las mujeres buscando la aprobación de los hombres, sino su propio placer, dando la sensación de estar dispuestas siempre para el sexo. Por esta razón, su discurso representó la expresión misma del empoderamiento femenino, aunque su discurso sirviese de escaparate para mostrar una imagen estándar de la modelo joven, bella y heterosexual en la que se enfocaba al detalle las partes más sensuales de su anatomía como pechos, nalgas, cabello, labios y ojos¹¹¹.

110 “How a wife should undress...” *LIFE*, February 15, 1937, Vol. 2, no. 7, pp. 41-43.

111 TORTAJADA-GIMÉNEZ, Iolanda; ARAÚNA-BARÓ, Núria; MARTÍNEZ-MARTÍNEZ, Inmaculada José. “Estereotipos publicitarios y representaciones de género en las redes sociales”. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 2013, vol. 21, n.º 41, pp. 177-186. Consultada: 18/04/2017. Disponible en: <https://doi.org/10.3916/C41201317>

Este tipo de representaciones han sido estudiadas por fotoperiodistas como Lauren Greenfield o Jodi Bieber en sus diferentes trabajos de investigación, en los que sacan a colación el tema de los estereotipos, su gestualización y su puesta en escena. Sus fotografías resumen de alguna manera las teorías que, como las de Laura Mulvey o John Berger, se han centrado en el papel que la mirada masculina ha tenido en el proceso de objetualización del cuerpo femenino.

Laura Mulvey en su influyente ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, publicado en 1975, se basó en la teoría freudiana de la escopofilia para elaborar su teoría feminista sobre la mirada en dos sentidos: por una parte, en el placer sexual que se obtenía en visualizar actos sexualmente estimulantes o el sexo de otros, que asimilaría con el voyeurismo; y, por otra parte, en la aspiración mórbida de sentirse objeto de la mirada del otro, que definiría como exhibicionismo. En el primero, el placer de mirar era siempre un factor activo relacionado con el hombre mientras que esperar a ser contemplado era un acto pasivo característico de la mujer según la tradición patriarcal. Así, la mirada masculina, concebida como agente activo, proyectaba su fantasía sobre la figura femenina y la mujer, como actriz, ponía en escena aquello que el hombre esperaba encontrar y que había sido codificado históricamente como sensual y erótico, participando de este modo en su producción.

Mulvey explicaba, además, que el exhibicionismo de las mujeres en la fotografía y en el cine funcionaba en dos niveles: en primer lugar, como objeto erótico para el compañero que compartía la escena con ella o bien para el fotógrafo, el cámara o el director de cine que captara su imagen; y, en segundo lugar, como objeto erótico para el espectador. En consecuencia, ambas acciones se solapan la una con la otra: el espectador masculino se identifica con la mirada del actor, fotógrafo, cámara o director, y la fantasía de la pantalla o de la imagen fotográfica se proyectaba sobre el personaje real femenino que la visionaba al mismo tiempo que iniciaba el proceso de interiorización de la imagen¹¹².

Esta teoría se hizo efectiva, por ejemplo, en *Real Beauty*, 2009, de Jodi Bieber, porque la fotoperiodista pidió a cada una de las numerosas mujeres a las que fotografió en ropa interior que crearan el entorno, la pose, el argumento y la intencionalidad de su retrato, es decir, que generen el escenario para el receptor de la mirada. Y es a través de la tea-

¹¹² MULVEY, Laura. “Visual pleasure and narrative cinema.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (eds.). New York: Oxford UP, 1999, pp. 836-37.

tralidad puesta en escena por las mujeres cuando se descubre la visión que cada una de ellas tiene de sí misma en contraposición a las ideas y estereotipos que de feminidad, erotismo y belleza se han transmitido por herencia y por su representación en el arte y en los medios de comunicación.

Asimismo, *Real Beauty*, al aventurarse fuera de los estándares de belleza occidentales, pues muchas de las mujeres retratadas eran negras y mestizas, saca a colación el contraste entre los estereotipos de belleza occidental y los de las diferentes etnias africanas, reconociendo la existencia de otros modelos de feminidad, un concepto que fue defendido por las teorías del feminismo postcolonial.

El cuerpo como mercancía, símbolo y clase. Pierre Bourdieu y Jean Baudrillard En el mundo occidental la actividad social aparece marcada muy de cerca por la oposición de los intereses de las diversas clases sociales. Pierre Bourdieu trabajará específicamente para determinar los gustos, los comportamientos y las representaciones ligadas a la posición social de los individuos. Para catalogarlos y atribuirlos tuvo en cuenta factores como el capital, el espacio social, el campo y el *habitus*. El primero hacía referencia a los recursos de los que disponían los individuos tales como el dinero, la cultura, las conexiones sociales y el prestigio; y al segundo y al tercero los definió como la arena de batalla (espacio) donde las fuerzas de poder de los diferentes áreas específicas de capital (campos) entraban en competición; por último, el *habitus* lo concibió como el conjunto de reglas por las que se ponían en funcionamiento los capitales en los distintos campos de acción. Así, la clase social de un individuo quedaría determinada por la habilidad que manifestase en el juego librado por su capital en cada campo. Las combinaciones serían múltiples: empresarios riquísimos con escaso nivel cultural o profesores universitarios de gran prestigio con escaso patrimonio. Sin embargo, existiría siempre una jerarquía dominante de uno de los campos, el económico, que se impondría sobre los restantes a través de una dependencia casual. La salud y la fuerza física, por ejemplo, eran valoradas por los obreros en función del ejercicio de su trabajo. Si les faltaban no podrían obtener su sustento. Pero esa actitud cambiaba cuando se subía en la escala social, pues los cuidados del cuerpo en relación con la belleza, las prácticas físicas y el deporte, el consumo alimenticio alcanzaban un valor primordial en el escenario de las clases más altas.

Lauren Greenfield pasó años dedicada a estudiar cómo el dinero y su posesión marcaban el nivel de consumo en los más jóvenes en su obra *Kids + Money*, 2008, o cómo el

dinero procedente de la especulación inmobiliaria era utilizado para construir una copia del palacio de Versalles en *The Queen of Versailles*, 2012. En este último caso, entraba en escena un nuevo elemento: la búsqueda de la distinción social por parte de los nuevos ricos a través de la cultura. Este hecho es algo habitual en la clase media, porque el acceso a la educación le aporta el potencial necesario para seleccionar subproductos del mercado que, siendo más baratos, le producen el mismo resultado que aquellos diseñados para la élite social. Pensemos en la diferencia existente entre un musical y una ópera o entre un modelo de alta costura y uno de prêt-à-porter.

Tatiana Sentamans puso en relación el surgimiento de los primeros clubs deportivos en Barcelona y en Madrid a principios del siglo XX con el gusto de la alta burguesía por los deportes practicados por la *high class* europea, como el golf, el patinaje o el tenis sobre hierba que, según Bourdieu, no sería más que un “esnobismo que consiste en vivir las actividades culturales no en sí mismas ni por sí mismas, sino como una forma de relación con los grupos que se dedican a ella”¹¹³, es decir, en función de la búsqueda de la diferencia o la distinción de clase.

Jean Baudrillard nos habló de la belleza como de un capital, como un patrimonio que debiera ser administrado, como una inversión que condujera a la rentabilidad hedonista. Ser bella no significaba haber nacido con un atributo predeterminado, sino que era producto de los cuidados, de la práctica del deporte, de la cirugía, de los tratamientos de belleza, de las dietas, de toda una serie de sacrificios que darían como resultado el placer de la autocontemplación. Los trabajos de Lauren Greenfield nos revelan precisamente eso, las patologías, los valores y la semántica derivada no solo del exhibicionismo en la vida cotidiana, sino también de todo el proceso tormentoso de regulación del cuerpo.

Eve Arnold, casi medio siglo antes, había sido testigo de las secuelas que la presión mediática dejaban sobre la mente y sobre el cuerpo de las artistas de Hollywood. En el año 1956 fue contratada para promocionar una nueva película de Joan Crawford, *Autumn Leaves*. Según Arnold, Crawford llegó a su cita totalmente ebria, la besó en la boca, se empezó a desnudar y le exigió que la fotografiase. Arnold puso reparos al principio, pero realizó las fotos. Unos días más tarde, durante un almuerzo, le entregó los negativos, asegurándole que nunca los publicaría. La actriz le agradeció su gesto

¹¹³ Pierre Bourdieu citado por SENTAMANS, Tatiana. *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*. Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2010, p. 50.



24 Eve Arnold. Tratamientos de belleza y maquillaje de Joan Crawford. *LIFE*, October 5, 1959.

permitiéndole que realizara otras sesiones fotográficas con ella en años posteriores, esta vez centradas en los tratamientos de belleza y maquillaje a los que Crawford se sometía. Las imágenes, que aparecieron en *LIFE*

(**Fig. 24**) en octubre de 1959, sirvieron para publicitar la película *The Best of Everything* y pueden considerarse como una ojeada profunda al desvanecimiento de la belleza de una artista y de cómo esta se enfrentaba al problema del envejecimiento¹¹⁴. En 1952, Arnold fotografió a Marlene Dietrich (**Fig. 25**) grabando las canciones que había cantado para los soldados durante la segunda guerra mundial –Lili Marlene, Miss Otis Regrets, etc.– en los Columbia Studios. En aquellos días, la actriz contaba con 51 años y los efectos que la edad había provocado en su rostro fueron retocados por el editor gráfico de la revista *Esquire*¹¹⁵.

Pero las imágenes que realmente hicieron famosa a Arnold fueron las que tomó de Marilyn Monroe, especialmente las resultantes del rodaje de la película de John Huston, *The Misfits* (Vidas Rebeldes) (**Fig. 26**) en 1961, donde la actriz dejó de posar con su habitual sensualidad y apareció ante la cámara de forma espontánea. Conseguirlo fue un gran logro,



25 Eve Arnold. Marlene Dietrich en el estudio de grabación. 1952.

porque según comentó la propia Arnold, Marilyn Monroe siempre estaba rodeada de un gran número de personas que cuidaban constantemente de su imagen y para los que ella

¹¹⁴ DOUGLAS, Martin. “Eve Arnold, a Photographer of Bold and Illuminating Images, Dies at 99”. *The New York Times*, January 5, 2012. Consultado: 15/08/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2012/01/06/arts/design/eve-arnold-photographer-dies-at-99.html>

¹¹⁵ ARNOLD, EVE. *The unretouched woman*. New York: Alfred A. Knopf, 1976, p. 27.

solía posar en busca de aprobación¹¹⁶. La actriz estaba obsesionada con su rostro. Cuando era un adolescente se lo lavaba quince veces al día¹¹⁷ y, más tarde, pasaba muchísimas horas frente al espejo para crear y fabricar su propia belleza. En aquellos días, Marilyn Monroe atravesaba momentos de crisis en su relación con el guionista Arthur Miller y ambos fueron retratados por Arnold en alguna que otra situación comprometida.

La fotógrafa había conocido por primera vez a Marilyn en Berment, Illinois, en 1955 (Fig. 27), donde la actriz voló para promocionar el bicentenario de la fundación de la ciudad, y en total realizaría seis sesiones fotográficas con ella¹¹⁸. En sus fotografías desplegó una mirada claramente más femenina y distinta a la de sus compañeros de profesión, quienes captaron con sus objetivos las poses más sensuales de la actriz. Bert Stern realizó el mismo año de la muerte de la artista, en 1962, una serie de instantáneas casi pornográficas. Un año antes Douglas Kirkland la inmortalizaría jugando entre las sábanas de su cama, cosa que Milton H. Greene ya había realizado en 1956; Sam Shaw dispararía la más emblemática, la escena de *Con faldas y a lo loco* (1959) que daría la vuelta al mundo; y Cartier-Bresson captaría las expresiones de dulzura de Marilyn durante el rodaje de *The Misfits*.

Como confirman los ejemplos de las series fotográficas que Eve Arnold realizó de actrices como Joan Crawford, Marlene Dietrich y Marilyn Monroe, el propietario del cuerpo es un estilista, alguien que lo modela, que le



26 Eve Arnold. Rodaje de *The Misfits*, 1961.



27 Eve Arnold. Visita Illinois, 1955.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 89-93 y 96-97.

¹¹⁷ MCNEILL, Daniel. *El rostro*. Barcelona: Tusquets, 1999, p. 273.

¹¹⁸ LEVY, Thomas y SAIRALLY, Alexander (com.). *Marilyn: Una vida de leyenda*. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2004, p. 188.

da forma y lo construye para el exterior, y al mismo tiempo es el que lo prepara para ser receptáculo del deseo, listo para representar la función social del intercambio. El cuerpo es una abstracción, se descarna, toma el lugar del alma y espera su salvación, porque como afirma Baudrillard “bajo el signo de la liberación física y sexual, se produce después de una era milenaria de puritanismo”, el descubrimiento del cuerpo que “ha sustituido literalmente al alma en su función moral e ideológica”¹¹⁹ y se ha convertido en el gestor del consumismo vinculándose psicológicamente al individuo, a los objetivos de la producción y al control social.

Lauren Greenfield

Lauren Greenfield es una fotógrafa americana, nacida en Boston en 1966 y criada en Los Ángeles, dedicada fundamentalmente al fotoperiodismo y a los documentales, que actualmente reside en Venice, California. Estudió en la Harvard University, donde se graduó en *Visual Studies* en 1987, orientando su formación hacia la antropología. Allí conoció a su marido, Frank Evers, quien fundaría junto a ella la productora cinematográfica *Evergreen Pictures* en 2003 y, posteriormente, en 2009, *Institute*, una agencia de representación para artistas y productora multidisciplinaria especializada en temas editoriales, comerciales y culturales.

Greenfield emprendió su carrera como fotógrafa interina de *National Geographic*. Entre sus primeros proyectos de corte antropológico destaca el realizado en el sur de México sobre la vida de la comunidad Zinacanteca en Nabenchauk¹²⁰, en el que, siguiendo la investigación iniciada por su padre sobre el pueblo maya, documentó sus rituales, ceremonias de curación y bautizos, temas no registrados hasta entonces. A partir de 1991, su trabajo cambió de orientación. Tomando como modelo su propia experiencia, se centró en documentar la adolescencia en la mujer y los efectos que toda una cultura femenina, conformada durante siglos, provocaría sobre las inocentes mentes en su despegue hacia el cambio. Este estudio lo desarrolló en la que había sido su escuela en Santa Mónica, Crossroads School, donde comenzó por fotografiar y entrevistar a sus estudiantes. En 1993 recibió una beca de la *National Geographic* para ampliar este proyecto, que fue fi-

¹¹⁹ BAUDRILLARD, Jean. *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Traducción de Alcira Bixio, texto introductorio Luis Enrique Alonso. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2009, p. 155.

¹²⁰ GREENFIELD, Lauren. *Highland Maya*. *Institute* web page. Consultado: 12/10/2011. Disponible en: <http://www.instituteartist.com/#feature-Highland-Maya-Lauren-Greenfield>

nalmente publicado cinco años más tarde por Alfred A. Knopf/Melcher Media con el título *Fast Forward: Growing Up in the Shadow of Hollywood*.

The New York Times, *Time* magazine, *Vanity Fair*, *Stern*, *The New Yorker*, *ELLE*, *Harper's Bazaar*, *Marie Claire*, *Glamour*, *The Guardian* y *The Sunday Times* magazine, entre otros, recogieron sus proyectos y fotografías desde entonces. Desde 2002 hasta 2009 fue miembro de la prestigiosa *Agencia VII* y fue considerada como una de las cinco fotoperiodistas más innovadoras por la revista *American Photo*.

En 2004, su carrera volvió a dar un vuelco de gran importancia. HBO le encargó su primer largometraje documental, que trataba específicamente el tema de la anorexia. *THIN* se estrenó en 2006 en el Festival organizado por el *Sundance Institute*, fundado en 1981 por Robert Redford para promover la independencia de los creadores en el campo del cine y el teatro. El documental también recibió otros muchos galardones, como el John Grierson Award en el London Film Festival, el Grand Jury Prize en el Independent Film Festival de Boston o una nominación EMMY a la mejor dirección. A partir de entonces realizó con Evergreen Pictures tres películas más que, circunscritas a sus primeras investigaciones sociales, recibieron numerosos galardones: *Kids + Money* de 2008, *Beauty CULTure* de 2011 y *The Queen of Versailles* de 2012. En la primera investigó el papel del dinero como agente modelador del consumismo en los jóvenes de las diversas comunidades de Los Ángeles. En la segunda nos mostró la obsesión por la belleza en la sociedad contemporánea y la influencia que las representaciones fotográficas han tenido sobre la imagen del cuerpo femenino. Durante su investigación para la película, Greenfield aprendió a mirar el tema desde un punto de vista biológico, con la ayuda de Nancy Etcoff, profesora asistente en la Harvard Medical School. Etcoff, que fue una de las personalidades entrevistadas para la película, junto a fotógrafos de moda, estrellas de desfiles infantiles o culturistas, publicó en 2000 el libro *Survival of the Prettiest: The Science of Beauty*, donde defendió que a la belleza se llegaba por un proceso de selección natural y criticó el argumento estándar de que esta era una cuestión de gusto personal o dictado cultural¹²¹. En el tercer largometraje realizado, siguió a los multimillonarios Jackie y David en su aventura de construir una extensa mansión en Oregón, inspirada en Versalles, cuando todavía existía el auge de negocios basados en la burbuja inmobiliaria, construcción que finalmente se detuvo a raíz de la crisis económica. El film ha sido considerado como una

¹²¹ OLIVER, Simone S. "Capturing Beauty, With All Its Flaws". *The New York Times*, May 17, 2011. Consultado: 12/10/2011. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2011/05/19/fashion/photo-exhibition-in-los-angeles-studies-beauty.html>

mordaz pieza de crítica social, un estudio extenso y rico sobre la ambición, el deseo y las oscilaciones de la fortuna que lleva consigo el sistema capitalista¹²².

El análisis de los cambios generacionales y sus conceptos acerca de la imagen de la mujer y de su belleza fue una de las bases de las investigaciones de Lauren Greenfield. *Fast Forward* y *Girl Culture* (Fig. 28) fueron dos de los proyectos en que más ha concen-



28 Lauren Greenfield. *Girl Culture*, 2002.

122 SCOTT, A. O. "«Let Them Eat Crow». Review: 'The Queen of Versailles' by Lauren Greenfield". *The New York Times*, July 19, 2012. Consultado: 12/10/2014. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2012/07/20/movies/review-the-queen-of-versailles-by-lauren-greenfield.html>



28 Lauren Greenfield. *Girl Culture*, 2002.

trado este tipo de indagaciones. Todo empezó cuando en la primavera de 1998 *The New York Times* encargó a una docena de profesionales de Estados Unidos que fotografiasen a niños de 13 años por todo el país. Greenfield fue uno de ellos y sus instantáneas se publicaron junto a un artículo de Charles McGrath¹²³ que llevó por título *Being 13* y que trató de dar las claves para conocer cómo era realmente la juventud americana y a qué dificultades y problemáticas se enfrentaba día a día.

Arraigadas y delimitadas por la unidad familiar, la mayoría de las jóvenes de clase media estadounidenses del siglo pasado habían sido instruidas por sus madres y tutores en el arte de coser, tejer, bordar, cocinar, limpiar, etc. Su mundo se limitaba al ámbito de la buena gestión del hogar y al cuidado de todos los suyos: hijos y marido. Actualmente,

123 MCGRATH, Charles. "Being 13". *The New York Times*, May 17, 1998. Consultado: 12/10/2011. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1998/05/17/magazine/being-13.html>

toda niña crece dentro de un contexto social muy diferente al descrito. Aunque la mujer ha conseguido un mayor acceso a la educación, al mundo laboral, al poder y a la libertad sexual, la cultura femenina adolescente se ve dominada por fuerzas externas a la comunidad familiar como son los intereses comerciales y la irrupción de los colegas o amigos como guías inestimables en detrimento de la autoridad de los padres. En este sentido, Greenfield actúa como periodista y antropóloga cultural, así como fotógrafa, tomando sus instantáneas fuera de los contextos institucionales –en dormitorios, cuartos de baño, salas de espera, etc.– para captar a las niñas, adolescentes y mujeres adultas en momentos significativos y espontáneos, bien pertenezcan estos al ámbito público o privado, con la intención de sintetizar en imágenes la enigmática cultura que las rodea y las define.

La propia Greenfield reconoce que el contexto teórico y visual de sus observaciones se concretó tras leer el libro *The Body Project: An Intimate History of American Girls*. Su autora, Joan Jacobs Brumberg, argumentaba que el entorno cultural actual era especialmente “tóxico” para las niñas adolescentes a causa de las ansiedades que generaba sobre el cuerpo femenino y el desarrollo de la sexualidad¹²⁴. Brumberg, que llegaba a esa conclusión tras haber leído más de cien diarios personales escritos por adolescentes entre 1830 y 1980, ha visto en la obra de Greenfield un fiel retrato del exhibicionismo natural al que está sujeto la feminidad contemporánea, una feminidad que necesita de un testigo sobre el que proyectar todos los desvelos para la obtención de un cuerpo perfecto, poniendo en riesgo la salud mental y física de las mujeres.

Greenfield explica en su introducción a *Girl Culture*¹²⁵ que su mayor interés ha sido la búsqueda y la documentación de las patologías derivadas del exhibicionismo en la vida cotidiana. Así, sus principales puntos de interés fueron: la tiranía que las chicas más populares ejercen sobre aquellas que no encajan en su molde; la competitividad y el enfrentamiento entre las así consideradas populares; la insatisfacción que lleva apostillada la popularidad; la preparación y los rituales de belleza como parte integrante de la vida diaria de las mujeres; la marginalidad que sufren aquellos que no consiguen o eligen tener el tipo de cuerpo ideal; la expresión de los sentimientos de frustración, ira y tristeza a través de formas físicas de autodestrucción, como el control de la ingesta de alimentos,

¹²⁴ BRUMBERG, Joan Jacobs. “Introduction to *Girl Culture*”. *Girl Culture*. San Francisco, CA: Chronicle Books, pp. 5-8.

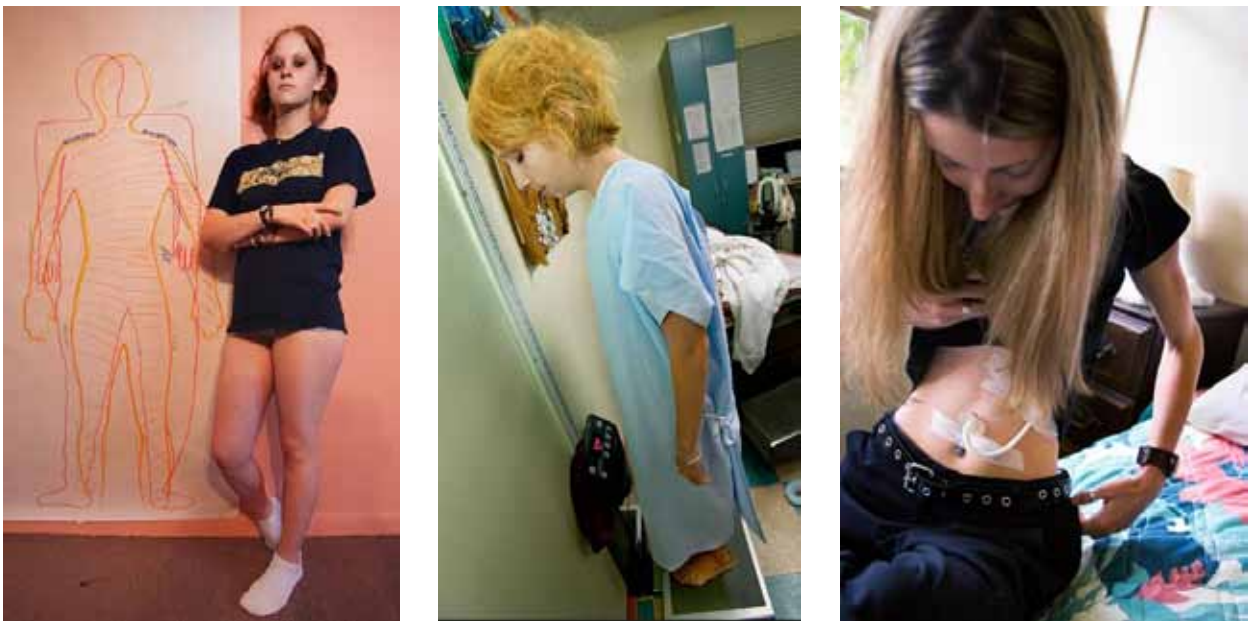
¹²⁵ GREENFIELD, Lauren. “Espejito, Espejito...”. *Ibidem*, pp. 149-150 y 152.

cortes en la piel y promiscuidad sexual. Greenfield considera al cuerpo femenino como un lienzo en blanco donde los mensajes conflictivos de nuestra cultura sobre la feminidad son escritos y reescritos una y otra vez. Las mujeres expresan en él sus identidades, inseguridades, ambiciones y luchas, marcadas de cerca por los valores y la semiótica de la cultura circundante.

Tras la publicación del libro *Girl Culture, American Photo*¹²⁶ proclamó que Greenfield había desarrollado un ambicioso esfuerzo que desdibujaba la distinción entre el fotoperiodismo, el arte y la ciencia social. En el último párrafo de su declaración de intenciones para *Girl Culture*, la fotógrafa definía así el proyecto:

“La cámara ofrece la ilusión de la representación objetiva, justo como lo hace un espejo. Pero como toda mujer sabe, un espejo proporciona información que, al ser filtrada por nuestra mente y nuestro estado de ánimo, está sujeta a interpretaciones muy variadas. Este proyecto ha sido mi espejo y mi intento por de-construir las ilusiones creadas por nuestra realidad”¹²⁷.

Como continuación de una larga década de exploración de la imagen corporal y después de haber disparado fotografías en el Renfrew Center de Coconut Creek, Florida, para su libro *Girl Culture* en 1997, Greenfield volvió a esta clínica especializada en el tratamiento de los trastornos alimenticios para realizar *THIN* (Fig. 29), un pieza que sería



29 Lauren Greenfield. *Thin*, 2006.

126 STACEY, Michelle. “*Girl Culture*”. *American Photo*. January, 2003. Consultado: 12/10/2011. Disponible en: <http://www.laurengreenfield.com/index.php?p=LOFKAO6D>

127 GREENFIELD, *op. cit.*, p. 152.



29 Lauren Greenfield. *Thin*, 2006.

distribuida por HBO y cuya premier fue el 14 de noviembre de 2006¹²⁸. La película fue producida, entre otros, por R.J. Cutler, quien ganó un premio Emmy en 2001 por *American High*, un documental que retrataba la vida de catorce estudiantes a través de secuencias grabadas por ellos mismos, y produjo *The War Room*, un corto nominado al Oscar que seguía de cerca la campaña presidencial de 1992 de Bill Clinton. En la declaración que acompaña a la película, Greenfield afirmaba que:

“Todas las niñas se ven afectadas por el deseo de estar delgadas. En los Estados Unidos, crecemos con la sensación de que nuestros cuerpos son la expresión de nuestro yo interior. Ser delgada es ser bella, deseable e incluso moral. La gordura se equipara con la pereza, la dejadez, la falta de respeto por uno mismo y con una deficiencia de autocontrol. Quizás es debido al poder de estas ideas en la cultura dominante y en la identidad femenina que la patología de los trastornos alimenticios se ha vuelto tan común y extrema en nuestro tiempo. Los desórdenes en la alimentación afectan ya a una de cada siete jóvenes americanas y se han convertido en una epidemia de salud mental”¹²⁹.

La película giró sobre todo en torno a cuatro mujeres –Brittany, Shelly, Alisa, y Polly– con anorexia nerviosa y/o bulimia y su lucha por su recuperación en este centro residencial de 40 camas, dirigido por el Dr. David Herzog. Para realizarlo, Greenfield, su directora de fotografía, Amanda Micheli, y un equipo integrado solamente por mujeres, convivieron durante seis meses con estas chicas afectadas por la enfermedad. La filmación no se redujo solo a las sesiones de terapia, las comidas diarias o a las diferentes actividades de la rutina muy estructurada de las pacientes hospitalizadas, sino que también exploró sus turbulentas relaciones interpersonales, entre las chicas, la familia y el personal.

La rutina diaria de las enfermas empezaba entre las cinco y media y las ocho de la mañana, cuando una hilera de jóvenes pacientes, demacradas, envueltas en sus mantas y adormiladas, desfilaba hacia la enfermería para controlar su peso, las constantes afectadas por sus trastornos (temperatura, pulsaciones) y el estado de sus uñas y cabellos, ajados por la anorexia o la bulimia, así como para buscar posibles marcas en sus cuerpos (muchas pacientes se autolesionaban). Después seguían el comedor (de donde no era posible salir para ir al baño, ni llevar bolsas en las que se pudiera esconder

128 HEFFERNAN, Virginia. “Thin. Yes, You Can Be Too Thin, and Treatment Can Be Heavy-Handed”. *The New York Times*, November 14, 2006. Consultado: 14/10/2011. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2006/11/14/arts/television/yes-you-can-be-too-thin-and-treatment-can-be-heavyhanded.html?mtrref=www.google.es&gwh=D97BD91C0FE89E28D2A95638927D3A94&gwt=pay>

129 GREENFIELD, Lauren. *Director’s Statement. THIN*. Consultado: 14/10/2011. Disponible en: <http://www.lauren-greenfield.com/index.php?p=C2JIGFV1>

comida), la terapia en grupo, las charlas con el psicoterapeuta o la nutricionista y las difíciles conversaciones con sus familias, incapaces de comprender lo que les sucedía. Se incluyeron también en el film fragmentos de las reuniones del propio personal que permitieron hacerse una idea de los esfuerzos hechos por el equipo médico de Renfrew para prepararse y enfrentarse a las complejas y tensas relaciones con las pacientes. Los momentos más duros del corto fueron aquellos en que las jóvenes vulneraban las normas del centro o cuando se provocaban el vómito, incluso tras haber recibido el alta¹³⁰.

Las historias de las protagonistas nos hablan de sus orígenes y de sus arrestos en la lucha por la recuperación: Brittany, de 15 años, se esforzaba por ser delgada para ganar aceptación entre sus compañeros –su madre también había sufrido la enfermedad–; Shelly, de 25 años, había estado luchando contra la anorexia desde hacía seis años, y entraba en Renfrew con un tubo de alimentación implantado quirúrgicamente en su estómago; Alisa, de 30 años, una madre divorciada de dos hijos, había luchado durante décadas contra su impulso incesante hacia la purgación; y Polly, de 29 años, quien había pasado años entrando y saliendo de tratamientos, a menudo desafía los procedimientos y las políticas del Centro¹³¹.

Tras su experiencia en el Renfrew Center, Greenfield llegó a la conclusión de que esta clase de desórdenes son producidos por una mezcla de diferentes factores: genética, dinámica familiar e historia personal. Lógicamente los valores sociales desempeñaban un papel fundamental y, a través de los medios de comunicación, llegaban a ejercer una tremenda presión sobre la personalidad de cada paciente. Lo que estaba claro es que estos trastornos no eran una opción personal, sino mecanismos de defensa desarrollados por los enfermos para adormecer el dolor intolerable que les produce el mundo que les rodea¹³² y el film trataba de informar y concienciar sobre ello.

Bryan Turner, un sociólogo que ha dedicado años de estudios a analizar las causas que provocan la anorexia, la consideró como un “esfuerzo en pro de la libertad individual y de la individualización con respecto a la «jaula de oro» de la familia sobreproctectora de clase media” y un acto de autoafirmación y de estrategia deliberada de autonomía que

¹³⁰ ESPIÑO, Isabel. “Morir por estar delgada”. *El Mundo*, 13 de marzo de 2007. Consultado: 15/10/2011. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2007/03/09/mujer/1173459169.html>

¹³¹ PERLE, Liz. “Devastating Intimate Portrait of Eating Disorders”. *Common Sense Media*, November 9, 2006. Consultado: 15/10/2011. Disponible en: <http://www.laurengreenfield.com/index.php?p=12C6FL3Q>

¹³² FIELDS, Jennifer. “Lauren Greenfield Discusses Her Film «THIN»”. *AOL News + Trends*, November 13, 2006. Consultado: 16/10/2011. Disponible en: <http://www.laurengreenfield.com/CaArchive/index.php?p=98LP5936>

reproducía, de modo irónico, los dictámenes de control del cuerpo procedentes de “la cultura del narcisismo, el consumismo y las normas patristicas de la feminidad”¹³³. Según él, el adelgazamiento extremo también se encontraba asociado en muchas ocasiones a la pubertad en relación con la imposición de una pureza moral por parte de la autoridad paterna, que llevaba a las afectadas a rechazar la sexualidad y, por ende, la menstruación. El problema realmente se encontraba en que la mortificación del cuerpo solo conducía a la esclavización mental y no a la libertad personal como querían conseguir todos aquellos que acababan sufriendo procesos anoréxicos¹³⁴.

Jessica Dimmock

Nacida en 1978 en Nueva York, Jessica Dimmock se formó en primera instancia en sociología y antropología en el Lewis and Clark College, graduándose en el año 2000. Con el objetivo de dedicarse a la enseñanza, realizó un máster en educación en el Long Island University. Entre 2001 y 2004 dio clases de historia americana en el Brooklyn School of International Studies. Su trayectoria dio un vuelco decisivo durante su asistencia a un curso de fotografía documental y fotoperiodismo en el Internacional Center for Photography (ICP), que terminó en 2005.

The Ninth Floor, un trabajo centrado en el aislamiento social, la problemática de la drogadicción y la degradación de la condición humana, le hizo destacar inmediatamente. Iniciado ocho meses antes de graduarse en la ICP, algunas de las fotografías de ese proyecto fueron publicadas por *New York* magazine para acompañar un artículo de Colin Moynihan¹³⁵. Pero el proyecto no terminó ahí, Dimmock siguió desarrollándolo durante tres largos años. A medida que trabajaba, tuvo la suerte de obtener varias becas y premios que le ayudaron a financiarlo, especialmente el Inge Morath Award for Female Photojournalism de *Magnum Photos* y el premio de F Award for concerned photography¹³⁶. En concreto, la adjudicación del segundo condujo en 2007 a la publicación de *The Ninth Floor* por la editorial Contrasto, a dos exposiciones individuales en museos europeos –Foam: The Photography Museum

¹³³ TURNER, Bryan. *Op. cit.*, p. 226.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 225.

¹³⁵ MOYNIHAN, Colin. “The Heroin Den Next Door. Eight months in a Flatiron shooting gallery”. *New York* magazine, September 26, 2005. Consultado: 19/10/2011. Disponible en: <http://nymag.com/nymetro/news/features/14500/>

¹³⁶ Este premio lo otorgan Fabrica, the Benetton Group’s communication research center, y Forma, Centro Internazionale di Fotografia.

en Ámsterdam y the Foley Gallery en Chelsea–, y otras tantas muestras colectivas en la Aperture Foundation, Kunsthaus Dresden y Randall Scott Gallery en Washington. Desde entonces, la fotoperiodista no ha dejado de colaborar con *The New Yorker*, *Aperture*, *Time*, *Newsweek*, *Rolling Stone*, *Wired*, *New York Magazine*, *The British Journal of Photography*, *Grazia*, *Marie Claire*, *Photo Icon* y *Photo District News*.

Moby, el famoso compositor de música electrónica, ganador de un Premio Grammy, alcanzó gran fama en los noventa por su canción *Go* de la serie televisiva *Twin Peaks*. Tras la salida de su álbum *Wait For Me* en junio de 2009, le encargó a Jessica Dimmock la producción de un vídeo en el que la fotógrafa colaboró por primera vez con Mark Jackson. Con este encargo traspasó las fronteras de la fotografía y siguió con su cámara de vídeo a Jessie, una de las protagonistas de *The Ninth Floor*, cuyas imágenes ilustraron la música de Moby. En 2010, otra de sus películas, *Without*¹³⁷ (**Fig. 30**), ganó el premio cinematográfico otorgado por *Kodak* en el Hamptons International Film Festival. La película, dirigida por Mark Jackson, cosechó elogiosas críticas a nivel mundial tras su premier



30 Jessica Dimmock. *Without*, 2010.

¹³⁷ YOUNG, Neil. "Without: Film Review" Publicado en *The Hollywood Reporter*, August 14, 2011. Consultado: 14/11/2011. Disponible en: <http://www.hollywoodreporter.com/review/film-review-222937>

proyectada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. El argumento hacía hincapié en la situación de aislamiento de una chica, Joslyn, recién salida de la escuela secundaria, que se vio obligada a cuidar de un anciano en estado vegetativo y de su casa en ausencia de sus familiares. En una isla boscosa desconectada del mundo, del móvil y de Internet, Joslyn oscilaba entre encontrar consuelo en compañía del anciano o sentir miedo y desconfianza hacia él, lo que daba lugar a una lucha diaria sin límites entre su sexualidad, la sensación de culpa y la pérdida.

Burkina Faso fue el escenario de un corto que Dimmock realizó para Médicos Sin Fronteras (MSF). *A mother devotion* (2010) (Fig. 31) era una historia¹³⁸, contada en primera persona de



31 Jessica Dimmock. *Burkina Faso: A Mother's Devotion*, 2010.

138 DIMMOCK, Jessica. *Burkina Faso: A mother devotion* / Médicos sin fronteras, 2010. Edited by Jeremiah Zagar & Whit Hansen. Photos: © Jessica Dimmock / VII Network. Consultado: 14/11/2011. Disponible en: <http://www.jessicadimmockphotography.com/video/a-mothers-devotion/>

forma muy íntima y personal, que se centraba en una mujer cuya vida giraba alrededor de su familia, especialmente de uno de sus hijos y de su enfermedad: la desnutrición. Dimmock reclutó a Natacha, la protagonista, en las grandes colas de los centros médicos y le explicó lo que quería hacer. La idea fue seguirla desde primera hora de la mañana, intentando capturar las tareas que debía llevar a cabo para dar de comer a su familia, el tiempo que dedicada a hacer la visita a los médicos o el que consagraba a su ocio. Su problema fundamental fue cómo transmitir el paso del tiempo y reflejar lo duradero y la pesadez de algunas labores domésticas, como moler el grano. Por este motivo, combinó la imagen en movimiento y la fotografía. Este proyecto representó para la fotógrafa una nueva manera de abordar el problema de la desnutrición: verlo desde dentro y desde los sentimientos y esfuerzos de una madre por conseguir la curación de su hijo¹³⁹, más que seguir la tendencia general de concentrarse en obtener la imagen dramática de “las víctimas”.

En su *The Ninth Floor* (Fig. 32), Jessica Dimmock abre una ventana a las vidas de un grupo de consumidores de heroína establecidos en un apartamento del noveno piso de un bloque de edificios situado en el número 4 West 22nd Street, en el distrito Flatiron de Manhattan,



32 Jessica Dimmock. *The ninth floor*, 2004-2007.

Nueva York. Joe Smith, de 63 años, titular del contrato de arrendamiento del piso desde 1973, era un actor que en los años setenta había sido muy popular en los espectáculos en el Down-town. Joe fue feliz mientras su compañero y sus amigos vivían a su alrededor, cultivando calabacines y tomates en la terraza de la finca y pagando los 1.200 dólares de

139 KHAN, Riz. *Interview with Photojournalist Jessica Dimmock*. Doctors Without Borders and VII present *Starved for Attention*, a multimedia campaign exposing the neglected crisis of childhood malnutrition. Entrevista transmitida por Al Jazeera English el 28 junio 2010. Consultado: 14/11/2011. Disponible en: <http://www.starvedforattention.org/blog/2010/06/23/interview-with-jessica-dimmock-part-1/>

alquiler religiosamente. Un buen día, su novio saltó desde la ventana de su apartamento y su vida se volvió gris y oscura, encontrando alivio a su dolor tan solo en las drogas, aunque fuese incapaz de suministrárselas el mismo. Cuando le empezaron a ir mal las cosas, alquiló una habitación a alguien que resultó ser un estafador, Joey, drogadicto desde los 13 años, que convirtió el lugar en un coladero para adictos y traficantes. A Joey le siguieron poco tiempo después su hermano Mike, cantante de la banda punk *Murder Junkies*, su novia Jessie, y otra pareja, Rachel y Dionn, quienes se incorporaron al grupo más tarde. Estos fueron los protagonistas de las fotografías de Jessica Dimmock.

Jim Diamond, un joven traficante de cocaína, fue quien llevó a Dimmock al apartamento. Cuando la fotógrafa disparaba algunas instantáneas por el sur de Manhattan, se le acercó y pidió que le hiciera algunos retratos. Durante tres días siguió al traficante por las calles mientras cerraba los tratos y se encontraba con gente en cabinas de teléfono. Finalmente llegó a un refinado edificio frente al célebre Flatiron building, rascacielos en forma de cuña que, diseñado por Daniel Burnham y terminado en 1902, fue uno de más altos de la ciudad durante décadas. En el momento en que Diamond introdujo a Dimmock en el apartamento, en el otoño de 2004, cerca de 15 personas vivían en él. Joe, convertido en un adicto, dejaba que se alojasen gratis a quienes le ayudaran a chutarse. Había renunciado y perdido todos los derechos sobre su dormitorio y, a cambio de tomar una cucharadita de metadona, una dosis diaria de droga, una cerveza o varios cigarrillos, ocupaba un sofá sucio en el salón. El ambiente en el apartamento era claustrofóbico. Los cables eléctricos corrían a través de los pasillos oscuros para dar alimentación a las bombillas solitarias de cada habitación. Las estanterías y las mesas habían sido despojadas de todos los artículos potencialmente valiosos, vendidos en la calle para conseguir dinero para comprar drogas. Un gato muerto permaneció en el baño más de dos semanas antes de que nadie se encargara de retirarlo, había colchones sin sábanas, boquetes en las paredes y mucha oscuridad. La gente se movía a través de los pasillos, con sus adicciones, sin comer, con la mirada perdida. Como hija de un ex drogadicto, Dimmock encontró algo inquietantemente familiar al entrar por primera vez en ese apartamento, acordándose de su padre, de sus amigos y de los efectos destructivos de la adicción. A través de sus fotografías nos obligó, no se sabe si como tributo a su progenitor, a contemplar cómo los residentes se inyectaban, se quedaban dormidos, hacían el amor (si así se podía llamar), se peleaban, eran hospitalizados para evitar su muerte o encarcelados. La depravación y flagrante autodestrucción era nauseabunda. Y todo ello sucedía en el corazón de un barrio residencial de carácter exclusivo y famoso por la abundancia de restaurantes.

Dimmock se centró principalmente en Jessie (Fig. 33), quien había sido educada en una casa- barco por sus padres hippies. Cuando atracaron en Northport, Nueva York, para cuidar de un familiar enfermo, su nueva vida le hizo entrar en shock. “Yo no sabía lo que eran los pantalones vaqueros *Guess*”, recuerda. “Yo no sabía lo que eran las animadoras”¹⁴⁰. Las drogas le dieron una nueva identidad y el consumo de la heroína a largo plazo degradó drásticamente su belleza. Obligada a prostituirse para conseguir una dosis, Jessie, a diferencia de los demás, tenía una mirada de tristeza en sus ojos que podía



33 Jessica Dimmock. *The ninth floor*, 2004-2007.

140 MOYNIHAN, *op. cit.*

haberse interpretado como un deseo de dejar aquel universo. En un primer momento, Jessie y su novio Mike trataron de limpiar el apartamento y durante algún tiempo Jessie trabajó en una tienda de antigüedades ayudando a pagar las facturas. Al perder su puesto de trabajo, las condiciones de vida degeneraron rápidamente, no podían pagar a Con Edison y robaban la electricidad de la escalera de emergencia.

Rachel y Dionn (Fig. 34), por su parte, fueron presentados por Dimmock como dos almas patéticas e irremediabilmente perdidas, que siempre causaban angustia a otros a través de su conducta destructiva, egoísta y decadente, llena de resentimiento hacia los demás.



34 Jessica Dimmock. *The ninth floor*, 2004-2007.

La cámara de Dimmock tomó parte de los momentos más íntimos de Rachel y Dionn. Insultos y violencia doméstica, alcohol y desorden en dos vidas tiradas por la borda. Pero también amor. En una instantánea Rachel pegaba a Dionn en la boca y lo hacía sangrar, en la fotografía siguiente le besaba desesperadamente. La historia llegó a su punto álgido cuando Rachel se quedó embarazada.

Finalmente, el piso frente al Flatiron building fue desalojado cuando Joe necesitó hospitalización. Jessie vivió durante algún tiempo en la calle, después fue encarcelada y a su salida de la penitenciaría intentó dejar las drogas sin éxito mientras vivía junto a su madre. Más adelante, sus días transcurrieron entre la calle y el hospital. Rachel y Dionn entraron en un programa de metadona y tuvieron un bebé, Matilda, que se convirtió en un objetivo de lucha contra las drogas, en un símbolo de esperanza para una nueva vida¹⁴¹.

Dimmock se arrastraba al lado de los personajes que fotografiaba, ponía su cuerpo en los mismos espacios reducidos que sus temas, en dormitorios, en camas, en baños, y el resultado llevaba al espectador a una proximidad inusual, creando con ello un grado de intimidad exultante. Su cámara era invisible, nadie notaba su presencia e incluso ella misma rompía con sus propios pensamientos adaptándose al modo de actuar de sus protagonistas. Dimmock disparaba con una apertura muy ancha, dictada en parte por la escasa luz de la que disponía, lo que facilitaba, en ocasiones, que la imagen se desenfoicara, dotando a las fotografías de un estilo muy personal. Por eso todas las instantáneas parecen haber sido realizadas de noche, pero no es así. Tan solo el ambiente claustrofóbico y la oscuridad en la que se mantenía siempre el apartamento proporcionaba esa sensación de hallarse en una noche sin fin. Nunca se podía saber en qué hora del día se encontraba uno y en esas condiciones se filmaban o fotografiaban los momentos más caóticos de aquellas vidas.

La imaginería dinámica y secreta de los adictos a la droga había sido retratada con anterioridad en foto-ensayos como *Cocaine True Cocaine Blue* (1994) del documentalista Eugene Richards o *Tulsa* (1971) de Larry Clark. Sin embargo, las fotografías Dimmock se diferenciaban de aquellas porque involucraban al espectador en la narración, le hacían copartícipe de la misma. Existía en ellas una capacidad especial para ligarte emocionalmente con los protagonistas, que derribaba todo tipo de fronteras existentes entre el

¹⁴¹ DIMMOK, Jessica. *The Ninth Floor*, 2007. Película que puede ser vista en la página web de la artista. Consultado: 14/11/2011. Disponible en: <http://www.jessicadimmockphotography.com/video/the-ninth-floor/>

público y los fotografiados¹⁴². No concurrían en sus escenas ni planos, ni perspectivas extendidas, sino al contrario, planos cortos, con el zoom en la máxima extensión, que te hacían creer que estabas dentro de las mismas historias. Su enfoque realista quedaría lejos del realizado por los fotógrafos de los años treinta, quienes utilizaban narrativas de carácter casi metafísico, hechas visibles por secuencias de fotomontajes, ampliaciones desmesuradas de imágenes o por tomas en picado y en contrapicado para producir metáforas y sensaciones oníricas. Tal es el caso de las fotografías de Manuel Álvarez Bravo que ilustraron el artículo de A. Casa Beltrán titulado “Las drogas heroicas. Del paraíso al infierno”, publicado en la revista mexicana *Imagen 7*, el 11 de agosto 1933, donde el fotógrafo intentó escenificar el viaje alienante y alucinante que provocaba el consumo de las drogas, iniciando la serie secuencial de fotografías con una extraordinaria imagen de una mano con una jeringuilla en movimiento, lograda mediante doble exposición, continuando en las dos tomas siguientes con detalles de una mujer hundiéndose la jeringuilla en sus piernas y en su brazo para finalizar con una vista en contrapicado de la protagonista tirada en el suelo en un estado de ensueño debido al efecto de la droga¹⁴³. Parecía que Álvarez Bravo hubiera querido escenificar el vuelo de un pájaro, que el alma hubiera salido de la cárcel del cuerpo y lo observara desde la distancia, simulando la pesadilla de la enajenación y el viaje hacia el infierno.

Jodi Bieber

Jodi Bieber nació en Johannesburgo, Sudáfrica, y estudió Marketing, estableciendo sus primeros contactos con la fotografía a través de tres cursillos en el Market Photography Workshop de su ciudad natal. En 1993 entró como becaria en *The Star* de Johannesburgo y durante tres meses trabajó en su laboratorio, haciendo tareas de revelado e imprimiendo fotografías de prensa. En su tiempo libre iba con su cámara a la caza de noticias y consiguió que, en sus tres primeros días de trabajo, se publicara una foto suya. Eran los tiempos en que Sudáfrica caminaba hacia sus primeras elecciones democráticas y tanto la prensa local como internacional estaba sedienta de imágenes. Tres años más tarde fue

¹⁴² SIEGEL, Josh. *Facts and Fictions. Interview with Jessica Dimmock*. MoMA's Department of Film and Media, January 27, 2012. Consultado: 14/11/2013. Disponible en: <http://www.jessicadimmockphotography.com/video/facts-fictions-an-interview/>

¹⁴³ FERNÁNDEZ, Horacio. “Manuel Álvarez Bravo”. ALBIÑANA, Salvador y FERNÁNDEZ, Horacio (com.). *Mexicana: fotografía moderna en México, 1923 – 1940*. IVAM Centre Julio González, 29 enero - 17 mayo 1998 [Textos: Juan Manuel Bonet, Salvador Albiñana, Horacio Fernández, Emilia García-Romeu, James Oles]. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, D.L., 1998, pp. 79 y 81.

seleccionada, junto a diez fotógrafos más, para asistir a la *World Press Photo Joop Swart Masterclass* en Ámsterdam. Desde entonces trabajó como *freelance* para numerosas publicaciones, como el *The New York Times* o *Time* magazine, y recibió numerosos galardones, entre ellos, los nueve premios que ganó en las diferentes ediciones de *World Press Photo* entre 1998 y 2005. Además, volvió a obtener este último en 2011 por su magnífica foto de *Bibi Aisha*, portada de la revista *Time* y objeto de una enorme controversia.

Las Cañas (2003)¹⁴⁴ (Fig. 35) fue una serie con la que Jodi Bieber nos adentró en el micro-mundo de una pequeña área situada junto al barrio del Campanar, a las afueras de Valencia¹⁴⁵, punto neurálgico de la venta de drogas y donde se refugiaba un grupo de marginados, adictos procedentes de diversos lugares del mundo, que compartían agujas



35 Jodi Bieber. *Las Cañas*, 2003.

para inyectarse heroína, una de las formas más usuales de transmisión del SIDA. Fue una historia cargada de emotividad que mostraba el deterioro de las condiciones de vida, una vida vivida al margen de las normas y de los dictados sociales.

En 2003 Jodi Bieber colaboró con *Médicos Sin Fronteras* (MSF) realizando un reportaje, *A Weapon of War* (Fig. 36), sobre la violencia sexual ejercida sobre las mujeres en Baraka, a las orillas del lago Tanganica al este de la República Democrática del Congo¹⁴⁶,

¹⁴⁴ O'TOOLE, Sean. "Jodi Bieber". *artforum.com / critics' pick*. Consultado: 20/11/2015. Disponible en: <https://www.artforum.com/index.php?pn=picks&id=55698&view=print>

"Ayuda en Acción inaugura -Vidas en positivo- una visión consciente y humana del Sida". *Mundosolidario.org*. Consultado: 14/11/2015. Disponible en: <http://www.mundosolidario.org/doc.php?var=454>

¹⁴⁵ Esta serie fotográfica estuvo expuesta en el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MUVIM) en el marco de la exposición «Vidas en Positivo» celebrada entre noviembre y diciembre de 2003. "Ayuda en Acción inaugura -Vidas en positivo- una visión consciente y humana del Sida". *Mundosolidario.org*. Consultado: 14/11/2015. Disponible en: <http://www.mundosolidario.org/doc.php?var=454>

¹⁴⁶ DUROCH, Françoise. "Genital mutilation. Excisions and mutilations". *messages MSF* (Médecins Sans Frontières internal newsletter), No. 130, May 2004. Consultado: 25/11/2015. Disponible en: <http://www.msf.fr/sites/www.msf.fr/files/2004-05-01-Messages130VA.pdf>



36 Jodi Bieber. *A Weapon of War*, 2004.

por grupos de milicias armadas congolesas, ruandesas y burundesas en su lucha por conseguir áreas de poder e influencia. Un año más tarde ganó el segundo premio del *World Press Photo*, en su sección de Contemporary Issues Stories, por su trabajo sobre la violencia contra las mujeres en Sudáfrica, donde una de cada cuatro mujeres era golpeada y maltratada por su pareja regularmente, con

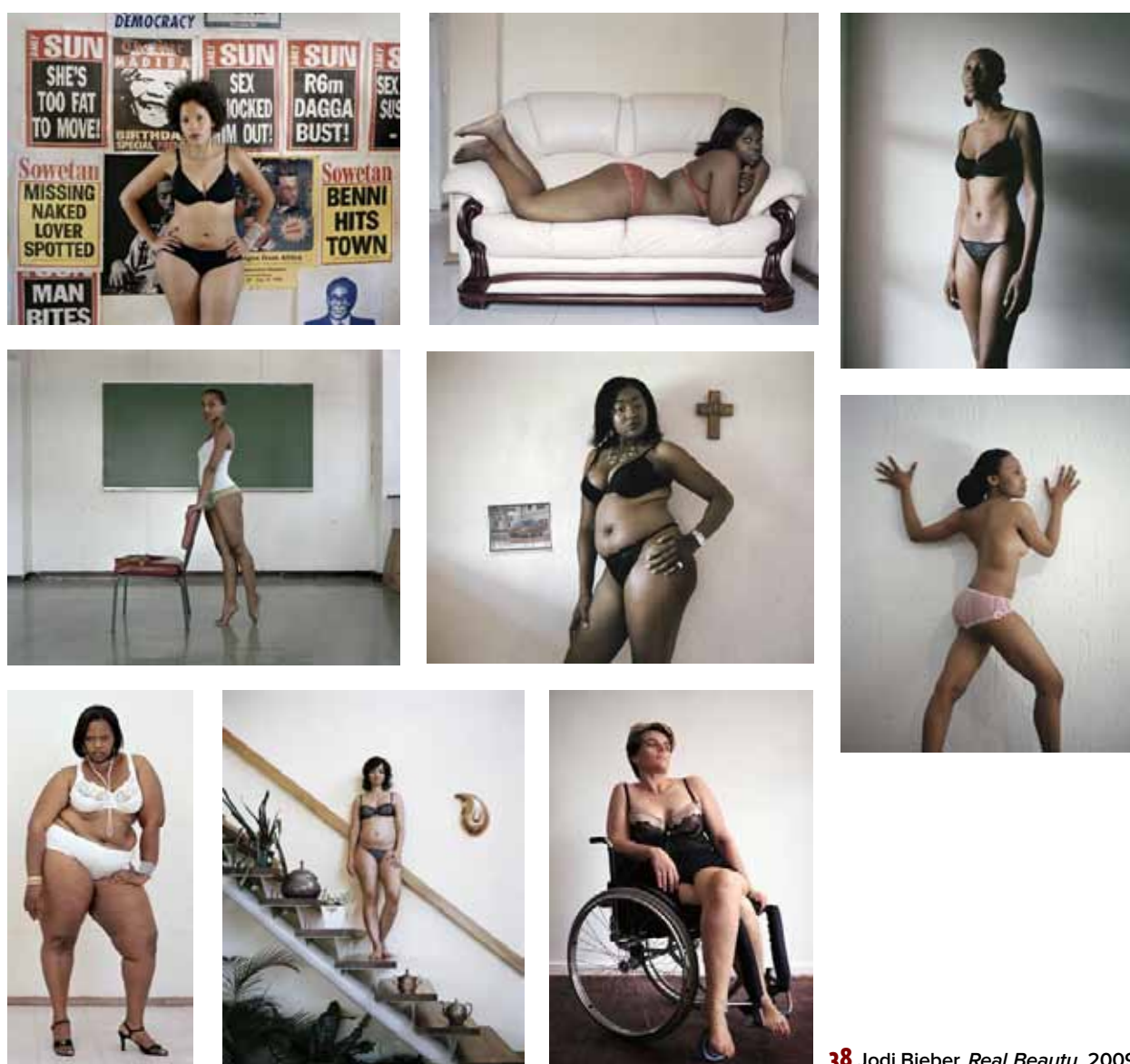


el resultado de una muerta cada seis días y una violada cada veintiséis segundos. Con la serie *Survivors of Domestic Violence* (**Fig. 37**) su intención fue proporcionar un foro de discusión sobre el tema para las víctimas, porque cuanto más abiertamente era expuesto el problema, más fácil era para ellas reconocer la injusticia, no tolerarla y tratar de escapar de ella. Durante un periodo de diez años, desde 1994 a 2004, registró, a través de fotografías en blanco y negro, la forma de vida de las comunidades marginales situadas a las afueras de Johannesburgo y Cabo Norte en su serie *Between Dogs & Wolves*, serie que publicó en formato libro en 2006.



37 Jodi Bieber. *Survivors of Domestic Violence*, 1994-2004.

Real Beauty (Fig. 38), que recibió el primer premio de la sección de retratos en *Picture of the Year International (POYi)* en su edición de marzo de 2009, se inspiró en su propia vida y en una campaña publicitaria que *Dove* lanzó en 2004 en la que mujeres comunes y corrientes posaban en ropa interior con la intención de potenciar la confianza de estas en su propio cuerpo. Bieber realizó cuarenta y cinco sesiones fotográficas con una duración que fue desde los cuarenta y cinco minutos a las tres horas¹⁴⁷. El proyecto trataba de encontrar la belleza interior de cada mujer, sin aditamentos. El ajuste del marco fotográfico dentro de cada uno de los entornos, en las propias casas de las protagonistas, fue un



38 Jodi Bieber. *Real Beauty*, 2009.

¹⁴⁷ SMYTH, Diane. "Jodi Bieber – Real Beauty". *British Journal of Photography*, March 25, 2009.

trabajo de Bieber. Sin embargo, cada una de las mujeres, que debía posar semidesnuda, elaboró y diseñó su propio espacio o telón de fondo para su posado, explorando de ese modo sus fantasías respecto a la belleza y la sensualidad.

Las mujeres participantes cubrían todos los rangos de la escala social, desde jóvenes a mayores, desde negras a blancas, desde cajeras de supermercados a peluqueras, desde gordas a delgadas. En una sociedad conservadora como la sudafricana, el mayor problema surgió a la hora de reclutar mujeres. Tres fueron las principales razones por las que las mujeres no querían participar: la falta de acuerdo con el cónyuge, los puntos de vista religiosos y el reto de enfrentarse a su propio cuerpo y fantasías. A consecuencia del estudio, se definieron distintos niveles de significación de la imagen femenina y del concepto de belleza que variaba de unos grupos tribales a otros e incluso dentro de una misma comunidad. Por ejemplo, en las comunidades Tswana y Xhosa cuanto más clara era la piel más bella era la mujer. Pero, en la mayoría de los casos, las mujeres muy delgadas y altas eran percibidas como enfermas, posiblemente como padecedoras del VIH / SIDA, mientras que las mujeres más rellenas figuraban como las más saludables y sanas. A pesar de esa tendencia general, un estudio publicado por la BBC indicaba que en Sudáfrica habían aumentado los casos de anorexia nerviosa debido a la influencia de la moda occidental y de la visión que esta vendía de la hermosura. Jodi Bieber sintió una fuerte necesidad de crear un cuerpo de trabajo que fuese en contra de lo que los medios habían descrito como hermoso, sin atender a los prototipos de mujer vendidos y marcados por la industria de la belleza y de la moda. No quería acceder al mundo perfecto creado por *Photoshop*, ni tampoco que las poses de sus modelos evocaran aquellas difundidas por los medios publicitarios, quería acceder a la autenticidad de cada mujer. De este modo, cada una de ellas deconstruía mediante la yuxtaposición de conceptos esos manidos estereotipos de la belleza occidental. Analicemos un par de representaciones.

Claire (**Fig. 39**) es blanca, una mujer mayor y lo primero que nos llama la atención en ella es la forma en que está vestida, en ropa interior, pues juzgamos que no es apropiado para su edad. Además, se trata de lencería negra, una prenda relacionada con la sexualidad y la provocación. Su entorno doméstico, la cocina, un lugar característico de la



39 Jodi Bieber. *Claire*. *Real Beauty*, 2009.

feminidad patriarcal, se contrapone a su mirada desafiante y su pose insinuante y descarada. *Claire* desafía las nociones masculinas sobre la belleza y sexualidad erótica asignadas a la juventud y no a la vejez, al mismo tiempo que opone dos conceptos de feminidad, la del ángel del hogar frente a la de la vulgar buscona¹⁴⁸.

Lucille (Fig. 40), una mujer de mediana edad, vestida con traje de baño, lleva complementos sobrios de carácter ceremonial, un sombrero grande y un collar, así que en un mismo sujeto se dan citados tipos de atuendos, dos formas de ser. La modelo aparece reclinada sobre una alfombra en una postura acogedora y relajada, mientras que su rostro y mirada denotan seriedad e interpelación, repitiéndose la misma contraposición en sus gestos que en su manera de vestir.



40 Jodi Bieber. *Lucille*. *Real Beauty*, 2009.

Lucille es mestiza, no usa maquillaje y muestra sin vergüenza las marcas y cicatrices de su piel. Su elección de posar sobre una alfombra estampada con el motivo de un leopardo, símbolo de lo salvaje, nos hace pensar en una actitud erótica extravagante. Sin embargo, *Lucille* no es la mujer africana deseable que las representaciones estereotípicas usarían para personificar la belleza negra y, por lo tanto, subvierte la noción del exotismo de las mujeres africanas¹⁴⁹ al mismo tiempo que lo enfrenta al modelo occidental. En ambos casos y en los restantes retratos de *Real Beauty*, el modelo reinscribe las mismas expectativas estereotipadas de apariencia femenina que la sociedad occidental difundió durante siglos, pero en vez de absorberlas las desmantela, creando dimensiones nuevas de significación.

En 2010, Bieber publicó con Jacana Media y en colaboración con el Goethe-Institut South Africa, *Soweto*¹⁵⁰ (Fig. 41), una monografía gráfica sobre los habitantes del municipio situado

¹⁴⁸ THOMIK, Maxine Gabrielle. *Reflections on the postcolonial and postfeminist in the work of two South African photographers: Jodi Bieber and Zanele Muholi*. Master of the Arts. University of the Witwatersrand, Johannesburg. Doctoral dissertation. Supervisor: Rory Bester, February 2014, pp. 71-72. Consultado: 22/03/2017. Disponible en: <http://wiredspace.wits.ac.za/handle/10539/14784>

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 79.

¹⁵⁰ LAURENT, Olivier. "Jodi Bieber's Soweto". *British Journal of Photography*, May 30, 2010. Consultado: 28/11/2015. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20130531050316/http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/q-and-a/1651155/jodi-bieber-soweto>



41 Jodi Bieber. Soweto, 2010.

al suroeste de Johannesburgo que, durante los años ochenta y principios de los noventa, se convirtió en el punto central de la lucha contra el régimen del apartheid. Bieber fotografió a los residentes de Soweto desde 1994, registrando los cambios desarrollados tanto en los hábitos de vida como en el paisaje urbano. Hoy por hoy, Soweto ha pasado a ser un punto de interés turístico y algunos de sus barrios han sido colonizados por personas de clase media alta.

La instantánea más reconocida de Bieber fue la de *Bibi Aisha*, la adolescente de dieciocho años que pasó a ser el símbolo de la ideología talibán y de la represión ejercida por este sobre las mujeres. A los doce años, Aisha y su hermana menor fueron entregadas a la familia de un combatiente talibán de la provincia de Oruzgan. Según ordena la antigua costumbre de las tribus pastún, denominada *Baad*, las hermanas sirvieron para liquidar una deuda de sangre, ya que un tío de Aisha había matado a un pariente de su futuro marido. Como el combatiente talibán vivía en la clandestinidad, Aisha y su hermana pasaron a depender de su familia política, que las sometió a la esclavitud y al maltrato. Aisha huyó al no soportar el abuso y, en consecuencia, fue castigada por el régimen y la tradición talibán. Su marido, ayudado por su familia, le amputó las orejas y la nariz abandonándola en las montañas. Aisha sobrevivió y fue llevada a un refugio de *WAW* (Women For Afghan Women) en Kabul, donde se le proporcionó ayuda psicológica y se le encontró un benefactor, la *Grossman Burn Foundation* en Calabasas, California, que accedió a correr con los gastos de la cirugía reconstructiva.

Bibi Aisha (**Fig. 42**) fue portada de la revista *Time* el 9 de agosto de 2010 y Bieber recibió el primer premio del *World Press Photo of the Year* en 2011 por su fotografía. La fotógrafa trató de capturar la belleza interior de Aisha, su alma, lo que realmente era y no lo que pudiera tratar de ser para la cámara. A la protagonista se le preguntó en varias ocasiones si su re-



42 Jodi Bieber. *Bibi Aisha*, 2010.

trato podría cambiar las vidas de las mujeres afganas y respondió que era una cosa que no podía llegar a saber, pero que a ella le podía ayudar a obtener una nariz y unas orejas nuevas¹⁵¹. Bieber trató de evitar que Aisha apareciera ante el mundo como una víctima, dignificando su imagen, mostrando la espontánea belleza que emanaba desde su interior.

Fabiola Llanos

En 1996, tras su licenciatura en Comunicación Social por la Universidad de Artes y Ciencias Sociales de Chile, comenzó su trabajo como fotoperiodista y editora gráfica en las revistas *Lectura a Bordo*, *Via Libre*, *Fenabus* y *Corraleros*. Posteriormente entró como adjunta a la Dirección del Instituto de Ecología Política de Chile, una organización no gubernamental que trabajaba desde 1987 en el área de medio ambiente para la construcción de una sociedad más ecológica y sostenible. Además, colaboró en diversas campañas electorales durante el periodo de la Concentración Democrática de Chile, una de las cuales fue la candidatura de Verónica Michelle Bachelet, que se convertiría años más tarde en la primera mujer presidenta de Chile entre marzo de 2006 y 2010. Después de un largo viaje por Bolivia y Perú en 1999, decidió dar un giro de 180 grados a su vida. Dejó Chile para instalarse en Cataluña en 2001, donde continuó su formación en la Universitat de Barcelona, realizando un Máster en Lingüística General del que se graduó en 2005. Desde 2008, trabajó como responsable de comunicaciones de la *Fundació Catalana Sida i Societat*, una organización sin ánimo de lucro que, desde 2002, desarrolla su labor en el ámbito de la salud pública y de la cooperación internacional, concentrando todos sus esfuerzos en Guatemala. Dentro de este ámbito, Fabiola Llanos realizó *Escuintla: Tierra de Perros* (2010-2011) (Fig. 43), un foto-ensayo sobre mujeres trabajadoras del sexo en Guatemala, su relación con la vida, con las infecciones de transmisión sexual, con

¹⁵¹ ROBERTS, Oliver. "An intimate eye". *The Sunday Times, Time Lives*, February 19, 2011. Consultado: 18/11/2015. Disponible en: <http://www.timeslive.co.za/sundaytimes/2011/02/19/An-intimate-eye>

las violencias, la migración y la maternidad. Este proyecto de Escuintla –uno de los departamentos con los índices más altos de delincuencia, violaciones y analfabetismo de Guatemala– fue concebido como un elemento expositivo, acompañado de sonido y un documental, realizado en colaboración con Ana Torres, que se expuso en Barcelona y viajó por diversos lugares de Chile.



43 Fabiola Llanos. *Escuintla: tierra de perros*, 2002.

Fabiola Llanos ha impulsado diversas iniciativas y proyectos como, por ejemplo, *La Independent. Agència de notícies amb visió de gènere*, *Innoving*, etc., compaginando sus labores como periodista especializada en género y en el sector social con sus trabajos en el terreno del documental y de la fotografía. Desde 2009 colabora con la *Revista de Actores i Directores de Catalunya - ENTREACTE*, donde actúa como fotógrafa y filmmaker, además de escribir para el “Zoom”, un apartado donde se intenta reflejar la cartelera de teatro internacional. Según la propia fotoperiodista, *ENTREACTE* le dio la posibilidad de recrearse en la imagen, el arte y la cultura, aspectos que el periodismo y la comunicación social a veces olvidaba. Desde esta plataforma se ha introducido en el mundo del documental musical. En esta categoría ha realizado varios proyectos, como *Reinas Rockeras* y *La Chica del Viento*, un documental que cuenta la historia de Cathy Claret, una cantante de origen gitano, que nació en Nîmes, en el sur de Francia, pero que se estableció en Barcelona, considerada pionera de la fusión entre el pop, bossa-nova, rumba y reggae.

Fabiola Llanos tiene puestas “las gafas” del feminismo, aunque está más cerca del ecofeminismo y de las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano, donde las grandes teóricas comparten calle con cada mujer: cada una vale, cada una cuenta, cada una es un igual y todas han de saborear los mismos escenarios. En este sentido Llanos

ha desarrollado *MEB Mujeres en Barcelona: 3 delitos - 2 virtudes - 1 retrato* (Fig. 44). Un proyecto personal en el que la participación de las mujeres ha sido esencial y que tiene como objetivo desvelar a través de la imagen, CÓMO son, CÓMO se les ve, CÓMO se ven a sí mismas y, en consecuencia, averiguar si les gusta lo que ven y si creen que “se les representa” correctamente. Para ello ha utilizado la fotografía como gancho para bucear profundamente. A través de una llamada pública, Fabiola Llanos invitó a mujeres, fuese cual fuese su edad y origen, a posar “como quisiesen”, dentro de un marco determinado, con la ropa que quisiesen y con quien quisiesen. La idea era ofrecer una oportunidad para que se “desnudasen”, reconociendo sus vicios, carencias, obsesiones



44 Fabiola Llanos. *MEB* (en proceso).

y errores (delitos). Este fue el paso más fácil: al parecer, las equivocaciones siempre se tenían presentes, no se las dejaba ir, no se olvidaban. Pero el objetivo también era que las mujeres reconociesen sus virtudes y aunque a simple vista pudiera parecer una pedantería, fue muy difícil que se llegara a reconocer un mínimo de dos virtudes por mujer.

Llanos y su equipo lograron que participasen cincuenta mujeres en tres jornadas de trabajo. La mayoría acudieron por la llamada pública, no las conocían, ni ella ni su equipo. Y por orden las fotografiaron, les preguntaron y las filmaron. Decidieron hacer sus retratos fotográficos lo primero de todo, antes de que respondiesen a sus preguntas, porque muchas de ellas se rompían y quebraban al responder, especialmente las mayores. Por ejemplo, realizaron un retrato a cuatro generaciones de mujeres, cada una de ellas tenía su propia historia, pero los testimonios de las mujeres mayores resultaban mucho más emotivos y potentes. Llanos tiene la idea de repetir este ejercicio en otras ciudades y países.

Para Fabiola Llanos, que se ha definido a sí misma como una mirona impertinente profesional, la fotografía siempre es una herramienta digna tanto para investigar lo que hay fuera del marco de la imagen como lo que hay dentro de la toma. Ha elegido trabajar en blanco y negro porque piensa que el color le distrae de su objetivo final. Le gusta trabajar con lentes de 200/300 mm para captar a las personas sin atemorizarlas, desde una distancia relativa, respetando sus “espacios vitales”. Las imágenes de situación no le conmueven tanto como los pliegues de una boca, las curvas de los cuellos o las manos expresando algo y prefiere no manipular la imagen y trabajar en formato RAW¹⁵².

Lourdes Segade

Nacida en Alcoy, Alicante, en 1977, se formó en Publicidad y Relaciones Públicas en la Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna - Universidad Ramón Llull de Barcelona entre 1996 y 2000. Al año siguiente de su graduación, realizó estudios de postgrado en “Reportalismo” en la misma universidad, bajo la tutela de Eugeni Madueño y Bru Rovira. Durante diez años, entre 1999 y 2009, fue responsable de fotografía y colaboradora de redacción en la revista *Nova Ciutat Vella*, editada por la Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna. Entre 2003 y 2005 colaboró con *REA*, *Agence de Presse Photographique*, y desde entonces hasta la actualidad es miembro del colectivo *Picture Tank*. A partir de 2009 inició su colaboración con *Polaris Images*, una red global de fotógrafos que distribuye material gráfico a más de una treintena de países. Ha impartido clases de fotografía a diferentes grupos de niños en la Biblioteca Ignasi Iglesias-Can Fabra, en la Biblioteca Pública Sagrera-Marina Clotet y en l’Escola Voramar. Segade im-

¹⁵² Los datos e información sobre Fabiola Llanos se ha extraído de su página web (<http://www.fabllanos.com/periodista/Portfolio/Portfolio.html>) y de una entrevista realizada por e-mail el pasado 18 de julio de 2012.

partió en 2010 un taller de fotografía en el Instituto Europeo di Design (IED) de Barcelona y desde septiembre de 2012 es profesora de fotografía del *Independent Studies Program* del Trinity College de la misma ciudad.

Actualmente colabora con rotativos de corte internacional, como *The New York Times* e *International Herald Tribune* y, en España, principalmente para suplementos dominicales y revistas mensuales a las que propone, junto a un redactor, reportajes de muy variada temática. Entre sus clientes destacan *Magazine La Vanguardia*, *Revista La Vanguardia Domingo* (suplemento semanal de la Vanguardia), *B&N Dominical* de *El Periódico de Catalunya*, *El Semanal* y *XL Semanal* (suplemento dominical de ABC), *Yo Dona*, *Cambio 16*, *El Progreso* de Lugo, *Diario de Tarragona*, revista *Debats Tecnològics*, revista *Baleària*, revista *Capçalera*, *l'Agenda de la Imatge (UPIFC)*, *Nova Ciutat Vella*, *Magazine Fotosistema* y revista *Theknos*.

En noviembre de 2005, gracias a la sugerencia de Gary Knight, miembro fundador de la *Agencia VII*, formó junto a otras cinco fotógrafas –Marizilda Cruppe, Agnès Dherbeys, Bénédicte Kurzen, Justyna Mielnikiewicz y Newsha Tavakolian– un colectivo de mujeres, *EVE Photographers*, que trataron de mostrar la realidad circundante a través de sus distintas nacionalidades e identidades culturales. El colectivo abordó temas relacionados con la mujer, siendo la maternidad su tema estrella: “La maternidad es nuestro primer proyecto conjunto con el que recorreremos el camino de la existencia: el nacimiento, la muerte, la vida cotidiana y otros problemas por los que compartimos preocupación, como la guerra, la pobreza, la injusticia y la felicidad”¹⁵³. En sus reportajes dejaron constancia de las trabas a las que se enfrentaban las madres adolescentes en las “favelas” de Brasil, de la falta de asistencia médica en los partos acaecidos en las aldeas de Indonesia, de la mortalidad infantil por SIDA en Sudáfrica, de la dificultad en el cuidado conjunto de una madre anciana y un bebé en condiciones de extrema pobreza en Georgia y, por último, de los problemas generados por la discapacidad en la crianza de los hijos en la España actual¹⁵⁴.

El tema de la mujer ha sido una constante en los reportajes realizados por Segade a lo largo de los años, referidos tanto al lugar que ocupa en la sociedad como a los problemas inherentes a su cuerpo e imagen social. En 2008 se embarcó en un viaje por Nepal

¹⁵³ SEGADE, Lourdes. “Visiones sobre la maternidad”. *diariocrítico.com*, 3 de septiembre de 2008. Consultado: 12/09/2012. Disponible en: <http://www.diariocritico.com/noticias/84452>. Declaraciones de Lourdes Segade con motivo de la exposición *Visiones sobre la maternidad*, celebrada en la Fnac Callao (Madrid), una exposición incluida dentro del programa cultural del congreso internacional *Mundos de mujeres 08*, celebrada en julio en la Universidad Complutense de Madrid.

¹⁵⁴ CAMPBELL, Karyn. “Eve Photographers: Female Photojournalist Collective Lends Scope to Undocumented Beauty”. *Flaunt* magazine, No. 110, year 2010. Issue: Identity Politics, pp. 78- 85.

y Bután, junto a la redactora Paka Díaz, y durante veinte días realizó fotografías de carácter general para *Yo Dona*¹⁵⁵. Este encargo le condujo a una investigación más profunda, de perfil antropológico, sobre las mujeres butanesas que terminó en la creación de *Bhutan in feminine* (Bután en femenino) (Fig. 45). La fotoperiodista retrató la inhabitual sociedad matriarcal que había existido, desde tiempos inmemoriales, en este pequeño y aislado país, situado entre el Tíbet, Nepal, China e India. Una sociedad en donde el di-



45 Lourdes Segade. *Bután en femenino*, 2008.

¹⁵⁵ DÍAZ, Paka y SEGADE, Lourdes. "Bután is different". *Yo Dona*, núm. 151, 21 de marzo de 2008, pp. 34-41.

vorcio era una práctica común, el concepto de virginidad no existía, las mujeres poseían tierras, eran las receptoras oficiales de las herencias y conseguían acceder a los cargos políticos más altos. Tres años antes, Segade había mirado cara a cara al cáncer y a sus secuelas en *Look into my eyes* (Mírame a los ojos)¹⁵⁶, para dar a conocer la labor desempeñada por el *Grup Àgata*, una asociación de mujeres afectadas por el cáncer de mama, que desde su fundación, diez años atrás, había trabajado intensamente para ayudar a sus víctimas a superarlo y entenderlo. A través de un pase de modelos de ropa interior, protagonizado por las asociadas, fue descubriendo las experiencias y los sentimientos de las mujeres sometidas a mastectomías que necesitaban de prótesis mamarias hasta que la reconstrucción de sus pechos fuese permitida y realizada. Hizo hincapié en cómo los diseñadores del mundo de la moda se habían olvidado de estas enfermas, dada la escasez de productos específicos pensados, diseñados y producidos para ellas –pelucas, ropa interior, trajes de baño, etc.–, que, por lo general, tan solo se hallaban en farmacias específicas y ortopedias, recordándoles de ese modo, día a día, su problema, su enfermedad, sus faltas, sus complejos. Desde esta perspectiva se centró también el trabajo de Jo Spence, que en su obra *The Picture of Health? (1982-1991)* desarrolló una serie fotográfica en la que documentaba, de forma autobiográfica, la evolución que sufrieron su cuerpo y su mente al convertirse en una víctima más del cáncer de mama. Spence realizó un seguimiento gráfico de su situación durante casi una década, partiendo desde su primera operación, analizando “los procesos de infantilización, victimización y despersonalización que experimenta el enfermo, así como la vida cotidiana con la enfermedad y la búsqueda de nuevos hábitos y terapias alternativas”¹⁵⁷.

Segade produjo también “series de personajes femeninos” de marcadas personalidades, que habían conseguido tanto generar estilos y tendencias dentro de sus áreas de trabajo como abrir vías de acción sociopolítica. En 2007 realizó el reportaje *Carme Ruscaldeda, A Five-Star Woman* (Carmen Ruscaldeda, una mujer de cinco estrellas)¹⁵⁸, un día en la vida de la única mujer en España que contaba con cinco estrellas otorgadas por la *Guía Michelin*. Sus dos restaurantes, bautizados con el nombre de *Sant Pau*, el español con tres estrellas, en Sant Pol de Mar, cerca de Barcelona, y el japonés con dos, en Tokio,

¹⁵⁶ Se trata de un reportaje realizado por iniciativa propia el 17 de marzo de 2005 y que todavía no se ha publicado.

¹⁵⁷ RIBALTA, Jorge. “Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo”. Introducción”. *Jo Spence Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. Barcelona: Macba/Actar, 2005, p. 13.

¹⁵⁸ Reportaje publicado con otro título: SWEET, Marta y SEGADE, Lourdes. “Constelación Ruscaldeda”. *Yo Dona*, núm. 36, 7 de enero de 2007. Pp. 34-39.

figuraban en el cuarto lugar del ranking de los mejores establecimientos del mundo. También nos acercó a *Amira Dibsi. From Warrior To Family Woman* (Amira Dibsi. De guerrera a mujer de familia), una profesora de árabe que, en 1976, cuando era estudiante en la universidad, se hizo miembro de Al-Fatah, llegando incluso a atacar contra la vida de soldados israelíes en Jerusalén, causa por la que fue capturada y encarcelada. A través de sus imágenes, la fotógrafa nos reveló el final de la historia de Amira Dibsi, convertida actualmente en una líder de la defensa de la paz entre las mujeres de Al-Fatah en Hebrón. Las fotos de Amira Dibsi surgieron a raíz de otro encargo, realizado para *Yo Dona* en las navidades de 2006. Segade viajó a Palestina con la *Plataforma de Mujeres Artistas Contra la Violencia de Género* que había organizado un concierto, “Sinfonía de Mujeres por la Paz en Palestina”, en plaza de la Basílica de Belén para el día 24 de diciembre. Al viaje asistieron cantantes, actrices y escritoras que participaron en diversos encuentros con organizaciones civiles palestinas e israelíes dedicadas a trabajar en pro de la paz, y, entre ellos, Segade documentó la visita realizada por Cristina del Valle al campo de refugiados de Dheisheh¹⁵⁹.

Lourdes Segade trata siempre historias que le interesan, le emocionan, le enfadan, que le llevan a la acción y que cree que deberían ser de interés colectivo. Historias que hablan de personas en situaciones difíciles, debido a enfermedades, discapacidades, falta de recursos económicos o cualquier causa de dolor, un dolor que no es solo físico, sino también derivado de una lucha interior por la superación. Por eso sus relatos nunca son historias de dejación ni de tristeza¹⁶⁰ Para ella “la objetividad no existe, siempre se elige un punto de vista, una forma de contar”. Dentro de esa visión personal, su objetivo es “documentar con rigor y fiabilidad, con ética y compromiso moral, evitando traspasar ciertos límites que podrían poner en peligro lo contado y a la gente que forma parte de esa realidad”¹⁶¹.

La maternidad es otro de los temas claves y habituales que integran su iconografía y que absorbe el entramado principal de su discurso artístico. El sufrimiento, construido desde la percepción de la otredad, y los esfuerzos por superar las barreras socioculturales que lo generan, están siempre presentes en el vínculo materno-filial estudiado por Segade. Lo

¹⁵⁹ DÍAZ, Paka y SEGADÉ, Lourdes. “Cristina del Valle visita un campo de refugiados palestinos en Belén”. *Yo Dona*, núm. 98, 17 de marzo de 2007, pp. 62-68.

¹⁶⁰ Entrevista de Imprensa Brasil a Lourdes Segade, mayo de 2012.

¹⁶¹ Entrevista de Huang Lina a Lourdes Segade, marzo de 2007.

comenzó a abordar partiendo de los presupuestos comunes marcados por el colectivo *Eve Photographers* (Fig. 46). Sin embargo, la trama de sus argumentos fue evolucionado hacia tintes de caracteres más específicos, como los desarrollados en *Just a mommy. Motherhood and disability* (Simplemente mamá. Maternidad y Discapacidad), realizado en 2006 y publicado dos años más tarde con el título *Mi mamá es Mayúscula*¹⁶² en la revista *Yo Dona*; y *Strengthening bonds. Motherhood and AIDS* (Estrechando Lazos. Maternidad y SIDA),



46 Eve Photographers, 2005.

que en 2009 recibió el premio al mejor portfolio en *Alcoimatge*, siendo después incluido en diversos festivales y exposiciones, como en VISIONARIS 2010, festival celebrado en la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca, o en DOMESTIC 2010, exposición organizada por Photographic Social Vision y producida por Caja Madrid Obra Social.

En *Just a mommy. Motherhood and disability* (Fig. 47) explicó una historia de superación sobre una madre con discapacidad, uno de los 250 millones de casos de mujeres discapacitadas que existen en el mundo, según la OMS. Gracias a la ayuda de una asociación de personas con acondroplasia (la forma más común de enanismo) pudo encontrar a Lorena Cubas, la canaria protagonista de su historia. Durante tres semanas compartió con ella y con su hijo las rutinas de la vida diaria, tratando no solo de captar sus actitudes, problemas y expecta-

¹⁶² SEGADE, Lourdes. "Mi mamá es Mayúscula". *Yo Dona*, núm. 140, 5 de enero de 2008, pp. 46-51.



47 Lourdes Segade. *Mi mamá es mayúscula*, 2006-2008.

tivas ante la vida, sino también sus sentimientos frente a cuestiones tales como la discriminación o la sexualidad, un derecho este último que junto a la maternidad, parecía como si se le negara, como si su mera consideración fuera una falta grave, inalcanzable y prohibida.

En *Strengthening bonds. Motherhood and AIDS* (Fig. 48), de nuevo la maternidad se convirtió en el punto central de la narración, de aquello que unía irremediamente los destinos de sus protagonistas. Segade reflejó la abnegación de una madre, Angelita, que, a sus 85 años, dedicaba su vida por entero a cuidar a su hijo de 47 años enfermo de SIDA. Ángel Luis había vivido veinte años infectado por el VIH, sin saberlo, y cuando se le manifestó la enfermedad lo hizo de forma virulenta: con una atrofia cerebral que le causó, entre otras cosas, una incapacidad casi total para valerse por sí mismo. Angelita, a quien Segade contactó a través de la asociación INAEQUO de Madrid, juró que estaría junto a su hijo, cuidándole, hasta el fin de sus días. “Una historia de dedicación total, de sufrimiento, de soledad y de encontrar el sentido a la vida a través del servicio, una historia de abandono por parte de la familia, de estigmas y vergüenzas”¹⁶³.

163 FOLCH ALONSO, M^a Jesús. Entrevista a Lourdes Segade, realizada por correo electrónico el 14 de octubre de 2012.



48 Lourdes Segade. *Estrechando lazos. Maternidad y sida*, 2009.



Su método de trabajo ha sido siempre el mismo. Antes de empezar a trabajar configura un guion, una lista (que muchas veces es simplemente mental) de los conceptos –que no imágenes– que necesita para explicar bien una historia. Realiza una investigación previa que le da pistas sobre las implicaciones de cada tema, por ejemplo: ¿qué implica ser madre?, ¿qué elementos intervienen en el cuidado de un hijo?, ¿qué emociones?, ¿qué significa y supone convertirse en estigma social? Para Segade existen factores comunes en casi todas sus historias: la familia y el entorno social, la fe-religión o la ausencia de esta, emociones universales como el amor, el dolor, la alegría... La fotoperiodista convive intensamente con los sujetos de sus historias, volviéndose invisible, estando presente pero sin participar en sus procesos, accediendo a sus distintas parcelas vitales, sin restricción alguna, intentando implicar a los protagonistas al cien por cien, aspirando a que su proyecto se convierta también en el de ellos¹⁶⁴.

Angelita vivía asustada, tenía miedo de que sus vecinos supiesen de la existencia de la enfermedad, del SIDA. A sus ojos, su hijo padecía atrofia cerebral, sin causa conocida. Al principio fue muy importante para ella firmar un contrato en el que la fotógrafa se comprometiese a no publicar las fotos en diarios o revistas españolas, aunque sí podía exhibirlo o difundirlo por otros medios. Quizá en su empeño por desterrar la vergüenza, Angelita olvidó que con el reportaje podía ayudar a personas que, como en su caso, habían visto su vida atrapada en una tela de araña, la de los rituales sociales, la de los

¹⁶⁴ *Ibidem*.

fallos en asistencia y comprensión social. Ese era el objetivo fundamental de Segade “desmitificar, derrocar los muros que nos separan de los que son diferentes a nosotros, por la razón que sea. Fotografiar emociones, instintos básicos, sentimientos y pensamientos”¹⁶⁵. Para ello, pone la estética y lo visual estrictamente al servicio del mensaje, componiendo la imagen como mejor cree que va a transmitir la idea, sin utilizar retoques con fines efectistas, modificando tan solo aquellos parámetros básicos de laboratorio como niveles, contrastes y saturación.

La superación del dolor, la tortura que supone el miedo, la convivencia con el enemigo en tu propio territorio es otra de sus preocupaciones. Las mujeres del área rural de Machinga District, en Malawi, se ven obligadas a recoger agua para el consumo diario en el río Shire, cuyas aguas están plagadas de cocodrilos. La mayoría de ellas se convierten en víctimas de esos animales que, en el mejor de los casos, les dejan discapacitadas para el resto de sus vidas. A través de las voces de estas mujeres y niñas –entre otras, Agnès Wilson, Pakombwere, Cecilia Stefano, Ester Faison y Atupere–, vivimos el proceso de su compleja recuperación física y psicológica. En *Women and Water in Malawi: an ill-suited couple* (Mujeres y agua en Malawi: una pareja mal avenida)¹⁶⁶ (Fig. 49), el sufrimiento deja de ser una construcción cultural o barrera de carácter sociológico como en el caso de Angelita o de Lorena. Aquí, el origen fisiológico del dolor y el peligro real de un nuevo ataque hacen que la superación parta del instinto de supervivencia, sin ningún planteamiento añadido, porque forma parte de sus vidas, de su existencia y de su ser.



49 Lourdes Segade. *Mujeres y agua en Malawi: una pareja mal avenida*, 2009.

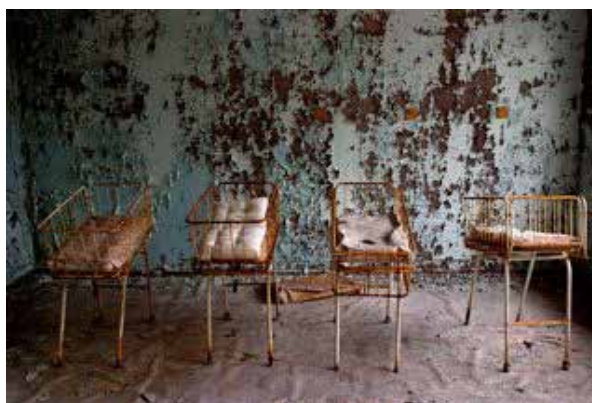
165 *Ibíd.*

166 SEGADE, Lourdes. “Mujeres y agua en Malawi: una pareja mal avenida”. Magazine de *La Vanguardia*, Día de la Mujer, 8 de marzo de 2009, pp. 48-54.

En otros casos, Segade afronta el sufrimiento desde la pérdida de la salud, del hogar, de los orígenes, de la tierra y desde una comunidad fragmentada por la ausencia de parte de sus miembros. Tras veinte años desde el peor accidente nuclear ocurrido en la historia de la humanidad, Chernóbil se ha convertido en un fantasma, casi olvidado. Pero las historias de sus habitantes y las secuelas que padecen son reales. En *Chernobyl: Life claims from death* (Chernóbil: la vida clama desde la muerte)¹⁶⁷ (Fig. 50), nos aproxima hasta sus sentimientos, sus miedos y su valentía, hasta una tierra abandonada y habitada tan solo por la nostalgia. El desasosiego, la ansiedad, la preocupación provocada por los efectos del desastre, están todavía latentes y significan deserción, huida y, ante todo, lamento por los que ya no están y por los que no regresan ni regresarán. Todo permanece en Chernóbil como antaño y las vivencias quedan retenidas en cada rincón, en su paisaje, en su luz y en su oscuridad.

Los reportajes de Lourdes Segade nos dan acceso a mundos insospechados donde el sufrimiento es percibido y vivido en formas diferentes, descubriéndonos, como diría

Sandra Balsells, “esas realidades que tanto incomodan a quienes no las padecen”¹⁶⁸. A través de la visualización de cómo el dolor, los obstáculos y las frustraciones se superan, logra instrumentalizar positivamente sus propias inquietudes, abriendo, a la manera de Aristóteles, nuevos caminos para conocer el fundamento del ser desde el análisis y la crítica de nuestra cotidianidad.



50 Lourdes Segade. *Chernobyl: la vida clama desde la muerte*, 2006.

¹⁶⁷ El reportaje de Lourdes Segade sobre “Chernóbil: la vida clama desde la muerte” se ha publicado en cuatro ocasiones: Magazine *La Vanguardia*, 16 de abril de 2006, pp. 38-47; CNR, n.º 109, marzo 2006, pp. 44-51; *DAMn*, no. 6, April/May 2006; *PdfX12*, vol 7. Agosto 2007.

¹⁶⁸ BALSELLS, Sandra. “Lourdes Segade”. *Estrechando Lazos*. Centre Cultural Mario Silvestre- Ajuntament d’Alcoi. Alcoy: Gráficas Agulló, 2010, p. 47.

8 CONCLUSIÓN

Las mujeres y sus fotografías han sido el tema central de las páginas anteriores. Ellas han contribuido con sus proyectos a eliminar la invisibilidad de la identidad femenina dentro de la actualidad informativa. Asimismo, han sido capaces de ir desmantelando poco a poco las estrategias discursivas plasmadas en los medios de comunicación sobre las descripciones adscritas a uno u otro género. Con su actitud profesional y el resultado de su trabajo han descollado entre los profesionales que ocupan las primeras filas del fotoperiodismo. El estudio que he realizado sobre los galardones otorgados por los principales premios y becas de fotografía nos demuestra que entre los cinco fotoperiodistas más premiados entre 1937 y 2014 se encuentran tres mujeres. Aun así, tan solo representan alrededor de un 20 % del total de los individuos dedicados a esta profesión. Y no solo eso, sus ingresos, en general, son inferiores a los de los hombres, pese a su mayor formación. Además, la mayoría de ellas trabaja como *freelance*, lo que supone sufrir la oscilación de los encargos y asumir la responsabilidad económica de sus proyectos. Muy pocas mujeres, alrededor de un 25 %, ocupan puestos de responsabilidad dentro de las empresas de comunicación y, por ende, poco pueden participar en las políticas de selección de imágenes y de contenidos de lo noticiable. Podemos afirmar que el fotoperiodismo es una profesión de hombres y para la mujer se ha convertido en una vocación, porque el encorsetamiento del sistema patriarcal que, todavía hoy, define los valores y los objetivos en el ámbito de los medios de comunicación impide, en términos generales, que se cumplan sus aspiraciones.

En algún momento de sus carreras profesionales, las veinte fotoperiodistas incluidas en este estudio decidieron escrutar su propio ser, reflexionar y contar en voz alta sus pensamientos acerca de nuestra historia pasada y presente. Las teorías feministas y sus esfuerzos en materia de derechos humanos, quizá, les ayudaron a enunciar preguntas incómodas e indagar sobre las identidades de género construidas a través del tiempo. Gracias a pequeñas dosis de introspección fueron capaces de lanzarse a la búsqueda de los componentes tanto de su biografía social como de su auto-visión. A través de sus imágenes, de forma elíptica o tácita, nos comunicaron sus dudas e inquietudes y sus reportajes fueron una forma de explorar el mundo, pero también un instrumento para des-

cubrirse a sí mismas. Mediante esa búsqueda incorporaron temas, quizá arduos y perturbadores para muchos, que habían quedado fuera de juego en la actualidad informativa. Así, pusieron cara a problemas sociales, como la prostitución, el comercio sexual, los abusos sobre las mujeres o las políticas sociodemográficas. Todos ellos tuvieron como principales protagonistas a mujeres en condiciones de extrema marginalidad. Aunque también optaron por poner al descubierto los objetivos ideológicos que han ayudado a construir la imagen cultural de la mujer a través de los *mass media*, sacando a la luz los intereses económicos que se encontraban tras la concepción de la belleza, de los estereotipos, de las modas o de la gestión del hogar. En su mayoría, las fotoperiodistas abordaron sus investigaciones partiendo de lo que observaban en la esfera pública a la que estuvieron ligadas y echaron mano de las herramientas proporcionadas por las diferentes ciencias sociales para ampliar su visión personal y mirar la realidad a través del objetivo de su cámara desde la pluralidad de pensamiento y desde la interdisciplinariedad del conocimiento. Bajo sus ojos, la mujer pasó de ser objeto a sujeto de representación, pasó de ser observada a tener voz propia.

Desde la década de los ochenta, científicos, filósofos, psicólogos y sociólogos, entre otros, se dedicaron a explicar las diferencias entre sexos ligando los entes biológicos del hombre y la mujer a explicaciones neurológicas y evolutivas. Estudios como los de Carol Gilligan o Deborah Blum¹ explicaron cómo los hombres se inclinaban por la lógica, por la especialización, por la concentración y el análisis rápido de rasgos generales y no particulares, mientras que las mujeres preferían conocer el lado humano de los hechos y explorar las relaciones humanas, llegando incluso a tomar riesgos emocionales. Siguiendo estas teorías, las diferentes nociones de lo masculino y lo femenino, sujetos siempre a formas de comportamientos específicos y repetitivos, dieron como fruto distintos modos de concebir, observar y comprender social y moralmente la realidad circundante, al igual que formas desiguales de mostrarla a sus coetáneos. De igual modo, muchos de los escritos en los que se comparaban las fotografías realizadas por hombres y por mujeres, sus ventajas y desventajas, siempre hacían referencia a la intensísima sensibilidad e imaginación social que caracterizaba la visión femenina de lo real. Sin embargo, tal y como notó Jeff Perrone en su reseña sobre la exposición *Women of Photography*, celebrada en 1976 en el San Francisco Museum of Art², ninguno de ellos hizo mención sobre

¹ GILLIGAN, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Harvard University Press, 1982; BLUM, Deborah. *Sex on the Brain: The Biological Differences Between Men and Women*. Penguin Books, 1998.

² PERRONE, Jeff. "Women of Photography. History and Taste". *Artforum*, marzo 1976, pp. 31-36.

las inteligentes contribuciones aportadas por esta u otra fotografía a la historia de la fotografía y en esa misma dirección siguieron las futuras investigaciones, que registraban su excelencia y construían una justificación de su ausencia.

Sea como fuere, las fotoperiodistas que han sido objeto de la presente disertación escogieron a la “mujer” como punto de partida, aglutinante e hilo conductor de sus exploraciones. Quizá porque fueron incapaces de aceptar los comportamientos injustos del sistema patriarcal allí donde se manifestara con mayor fuerza. Además, desterraron un enfoque holístico, deconstruyendo a través del análisis las estructuras, normas y actuaciones de ese sistema. Para ello utilizaron la agresividad que subyacía bajo la imagen fotográfica como una máquina de atracción destinada a captar la atención del espectador y cautivar su opinión y enjuiciamiento.

El uso y manejo de este concepto de *imago agens*, o imagen de efectos, para conseguir la empatía del espectador al contemplar la imagen, suplicándole mirar directamente hacia las desgracias, fue una técnica de persuasión psicológica muy efectiva, pero no era nueva. Ya en 1563 el Concilio de Trento la utilizó durante la Contrarreforma como instrumento tanto de evangelización de masas como de defensa del patrimonio de la Fe, exigiendo piedad, lágrimas, sangre y sufrimiento a los autores de la imaginería religiosa del Barroco, como Gregorio Fernández o Pedro de Mena, o a los escritores de las grandes dramatizaciones del teatro hagiográfico, como Calderón de la Barca³. ¿Podemos acaso establecer alguna diferencia iconográfica y de finalidad, en cuanto espectáculo de horror y búsqueda de afinidad y compasión, entre el conjunto escultórico de Gregorio Fernández *La piedad* de 1617 y las famosas fotografías de Eugene Smith, *Tomoko Uemura in her bath, Minamoto* de 1972 o de Samuel Aranda *Fatima al-Qaws acuna a su hijo Zayed* –esta última imagen ganadora del más prestigioso premio del fotoperiodismo, *World Press Photo 2012*–? (Figs. 1-3) Posiblemente ninguna.

Las pequeñas interconexiones entre las imágenes actuales y los iconos tradicionales de nuestra cultura se convirtieron en un arma de intervención, en un arma de impacto para llegar a producir la reflexión a través del shock, que fue lo que realmente despertó y despierta el interés del público, verdadero receptor y adquiriente de las imágenes. Pero, ¿realmente fue esto efectivo, nos llevó hacia alguna parte? Pongamos por caso

³ APARICIO MAYDEU, Javier. *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*. Editions Rodopi B. V., Ámsterdam - Atlanta, GA, 1999, pp. 42- 43.

el retrato de Bibi Aisha por el que Jodi Bieber ganó el *Word Press Photo* en 2011. Era un retrato de tres cuartos de una mujer que recordaba, en cuanto a dignidad de porte, a los personajes de la sociedad flamenca y florentina de mediados del siglo XV, a esos hombres y mujeres cuyas poses y miradas interrogantes fueron captadas por las manos de Jan Van Eyck o Antonello de Messina en los albores de la retratística. Sin embargo, el retrato de Bibi Aisha ofrecía como contrapunto las marcas de las vejaciones y maltratos de la sociedad patriarcal y represiva de la etnia pastún. Aun así, el clasicismo y la elegancia que emanaba de la composición, junto a la belleza de la víctima, casi nos hacían olvidar las mutilaciones. La imagen presentaba, pues, una dicotomía de significados que jugaba en beneficio de la víctima. Pero cuando la revista *Time* la empleó como cubierta el 9 de agosto de 2010, añadiendo junto a ella la pregunta “¿Qué pasa si dejamos Afganistán?”, la reacción fue brutal, la opinión pública se tambaleó y el debate se aceleró. Algunos, los contrarios a la ocupación de Afganistán, hablaron de que la imagen ponía en marcha un “chantaje emocional” y que se trataba de “pornografía bélica”⁴. Otros imaginaban desde su conciencia el desamparo y el dolor de las mujeres afganas. Los grupos feministas consideraban obsceno que la imagen y la opresión de una mujer fuesen utilizadas como excusa política para la intervención armada. ¿La imagen había cumplido su función? Evidentemente, sí. El tema principal no fue Bibi Aisha sino la retirada de las tropas estadounidenses de



1 Gregorio Fernández. *La piedad*, 1617.



2 Eugene Smith. *Tomoko Uemura in her bath, Minamoto*, 1972.



3 Samuel Aranda. *Fatima al-Qaws acuna a su hijo Zayed*, 2012.

⁴ NORDLAND, Rod. “Portrait of Pain Ignites Debate Over Afghan War”, *The New York Times*, August 4, 2010. Consultado: 25/5/2015. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2010/08/05/world/asia/05afghan.html>

Afganistán, prevista para julio de 2011, que en aquellos días estaba de plena actualidad por los comentarios realizados por David Petraeus, comandante de los efectivos estadounidenses y de la OTAN desplegados en Afganistán. Indudablemente, la imagen estaba vinculada a la noticia y recogía un debate político bajo la apariencia de un tema social (Fig. 4).

Esta idea de la imagen shock convertida en un comodín activado por la actualidad informativa y por la palabra escrita ha sido una de las claves del fotoperiodismo y el motor de arranque para la selección de las fotografías de los más prestigiosos concursos. No obstante, los fotoperiodistas han tendido a huir de esos lodos para transformarse en documentalistas durante su actividad privada, produciendo imágenes cargadas de especificidad territorial, temporal y social, con una estética encaminada a conectar con el



4 Jodi Bieber. Aisha. Cubierta *Time*, 9 de agosto 2010

receptor y el contexto elegido, tratando de evitar, como diría Allan Sekula, “el riesgo de ser vencido por las mismas formas y condiciones opresivas que se están criticando, de ser devorado por la gigantesca maquinaria de la reificación material y simbólica”⁵. Así pues, ha existido una clara distinción entre estas dos esferas, la profesional y la privada, que ha hecho que muchos de los fotoperiodistas abandonasen los medios de comunicación para desarrollar su actividad o bien en el campo de la vigilancia de los derechos humanos, como Corinne Dufka, o bien en el ámbito del arte activista y participativo, como Donna Ferrato. En ambos casos, los valores morales y la responsabilidad con respecto a los sujetos de sus fotografías pesaron más que la estética, una estética que fueron modificando según la función social y política de sus creaciones atendiendo a su directa supervisión.

El fotolibro y el vídeo se impusieron poco a poco como productos de excelencia de la fotografía documental, el primero desde finales de los años setenta y el segundo desde finales de los noventa. Ambos actuaron como aglutinantes de los reportajes gráficos

5 SEKULA, Allan. “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación”. Publicado en RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Serie Fotografía, p. 54.

y fotoensayos publicados durante largos periodos de tiempo en los medios de comunicación de masas y facilitaron a sus creadores, por una parte, nuevas posibilidades de composición, al desprenderse por fin de los ritos dictatoriales de la edición gráfica procedentes de los medios corporativos de difusión y, por otra, la autofinanciación de sus indagaciones y el desarrollo de una potente herramienta de detección de preocupaciones sociales. La lucha de sus productores se centró en poner sus capacidades de análisis al servicio de los excluidos social y políticamente, brindándoles la esperanza y la oportunidad de generar algún cambio en sus vidas.

Esta fue y es una misión que ha honrado a la fotografía y que la ha venido definiendo desde su nacimiento. Sin embargo, como sostenía Beaumont Newhall, “lo malo es que se cree que preocuparse por la gente es lo que convierte en arte a la fotografía”⁶ y nada hay más lejos de la realidad. Desde su incorporación al *establishment* del mundo arte en la década de los sesenta, los productos del fotoperiodismo han introducido su propio discurso y este le ha dotado de sentido, recuperando con él y desde él, “el aura” perdida por los efectos de su reproducibilidad mecánica, ya argumentada por Walter Benjamin a mediados del siglo pasado. La singularidad de su discurso, construido antes o después de su ejecución técnica, ha llevado implícita su capacidad de análisis crítico. Ahí es, a mi entender, donde reside el deber y la función del fotoperiodismo actual: conservar el control sobre el discurso, teniendo claro a quién se dirige y cómo se distribuye con el fin de provocar reflexión y reacción hacia los contenidos mostrados.

“La sabiduría última de la imagen es decirnos: «Esa es la superficie. Ahora piensen –o mejor sientan, intuyan– qué hay más allá, cómo debe ser la realidad si ésta es su apariencia»”⁷

Susan Sontag

⁶ Palabras de Beaumont Newhall publicadas en HILL, P. y COOPER, T. *Diálogo con la fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona, 2001, p. 372.

⁷ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, D.L., 1981. p. 33.

9 BIBLIOGRAFÍAS

* La bibliografía se ha organizado en dos secciones diferentes. La primera de carácter general relacionada con la fotografía y el fotoperiodismo. La segunda reproduce la bibliografía utilizada en cada uno de los capítulos de la tesis.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALIAGA, Juan Vicente; DE CORRAL, María; CORTÉS, José Miguel G. *Micropolíticas: arte y cotidianidad (2001-1968)*. Generalitat Valenciana, 2003.

ALONSO ERAUSQUIN, Manuel. *Fotoperiodismo: Formas y códigos*. Editorial Síntesis, 2001

ALONSO MARTÍNEZ, Francisco. *Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico*. Editorial UOC, 2007

AMAR, Pierre-Jean. *El fotoperiodismo*. Asunto impreso - La Marca, 2005

BAQUE, Dominique. *La fotografía plástica: un arte paradójico*. [Traducción de Cristina Zelich]. Barcelona: Gustavo Gili, 2003

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. [Versión castellana de Joaquín Sala-Sana-huja; revisión bibliográfica por Joaquín Romaguera i Ramió]. Barcelona, Gustavo Gili, 1982

BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. [Traducción de Antonio Fernández Lera]. Barcelona: Gustavo Gili, 2004

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos, I*. [Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre]. Madrid: Taurus, 1990

BENJAMIN, Walter. *Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca, 2003

BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV. Introducción y selección de Eduardo Subirats; traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1998

BENJAMIN, Walter. *Sobre la Fotografía*. Edición y traducción de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos, 2005

BERGER, John. *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001

BERGER, John. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006

BERGER, John. *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. Madrid, Hermann Blume, D.L. 1986

BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. [Colaboradores, Robert Castel, Dominique Schnapper, Luc Boltanski, Gérard Lagneau, Jean-Claude Chamboredon; prólogo, Antoni Estradé]. Barcelona: Gustavo Gili, 2003

BOWLT, John E. y Drutt, Matthew (Ed.). *Amazonas de la Vanguardia: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezhda Udaltsova*. Deutsche Guggenheim Berlin, 10 de julio - 17 de octubre, 1999; Royal Academy of Arts, Londres, 10 de noviembre, 1999 - 6 de febrero, 2000; Peggy Guggenheim Collection, Venecia, 29 de febrero - 28 de mayo, 2000; Museo Guggenheim Bilbao, 13 de junio - 6 de septiembre, 2000; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 19 de septiembre, 2000 - 7 de enero, 2001. Bilbao : Guggenheim, cop. 2000

BUTLER, Susan. *Shifting focus: an international exhibition of contemporary women's photography*. Arnolfini Gallery, Bristol, 15 April - 21 May 1989; Serpentine Gallery, London, 30 June - 28 August 1989. Bristol: Arnolfini; Londres: Serpentine Gallery, cop. 1989

- CAUJOLLE, Christian. *Agence VU' galerie*. Nantes: Centre national de la photographie, 2006
- CHEVRIER, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Edición a cargo de Jorge Ribalta. Barcelona: Gustavo Gili, 2007
- COMBALÍA, Victoria (com.) *Pioneras de la fotografía de vanguardia 1920-1940*. Galería de Arte Manuel Barbié. Barcelona : Manuel Barbié, 2006
- COMBALÍA, Victoria; OLIVARES, Rosa; PÉREZ, David...(et al.). *Femenino plural: reflexiones desde la diversidad*. Valencia: Dirección General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, D.L.1996
- COMBALIA, Victoria. *Arte mujer 94*. Exposición organiza por la Asociación de artistas independientes; Madrid: Dirección General de la Mujer, D.L. 1994
- CORTÉS, José Miguel C. *Políticas del espacio: arquitectura, género y control social*. Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya, 2006
- DURAND, Régis. *El tiempo de la imagen: Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Universidad, 1999
- ESKILDSEN, Ute. (com.) *Les dones fotògrafes a la República de Weimar, 1919- 1933*. 24 de gener- 26 de març de 1995, Sala Catalunya de la Fundació «La Caixa». Barcelona, Fundació «La Caixa», D.L.1995
- FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1990. (Biblioteca internacional de comunicación)
- Fotògrafes. Nova generació: Fragment*. Ana Busto, Joana Cera, Esther Ibarrola, Anna Malagrida, Julia Montilla, Paloma Navares, Vanessa Pey, Eulàlia Valllosera, Mayte Vieta. 9 març - 23 abril 2000. Museu de Granollers. Granollers: Ajuntament, 2000
- Fotografía e información de guerra: España, 1936-1939*. Bienal de Venecia [Grupo Permanente de Trabajo para la Información y los Medios de Comunicación de Masas; coordinador, Pier Domenico Bonomo]. Barcelona: Gustavo Gili, 1977
- FotoPres' 94*. Exposició organitzada per la Fundació «la Caixa». Barcelona: Fundació «La Caixa», D.L.1994
- FULTON, Marianne. *Eyes of time: photojournalism in America*. With contributions by Estelle Jussim...[et al.] Boston: Little, Brown and Company, 1988
- GILI, Marta y SIRE, Agnès (com.); TUSELL, Javier; DEBRAY, Régis, MENDILUCE, José María (text). *Magnum Photos. Guerres fratricides: Fotògrafs de Magnum Photos*. Exposició produïda i organitzada per la Fundació "la Caixa". Barcelona: Fundació "la Caixa, 1996
- HUICI, Fernando (com.). *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia Española: María Blanchard, Norah Borges, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Angeles Santos, Remedios Varo*. Madrid, 10 de febrero - 18 de abril de 1999, Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, D.L.1999
- JEFFREY, Ian. *La fotografía: una breve historia*. Barcelona: Destino, 1999
- KEENE, Martin. *Práctica de la fotografía de prensa: una guía para profesionales*. Barcelona: Paidós, 1995
- Kiosk: Eine Geschichte der Fotoreportage 1839 - 1973 = A History of Photojournalism*. [Museum Ludwig / Agfa Foto-Historama Köln, 29. Juni bis 16. September 2001; Altonaer Museum in Hamburg, 24. April bis 11 August 2002] / Herausgegeben von Bodo von Dewitz; Zusammenestellt von Robert Lebeck. Göttingen: Steidl, cop.2001
- KRAUSS, Rosalind E. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Forma, 1996
- LACOUTURE, Jean; MANCHESTER, William y RITCHIN, Fred (text). *Magnum: 50 ans de photographies*. Paris: Nathan, cop.1989. Catálogo publicado con motivo de una exposición itinerante realizada entre 1989 y 1990, y organizada por la American Federation of Arts.
- LUGON, Olivier. *El estilo documental: de August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Traducción de Antonio Fernández Lera-- 1 ed.-- Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010. Colección: FO (Focus), 11

- My Little Pretty. Images of Girls by Contemporary Women Artists: Kim Dingle, Judy Fox, Nicky Hoberman, Inez van Lamsweerde, Judith Raphael, Lisa Yuskavage.* Museum of Contemporary Art, Chicago, April 19 - June 22, 1997. Chicago: MCA, cop.1997
- NASH, Mary. *Las mujeres en la Guerra Civil.* Exposición, Salamanca, 1989. Madrid: Ministerio de Cultura, D.L. 1989
- OLIVARES, Rosa y NUSSER, Gregor (com.). *Mujeres: 10 fotografías, 50 retratos.* Tarazona Foto, Claustro de la Catedral de Tarazona, 15 de julio - 28 de agosto de 1994, Fundación Arte y Tecnología, Salas de exposiciones de Telefónica, Madrid, 16 de noviembre - 31 de diciembre de 1994. Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento, D.L.1994
- OLMEDA, Fernando. *Gerda Taro, fotógrafa de guerra: El periodismo como testigo de la Historia.* Barcelona: Destino, 2007
- PABLO, Montse. *Dones d'Àfrica: Fotografies de Cati Cladera.* Novembre - desembre 2002, Casal Solleric. Palma: Casal Solleric, 2002
- PARREÑO, José María (com.). *Miradas de mujer: 20 fotografías españolas.* Segovia, del 19 de abril al 3 de julio de 2005, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia : Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, D.L.2005
- RÍO, Victor del. *Fotografía objeto: la superación de la estética del documento.* Ediciones Universidad de Salamanca, 2008. Colección: FO (Focus), 9
- ROPAC, Thaddaeus (Ed.). *The MUSE?: Transforming the Image of Woman in Contemporary Art.* An Exhibition of the Galerie Thaddaeus Ropac and The Salzburg Festival 1995. Salzburg: Anton Pustet, 1995
- ROTHSTEIN, Arthur. *Photojournalism.* 4th ed. Garden City, New York: AMPHOTO, American Photographic Book Publishing, cop.1979
- SALVIONI, Daniela (Org.) *Looking at ourselves: Works by women artists from the Logan Collection.* San Francisco Museum of Modern Art, January 09- April 20, 1999]. San Francisco: SFMOMA, cop. 1999
- SANDLER, Martin W. *Against the odds: women pioneers in the first hundred years of photography.* New York, Rizzoli International Publications, 2002
- SCHABER, Irme; Lubben, Kristen y Whelan, Richard (Ed.). *Gerda Taro.* MNAC, juliol-setembre, 2009. Barcelona: MNAC; New York: ICP; Göttingen: Steidl, 2009
- SENTAMANS, Tatiana. "Higos, plátanos, tortillas y otros tropos. Apuntes para un análisis del imaginario de la mujer como sujeto sexual activo a través de la ilustración sicalíptica del primer tercio del siglo XX". OSBORNE, Raquel (ed.). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980.* Madrid: Editorial Fundamentos, 2012, pp. 49-68
- SENTAMANS, Tatiana. "Género, violencia simbólica y medios de comunicación. Crónicas dulces y masculinidad femenina en la prensa gráfica de la II República". *Arte y Políticas de Identidad*, n.º 6, junio, Universidad de Murcia, 2012, pp. 217-233; revistas.um.es/api
- SOGUEES, Marie-Loup (Coor.) *Historia general de la Fotografía.* [Colaboradores: M^a de los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega]. Madrid, Cátedra, 2007
- SORIA, Martine. *Miradas de mujer, Mujeres miradas.* Bilbao Bizkaia Kutxa, Fundazioa del 9 de julio al 2 de agosto de 2003. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003
- SOUSA, Jorge Pedro. *Historia crítica del fotoperiodismo occidental (2ª ed.).* Comunicación social. 2011 *Territorios indefinidos: discursos sobre la construcción de la identidad femenina.* Museo de Arte Contemporáneo, Elche, del 8 de marzo al 19 de abril / organiza Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Departamento de Arte y de Comunicación Visual, 1995
- The Hulton Deutsch Collection (London): 150 years of photo journalism.* The Hulton Deutsch collection. Köln: Könemann, 1995

- TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida: Fotografía e inconsciente*. Salamanca, Universidad, 2000
- TUCKER, Marcia (Org.) *Bad Girls*. Exhibition at the New Museum of Contemporary Art, New York. Part I: January 14-February 27, Part II: March 5-April 10, 1994. New York: The New Museum of Contemporary Art; Cambridge: The MIT Press, cop.1994
- VICENTE, Pedro (Ed.). *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Arola, 2009
- VIDAL AYALA, Luis. *Del morado al negro: Violencia de género a través de la prensa gráfica alicantina*. [Sala Sempere, Museo de la Universidad de Alicante, 21.11. - 09.12. 2006] / [comisario, Ángel García Catalá] Alicante: MUA, Museo de la Universidad de Alicante, D.L.2006
- WALLIS, Brian (Ed.); Borges, Jorge Luis; Krauss, Rosalind y Tucker, Marcia (text). *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001
- WHELAN, Richard. "Are Women Better Photographers than Men". *ARTnews*, October 1980, vol. 79, no 8, p. 80-88
- WOLF, Sylvia. *Julia Margaret Cameron's women*. Chicago: The Art Institute of Chicago; New Haven: Yale University Press, 1998
- ZAYA, Octavio. *Carmela García: Chicas, deseos y ficción*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002

1 INTRODUCCIÓN

- BAEZA, Pepe. *Por una función pública de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- ARNOLD, Eve. *The unretouched woman*. New York: Alfred A. Knopf, 1976.
- SENTAMANS, Tatiana. "Gallimarsots en acció, senyorettes davant l'obturador. Fotografia documental i qüestions de gènere (1923-1936)". *Papers d'Art, Fundació Espais d'Art Contemporani*, n.º 92, 1er semestre, 2007, pp. 75-97. Consultado: 20/04/2017. Disponible en: https://www.academia.edu/29194143/Sentamans_Tatiana_2007_Gallimarsots_en_acci%C3%B3_senyorettes_davant_l_obturador._Fotografia_documental_i_q%C3%BCestions_de_g%C3%A8nere_1923-1936_Papers_d_Art_Fundaci%C3%B3_Espais_d_Art_Contemporani_n.o_92_1er_semestre_pp._75-97_cast
- ROSLER, Martha, "Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental". Publicado en Ribalta, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili, Serie Fotografía, 2004, pp. 70-125
- SMITH, Eugene. *W. Eugene Smith: his photographs and notes*. Epílogo de Lincoln Kirstein. New York: Aperture, 1993
- RIBALTA, Jorge y ZELICH, Cristina. "De la galería Spectrum al CIFB. Apuntes para una historia". *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)*. Exposición celebrada en el MACBA del 27 de enero al 20 de mayo de 2012. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2012, pp. 283-297.

2 ALGUNAS CIFRAS Y PORCENTAJES DEL FOTOPERIODISMO FEMENINO

- BYERLY, C. M. *Global Report on the Status of Women in the News Media*. Washington, DC: International Women's Media Foundation, 2011. Consultado: 7/10/2015. Disponible en: <https://www.iwmf.org/wp-content/uploads/2013/09/IWMF-Global-Report.pdf>
- HADLAND, Adrian; CAMPBELL, David; LAMBERT, Paul. *The State of News Photography: The Lives and Livelihoods of Photojournalists in the Digital Age*. Reuters Institute for the Study of Journalism of the University of Oxford in association with World Press Photo, September, 2015. Consultado: 18/09/2015. Disponible en: <http://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/publication/state-news-photography-lives-and-livelihoods-photojournalists-digital-age>
- NEWMAN, Cathy. *Mujeres tras la Cámara*. National Geographic, 2001.

RICCHIARDI, Sherry. "Getting the picture". *American Journalism Review*, 1998, vol. 20, no. 1, January/February, pp. 26-34. Consultado: 11/3/2015. Disponible en: <http://ajrarchive.org/article.asp?id=681>

ROSENBLUM, Naomi. *A History of Women Photographers*. Paris: Abbeville Press, cop. 1994.

WHELAN, Richard. "Are Women Better Photographers than Men". Publicado en *ARTnews*, October, 1980, vol. 79, no. 8, pp. 80-88

Páginas web de agencias, concursos, premios

Alexia Foundation. Consultado: 20/3/2015. <http://www.alexiafoundation.org/stories>

Getty Images Creative and Editorial Grants. Consultado: 25/3/2015.
Disponible en: http://wherewestand.gettyimages.com/gi_grants/prestige-grant/#recipients
http://wherewestand.gettyimages.com/gi_grants/grants-for-editorial-photography/#recipients

Magnum Photos- Magnum Photographers. Consultado: 11/3/2015.
Disponible en <https://www.magnumphotos.com/photographers/>

Página web de POYi y de la NPPA. Consultado: 14/3/2015.
Disponible para NPPA en: <https://www.nppa.org/page/pictures-year>.
Disponible para POYi en: <http://poyi.org/67/history.php> y archive.poyi.org/items/advanced-search

The Pulitzer Prize. Consultado: 12/3/2015.
Disponible en: <http://www.pulitzer.org/prize-winners-categories>

The Guggenheim Fellowships in Photography. Consultado: 12/3/2015.
Disponible en: <http://www.gf.org/fellows/all-fellows/#gf-search-submit-btn>

The Robert Capa Gold. Consultado: 14/3/2015.
Disponible en: <https://opcofamerica.org/?s=robert+capa>

Visa pour l'Image. Consultado: 20/3/2015.
Disponible en: <http://www.visapourlimage.com/es/history.do>

W. Eugene Smith. Consultado: 20/3/2015.
Disponible en: <http://smithfund.org/recipients>

World Press Photo Award. Consultado: 11/3/2012.
Disponible en: <https://www.worldpressphoto.org/collection/contests>

3 UN CASO DE ESTUDIO: GISÈLE FREUND. TESTIGO DE DOS ÉPOCAS, DOS CULTURAS, DOS CONSTRUCCIONES: DE LA NUEVA MUJER ALEMANA A LA DESCAMISADA ARGENTINA

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Traducido por Pedro Rovira. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

BELINI, Claudio. "Inflación, recesión y desequilibrio externo: La crisis de 1952, el plan de estabilización de Gómez Morales y los dilemas de la economía peronista". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani* n.º 40 2014. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0524-97672014000100004

BOAK, Helen. *Women in the Weimar Republic*. Oxford University Press, 2015.

BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Ediciones Neperus, 1960.

CARLSON, Marifran. *¡Feminismo!: the woman's movement in Argentina from its beginnings to Eva Perón*. Introduction by George I. Blanksten. Chicago, Illinois: Academy Chicago, 1988.

CHIKIAR BAUER, Irene. *Victoria Ocampo y Virginia Woolf: Escritura autobiográfica, encuentros y lecturas*. 2014. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Dirigida por Minellono, María Teresita. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1062/te.1062.pdf>

ELIAS, Norbert; MENNELL, Stephen; GOUDSBLOM, Johan. *On civilization, power, and knowledge: Selected writings*. University of Chicago Press, 1998.

GILI, Marta y PERACAUOLA, Lourdes (coordinadoras). *Les dones fotògrafes a la República de Weimar. 1919-1933*, catálogo de la exposición organizada por Fundació La Caixa, 24 de enero-26 de marzo de 1995, Fundació La Caixa, Barcelona, 1995.

FOSTER, David William. "El escenario de Eva Perón de Copi como caja negra". *Hispanic Journal*, Volume 30, Numbers 1-2, Spring and Fall, 2009, pp. 205-11.

FREUND, Gisèle. "Imagen de Frida Kahlo". *Novedades: México en la cultura (México, D. F., México)*, n.º 123 (Junio, 10, 1951), pp. 1-2.

FREUND, Gisèle. *El mundo y mi cámara*. Traducción de Palmira Freixas. Barcelona: Editorial Ariel. Grupo Planeta (GBS), 2008.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983.

FREUND, Gisèle. *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX: ensayo de sociología y de estética*. Losada, 1946.

FREUND, Gisèle. *The poetry of the portrait: photographs of writers and artists*. Múnich: Schirmer-Mosel, 1989.

FREUND, Gisèle; JAMIS, Rauda. *Gisèle Freund: conversaciones con Rauda Jamís*. Barcelona: Circe, 2002.

GAMARNIK, Cora. "La fotografía como instrumento político en Argentina: Análisis de tres momentos clave". En *VI Jornadas de Sociología de la UNLP 9 y 10 de diciembre de 2010 La Plata, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, 2010. Disponible en: <http://www.academica.org/000-027/717>

GERNSHEIM, Helmut. *Creative photography: aesthetic trends, 1839-1960*. Courier Corporation, 1962.

GIRBAL-BLACHA, Noemí. "El hogar o la fábrica: De costureras y tejedoras en la Argentina peronista (1946-1955)". *Revista de Ciencias Sociales*, 1997, vol. 6, pp. 217-21. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

HORGMO, Øystein H. "Mirrors in early clinical photography (1862–1882): a descriptive study". *Journal of visual communication in medicine*, 2015, vol. 38, no. 3-4, pp. 184-195. Disponible en: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.3109/17453054.2015.1108286?src=recsys>

Internationale Hygiene-Ausstellung, Dresden, Amtlicher Führer, 1930.

IV Censo General de la Nación. Tomo I: Censo de Población. 1947. Buenos Aires: Dirección General del Servicio Estadístico. Presidencia de la Nación. Ministerios de Asuntos Técnicos.

JIMÉNEZ, Belén García. "Florence Henri y la mujer ibicenca". *Estudis Baleàrics (IEB)*, vol. 94/95, oct. 2008 / abr. 2009. (Ejemplar dedicado a: Imatge i turisme), pp. 45-55.

JIMÉNEZ, Belén García. "Florence Henri y la vanguardia europea en las Islas Baleares (1930-1936)". *Goya: Revista de arte*, 2008, n.º 325, pp. 312-324.

KAES, Anton, JAY, Martin and DIMENDBERG, Edward (eds.). *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley & Los Angeles, University Of California Press, 1994:

HERRMANN, Elsa. "This is the New Woman", publicado por primera vez como *So ist die neue Frau*. Hellerau: Avalon Verlag, 1929, 32-43, pp. 206-208.

KRACAUCER, Siegfried. "Working Women". Publicado por primera vez como "Mädchen im Beruf," *Der Querschnitt* 12, no. 4 (April 1932), 238–243, p. 217.

"White-Collar Workers: Mittelstand or Middle Class?", p.181.

KRACAUCER, Siegfried. "Shelter for the Homeless". Publicado por primera vez como "Asyl für Obdachlose", en *Die Angestellten* (Frankfurt: Societäts-Verlag, 1930), 91-101, pp. 189-191.

LESAR, Andrés Pedro Rant. "Relaciones entre la Iglesia y el Estado argentino (1943-1955)". *Anuario de Historia de la Iglesia*, 2015, n.º 24, pp. 463-471. Cuadernos doctorales de la Facultad de Teología *Excerpta e Dissertationibus in Sacra Theologia*, Vol. LXIII, n.º 4, Pamplona, 2015.

LYNN, Jennifer M. *Contested Femininities: Representations of Modern Women in the German Illustrated Press, 1920 – 1945*. A dissertation for the degree of the Doctor of Philosophy submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in the Department of History. 2012. ProQuest Dissertations Publishing, 2012. 3549683. Consultado el 15-01-2016. Disponible en: <https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent/uuid:a2f449e8-40bc-48a5-b26c-bdd3c58c3749>.

MILANESIO, Natalia. "The Guardian Angels of the Domestic Economy": Housewives' Responsible Consumption in Peronist Argentina. *Journal of Women's History*, 2006, vol. 18, no. 3, pp. 91-117. Special Issue on Material Culture and Consumption edited by Clare Crowston with comments by Victoria De Grazia. Disponible en: <http://search.proquest.com/central/docview/203247853/fulltext/D3E14C92E96449C0PQ/1?accountid=14777>

NAVARRO, Marysa. *Evita*. Buenos Aires, Planeta, 1994.

OCAMPO, Victoria. "Nuestra actitud". *Sur* 60, Año IX, septiembre, Buenos Aires 1939, pp. 7-9.

OTTINO, Mónica. *Evita y Victoria*. Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

PALMIER, Jean-Michel. *Weimar in exile: The antifascist emigration in Europe and America*. Verso, 2006.

PERÓN, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951.

PLOTNIK, Viviana Paula. *Cuerpo femenino, duelo y nación: un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Nueva crítica hispanoamericana. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

CARILLO, Ramón, "El criterio biológico en el reordenamiento económico de la alimentación en la Argentina". Editado por Podetti, Amelia: *Hechos e Ideas*, Año 1, Tercera época, n.º 4, mayo-junio, Buenos Aires, 1974, pp. 50-68.

ROSANO, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación*. Beatriz Vierbo Editora, 2006.

SITMAN, Rosalie. *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América*. Lumiere, 2004.

TIN, Louis-George. *Diccionario de la homofobia*. Ediciones AKAL, 2015.

TOPPI, Hernán Pablo. "Políticas públicas y derechos políticos: Del voto femenino a las cuotas de género como respuestas a los problemas de representación política de las mujeres en la Argentina". *Revista Perspectivas de Políticas Públicas*, Año 6, n.º 10 (Enero - Junio 2016). Remedios de Escalada: Ediciones de la UNLa, 2016, pp. 87-120. Disponible en: <http://revistas.unla.edu.ar/perspectivas/article/view/1017/961>

VALDIVIESO, Mercedes. "La difusión de la nueva fotografía a través de la publicidad: el estudio fotográfico ringl + pit (1929-1933)". *Congreso nacional de historia del arte 15è. Modelos, intercambios y recepción artística: de las rutas marítimas a la navegación en red: Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004*, Volumen 2. Edicions Universitat de les Illes Balears, 2008, pp.1011-1022.

VV.AA., *Gisèle Freund. El món i la meva càmera*. Exposición celebrada en Barcelona, CCCB del 24 de julio al 3 de noviembre de 2002, y en Palma de Mallorca, Fundació Sa Nostra, del 8 de mayo al 5 de julio de 2003. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2002.

WARD, Janet. *Weimar surfaces: Urban visual culture in 1920s Germany*. Vol. 27. University of California Press, 4 April, 2001.

TIME Magazine

"Ghost from the Past". *TIME Magazine*, March 30, 1962 | Vol. LXXIX No. 13. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601620330,00.html>

"Decline of Evita". *TIME Magazine*, October 13, 1952 | Vol. LX No. 15. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601521013,00.html>

"Cinderella from the Pampas". *TIME Magazine*, August 4, 1952 | Vol. LX No. 5. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601520804,00.html>

"Somber Inaugural". *TIME Magazine*, June 16, 1952 | Vol. LIX No. 24. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601520616,00.html>

“Not a Woman’s Woman”. *TIME* Magazine, January 14, 1952 | Vol. LIX No. 2. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601520114,00.html>

“The Answer is No”. *TIME* Magazine, September 10, 1951 | Vol. LVIII No. 11. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601510910,00.html>

“Love in Power”. *TIME* Magazine, May 21, 1951 | Vol. LVII No. 21. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601510521,00.html>

“Helping Hand.” *TIME* Magazine, January 24, 1949 | Vol. LIII No. 4. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601490124,00.html>

“Evita and the Press”. *TIME* Magazine, October 11, 1948 | Vol. LII No. 15. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601481011,00.html>

“Shimmer and Impulse”. *TIME* Magazine, April 19, 1948 | Vol. LI No. 16. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601480419,00.html>

“Little Eva”. *TIME* Magazine, July 14, 1947 | Vol. L No. 2. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601470714,00.html>

“Dashing Blonde”. *TIME* Magazine, June 23, 1947 | Vol. XLIX No. 25. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601470623,00.html>

“The President’s Wife”. *TIME* Magazine, August 26, 1946 | Vol. XLVIII No. 9. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,933562,00.html>

“The Hemisphere, Paraguay, Argentina: A Pistol for Panchito”. *TIME* Magazine, June 24, 1946 | Vol. XLVII No. 25. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601460624,00.html>

“Wanted: a Formula”. *TIME* Magazine, April 1, 1946 | Vol. XLVII No. 13. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601460401,00.html>

LIFE Magazine

DOS PASSOS, John. “Visit to Evita”. *LIFE*, April 11, 1949, Vol. 26, no. 15, pp. 27-32. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=Vv4EAAAAMBAJ>

HELLMAN, Geoffrey T. “Mrs. Roosevelt. A New President but the Same First Lady”, *LIFE*, February 5, 1940, Vol. 8, no. 6, pp. 70-78. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=rD8EAAAAMBAJ&pg=PA70&dq=Mrs+Roosevelt&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewjE6u2w5PbRAhWBJ8AKHaMICYsQ6AEIKjAB#v=onepage&q=Mrs%20Roosevelt&f=false>

NEVILLE, Robert y FREUND, Gisèle. “Eva Perón. A first look at the private life of a controversial first lady”. *LIFE*, December 14, 1950. Vol. 29, no. 24, pp. 69-82. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=yEsEAAAAMBAJ>

“Coups in South America’s biggest countries and forces behind them”. *LIFE*, November 28, 1955, Vol. 39, no. 22, pp. 44-47. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=s1QEAAAAMBAJ>

“Legacy of Loot and New Deal”. *LIFE*, October 10, 1955, Vol. 39, no. 15, pp. 47-48. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=2lQEAAAAMBAJ>

“Peron Vs. Church and the Revolution”. *LIFE*, June 27, 1955, Vol. 38, no. 26, pp. 29-34. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=qLYEAAAAMBAJ>

“The Dam and the Dictator”. *LIFE*, October 26, 1953, Vol. 35, no. 17, p. 38. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=pOYEAAAAMBAJ>

“A Dictator Goes A-Wooing”. *LIFE*, May 25, 1953, Vol. 34, no. 21, pp. 39-41. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=gUYEAAAAMBAJ>

“Chileans size up Juan Peron”. *LIFE*, March 16, 1953, Vol. 34, no. 11, pp. 47-50. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=FOIEAAAAMBAJ>

“Women of Chile get their man”. *LIFE*, September 15, 1952, Vol. 33, no. 11, p. 45. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=cVYEAAAAMBAJ>

“A Flowery Farawell to Evita”. *LIFE*, August 25, 1952, Vol. 33, no. 8, pp. 49-52. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=g1YEAAAAMBAJ>

“Grief for Eva Enshrouds Argentina”. *LIFE*, August 11, 1952, Vol. 33, no. 6, pp. 15-19. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=TFYEAAAAMBAJ>

“Life on the Newsfront of the World. Eva Peron is Dead, Puerto Rican assassin is spared and IACSPBAAML Set up Headquarters in Paris”. *LIFE*, August 4, 1952, Vol. 33, no. 5, p. 32. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=YFYEAAAAMBAJ>

“The Perons (Surprise!) Bow to Popular Demand”. *LIFE*, September 3, 1951, Vol. 31, no. 10, p. 29. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=k04EAAAAMBAJ>

“Free Press Gets Beating in Argentina”. *LIFE*, March 12, 1951. Vol. 30, no. 11, p. 3329. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=x0sEAAAAMBAJ>

“Evita at ballet”. *LIFE*, June 20, 1949, Vol. 26, no. 25, p. 32. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=cU4EAAAAMBAJ>

“Evita captures Spain”. *LIFE*, June 30, 1947, Vol. 22, no. 26, pp. 32-33. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=f04EAAAAMBAJ>

“U.S Denounces Argentine Fascisme”. *LIFE*, February 25, 1946, Vol. 20, no. 8, pp. 32-35. Photographs by D. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=JkgEAAAAMBAJ>

4 EL RETRATO DEL CAMBIO EN LA ESPAÑA DE LA TRANSICIÓN

ABRIL, M^a Victoria; MIRANDA, M^a Jesús. “Mujer y trabajo en España. La condición femenina en una sociedad autoritaria”. *Triunfo*, número: 660, año: XXX, 24-05-1975, pp. 30-32.

ABUNDANCIA, Rita. “Elena Francis, consejos para la mujer sumisa”. *El País*, 4 noviembre de 2014. Consultado: 14/2/2017. Disponible en: <http://smoda.elpais.com/placeres/elena-francis-consejos-para-la-mujer-sumisa/>

ALBERDI, Cristina. “La Constitución y la mujer”. *El País*, 7 de enero de 1978. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: http://elpais.com/diario/1978/01/07/espana/252975614_850215.html

ALBERDI, Inés; ESCARIO, Pilar; LÓPEZ-ACCOTTO, Ana Inés. *Lo personal es político. El movimiento feminista en la transición*. Ministerio de Asuntos Sociales. Instituto de la Mujer, 1996

ALONSO TORRÉNS, Javier; GONZÁLEZ DE ANDRÉS, Jesús. “II. La opinión pública en relación a la familia”. MURILLO, Francisco, et al. *Informe sociológico sobre el cambio social en España, 1975/1983*. Madrid: Fundación FOESSA, 1983. Editorial Euroamérica, S.A., pp. 401-417

BELINCHÓN, Gregorio. “La película maldita de Fernando Fernán-Gómez resucita en las salas”. *El País*, 9 julio de 2015. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/09/actualidad/1436468509_806358.html

BORREGUERO, Concha; CATENA, Elena; DE LA GÁNDARA, Consuelo; SALAS, María. *La Mujer española: de la tradición a la modernidad, 1960-1980*. Tecnos, 1986

Carta Encíclica *Humanae vitae* de S. S. Pablo VI. © Copyright – Librería Editrice Vaticana. Consultado: 12/2/2016. Disponible en: http://w2.vatican.va/content/paul-vi/es/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae.html

Cuadernos para el diálogo. Número extraordinario dedicado a “La mujer”, diciembre 1965

DÍAZ SILVA, Elena. “El Año Internacional de la Mujer en España: 1975”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 31, 2009, pp. 319-339.

ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Traducción de Andrés Boglar-- [2^a ed.]-- . Barcelona: DeBolsillo, 2007

EDO, Concha. *La Crisis de la Prensa Diaria (La línea editorial y la trayectoria de los periódicos de Madrid)*, Ariel Comunicación, Editorial Ariel, S. A. Barcelona España, 1994

FERNÁNDEZ BAÑUELOS, Juan Ignacio. *Cuando la luz cambió. Fotoperiodismo en Transición, 1975-1982*. Santander: Editorial Milrazones, junio 2015.

GARCIA-ALBI, Inés. *Nosotras qué contamos. Mujeres periodistas en España*. Plaza y Janés. Barcelona, 2007

HERRERA DAMAS, Susana; RIERA CASTELLANO, Enrique. “Los concursos y consultorios, géneros radiofónicos para el entretenimiento”. Universidad de Piura (Perú). CORREDOIRA, Loreto, et al. *La ética y el derecho en la producción y el consumo del entretenimiento. 4º Congreso Internacional de Ética y Derecho de la Información Fundación COSO de la Comunidad Valenciana*, 2006, pp. 269-281. Consultado: 14/2/2017. Disponible en: <http://eprints.sim.ucm.es/6132/1/Definitivo4.pdf>

Historia de los 30 primeros años de Televisión Española, Editor Ya, Madrid, 1986.

LARA, Fernando. “Mujer burguesa y sociedad de consumo en 1964”. *Triunfo*, número: 684, año: XXX, 06-03-1976, pp. 57-58

LARUMBRE, M. A. “Feminismo y transición a la democracia: La rebelión de las mujeres”. *Rolde: Revista de cultura aragonesa*, 2005, n.º 111-112. Consultado: 14/2/2017. Disponible en: <http://esvitae.info/download/feminismo-y-transicin-a-la-democracia-la-rebelin-de-las-mujere.doc>

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Mª Teresa. “El PCE y el feminismo en España (1960-1982)”. *Investigaciones Feministas*, 2011, vol. 2, 299-318. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2011.v2.38557

MIRET MAGDALENA, Enrique. “La mujer y la sociedad”. *Triunfo*, número: 883, año: XXXIII, 29-12-1979, p. 37

MOLINS, Patricia. “La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil”. *Desacuerdos, n.º 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Editores: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arte y pensamiento. 2012, pp. 64-145.

MURILLO, Soledad. “El Parlamento femenino”. *EL PAÍS*, 25 de agosto de 2007. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/08/25/babelia/1187997435_850215.html

NIELFA CRISTÓBAL, Gloria: *Mujer mítica, mujeres reales: las revistas femeninas en España, 1955-1970*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Contemporánea, Madrid 2002. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t26317.pdf>

PANTOJA CHAVES, Antonio, “Prensa y Fotografía. Historia del fotoperiodismo en España”, *El Argonauta español*, 15 junio 2007, p. 69. Consultado: 13/03/2017. Disponible en: <http://argonauta.revues.org/1346>; DOI: 10.4000/argonauta.1346

RUBIO, Oliva María y TEJEDA, Isabel (Dirs.). *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. Acción Cultural Española (AC/E) - Ayuntamiento de Madrid, 2012. Catálogo de exposición celebrada en el Centro Conde Duque, entre el 9 de marzo y el 20 de junio de 2012.

Colita

BALSELLS, David (com.). *Mirades paral·leles: La fotografia realista a Itàlia i Espanya*. Celebrada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona del 20 de juny al 3 de setembre de 2006. [Textos: David Balsells, Ennery Taramelli, Juan Manuel Bonet] Barcelona: MNAC, D.L. 2006.

Barcelona Metròpolis: una realitat, quatre fotògrafs: F. Català-Roca, Colita, Oriol Maspons, Xavier Miserachs. Del 26 de març al 20 d'abril, Barcelona. Barcelona: Corporació Metropolitana de Barcelona, Assessoria de Comunicació i Relacions, imp. 1987.

Barcelona per Sarajevo. Celebrada en Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, del 29 de desembre de 1993 al 15 de gener de 1994, Barcelona; Acadèmia de Belles Arts, Sarajevo del 1 al 28 de febrer de 1994. Editor: [S.l.: s.n.], 1993.

COLITA y CABALLERO BONALD, J. M. *Luces y sombras del flamenco*. Barcelona: Lumen, 1975.

COLITA y NASH, Mary (com.). *Fotògrafes pioneres a Catalunya*. Barcelona: Institut Català de les Dones, 2005.

COLITA y VICENT, Manuel. *Piel de toro*. Barcelona: Edhasa, 2005.

Colita y Xavier Miserachs. Conversa transcrita per Xavier Febrés. Barcelona: Ajuntament, 1988.

Els cementiris de Barcelona: Una aproximació / Fotografia: Colita, Pilar Aymerich; Text: Carme Riera. Barcelona: Edhasa, 1981.

Imatges: Fotografia catalana. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, abril-juny 1996. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, D.L. 1996.

Retrats: Fotografia espanyola, 1848- 1995. Sala de exposicions de la Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, del 23 d'abril al 2 de juny de 1996. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 1996. Publicado con motivo de la 8ª Primavera Fotogràfica.

Pilar Aymerich

“La mirada de la niña «mussol». La galería Eude dedica una muestra a la Transición que captó el objetivo de Pilar Aymerich”. Viernes, *El periódico de Barcelona*, 1 de julio del 2016. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/exposicion-fotografia-pilar-aymerich-sobre-transicion-5242426>

“Pilar Aymerich documenta las protestas ciudadanas durante la transición”. Publicado en *EL PAÍS* el 30 de diciembre de 2004. Consultado: 20/8/2012. Disponible en: http://elpais.com/diario/2004/12/30/cultura/1104361206_850215.html

“Pilar Aymerich: Abriendo cajones descubrí un momento de la historia”. Publicado en *elPeriodico.com* el 6 de abril de 2008. Consultado: 20/8/2012. Disponible en: http://archivo.elperiodico.com/ed/20080406/pag_037.html?search_FechaDesde=06/04/2008&search_FechaHasta=06/04/2008&search_Texto=Pilar%20Aymerich

ALTÉS, Elvira y AYMERICH PUIG, Pilar. *Memòria d'un temps: 1975-79*. Sabadell: Fundació Caixa Sabadell, 2004.

AYMERICH PUIG, Pilar. *Frederica Montseny: un retrat*. Barcelona: Entidad Autónoma del Diario Oficial y de Publicaciones, 1998

AYMERICH PUIG, Pilar. *Memòria d'un temps, 1975-1979*. Sabadell: Fundació Caixa de Sabadell, 2005.

AYMERICH PUIG, Pilar. *Resistents: la cultura com a defensa*. Barcelona: Editorial Meteora, S.L., 2008.

AYMERICH PUIG, Pilar. *Si emnecessites, xiula*. Barcelona: Edicions 62, S.A., 2005.

CABRÉ, Tate. “Las mil caras de Pilar Aymerich”. *La Vanguardia*, 29 d'octubre 2006. Consultado: 27/2/2012. Disponible en: <http://www.tatecabre.com/?p=1699>

CARBONELL, Guillem. *Entrevista / Pilar Aymerich, fotògrafa: “De vegades penso, què diria ara Montserrat Roig? Quin article escriuria, per exemple, de l'afer Millet?”*. Dijous, 22/10/2009 | Diaris i revistes, Entrevistes, Fotoperiodisme, Mèdia, Personalitats, Societat. Consultado: 27/8/2012. Disponible en: <http://blogs.timeout.cat/guillemcarbonell/2009/10/22/1049/>

L'ull de sis fotògrafes: Pilar Aymerich, Colita, Silvia T. Colmenero, Cristina G. Roderó, Isabel Muñoz, Ana Torralva. Celebrada en Sala d'Exposicions de la Caixa de Sabadell del 16 d'abril al 24 de maig de 1998. Sabadell: Fundació Caixa de Sabadell, 1998.

MOLAS, J.; AYMERICH PUIG, Pilar. *Les metamorfosis de Barcelona*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, S.A., 1992.

PESSARRODONA, M.; AYMERICH PUIG, Pilar. *Maria Aurèlia Capmany, un retrat*. Barcelona: Entidad Autónoma del Diario Oficial y de Publicaciones, 1996.

PESSARRODONA, M.; AYMERICH PUIG, Pilar. *Montserrat Roig: un retrat*. Barcelona: Entidad Autónoma del Diario Oficial y de Publicaciones, 2001.

QUINTA, Alfons. "María Ángeles Muñoz no entregó su hija al juez". *EL PAÍS*, 6 de Agosto de 1977. Consultado: 15/5/2016. Disponible en: http://elpais.com/diario/1977/08/06/sociedad/239666404_850215.html

RODRIGO GARCÍA, A.; AYMERICH PUIG, P. *Federica Montseny, 1905-1994*. Barcelona: Entidad Autónoma del Diario Oficial y de Publicaciones, 2006.

SEGURA SORIANO, I.; AYMERICH PUIG, P. *7 passejades per l' Havana: la presència catalana i l'evolució de la ciutat els últims dos segles*. Barcelona: Edicions La Campana, S.L. Simó, I.; 1999.

SEGURA SORIANO, I.; AYMERICH PUIG, P. *Viajeras a La Habana*. Barcelona: Editorial Meteora, S.L., 2008.

Marisa Flórez

"Carrillo interpreta como una aproximación a sus tesis parte del informe que Gerardo Iglesias presentó al Comité Central". *El País*. 25 de noviembre 1987, p.15.

"Constitución interina de las dos Cámaras de las Cortes". *El País*, el 14 de julio de 1977, p. 15.

"El Palace acoge una exposición de fotos de la transición española". *EL PAÍS*, 23 de febrero de 2006. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: http://elpais.com/diario/2006/02/23/madrid/1140697473_850215.html

"El Sepelio de Federica de Grecia se convirtió en un mitin político con gritos contra la democracia". *El País*, 13 de febrero de 1981, p. 2.

"Las primeras guardias civiles". *El País*, 31 de octubre de 1988, p. 23.

"Tensiones dentro y fuera del congreso en la primera sesión del debate sobre la despenalización del aborto". *El País*, 5 de octubre de 1983, p. 13.

"Una mirada insólita al toreo. Toreros por dentro. La concentración de José Tomás, la impotencia de El Cid, la nostalgia de Rafael de Paula, el arte de Curro Romero... Marisa Flórez repasa 30 años de sus momentos en la plaza. Luces y sombras". *El País*, 2 de mayo de 2009. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: http://elpais.com/diario/2009/05/02/madrid/1241263463_850215.html

BARRERA, L. "La cronista de la Transición. Marisa Flórez, fotógrafa de «El País», muestra en la Asamblea de Extremadura algunas de las imágenes más representativas que captó en los años en que España se convirtió en una democracia". *El periódico de Extremadura*, 16 de noviembre de 2007. Consultado: 13/2/2017. Disponible en: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/extremadura/cronista-transicion_337544.html

BARRIOS, Nuria. "Bollos divinos". *El País*, viernes 11 de diciembre de 1992. Artículo ilustrado por fotografías de Marisa Flórez, p. 11.

CÉSAR IGLESIAS, Julio. "Yeserías, un antiguo hospital transformado en cárcel de mujeres / 1. El hacinamiento, la promiscuidad y la desorientación condiciones permanentes en las reclusas". *El País*. 3 de enero de 1982. Artículo ilustrado por fotografías de Marisa Flórez, pp, 20-21 y portada.

CÉSAR IGLESIAS, JULIO. "Yeserías, un antiguo hospital transformado en cárcel de mujeres / 2. Treinta niños comparten con sus madres el ritmo de vida y la escasez de medios de la prisión". *El País*. 5 de enero de 1982. Artículo ilustrado por fotografías de Marisa Flórez, p.21.

CÉSAR IGLESIAS, JULIO. "Yeserías, un antiguo hospital transformado en cárcel de mujeres / 3. Situación límite para las extranjeras y las internas del departamento psiquiátrico". *El País*. 6 de enero de 1982. Artículo ilustrado por fotografías de Marisa Flórez, p.23.

CRUZ, Juan y FLÓREZ, Marisa. *El País (1976-2011). Colección del 35º aniversario*. Madrid: Ediciones *El País*. Imprenta Dédalo Offset.

CRUZ, Juan. "Por primera vez mujeres españolas estudian para policías". *El País*, 7 de febrero de 1979, p. 10.

EFE. "El PCE celebra 30 años del 'Sábado Santo Rojo'". *El País*, 8 de abril de 2007. Consultado: 15/1/2017. Disponible en: http://elpais.com/elpais/2007/04/08/actualidad/1176020224_850215.html

ESPINOSA, Pedro. "Marisa Flórez recuerda la transición con una exposición de fotografías". *El País*, 19 de enero de 2006. Consultado: 15/1/2017. Disponible en: http://elpais.com/diario/2006/01/19/andalu-cia/1137626540_850215.html

FRAGUAS, Rafael. "Destellos de mujeres. Queca Campillo y Marisa Flórez exponen fotografías que dibujaron una época". *El País*, 7 de marzo 2007. Consultado: 15/1/2017. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/03/07/madrid/1173270270_850215.html

FRESNEDA, Carlos. "La prisión de mujeres, de Yeserías será sustituida por un nuevo centro penitenciario en Soto del Real". *El País*, 25 de noviembre 1987. Consultado: 15/1/2017. Disponible en: http://elpais.com/diario/1987/11/25/madrid/564841455_850215.html

GARCÍA, Javier. "El Rey afirma que «nunca prevalecerán los criminales instintos contra la unidad»". *El País*, 12 de octubre de 1989. Consultado: 15/1/2017. Disponible en: http://elpais.com/diario/1989/10/12/espa-na/624150022_850215.html

GONZÁLEZ YUSTE, Juan. "Manuel Leguineche y Marisa Flórez, premios nacionales de Periodismo por el trabajo realizado durante 1979". *El País*, 13 de enero de 1981. Consultado: 15/1/2017. Disponible en: http://elpais.com/diario/1981/01/13/ultima/348188403_850215.html

HERNÁNDEZ, José Antonio. "Trasladadas a Carabanchel las 400 reclusas de Yeserías". *El País*, 18 de marzo 1991. Consultado: 27/8/2009. Disponible en: http://elpais.com/diario/1991/03/18/madrid/669299062_850215.html

HERNÁNDEZ, José y MOLINA, Margot. "Para servir a la patria". *El País*, 2 de septiembre de 1988, p. 14.

MANDIÁ, Diana. "Las 39 fotografías femeninas de la España democrática". *El País*, 11 de marzo de 2010. Consultado: 28/8/2012. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/03/11/galicia/1268306301_850215.html
Mulleres. Marisa Flórez. Deputación da Coruña. Imprenta Provincial, 2010.

MUÑOZ-ROJAS, Ritama. "La bailarina de 70 años Maya Plisétskaya vuelve con sus clásicos". *El País*, 20 de septiembre de 1995. Consultado: 28/8/2012. Disponible en: http://elpais.com/diario/1995/09/20/madrid/811596266_850215.html

MURILLO, Soledad. "El Parlamento femenino". *El País*, 25 de agosto de 2007. Consultado: 28/8/2012. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/08/25/babelia/1187997435_850215.html

PELEGRÍN, Juan. Miradas: "Marisa Flórez. Premio Nacional de Periodismo, 1979". *Revista Taurodelta*, núm. 20, 9 de junio de 2009. Madrid: Imprimex, p.15. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: http://www.las-ventas.com/r_tauodelta/20/revista_20.pdf

RIVAS, Javier. "El PCE espera reunir a decenas de miles de personas en un homenaje a Pasionaria similar al de Tierno". *El País*, 14 de noviembre de 1989, p. 23.

RIVAS, Rosa. "Una mirada personal". *El País*, 5 del noviembre de 2002. Consultado: 28/8/2012. Disponible: http://elpais.com/diario/2002/11/05/madrid/1036499072_850215.html

5 EL CUERPO BAJO PROSPECCIÓN: LA MUJER Y SU REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA

5.1 Con el epicentro en la experimentación: la sexualidad y la visión devoradora

ALIAGA, Juan Vicente. *Claude Cahun*. Exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, del 8-XI-2001 al 20-I-2002. Textos: Juan Vicente Aliaga, Catherine Gonnard, Elisabeth Lebovici, François Leperlier. Valencia: IVAM, 2001.

Arts et Métiers Graphiques, Issue 37, September 15, 1933.

Arts et Métiers Graphiques, Issue 16, March 15, 1930.

ASSANDRI, José. *Entre Bataille y Lacan: ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*. Ediciones Literarias, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2007.

- BARR, Alfred H (Ed.) *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. The Museum of Modern Art, New York. Distributed by Simon and Schuster, N.Y. Third edition, 1947.
- BATAILLE, Georges. "Informe". *Documents*, 7, 1^o Année, 1929.
- BENJAMIN, Walter. *El libro de los pasajes*. Vol. III. Editado por Rolf Tiedemann. Ediciones AKAL/Vía Láctea, 2005.
- BRANDT, Bill. "A statement on photography". Texto original publicado por primera vez en *Camera in London*. London: Focal Press, 1948. El texto se encuentra reproducido en ASX. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: <http://www.americansuburbx.com/2011/04/bill-brandt-statement-on-photography.html>
- BRETON, André. *Primer Manifiesto del Surrealismo*, 1924. Consultado: 12/2/2017. Disponible en: <http://www.isabelmonzon.com.ar/breton.htm>
- CHADWICK, Whitney; LATIMER, Tirza True. *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. Rutgers University Press, 2003.
- COGER, Amy. *Edward Weston: The form of the nude*. London: Phaidon, 2005.
- DUSINBERRE, Deke. "Sens et non-sens". BOUHOURS, Jean-Michel; DE HAAS, Patrick (Dir.). *Man Ray: directeur du mauvais movies*. Paris: Centre Georges Pompidou, D.L. 1997.
- FAUNCE, Sarah; NOCHLIN, Linda. *Courbet reconsidered*. New York: Brooklyn Museum in association with University of Washington Press, Brooklyn, 1988.
- FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotografía pública: photography in print 1919-1939*. Exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 27 de abril al 29 de junio; itinerancias: Museo de Bellas Artes de Bilbao (de septiembre a noviembre de 1999); Centro Cultural La Rioja (de febrero al marzo del 2000). Aldeasa, 1999.
- Georgia O'keeffe. A portrait by Alfred Stieglitz*. New York: The Metropolitan Museum of Modern Art, cop: 1997. Revised edition with an afterword by Maria Morris Hambourg.
- KRAUSS, Rosalind. *L'Amour fou: photography & surrealism*. Washington: The Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press, cop. 1985.
- KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Traducción de J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Tecnos, D.L. 1997. *La subversión des images, surréalisme, photographie, film*. Fundación Mapfre, Madrid, 17 junio - 12 septiembre 2010... (et al.) / [comisarios, Quentin Bajac, Clément Chéroux, Guillaume Le Gall, Phillipe-Alain Michaud, Michel Poivert]. Madrid: Fundación Mapfre, 2010.
- LAHUERTA, Juan José. *El fenómeno del éxtasis: Dalí ca. 1933*. Ediciones Siruela, 2004.
- Le Sourire*, no. 826, 2 de marzo de 1933.
- Le Surréalisme au service de la révolution*, n.º 3, diciembre 1931.
- Le Surréalisme au service de la révolution*, n.º 2, octubre 1930.
- Locus Solus: impresiones de Raymond Roussel*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 25 de octubre de 2011 - 27 de febrero de 2012; Museu Contemporânea de Serralves, 5 de Abril - 1 de septiembre de 2012 / comisarios: Manuel J. Borja-Villel, Joao Femandes, Francois Piron. Madrid: MNCARS, 2011.
- Minotaure. Revue artistique et littéraire*. Facsímil de la ed. de Paris: Editions Albert Skira, 1933-39. Genève: Skira, 1981.
- NANAY, Bence. "Anti-Pornography: André Kertész's Distortions". *Art and Pornography*, edited by Jerrold Levinson and Hans Maes, 2012, pp. 191-205.
- NAZARIEFF, Serge; PHILIPPI, Simone. *Early erotic photography*. Köln: Benedikt Taschen, 1993.
- POHLMANN, Ulrich. "Nude Photography in the Nineteenth Century". WEIERMAIR, Peter. *The Nude: Ideal and Reality*. Exposición celebrada en Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 22 January - 9 May 2004. Florence: Artificio, cop. 2004.

- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Siruela, 1993.
- ROLLASON, Christopher. "El Libro de los pasajes de Walter Benjamin, La Historia No Lineal y la Internet". *Mapocho*, 66 (Jul-Dec), 13-31. Consultado: 4/6/2016. Disponible en: <http://www.getcited.org/pub/103469209>
- Self Portrait: Man Ray*. Afterword by Juliet Man Ray; foreword by Merry A. Foresta. New York: New York Graphic Society, 1988.
- SOBIESZEK, Robert A. "Erotic Photomontages: George Hugnet's «La septième face du dé»". *Dada/Surrealism*, 1979, vol. 9, no. 1, p. 66-82.
- SZARKOWSKI, John Alfred. *Stieglitz at Lake George*. The Museum of Modern Art, New York, September 14, 1995- January 2, 1996. New York: MOMA, cop. 1995.
- WERBEL, Amy Beth. *Thomas Eakins: art, medicine, and sexuality in nineteenth-century Philadelphia*. Yale University Press, 2007.

5.2 El voyerismo y la prostitución:

de la fotografía como herramienta técnica a la construcción del documento social de denuncia

- "Biografía de Günter Zint". *The Atomic Photographers Guild (APG)*. Consultado: 12/02/2017. Disponible en: <https://atomicphotographers.com/about/>
- Bellocq: photographs from Storyville, the red-light district of New Orleans*. Introduction by Susan Sontag. Interview edited by John Szarkowski. Participants: Adele, Lee Frielander, Dan leyre, Al Rose, Bill Rusells, Joe Sanarens and Johnny Wiggs. New York: Random House, cop. 1996.
- ANDREASSON, Karin. "Horvat's best shot: the seedy side of 1950s Paris". *The Guardian*, Thursday 6 March 2014. Consultado: 12/02/2017. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/06/frank-horvat-best-shot-photography>
- BRASSAÏ, "Technique de la Photographie de Nuit à propos de l'Album Paris de Nuit", *Arts et Métiers Graphiques Paris*, no. 33, 15 January 1933, pp. 24-28.
- DANIEL, Malcolm R. "The Atmosphere of Lamps or Moonlight". DANIEL, Malcolm R.; PARRY, Eugenia, REFF, Theodore. *Edgar Degas, Photographer*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998, pp. 18-51.
- DOYLE, Jennifer. "Sex, Scandal, and Thomas Eakins's The Gross Clinic". *Representations*, Autumn 1999, vol. 68, University of California Press, pp. 1-33.
- DUPOUY, Alexandre. *Erotic Art Photography*. Parkstone International, 2016.
- GLENNY, Misha. *McMafia: Seriously organised crime*. Random House, 2009.
- HAMILTON, Peter; HORVAT, Frank. "About the project of a retrospective exhibition, to be called «House with 15 Keys»". Boulogne-Billancourt, October 14th, 2012. Consultado: 12/02/2017. Disponible en: <http://www.horvatland.com/WEB/en/page/INTERVIEW/content.htm>
- HEILBRUN, Françoise y NÉAGU, Philippe. "Prefazione". *Bonnard fotografo*: Torino, Accademia Albertina, 19 Febbraio - 1 Aprile 1988. Torino: Umberto Allemandi & C, [1988?], sin paginar.
- KENDALL, R., DEGAS, E., DRUICK, D. W., & BEALE, A. *Degas and the little dancer*. Berghahn Books, 1998.
- L'Art Vivant*, vol. 5, no. 103, April 1, 1929.
- PATERSON, Tony. "Death of the Reeperbahn: Hamburg's streets of shame". *The Independent*. Friday, March 21, 2008. Consultado: 12/02/2017. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/death-of-the-reeperbahn-hamburgs-streets-of-shame-799034.html>
- PHILLIPS, Sandra S. "Voyeurism and Desire". PHILLIPS, Sandra S. (ed.). *Exposed: voyeurism, surveillance and the camera*. Exposición celebrada en la Tate Modern, London, del 28 Mayo al 3 Octubre, 2010. London: Tate Pub., 2010.
- RED*, vol. 2, no. 8, April 1929.
- SKUBA, Viktoria "Madonna... from the oligarchs land". *The Day newspaper*, Monday, February 21, 2012. Consultado: 12/02/2017. Disponible en: <https://day.kjiv.ua/en/article/timeout/madonnaoligarchsland>

WILKES TUCKER, Anne, "Brassaï: Man of the World". W. TUCKER, Anne; HOWARD, Richard y BERMAN, Avis. *Brassaï: the eye of Paris*. Harry N Abrams Incorporated, 1999, pp. 17-143.

6 UNA VENTANA ABIERTA AL CONOCIMIENTO

ABBOTT, Brett. *Engaged observers: documentary photography since the sixties*. Exposición celebrada en J. Paul Getty Museum, Los Angeles, June 29-November 14, 2010. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2010.

HOLMES, John Clellon. "This is the beat generation". *New York Times Magazine*, November 16, 1952, pp. 10-22.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

POLLOCK, Griselda. "Historia y Política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?". Publicado en Michaud, Yves (Ed); Tucker, Marcia... (et al.). *Feminisme, art et histoire de l'art*. Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1994. Consultado: 15/09/2012. Disponible en: http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/ciberfeminismes32.html

SMITH, Eugene. "Fotoperiodismo" (1948). Fontcuberta, Joan (Ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003. pp. 209-213.

SZARKOWSKI, John. *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*. New York: The Museum of Modern Art, 1978.

6.1 Marginalidad: comercio sexual y enfermedad mental

"Deinstitutionalization" de *la Encyclopedia of Mental Disorders*. Consultado : 6/02/2017. Disponible en: <http://www.minddisorders.com/Br-Del/Deinstitutionalization.html>

"The Beauty of the Nude". *LIFE*, October 22, 1956, Vol. 41, no. 17, pp. 18-25, pp. 102-109.

BERGER, John. "Rodin and Sexual Domination" (1967). *About Looking*. New York: Pantheon, 1980, pp. 184-191.

BRONSTEIN, Carolyn. *Battling pornography: The American feminist anti-pornography movement, 1976-1986*. New York: Cambridge University Press, 2011.

DWORKIN, Andrea; HEIFERMAN, Marvin. *Pornography: Men possessing women*. London: Women's Press, 1981.

EDNEY, Dara Roth. "Mass media and mental illness: A literature review". *Canadian Mental Health Association*, Ontario, January 2004. Consultado: 05/01/2017. Disponible en: http://ontario.cmha.ca/files/2012/07/mass_media.pdf

EISENSTAEDT, Alfred. "The Shadow of Insanity: What the U. S. Is Doing About It". *LIFE*, March 14, 1938, Vol. 4, no. 11, pp. 45-55.

ETSY, David. *Rodin: Sex and the Making of Modern Sculpture*. Yale University Press, 2010.

Fondation Scelles: *L'exploitation de la prostitution: un fléau mondial*. Connaître, Comprendre, Combattre l'exploitation sexuelle. Paris: Fondation Scelles, Juin 2012 3ème edition.

GORO, Fritz. "Return to Sanity in 12 Weeks: New Drugs Restore Mental Victims", *LIFE*, October 12, 1956, Vol. 41, no. 16, pp. 148-156.

GULATI, Girish J. "News frames and story triggers in the media's coverage of human trafficking". *Human Rights Review*, 2011, vol. 12, no. 3, pp. 363-379.

HIGONNET, Anne. "Myths of creation. Camille Claudel & Augustine Rodin". W. Chadwick, & I. De Courtivron (Eds.). *Significant others: creativity & intimate partnership*. Thames and Hudson, 1996, pp. 14-29.

KERSHAW, Sarah. "Long-Forgotten Reminders of Oregon's Mentally Ill". *The New York Times*, March 14, 2005. Consultado: 06/02/2017. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2005/03/14/us/longforgotten-reminders-of-oregons-mentally-ill.html>

- LIPTON, Eunice. *Alias Olympia: A woman's search for Manet's notorious model and her own desire*. Cornell University Press, 1999.
- MAISEL, Albert Q. "Beldam 1946. Most U.S. Mental Hospitals are a shame and a disgrace", *LIFE*, May 6, 1946, Vol. 20, no. 18, pp. 102-109.
- MAISEL, Albert Q. "Scandal Results in Real Reforms", *LIFE*, November 12, 1951, Vol. 31, no. 20, pp. 140-154.
- MASANET RIPOLL, Erika; RIPOLL ARCACIA, Carolina. "La representación de la mujer inmigrante en la prensa nacional". *Papers: revista de sociología*, 2008, n.º 89, pp. 169-185.
- MURRAY, William. "The Porn Capital Of America." *The New York Times Magazine*, January 3, 1971. Consultado: 6-2-2017. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1971/01/03/archives/the-porn-capital-of-america-by-william-murray-porn-capital-of.html>
- NEAD, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Tecnos, 1998.
- NEARY, John, "Pornography goes public". *LIFE*, August 28, 1970, Vol. 69, no. 9, pp. 18-25.
- NOCHLIN, Linda. "Courbet's real allegory: rereading «The painter's studio»". FAUNCE, Sarah; NOCHLIN, Linda. *Courbet reconsidered*. New York: Brooklyn Museum in association with University of Washington Press, Brooklyn, 1988, pp. 17-42.
- Organización Mundial de la Salud: Trastornos mentales. Nota descriptiva N°396. Abril de 2016. Consultado: 05/01/2017. Disponible en: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs396/es/>
- RIVERA DE ROSALES CHACÓN, Jacinto C.; LÓPEZ SÁENZ, Mª. *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. Madrid: UNED, 2002.
- SAMUEL, Lawrence R. *Sexidemic: A Cultural History of Sex in America*. Rowman & Littlefield Publishers, 2013.
- WITKIN, Robert W. "Constructing a Sociology for an Icon of Aesthetic Modernity: Olympia Revisited". *Sociological Theory*, Volume 15, Issue 2, August 1997. American Sociological Association, pp. 101-125

Susan Meiselas

- ABBOTT, Brett. *Engaged observers: documentary photography since the sixties*. Exposición celebrada en el J. Paul Getty Museum, Los Angeles, June 29-November 14, 2010. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2010.
- AMELINE, Jean-Paul [conception et réalisation]. *Face à l'histoire, 1933- 1996: L'artiste moderne devant l'événement historique*. Centre Georges Pompidou, Paris, 19 décembre 1996- 7 avril 1997. Paris: Centre Georges Pompidou: Flammarion, 1996.
- BERGALA, Alain. *Magnum Cinema: Històries de cinema pels fotògrafs de Mágnum*. Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1994.
- BROTHERS, Caroline. "Susan Meiselas: photographs from the edge". *The New York Times*, Wednesday, August 1, 2007.
- BUI, Phong. "Susan Meiselas with Phong Bui". *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture*. November, 2008. Consultado: 4/7/2012. Disponible en: <http://www.brooklynrail.org/2008/11/art/susan-meiselas-with-phong-bui>
- CLAIBORNE, Liz. "Unveils Public Awareness Campaign To Help Combat Domestic Violence". *Love is not Abuse 1991-2004*. Consultado: 17/4/2017. Disponible en: http://loveisnotabuse.com/web/guest/presreleasesarchive/-journal_content/56/10123/82492/DEFAULT
- CONESA, Chema y SALDAÑA, Diana (com.). *Madrid inmigrante: Seis visiones fotográficas sobre inmigración de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2007.
- DELPIRE, Robert (com.). *Al gust de Cartier-Bresson*. Exposición celebrada en Fundació HCB, París, maig-juliol 2003; Fundació "la Caixa", Barcelona, setembre 2003 - gener 2004. Barcelona: Fundació "la Caixa", cop.2003.

HONTARIA, Javier. "Susan Meiselas". *El Cultural*, 24/07/2002. Consultado: 12/09/2012. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Susan-Meiselas/5246>

JAAR, Alfredo (com.). *Inferno and paradiso*. Umeå: BildMuseet; Stockholm: Riksställningar, 1999.

LUBBEN, Kristen (Ed.) *Susan Meiselas: in history*. International Center of Photography, New York, September 19, 2008-January 4, 2009. New York: International Center of Photography; Göttingen: Steidl, 2008.

MEISELAS, Susan. *Carnival Strippers*. Farrar, Straus & Giroux, 1976.

MEISELAS, Susan. *Nicaragua, June 1978-July 1979*. Edited with Claire Rosenberg. New York: Aperture Foundation, 2008.

MEISELAS, Susan. *Pandora's Box*. [Texts: Mistress Raven, Richard August, Mistress Delilah]. Trebruk Publishing, London, 2001.

METZ, Holly. "Interview with photographer Susan Meiselas". *The Progressive*, April 1998. Pp. 36-39.

MOSCOSO, María Fernanda. "El Club Deportivo Cultural Máster de fútbol femenino por Susan Meiselas". *Boletín Andina Migrante*, No. 02, enero, 2009.

On location: studio visits with Annie Leibovitz, Lorna Simpson, Susan Meiselas, Cindy Sherman, Adam Fuss, Joel-Peter Witkin, Jon Goodman. New York: Aperture, cop. 1993.

ROTH, Paul. "The Uneasy Documentary Vision of Susan Meiselas". *The Nation*, December 31, 2008. Consultado: 17/4/2017. Disponible en: <https://www.thenation.com/article/uneasy-documentary-vision-susan-meiselas/>

SANABRIA, Carolina. "La mirada voyeur: construcción y fenomenología". *Revista de ciencias sociales*, N.º 119, 2008 (Ejemplar dedicado a: Uso y abuso del poder (corrupción, crisis alimentaria, símbolos). Pp.163-172.

SEALY, Mark (com.); MALBERT, Roger y LOBB, Alice (org.). *Disposable people: contemporary global slavery*. South Bank Centre, London: Hayward, 2008. A Hayward Touring exhibition in collaboration with Autograph ABP and Magnum Photos": exposición celebrada en el Southbank Centre, Londres, 26 septiembre-9 noviembre 2008; The Gallery, Peninsula Arts, University of Plymouth, 10 enero-21 febrero 2009; University of Northumbria, Newcastle-Upon-Tyne, 28 febrero-9 abril 2009; Tullie House Museum and Art Gallery, Carlisle, 23 mayo-5 julio 2009; New Art Exchange, *Splendeurs et misères du corps*. Paris: Audiovisuel - Musées Fribourg: Triennale Internationale de la Photographie, cop. 1988.

SENDÓN, Manuel y SUÁREZ CANAL, Xosé Luís (com.). *Vigovisións: Colección fotográfica do Concello de Vigo*. Colección fotográfica del Ayuntamiento de Vigo: 10 de abril - 8 de xuño de 2003. Vigo: Marco, Museo de arte Contemporánea, 2003.

STEVENSON, Sara... [et al.]. *Magna brava: Magnum's women photographers: Eve Arnold, Martine Franck, Susan Meiselas, Inge Morath, Marilyn Silverstone*. Celebrado en Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh, 5 November 1999-30 January 2000. Munich: Prestel, 1999.

Struggle: photographs of Magnum Photos. Paris: Pierre Terrail, 1998.

WEAVER, Mike (Ed.); ROSENTHAL, Norman; WEAVER, Mike; WOLF, Daniel (Photo. Select.). *The art of photography: 1839-1989*. Museum of Fine Arts, Houston, 11 February-30 April 1989. London: The Royal Academy of Arts, cop. 1989.

Mary Ellen Mark

54 master photographers of 1960 – 1979. [Toppan Collection / organizer, Photographic Society of Japan]. Tokyo: Toppan Printing, 1989.

BAILEY, Ronald H. "Mary Ellen Mark's Poignant Scrapbook: Ward 81". *American Photographer*, junio 1978. Pp. 44-56.

BRISKI, Zana; KAUFFMAN, Ross; MCDOWELL, John. *Born into brothels*. Drakes Avenue Pictures Limited, 2007.

COLOMBO, Furio. *Mary Ellen Mark: Portraits*. Milano: Motta, 1995.

Exposure. Mary Hellen Mark: The iconic photographs [Introduction by Weston Naef; afterword by Mary Hellen Mark]. London: Phaidon, 2005.

FULTON, Marianne. *Mary Ellen Mark: 25 years*. The International Museum of Photography at George Eastman House. Boston: Bulfinch Press Book, 1991.

MARK, Mary Ellen. *Falkland Road: prostitutes of Bombay*. Gottingen: Steidl, 2005.

MARK, Mary Ellen. *Streetwise*. Introduction by John Irving; Nancy Baker (Ed.); from the film *Streetwise* by Martin Bell, Mary Ellen Mark, Cheryl McCall. New York: Aperture, 1988.

RATHBONE, Belinda (com.). *American dreams*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 30 abril - 6 septiembre, 1987. Madrid: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones, D.L. 1987.

SIMONS, Mary y MARK, Mary Ellen. "What the English Are Doing about Heroin". *Look* (England), April 7, 1970. Pp. 47-57.

WEIERMAIR, Peter. *Portraits in contemporary photography*. Schaffhausen: Stemmler, cop. 1989.

Jodi Cobb

ALIREZA, Marianne y COBB, Jodi. "Women of Saudi Arabia". *National Geographic*, October 1987, Vol. 172, No. 4, pp. 423-53.

COBB, Jodi. *Geisha*. Knopf, 1995.

COBB, Jodi; NEWMAN, Cathy. "The enigma of beauty". *National geographic*, 2000, vol. 197, no. 1, p. 94.

COCKBURN, Andrew; COBB, Jodi. "21st century slaves". *National Geographic*, 2003, vol. 204, no. 3, p. 2.

GOLEEN, Michelle. "Interview". Publicado *Nikon Master Class*. Consultado: 16/6/2012. Disponible en: http://pdngallery.com/cobrand/nikonnet/masters/jodi_cobb/bio2.html#

MOORE, Brad. "It's National Geographic Guest Blog Wednesday featuring Jodi Cobb!" *Scott Kelby Photoshop Insider*, 5 de octubre de 2011. Consultado: 16/6/2012. Disponible en: <http://scottkelby.com/2011/its-national-geographic-guest-blog-wednesday-featuring-j>

NEWMAN, Cathy. *Mujeres tras la Cámara*. National Geographic, 2001.

SCOTT, A. O. "Nurturing the Talents of Children in Calcutta". *The New York Times*, December 8, 2004. Consultado: 12/03/2017. Disponible en: http://www.nytimes.com/2004/12/08/movies/nurturing-the-talents-of-children-in-calcutta.html?_r=0

THIEM, Hannah. "Interview with Jodi Cobb, National Geographic and Nikon photographer", March, 2009. Consultado: 16/6/2012. Disponible en: <http://photo.net/photographer-interviews/jodi-cobb/?p=3>. Reedited in *The Photo Society*, February 27, 2012.

6.2 La antropología de la mujer

ALBIÑANA, Salvador y FERNÁNDEZ, Horacio (com.). *Mexicana: fotografía moderna en México, 1923 – 1940*. IVAM Centre Julio González, 29 enero - 17 mayo 1998 [Textos: Juan Manuel Bonet, Salvador Albiñana, Horacio Fernández, Emilia García-Romeu, James Oles]. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, D.L., 1998.

ARNOLD, Eve. *The unretouched woman*. New York: Alfred A. Knopf, 1976.

BRETON, André. "Sourvenir du Mexique". *Minotaure: Revue artistique et littéraire*, n° 12-13, 1939. Genève: Skira, 1981. Facsímil de la ed. de París: Editions Albert Skira, n° 1 (1933) - n° 12-13 (1939), pp. 30-51.

COLLIER, Jane F.; YANAGISAKO, Sylvia J. "The mode of reproduction in anthropology". Rhode, Deborah L. (ed.), *Theoretical Perspectives on Sexual Difference. Women's studies/gender studies*. Yale University Press, 1990, pp. 134-144.

DEL VALLE, Teresa (ed.). *Gendered anthropology*. London and New York: Routledge, 2013.

EWING, William A. *El Cuerpo: fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela, 1996.

FULLERTON-BATTEN, Julia. *Mothers and Daughters, 2012. Artist Statement*. Consultado: 3/4/2017. Disponible en: <http://www.juliafullerton-batten.com/projecttext.php?catNo=1&gallNo=9>

KESSEL, Dimitri y GRISWOLD MORLEY, Sylvanus. "The Maya". *LIFE*, June 30, 1947, Vol. 22, no. 26. pp. 51-67.

MOORE, Henrietta L. *Antropología y feminismo*. Universitat de València, 1991.

NARANJO, Juan (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

HUXLEY, Thomas Henry. *Carta a Lord Granville*, 8/12/1869, pp. 47-49.

LAMPREY, J.H., *Acerca de un método de medición de la forma humana para uso de los estudiantes de etnología*, 1869, pp. 50-51.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Saudades do Brasil", Plon, París, 1994, pp. 190-193.

MEAD, Margaret; BATESON, Gregory. "On the Use of the Camera in Anthropology." *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 4, núm. 2, invierno 1977, pp. 182-188.

STERN, G., PRIAMO, L., GOLLÁN, J. A. P., MARTINI, J. X., ANTORCHAS, F., & CEPPEA, F. *Aborígenes del Gran Chaco: fotografías de Grete Stern, 1958-1964*. Fundación Antorchas (1 de abril de 2005).

THURÉN, Britt-Marie. *El poder generizado: el desarrollo de la antropología feminista*. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

Iren Stehli

AGUILERA RULL, Ariadna; GILI SALDAÑA, Marian. "La esterilización forzosa de mujeres romaníes en la República eslovaca: ¿no hay discriminación?". *InDret. Revista para análisis del derecho*, n.º 4, Barcelona, octubre 2012, pp. 5-23. Consultado: 23/03/2017. Disponible en: <http://www.indret.com/pdf/933.es.pdf>

DENYSENKO, Marina. "Sterilised Roma accuse Czechs". *BBC News*, Ostrava, Czech Republic, Monday, 12 March 2007. Consultado: 23/03/2017. Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6409699.stm>

FÁROVÁ, Anna. HÜBSCHMANNOVÁ, Milena, HELLER, Martin y COMALINI, Franca. *Irene Stehli. Libuna: a Gypsy's Life in Prague*. Scalo, 2004.

HAGEN, Charles. "Josef Koudelka's Melancholy Visions Of Gypsy Life". *New York Times*, May 9, 1993. Consultado: 23/03/2017. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1993/05/09/arts/photography-view-josef-koudelka-s-melancholy-visions-of-gypsy-life.html>

LUCERO, Florinda; COLLUM, Jill. "The Roma: During and After Communism". *Topical Research Digest: Human Rights in Russia and the Former Soviet Republics*, 2006, pp. 98-106.

MOREE, Dana. *How teachers cope with social and educational transformation: Struggling with multicultural education in the Czech classroom*, Benesov: EMAN, 2008. Consultado: 23/03/2017. Disponible en: <http://repository.uvh.nl/uvh/bitstream/handle/11439/220/How%20teachers%20cope...dana-moree-tisk.pdf?sequence=1>

Lourdes Grobet

BARBOSA, Araceli. "El discurso de género en las artes visuales en México". *Inventio*. Año 1, núm. 2, septiembre 2005. Cuernavaca, México: Universidad Autónoma del Estado de Morales, pp. 78-83.

CARRERAS, Claudi. "Lourdes Grobet". *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. Barcelona, Ediciones G. Gili, SA de CV., 2007, pp. 99-111.

GROBET, Lourdes. "Imágenes de miseria: folclor o denuncia" (1981). Marzo, Jorge Luis (Ed.). *Fotografía y Activismo: textos y prácticas (1979-2000)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, pp. 38-39.

MARTÍNEZ MESEGUER, José Luis y LÓPEZ JUAN, Aramis (coord.). *Lourdes Grobet*. MUA, Museu Universitat d'Alacant, 2005.

NEVE, Cintia. "Lourdes Grobet: retrato de la lucha mexicana". *Terra Magazine*. Distrito Federal, México, 2 de agosto de 2007. Consultado: 9/09/2012. Disponible en: <http://www.co.terra.com/terramagazine/interna/0,,O11804405-E18880,00.html>

TEPICHIN, Ana María; TINAT, Karine; VELAZCO, Luzelena Gutierrez (ed.). *Los grandes problemas de México. Relaciones de género. T-VIII*. El Colegio de México AC, 2010.

Graciela Iturbide

FERNÁNDEZ, Horacio. "Paul Strand (y Anton Bruehl)". ALBIÑANA, Salvador y FERNÁNDEZ, Horacio (com.). *Mexicana: fotografía moderna en México, 1923 – 1940*. IVAM Centre Julio González, 29 enero - 17 mayo 1998 [Textos: Juan Manuel Bonet, Salvador Albiñana, Horacio Fernández, Emilia García-Romeu, James Oles]. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, D.L., 1998, pp. 195-216.

DAHÓ MASDEMONT, Marta. *Graciela Iturbide*. Del 16 de junio al 6 de septiembre de 2009. Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2009.

DEBROISE, Olivier. *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

GARCÍA, Manuel. "Entrevista realizada por Manuel García a Graciela Iturbide". DAVO, Lola (com.). *Graciela Iturbide*. Sala de exposiciones de Telefónica, Diciembre 1993. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, D.L., 1993 (sin paginar).

Adriana Lestido

COLOM, Roger. "Formas de la visibilidad: una entrevista con Adriana Lestido". Entrevista realizada por Roger Colom con motivo de la exposición *Lo que se ve (1979-2007)* y publicado en *Sin Género de Dudas* el 14/7/2008. Consultado: 17/07/2012. Disponible en: <http://singenerodedudas.com/Archivos/973/formas-de-la-visibilidad-una-entrevista-con-adriana-lestido>

Entrevista a Adriana Lestido por *PhotoEspaña*. Reproducida el 14 de junio de 2010 en la página web de CIMA (Asociación de mujeres cineastas y medios audiovisuales). Consultado: 24/05/2012. Disponible en: <http://www.cimamujerescineastas.es/htm/comunicacion/blog/noticias.php?id=1066&titulo=ENTREVISTA%20A%20ADRIANA%20LESTIDO,%20por%20PHotoEspa%C3%B1a>

FOLCH ALONSO, M^a Jesus. "Entrevista a Adriana Lestido", 6 de agosto de 2012.

HELGUERA, María y ORTÍNEZ, Luisa (com.). *Un ALTRE mirar: Art contemporani argentí*. Arte contemporáneo argentino: 17 de juny - 31 agost, 1997, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, D.L., 1977.

LICITRA, Josefina. "Las dolorosas bellezas de Adriana Lestido". *Nuestra Mirada. Revista Iberoamericana de fotografía*. Consultado: 16/07/2012. Disponible en: <http://revistanuestramirada.org/galerias/adrianalestido>

LOTO, Norma. "Adriana Lestido: imágenes que convulsionan al alma". *El Huffington Post*, 12/05/2016. Consultado: 17/1/2016. Disponible en: http://www.huffingtonpost.es/norma-loto/adriana-lestido-imagenes_b_9868340.html

PRADELLI, Angela y SACCOMANNO, Guillermo. "El alma y el aire". *Suplemento Radar (Página/12)*. 24 de febrero de 2008. Consultado: 18/07/2012. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4459-2008-02-24.html>

SACCOMANNO, Guillermo. "Mujeres sin nombre: Las presas de Adriana Lestido". *Suplemento Radar (Página/12)*, 16 de septiembre de 2001. Consultado: 12/05/2016. Disponible en: http://www.adrianalestido.com.ar/es/texto_mujeres_presas_saccomanno.php?desde=notas

Textos escritos por Adriana Lestido en julio de 2002 publicados en la página web de los proyectos *Trama* (Argentina) y *Pulse* (Sudáfrica). Consultado: 17/07/2012. Disponible en: <http://www.proyectotrama.org/00/queestrama/cronos/DURBAN/violencia.htm>

Maya Goded

BRIZ, Carmen, "Sexoservidoras (1995-2000)". DOCTOR RONCERO, Rafael (dir.); GUZMÁN, Kristine (coor.). *Espacio III: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, cat. exp. 27 enero - 4 marzo, 2001. Edificio Sabatini, Espacio Uno. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, MNCARS, D.L., 2001, pp. 236-25.

BRIZ, Carmen. "Fernando León de Aranoa. Princesas de la calle", entrevista publicada en *Pensamiento Crítico*, revista editada por *Página Abierta Sociedad Cooperativa*, núm. 163, octubre de 2005. Consultado: 2/07/2012. Disponible en: <http://www.pensamientocritico.org/ferleo1105.htm>

CARRERAS, Claudi. *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 89-93.

CRAVIOTTO, Marta O. "El documental *Plaza de la Soledad* refleja la prostitución en México". *sinembargo.mx. periodismo digital con rigor*, abril 29, 2016. Consultado: 23/03/2017. Disponible en: <http://www.sinembargo.mx/29-04-2016/1654741>

DE LOS REYES, Ignacio. "Tenancingo, viaje a la capital de la esclavitud sexual en México". *BBC Mundo*, México, martes, 22 de mayo de 2012. Consultado: 2/07/2012. Disponible en: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/05/120522_trata_mujeres_mexico_eeuu_sexual_pea.shtml

GODED, Maya. *Good Girls*. Umbrage Editions Book, 2006.

TEJEDA, Armando G., "Maya Goded, fotógrafa de sexoservidoras". *Babab*, n.º 7, marzo 2001. Consultado: 2/07/2012. Disponible en: http://www.babab.com/no07/maya_goded.htm

7 ACTIVISMO VERSUS OPINIÓN: LA VOZ DE LAS VÍCTIMAS

A. P. "An appeal for a face from the depression". *The New York Times*, August 24, 1983. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1983/08/24/us/an-appeal-for-a-face-from-the-depression.html>

BOULAT, Alexandra. "An Essay in Words and Photographs. Women and Islam: Bearing Witness to Their Daily Lives". *Nieman Reports. The Nieman Foundation for Journalism at Harvard University*. Vol. 61, No. 2, Summer 2007. Pp. 51-54.

BYER, Renée y HUBERT, Cynthia. "A journey Mother". *The Sacramento Bee*, from 9 to 12 of July 2006.

JUNQUERA, Natalia. "Fue como si atacaran algo nuestro". *El País*, 18 de agosto de 2010. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/08/18/ultima/1282082401_850215.html

MORRIS, Errol. "The Case of the Inappropriate Alarm Clock (Part 7)". *The New York Times*, October 24, 2009. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: https://opinionator.blogs.nytimes.com/2009/10/24/the-case-of-the-inappropriate-alarm-clock-part-7/comment-page-3/?_r=0

NEWMAN, Cathy. "A Life Revealed". *National Geographic*, 201, no. 4 (April) 2002. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: <http://www.nationalgeographic.com/magazine/2002/04/afghan-girl-revealed/>

ROSLER, Martha. "In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)" *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975–2001*. An October Book. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004, pp. 151-206.

ROSLER, Martha. "Dentro, alrededor y otras reflexiones". *Sobre la fotografía documental. Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 70-125.

ROSLER, Martha. "Ética y estética de la fotografía documental". ROSLER, Martha; CARRILLO, Jesús (coord.). *Imágenes públicas: La función política de la imagen*. Eduardo García Agustín (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 248-275.

SEGAL, David. "Double Exposure". *The Washington Post*, May 12, 2005. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/11/AR2005051102052.html>

YOLDI, José. "Víctimas de la guerra sucia en Argentina aportan nuevos datos". *El País*, 8 de octubre de 1996. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: http://elpais.com/diario/1996/10/08/espana/844725611_850215.html

7.1 Derechos humanos en áreas de conflicto

ABDALLAH, Stephanie Latte. "Feministas islámicas en el siglo XXI". Traducido por Julio Fucik. *CEPRID*, viernes 11 de marzo de 2011. Consultado: 15/05/2016. Disponible en: <http://www.nodo50.org/ceprid/spip.php?article1103>

ADDARIO, Lynsey. *En el instante preciso. Vida de una fotógrafa en el amor y la guerra*. Barcelona: Roca Editorial de Libros, S.L., marzo 2016.

BADRAN, Margot. "El feminismo islámico en el nuevo Mediterráneo". *La emergencia del feminismo islámico. Selección de ponencias del Primer y Segundo Congreso Internacional de Feminismo Islámico*. Oozebap 2008, pp.105-136.

CHINCHILLA, Julieta. "La mujer argelina como elemento de negociación en la construcción de un nuevo poder político: de la independencia a la crisis del sistema de partido único". *Relaciones Internacionales*, Número 27, Octubre 2014 - Enero 2015, pp. 55-74. Grupo de Estudios de Relaciones Internacionales (GERI) – UAM (Universidad Autónoma de Madrid). *Feminismos en las Relaciones Internacionales, 30 años después*. Coordinadores: Jorge Estévez / Marta Mato / Lucrecia Rubio Grundell. Consultado: 19/05/2016. Disponible en: <https://search.proquest.com/docview/1634427952?accountid=14777>

DE BEAUVOIR, Simone y HALIMI, Gisèle. *Djamila Boupacha, proceso a la tortura*. Barcelona: Seix Barral, 1964.

DOMINGO PÉREZ, Concha (coord.). *Mujer y desarrollo*. Volumen 5 de Quaderns feministes, Institut Universitari d'Estudis de la Dona. Universitat de València, 2005.

ESPINOSA, Ángeles. "El Gobierno de Irán silencia a sus mujeres. Cerrada la revista femenina «Zanan» por criticar al régimen". *El País*, 29 enero de 2008. Consultado: 18/05/2016. Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/01/29/sociedad/1201561210_850215.html

FANON, Frantz. "Argelia se quita el velo". *La sociología de una revolución*. México: Ediciones Era, tercera edición 1976, pp.19-45.

FISK, Robert. *La gran guerra por la civilización: la conquista de Oriente Próximo*. Roberto Falcó Miramontes, Verónica Canales Medina, Laura Manero, Juan Gabriel López Guix (trad.). Barcelona: Ediciones Destino. Colección *imago mundi*, vol. 89, 2006.

MENESES, Rosa. "Con la revolución queríamos independencia y libertad. Hoy seguimos buscando ese ideal". *El Mundo*, 12/09/2009. Consultado: 18/05/2016. Disponible en: <https://search.proquest.com/docview/435150701?accountid=14777>

MERNISSI, Fátima. "El Harén Político: Conclusiones". *WebIslam.com*, 29/04/2002. Consultado: 17/05/2016. Disponible en: http://www.webislam.com/articulos/26238eL_haren_politico_conclusiones.html

MOHANTY, Chandra Talpade. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." Ascroft, B., Griffiths, G. y Tiffin, H. (eds). *The Postcolonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995, pp. 259-263.

NAGGAR, Carole. "Women Unveiled: Marc Garanger's Contested Portraits of 1960s Algeria". *Time*, April 23, 2013. Consultado: 20/05/2016. Disponible en: <http://time.com/69351/women-unveiled-marc-garangers-contested-portraits-of-1960s-algeria/#1>

PUI-LAN, Kwok. "Unbinding our feet: saving brown women and feminist religious discourse". Donaldson, Laura E. y Pui-Lan, Kwok (eds.). *Postcolonialism, feminism, and religious discourse*. New York-London. Routledge, 2002, vol. 63, pp. 62-81.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. Presentación de Juan Goytisolo; traducción de María Luisa Fuentes. Barcelona. DEBOLSILLO. Sexta edición, junio de 2014.

SILVA, Ana. "Asma Lamrabet: Las mujeres musulmanas tenemos derecho a tener nuestro modelo de feminismo". *Secret Olivo*, septiembre 2014. Consultado: 16/05/2016. Disponible en: <https://secretolivo.com/index.php/2014/09/26/asma-lamrabet-las-mujeres-musulmanas-tenemos-derecho-tener-nuestro-modelo-de-feminismo/>

TILLION, Germaine. *La condición de la mujer en el área mediterránea*. Barcelona: Península, 1993.

Lynsey Addario

ADDARIO, Lynsey. "'It's What I Do' – Why she will cover War Again". *Lens. Photography, Video and Digital Journalism. The New York Times*, March 30, 2011. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/03/30/lynsey-addario-its-what-i-do/>

ADDARIO, Lynsey. "Jihad's Women". *The New York Times*, October 21, 2001. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2001/10/21/magazine/jihad-s-women.html>

ADDARIO, Lynsey. "What it's like to cover 'unbearable' stories of rape in Congo". *Woman under Siege*, February 8, 2012. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: <http://www.womenundersiegeproject.org/blog/entry/what-its-like-to-cover-the-unbearable-stories-of-rape-in-congo>

BISHOP, Mac William y ADDARIO, Lynsey. "Female Marines in Marja". *The New York Times*, October 2, 2010. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: <https://www.nytimes.com/video/world/1248069120719/female-marines-in-marja.html>

BUMILLER, Elisabeth. "For Female Marines, Tea Comes With Bullets". *The New York Times*, October 2, 2010. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2010/10/03/world/asia/03marines.html?pagewanted=all>

DAO, James. "Marines Moving Women Toward the Front Lines". *The New York Times*, April 24, 2012. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2012/04/25/us/marines-moving-women-toward-the-front-lines.html>

GUARDIOLA, Juan (com.). *India moderna*. Exposición: IVAM, Galerías 3 y 5, 11 de diciembre de 2008 - 15 de febrero de 2009. Casa Asia – IVAM, 2008.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. *Ébano*. Anagrama, 2012.

MAJRUH, Sayd Bahodín. *El suicidio y el canto. Poesía popular de las mujeres pastún de Afganistán*. Colección *el collar de la paloma*. Madrid: ediciones del oriente y del mediterráneo, enero 2002.

PETERMAN, Amber. "Estimates and Determinants of Sexual Violence Against Women in the Democratic Republic of Congo". *American Journal of Public Health*: June 2011, Vol. 101, No. 6, pp. 1060-1067.

POLGREEN, Lydia. "Congo's Death Rate Unchanged Since War Ended". *The New York Times*, January 23, 2008. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2008/01/23/world/africa/23congo.html>

RUBIN, Alissa J. "For Afghan Wives, a Desperate, Fiery Way Out". *The New York Times*, November 7, 2010. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2010/11/08/world/asia/08burn.html>

RUBIN, Elizabeth. "Veiled Rebellion: Afghan women suffer under the constraints of tribalism, poverty, and war. Now they are starting to fight for a just life". Photographs by Lynsey Addario. *National Geographic*, 2010, vol. 218, no. 6, p. 28. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: <http://ngm.nationalgeographic.com/2010/12/afghan-women/rubin-text>

SEMPLE, Kirk. "Afghan Women Slowly Gaining Protection". Photographs by Lynsey Addario. *The New York Times*, March 2, 2009. Consultado: 22/05/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2009/03/03/world/asia/03shelter.html>

SHADID, Anthony; ADDARIO, Lynsey; FARRELL, Stephen; HICKSMARCH, Tyler. "4 Times Journalists Held Captive in Libya Faced Days of Brutality". *The New York Times*, March 22, 2011. Consultado: 20/06/2012. Disponible en: http://www.nytimes.com/2011/03/23/world/africa/23times.html?pagewanted=1&_r=1&hp&mtrref=www.elmundo.es&gwh=BDD824D536D6251A6677D361C18F3D84&gwt=pay

TILLION, Germaine. *La condición de la mujer en el área mediterránea*. Barcelona: Península, 1993.

Stephanie Sinclair

ANDERSON, Scott. "The Polygamists". *National Geographic*, año 2010, vol. 217, no. 2 (Febrero), p.34. Consultado: 15/07/2012. Disponible en: <http://ngm.nationalgeographic.com/2010/02/polygamists/anderson-text>

BEARAK, Barry. "The Bride Price". *The New York Times*, July 9, 2006. Photographs by Stephanie Sinclair. Consultado: 15/07/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2006/07/09/magazine/09BRI.html>

CORBET, Sara. "Children of God". *The New York Times*, July 27, 2008. Photographs by Stephanie Sinclair. Consultado: 15/07/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2008/08/10/magazine/10letters-t-001.html?mtrref=www.google.es&gwh=F56556F99105DCB8DEAD8F0AA1D9782A&gwt=pay>

CORBETT, Sara. "A Cutting Tradition". *The New York Times*, January 20, 2008. Photographs by Stephanie Sinclair. Consultado: 15/07/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2008/1/20/magazine/20circumcision-t.html>

GORNEY, Cynthia. "Muy jóvenes para el altar". *National Geographic*, año 2011, vol. 28, no. 6 (junio). Pp. 58-80. Fotografías por Stephanie Sinclair. Consultado: 15/07/2015. Disponible en: <http://www.ngenespanol.com/fotografia/lo-mas/11/06/02/muy-jovenes-altar/>

SJOSTROM, Joseph. "Illinois Death Penalty Issues To Be Experts' Topic At U. Of C.". *Chicago Tribune*, May 14, 2000. Consultado: 15/07/2012. Disponible en: http://articles.chicagotribune.com/2000-05-14/news/0005140305_1_forum-on-capital-punishment-death-penalty-reform-public-forum

Nina Berman

AHEARN, Meghan, "Unique Perspectives". *PDN (Photo District News)*, June 2012.

CORVALLO, Nina. "A conversation with Nina Berman". *Nymphoto*, a collective of women photographers. 30 de octubre de 2008. Consultado: 23/07/2012. Disponible en: <http://nymphoto.blogspot.com.es/2008/10/conversation-with-nina-berman.html>

DAVENPORT, Misha. "Purple Hearts' brings home war's human toll". *Chicago Sun Times*, November 11, 2005. Consultado: 23/07/2012. Disponible en: <http://www.purpleheartsbook.com/tmp/ChicagoSunTimes.htm>

FOLCH ALONSO, M^a Jesús. Entrevista a Nina Berman realizada a la artista por e-mail 23 de julio de 2012.

GOLDENBERG, Jamie. "Nina Berman's Under Taliban, A Decade Later". *Guernica*, a magazine of arts and politics, January 10, 2011. Consultado: 12/07/2012. Disponible en: https://www.guernicamag.com/jamie_goldenberg_qa_with_photo/

KHUTORETSKY, Tricia. "An Enduring Aftermath: An interview with Nina Berman, Documentary Photographer, *10 Years and Counting*, October 4, 2011. Consultado: 23/07/2012. Disponible en: <http://10yearsandcounting.wordpress.com/2011/10/04/an-enduring-aftermath-an-inter...>

Página oficial de *Noor*. Consultada: 31/08/2012. Disponible en: <http://www.noorimages.com/about-us/>

TUCKER FOEHL. "Purple Hearts: Back from Iraq. An interview with photographer Nina Berman, whose new book vividly shows that many U.S. soldiers bring the war back home". *Mother Jones*, Oct. 28, 2004. Consultado: 23/07/2012. Disponible en: <http://www.motherjones.com/politics/2004/10/purple-hearts-back-iraq>

7.2 La sociología del cuerpo

ARNOLD, EVE. *The unretouched woman*. New York: Alfred A. Knopf, 1976.

BAUDRILLARD, Jean. *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Traducción de Alcira Bixio, texto introductorio Luis Enrique Alonso. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2009.

CALVARIO, E. "Sobre la enfermedad: reflexiones teóricas desde el interaccionismo simbólico". *Revista médica de Sonora*, Universidad de Sonora. Consultado: 22/4/2017 Disponible en: <http://www.sociologia.uson.mx/work/resources/LocalContent/73636/1/5sobrelaenfermedad.pdf>, 2007

CORTÉS, José Miguel G. *El cuerpo mutilado: (la angustia de muerte en el arte)*, Valencia: Dirección General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, D.L., 1996.

DOUGLAS, Martin. "Eve Arnold, a Photographer of Bold and Illuminating Images, Dies at 99". *The New York Times*, January 5, 2012. Consultado: 15/08/2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2012/01/06/arts/design/eve-arnold-photographer-dies-at-99.html>

ERRÁZURIZ, Pilar. *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Universidad de Zaragoza, 2012.

FREUD, Sigmund; BREUER, Jodof. *Estudios sobre la histeria*. Prólogo a la primera edición. Biblioteca virtual universal. Consultado: 10/04/2017. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/211755.pdf>

GARCÍA LÓPEZ, Javier. *Publicidad, comunicación y cultura: Perspectivas teóricas para el estudio de la publicidad*. Editorial UOC, 2016. Capítulo: "Erving Goffman y la emergencia de los roles sociales en la co-

municación mediada”, s/n. Consultado: 17/04/2017. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=U5dFDAAQBAJ&pg=PT54&lpg=PT54&dq=goffman+y+publicidad&source=bl&ots=hl1dP1MSYf&sig=DRio4lbrFTsTfbS7hNJOJF8OGzfc&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiQrMzxoMHTAhWDDxoKHf7kDPoQ6AEIaTAI#v=onepage&q=goffman&f=false>

GOFFMAN, Erving. “The Presentation of Self in Everyday Life”. CALHOUN, Craig (ed.). *Contemporary Sociological Theory*. John Wiley & Sons, 2012, pp. 46-61.

LE BRETON, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión. 2011.

LEVY, Thomas y SAIRALLY, Alexander (com.). *Marilyn: Una vida de leyenda*. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2004.

LIFE, February 15, 1937, Vol. 2, no. 7, pp. 41-43. “How a wife should undress...”

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana. *Tendenci@s. Perspectivas femeninas en el arte actual*. Cendeac, 2008. E.P.R. Murcia Cultural, S.A.; Edición: 2 (28 de enero de 2008).

MCNEILL, Daniel. *El rostro*. Barcelona: Tusquets, 1999.

MULVEY, Laura. “Visual pleasure and narrative cinema.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (eds.). New York: Oxford UP, 1999, pp. 833-44.

NIZET, Jean; RIGAUX, Natalie. *La sociología de Erving Goffman*. Editorial Melusina-Colección Circular, 2006.

PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio o De la educación*, 1762. De Wikisource, la biblioteca libre. Consultado: 22/4/2017. Disponible: https://es.wikisource.org/wiki/Emilio:_Libro_V

SENTAMANS, Tatiana. *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*. Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2010.

SMITH, Nigel M. “The Pearl review: fascinating trans subjects let down by documentary”. *The Guardian*, March 5, 2016. Consultado: 17/04/2017. Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/2016/mar/05/the-pearl-review-transgender-women-documentary>

TORTAJADA-GIMÉNEZ, Iolanda; ARAÚNA-BARÓ, Núria; MARTÍNEZ-MARTÍNEZ, Inmaculada José. “Estereotipos publicitarios y representaciones de género en las redes sociales”. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 2013, vol. 21, n.º 41, p. 177-186. Consultado: 18/04/2017. Disponible en: <https://doi.org/10.3916/C41201317>

TURNER, Bryan. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. México: FCE, 1989.

VV. AA. *Beauties. La fascinación de las estrellas del cine*. Fundación cultural MAPFRE VIDA, 1995.

WEININGER, Otto, *Sexo y carácter*. Traducción de Felipe Jiménez de Asúa. Editorial Losada, Madrid, 2004.

Lauren Greenfield

BRUMBERG, Joan Jacobs. “Introduction to *Girl Culture*”. *Girl Culture*. San Francisco, CA: Chronicle Books, .

ESPIÑO, Isabel. “Morir por estar delgada”. *El Mundo*, 13 de marzo de 2007. Consultado: 15/10/2011. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2007/03/09/mujer/1173459169.html>

FIELDS, Jennifer. “Lauren Greenfield Discusses Her Film «THIN»”. *AOL News + Trends*, November 13, 2006. Consultado: 16/10/2011. Disponible en: <http://www.laurengreenfield.com/CaArchive/index.php?p=98LP5936>

FOX, Suzanne G. *Role Models: Feminine Identity in Contemporary American Photography*. Scala Publishers Limited, 2008.

GREENFIELD, Lauren. *Director’s Statement. THIN*. Consultado: 14/10/2011. Disponible en: <http://www.laurengreenfield.com/index.php?p=C2JIGFV1>

GREENFIELD, Luaren. *Fast Forward: Growing Up in the Shadow of Hollywood*. Chronicle Books en 2004 y por Alfred A. Knopf/Melcher Media en 1997.

GREENFIELD, Luaren. *Girl Culture*. CA: San Francisco: Chronicle Books, December 2002.

GREENFIELD, Lauren. *Highland Maya*. Institute web page. Consultado: 12/10/2011. Disponible en: <http://www.instituteartist.com/#feature-Highland-Maya-Lauren-Greenfield>

GREENFIELD, Lauren. *THIN*. CA: San Francisco: Chronicle Books, October 2006.

GREENFIELD, Lauren. *Beauty CULTure*, 2011. Producida por Evergreen Pictures.

GREENFIELD, Lauren. *Kids + Money*, 2008. Producida por Evergreen Pictures.

GREENFIELD, Lauren. *THIN*, 2006, Distribuida por HBO.

GREENFIELD, Lauren. *VERSAILLES*, 2012. Producida por Evergreen Pictures.

HEFFERNAN, Virginia. "Thin. Yes, You Can Be Too Thin, and Treatment Can Be Heavy-Handed". *The New York Times*, November 14, 2006. Consultado: 14/10/2011. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2006/11/14/arts/television/yes-you-can-be-too-thin-and-treatment-can-be-heavyhanded.html?mtrref=www.google.es&gwh=D97BD91C0FE89E28D2A95638927D3A94&gwt=pay>

HINSON, Tracey. *American Photo Review*, Jan/Feb 2003.

MCGRATH, Charles. "Being 13". *The New York Times*, May 17, 1998. Consultado: 12/10/2011. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1998/05/17/magazine/being-13.html>

OLIVER, Simone S. "Capturing Beauty, With All Its Flaws". *The New York Times*, May 17, 2011. Consultado: 12/10/2011. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2011/05/19/fashion/photo-exhibition-in-los-angeles-studies-beauty.html>

PERICH, Shannon Thomas. *The Changing Face of Photographic Portraiture: from Deguerrotype to Digital*. The Smithsonian Books, 2011.

PERLE, Liz. "Devastating Intimate Portrait of Eating Disorders". *Common Sense Media*, November 9, 2006. Consultado: 15/10/2011. Disponible en: <http://www.laurengreenfield.com/index.php?p=12C6FL3Q>

SCOTT, A. O. "«Let Them Eat Crow». Review: 'The Queen of Versailles' by Lauren Greenfield". *The New York Times*, July 19, 2012. Consultado: 12/10/2014. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2012/07/20/movies/review-the-queen-of-versailles-by-lauren-greenfield.html>

STACEY, Michelle. "Girl Culture". *American Photo*. January, 2003. Consultado: 12/10/2011. Disponible en: <http://www.laurengreenfield.com/index.php?p=LOFKAO6D>

WATTS, Jennifer A., et al. *This side of paradise: body and landscape in Los Angeles photographs: [exhibition] the Huntington library, art collections, and botanical gardens*, [San Marino, California, June 14-September 14, 2008]. Merrell, 2008.

Jessica Dimmock

DIMMOCK, Jessica. *Burkina Faso: A mother devotion / médicos sin fronteras*, 2010. Edited by Jeremiah Zagar & Whit Hansen. Photos: © Jessica Dimmock/VII Network. Consultado: 14/11/2011. Disponible en: <http://www.jessicadimmockphotography.com/video/a-mothers-devotion/>

DIMMOK, Jessica. *The Ninth Floor*, 2007. Película que puede ser vista en la página web de la artista. Consultado: 14/11/2011. Disponible en: <http://www.jessicadimmockphotography.com/video/the-ninth-floor/>

DIMMOK, Jessica. *The Ninth Floor*. Contrasto, 2007.

FERNÁNDEZ, Horacio. "Manuel Álvarez Bravo". ALBIÑANA, Salvador y FERNÁNDEZ, Horacio (com.). *Mexicana: fotografía moderna en México, 1923 – 1940*. IVAM Centre Julio González, 29 enero - 17 mayo 1998 [Textos: Juan Manuel Bonet, Salvador Albiñana, Horacio Fernández, Emilia García-Romeu, James Oles]. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, D.L.1998, pp. 63-89.

GARCÍA, Ángeles. "Las otras esquinas de Manhattan". *El País*, Madrid 22 Septiembre 2011. Consultado: 14/11/2011. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/09/22/actualidad/1316642409_850215.html

KHAN, Riz. *Interview with Photojournalist Jessica Dimmock*. Doctors Without Borders and VII present Starved for Attention, a multimedia campaign exposing the neglected crisis of childhood malnutrition. Entrevista

trasmitida por Al Jazeera English el 28 Junio 2010. Consultado: 14/11/2011. Disponible en: <http://www.starvedforattention.org/blog/2010/06/23/interview-with-jessica-dimmock-part-1/>

MOYNIHAN, Colin. "The Heroin Den Next Door. Eight months in a Flatiron shooting gallery". *New York magazine*, September 26, 2005. Consultado: 19/10/2011. Disponible en: <http://nymag.com/nymetro/news/features/14500/>

SIEGEL, Josh. *Facts and Fictions. Interview with Jessica Dimmock*. MoMA's Department of Film and Media, January 27, 2012. Consultado: 14/11/2013. Disponible en: <http://www.jessicadimmockphotography.com/video/facts--fictions-an-interview/>

YOUNG, Neil. "Without: Film Review" Publicado en *The Hollywood Reporter*, August 14, 2011. Consultado: 14/11/2011. Disponible en: <http://www.hollywoodreporter.com/review/film-review-222937>

Jodi Bieber

"Ayuda en Acción inaugura -Vidas en positivo- una visión consciente y humana del Sida". *Mundosolidario.org*. Consultado: 14/11/2015. Disponible en: <http://www.mundosolidario.org/doc.php?var=454>.

BAKER, Aryn. "Afghan Women and the Return of the Taliban". Publicado en *Time magazine* August 9, 2010. Consultado: 14/11/2015. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2007407,00.html>

DUNLAP, David W. "Is This the Best News Picture in the World?". *Lens. Photography, Video and Visual Journalism*. February 11, 2011. Consultado: 14/11/2015. Disponible en: <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/is-this-the-best-news-picture-in-the-world/>

DUROCH, Françoise. "Genital mutilation. Excisions and mutilations". *messages MSF* (Médecins Sans Frontières internal newsletter), No. 130, May 2004. Consultado: 25/11/2015. Disponible en: <http://www.msf.fr/sites/www.msf.fr/files/2004-05-01-Messages130VA.pdf>

LAURENT, Olivier. "Jodi Bieber's Soweto". *British Journal of Photography*, May 30, 2010. Consultado: 28/11/2015. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20130531050316/http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/q-and-a/1651155/jodi-bieber-soweto>

NORLAND, Rod. "Portrait of Pain Ignites Debate Over Afghan War". *The New York Times*, August 4, 2010. Consultado: 28/11/2015. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2010/08/05/world/asia/05afghan.html>

O'TOOLE, Sean. "Jodi Bieber". *artforum.com / critics' pick*. Consultado: 20/11/2015. Disponible en: <https://www.artforum.com/index.php?pn=picks&id=55698&view=print>

PHILLIPS, Sarah. "Photographer Jodi Bieber's best shot". *The Guardian*, November 20, 2011. Consultado: 28/11/2015. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/nov/20/photography-jodi-bieber-best-shot>

ROBERTS, Oliver. "An intimate eye". *The Sunday Times, Time Lives*, February 19, 2011. Consultado: 18/11/2015. Disponible en: <http://www.timeslive.co.za/sundaytimes/2011/02/19/An-intimate-eye>

STENGEL, Richard. "The Plight of Afghan Women: A Disturbing Picture". *Time magazine*, July 29, 2010. Consultado: 18/11/2015. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2007415,00.html>

THOMIK, Maxine Gabrielle. *Reflections on the postcolonial and postfeminist in the work of two South African photographers: Jodi Bieber and Zanele Muholi*. Master of the Arts. University of the Witwatersrand, Johannesburg. Doctoral dissertation. Supervisor: Rory Bester, February 2014. Consultada: 22/3/2017. Disponible en: <http://wiredspace.wits.ac.za/handle/10539/14784>

VAN ROOYEN, Karen. "SA Photographer Shakes the World". *Sunday Times*, August 8, 2010. Disponible en: <http://www.goodman-gallery.com/files/upload/news/5584Newssaphotographersshakestheworldbykarenvanrooyen.pdf>

VAN ZUTPHEN, Kathalijne. "Jodi Bieber Interview". *A Photo Editor*, October 15, 2012. Consultado: 18/11/2015. Disponible en: <http://www.aphotoeditor.com/2012/02/27/jodi-bieber-interview/>

Página web Fabiola Llanos. Consultado: 1/7/2012. Disponible:<http://www.fabllanos.com/periodista/Portfolio/Portfolio.html>)

FOLCH ALONSO, M^a Jesús. Entrevista Fabiola Llanos realizada por e-mail el pasado 18 de julio de 2012.

Lourdes Segade

BALSELLS, Sandra. "Lourdes Segade". *Estrechando Lazos*. Centre Cultural Mario Silvestre- Ajuntament d'Alcoi. Alcoy: Gráficas Agulló, 2010, p. 47.

CAMPBELL, Karyn. "Eve Photographers: Female Photojournalist Collective Lends Scope to Undocumented Beauty". *Flaunt* magazine, No. 110, year 2010. Issue: Identity Politics, pp. 78- 85.

COLOMER, Álvaro y SEGADE, Lourdes. "Chernóbil. La huella imborrable". *Magazine La Vanguardia*, 16 de abril de 2006. Pp. 38-47.

COLOMER, Álvaro y SEGADE, Lourdes. "Chernóbil 20 años: La ciudad fantasma". *CNR*, n.º 109, marzo 2006. Pp. 44-51.

DÍAZ, Paka y SEGADE, Lourdes. "Bután isdifferent". *Yo Dona*, núm. 151, 21 de marzo de 2008, pp. 34-41.

DÍAZ, Paka y SEGADE, Lourdes. "Cristina del Valle visita un campo de refugiados palestinos en Belén". *Yo Dona* núm. 98, 17 de marzo de 2007, pp. 62-68.

Entrevista de Huang Lina a Lourdes Segade, marzo de 2007. Documentación facilitada por el artista.

Entrevista de *Imprensa Brasil* a Lourdes Segade, mayo de 2012. Documentación facilitada por el artista.

FOLCH ALONSO, M^a Jesús. Entrevista a Lourdes Segade, realizada por correo electrónico el 14 de octubre de 2012.

MONTEIRO, Karla. "Seis fotografías se encuentran para registrar as misérias do mundo". *AÇÃO*, 13.03.2009. Consultado: 20/04/2017. Disponible en:<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/coragem-camera-e-acao>

RIBALTA, Jorge. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo". Introducción". *Jo Spence Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. Barcelona: Macba/Actar, 2005, pp. 6-15.

ROAL, Rodrigo; VERSIANI, Claudio. "Lourdes Segade, fotógrafa". *Pictura Pixel electronic magazine*, September 26, 2011. Consultado: 20/04/2017. Disponible en: <http://www.picturapixel.com/?p=21625>

SEGADE, Lourdes. "Mi mamá es Mayúscula". *Yo Dona*, núm. 140, 5 de enero de 2008, pp. 46-51.

SEGADE, Lourdes. "Mujeres y agua en Malawi: una pareja mal avenida". *Magazine de La Vanguardia*, Día de la Mujer, 8 de marzo de 2009, pp. 48-54.

SEGADE, Lourdes. "Visiones sobre la maternidad". *diariocrítico.com*, 3 de septiembre de 2008. Consultado: 12/09/2012. Disponible en: <http://www.diariocritico.com/noticias/84452>.

SEGADE, Lourdes. "Chernobyl Mon Amour: Life claims from death". *DAMn*, no. 6, April/May 2006.

SEGADE, Lourdes. "Chernobyl: Life claims from death". *PdfX12*. Vol. 7. Agosto 2007.

SEGADE, Lourdes. *Estrechando Lazos*. Centre Cultural Mario Silvestre- Ajuntament d'Alcoi. Alcoy: Gráficas Agulló, 2010.

SEGADE, Lourdes. "La fotografía es un gran viaje interior y un viaje hacia el otro". *Mondobelo magazine*. Consultado: 20/04/2017. Disponible en: <http://mondobelo.com/musas-intrepidos/lourdes-segade.html>

SWEET, Marta y SEGADE, Lourdes. "Constelación Ruscalleda". *Yo Dona*, núm. 36, 7 de enero de 2007, pp. 34-39.

8 CONCLUSIÓN

GILLIGAN, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Harvard University Press, 1982; BLUM, Deborah. *Sex on the Brain: The Biological Differences Between Men and Women*. Penguin Books, 1998.

PERRONE, Jeff. "Women of Photography. History and Taste". *Artforum*, marzo 1976, pp.31-36

APARICIO MAYDEU, Javier. *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*. Editions Rodopi B. V., Ámsterdam –Atlanta, GA 1999.

NORDLAND, Rod. "Portrait of Pain Ignites Debate Over Afghan War", *The New York Time*, August 4, 2010. Consultado: 25/5/2015. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2010/08/05/world/asia/05afghan.html>

SEKULA, Allan. *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación*. Publicado en. Ribalta, Jorge (ed.). Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía. Editorial Gustavo Gili, S.A. Serie Fotografía, 2004, pp. 35-63.

HILL, P. y COOPER, T. *Diálogo con la fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona, 2001.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, D.L.1981.

10 LISTADO DE ILUSTRACIONES

2 ALGUNAS CIFRAS Y PORCENTAJES DEL FOTOPERIODISMO FEMENINO

Fig. 1, p. 24. Gráfica de porcentajes de género en los premiados en *The Guggenheim Fellowship in Photograph*. Producción propia.

Fig. 2, p. 25. Gráfica de porcentajes de género en los premiados en *The Pulitzer Prize*. Producción propia.

Fig. 3, p. 25. Gráfica de porcentajes de género en los premiados en *POYi* (Pictures of the Year International). Producción propia.

Fig. 4, p. 26. Gráfica de porcentajes de género en los premiados en *World Press Photo Award*. Producción propia.

Fig. 5, p. 27. Gráfica de porcentajes de género en los premiados en *The Robert Capa Gold Medal*. Producción propia.

Fig. 6, p. 27. Gráfica de porcentajes de género en los premiados en *W. Eugene Smith*. Producción propia.

Fig. 7, p. 28. Gráfica de porcentajes de género en los premiados en *Visa pour l'Image*. Producción propia.

Fig. 8, p. 29. Gráfica de porcentajes de género en los premiados en *Alexia Foundation*. Producción propia.

Fig. 9, p. 29. Gráfica de porcentajes de género en los premiados en *Getty Images*. Producción propia.

Fig. 10, p. 30. Gráfica de porcentajes de género en los premiados de todos los premios anteriores por décadas y Cuadro de porcentajes de género en los premiados de todos los premios anteriores, p. 32. Producción propia.

3 UN CASO DE ESTUDIO: GISÈLE FREUND. TESTIGO DE DOS ÉPOCAS, DOS CULTURAS, DOS CONSTRUCCIONES: DE LA NUEVA MUJER ALEMANA A LA DESCAMISADA ARGENTINA

Fig. 1, p. 37. Gisèle Freund. *James Joyce, Sylvia Beach, Andrienne Monnier, 1938*. Reproducida en: *Gisèle Freund, Portraits und Reportagen*. Editions Clairefontaine, Luxemburg, 2013, pp. 112-113. Disponible en: http://www.gisele-freund.com/PDF/Galerie_Clairefontaine_Gisele_Freund_Catalogue_2013.pdf

Fig. 2, p. 41. ringl + pit. *Pétrole Hahn, 1931-1933*. Reproducida en: MONZÓ, Josep Vicent (com.). *Grete Stern: Sueños*. IVAM Centre Julio González, Valencia, 26 octubre 1995 - 30 enero 1996, Valencia: IVAM, 1995, p. 8

Fig. 3, p. 44. *BIZ*, September 6, 1925. "The Transformation of Women's Fashion". Reproducida en: LYNN, Jennifer M. *Contested Femininities: Representations of Modern Women in the German Illustrated Press, 1920 – 1945*. A dissertation for the degree of the Doctor of Philosophy submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in the Department of History. 2012, p. 186. Disponible en: <https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent/uuid:a2f449e8-40bc-48a5-b26c-bdd3c58c3749>.

Fig. 4, p. 44. *Frauenwelt*, July 26, 1930. "Clothes for Work". Reproducida en: *Ibidem*, p. 174.

Fig. 5, p. 44. *AIZ*, July 1932. "White-Collar Worker". Reproducida en: *Ibidem*, p. 91.

Fig. 6, p. 45. Gisèle Freund. *Prostituta, Frankfurt am Main, 1929*. Reproducida en: *Gisèle Freund, Portraits und Reportagen, op. cit.*, p. 79.

Fig. 7-9, p. 47. Gisèle Freund. *Manifestaciones del 1º de mayo, Frankfurt am Main y en Worms, 1 May, 1932*. *Ibidem*, pp. 36-35 / pp. 30-31 / pp. 26-27.

Fig. 10-12, p. 49. Gisèle Freund. Walter Benjamín, París, 1938. Reproducida en: *Gisèle Freund. El món i la meva càmera*. Exposició celebrada en Barcelona, CCCB del 24 de juliol al 3 de novembre de 2002, y en Palma de Mallorca, Fundació Sa Nostra, del 8 de mayo al 5 de julio de 2003. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2002, pp. 114-115.

Fig. 13, p. 51. Gisèle Freund. *Instantànees en la bolsa de París*, 1933. Reproducida en: FREUND, Gisèle. *El mundo y mi cámara*. Traducción de Palmira Freixas. Barcelona: Editorial Ariel. Grupo Planeta (GBS), 2008, p. 29.

Fig. 14-18, p. 51. Gisèle Freund. *LIFE*, December 14, 1936, Vol. 1, no. 4. Mrs. Simpson of blue ridge summit, pp. 34-39 / Mrs. Simpson has many powerful enemies, pp. 38-39 1936 / The Depressed Areas, pp. 40-42.

Fig. 19, p. 52. Gisèle Freund. *André Malraux*, París, 1935. Reproducida en: FREUND, Gisèle. *The poetry of the portrait: photographs of writers and artists*. Munich: Schirmer-Mosel, 1989, plate 17.

Fig. 20-21, p. 52. Gisèle Freund. *Primer Congreso Internacional de Defensa de la Cultura en París / André Guide*, 1935. Reproducida en: *Gisèle Freund, Portraits und Reportagen, op. cit.*, pp. 42-43 / p. 51.

Fig. 22, p. 53. Gisèle Freund. *Andrienne Monnier*, 1935. *Ibidem*, pp. 128-129.

Fig. 23, p. 53. Gisèle Freund. *Andrienne Monnier en Les Dolemites*, 1936. Reproducida en: FREUND, Gisèle. *El mundo y mi cámara, op. cit.*, p. 105.

Fig. 24, p. 54. Gisèle Freund. *Vita Sackville*, 1939. Reproducida en: *Gisèle Freund, Portraits und Reportagen, op. cit.*, pp. 42-43 / p. 140.

Fig. 25, p. 54. Gisèle Freund. *Colette*, 1952. Reproducida en: FREUND, Gisèle. *The poetry of the portrait: photographs of writers and artists. op. cit.*, plate 6.

Fig. 26, p. 54. Gisèle Freund. *Simone de Beauvoir*, 1948. Reproducida en: *Gisèle Freund, Portraits und Reportagen. op. cit.*, pp. 104-105.

Fig. 27, p. 54. Gisèle Freund. *Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir*, 1964. Reproducida en: *Ibidem*, pp. 152-153.

Fig. 28, p. 55. Gisèle Freund. *Marcel Duchamp*, París, 1966. Reproducida en: *Gisèle Freund. El món i la meva càmera, op. cit.*, pp. 189.

Fig. 29, p. 55. Gisèle Freund. *Man Ray*, París, 1967. Reproducida en: *Ibidem*, pp. 193.

Fig. 30, p. 55. Gisèle Freund. *Virginia Woolf*, Londres, 1939. Reproducida en: *Ibidem*, pp. 116.

Fig. 31, p. 55. Gisèle Freund. *Virginia Woolf*, 1939, Londres, Reproducida en: *Gisèle Freund, Portraits und Reportagen. op. cit.*, p. 134.

Fig. 32, p. 56. Gisèle Freund. *Victoria Ocampo*, París, 1939. Reproducida en: *Ibidem*, 121.

Fig. 33, p. 56. Gisèle Freund. *Victoria Ocampo*, París, 1939. Reproducida en: *Gisèle Freund. El món i la meva càmera, op. cit.*, p. 142.

Fig. 34, p. 57. Gisèle Freund. *LIFE*, December 14, 1950. Vol. 29, no. 24, pp. 69-82

Fig. 35, p. 59. *LIFE*, February 5, 1940, Vol. 8, n.º 6, pp. 70-71. HELLMAN, Geoffrey T. "Mrs. Roosevelt. A New President but the Same First Lady".

Fig. 36, p. 61. Gisèle Freund. *LIFE*, December 14, 1950. Vol. 29, no. 24, Cubierta y p. 69

Fig. 37, p. 63. Gisèle Freund. Reportaje para *LIFE*, Buenos Aires, 1950. Reproducida en: *Gisèle Freund. El món i la meva càmera, op. cit.*, p. 164.

Fig. 38, p. 63. *LIFE*, June 27, 1955, Vol. 38, n.º 26, p. 29

Fig. 39, p. 64. Gisèle Freund. *Eva Perón*. Reportaje para *LIFE*, Buenos Aires, 1950. Reproducida en: *Gisèle Freund. El món i la meva càmera, op. cit.*, p. 151.

Fig. 40, p. 65. *Man with shoulder amputation*, 1874. James Robinson, D.D.S., Dublin. © Stanley B. Burns, MD and The Burns Archive. Disponible en: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.3109/17453054.2015.1108286?src=recsys>

Fig. 41, p. 65. *Police photograph with mirror that reflects the offender's profile*, 1890s. The Norwegian National Museum of Justice. Disponible en: *Ibídem*

Fig. 42, p. 65. William Edward Kilburn. *Jenny Lind at Piano*, 1848. The Royal Collection Trust Wikimedia Commons. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jenny_Lind_at_piano_by_William_Edward_Kilburn,_1848.png

Fig. 43, p. 65. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *La Condesa de Haussonville*, 1845. The Frick Collection, Nueva York. Disponible en: [http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:105](http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:105)

Fig. 44, p. 66. Florence Henri. *Self-portrait with mirror and two pétanque balls*, 1928. Disponible en: <http://pictify.saatchigallery.com/82375/florence-henri-self-portrait-with-mirror-and-two-ptanque-balls-1928>

Fig. 45, p. 66. Marianne Breslauer. *Autorretrato*, Berlín, 1933. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/11/03/babelia/1478182460_191870.html

Fig. 46, p. 66. Grete Stern. *Self-portrait*, 1943. Reproducida en: MONZÓ, Josep Vicent Monzó, *op cit.*, p. 42

Fig. 47, p. 67. Annemarie Heinrich. *Evita en malla de lunares*, 1939. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Evita_-_Malla_de_lunares_-_Retrato_de_Annemarie_Heinrich_-_-.jpg

Fig. 48, p. 69. Gisèle Freund. *Eva Perón*. Reportaje para *LIFE*, Buenos Aires, 1950. Reproducida en: *Gisèle Freund. El món i la meva càmera, op. cit.*, p. 154.

Fig. 49, p. 69. Gisèle Freund. Reportaje para *LIFE*, Buenos Aires, 1950. Reproducida en: *Gisèle Freund, Portraits und Reportagen. op. cit.*, p. 72

Fig. 50, p. 77. Grete Stern. *Sueño nº 45. Sin título, de la serie Los Sueños, fotomontajes, Buenos Aires*. Reproducida en: MONZÓ, Josep Vicent, *op. cit.*, 100

Fig. 51-52, p. 78. Instalación “les plus belles rues de Paris” (las calles más bellas de París), Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Beaux-Arts de George Wildestein, 1938. Maniquí de André Masson, reproducido en datalle por UBAC y casi cuerpo entero por Man Ray.

UBAC. Disponible en: <https://artblart.com/tag/raoul-ubac-mannequin-dandre-masson/>

Man Ray (Disponible en: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/201306/man-ray-andre-masson's-mannequin-american-negative-1938-print-1966/>)

Fig. 50, p. 78. Louise Bourgeois. *Femme maison*, 1946-1947. Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/378302437427600488/>

4 EL RETRATO DEL CAMBIO EN LA ESPAÑA DE LA TRANSICIÓN

Fig. 1, p. 83. Número extraordinario de *Cuadernos para el diálogo*, dedicado a “La mujer”, diciembre 1965. Cubierta de Juan Genovés.

Fig. 2, p. 86. Ana Peters, *Sin título*, 1964. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Colección herederos de Ana Peters.

Fig. 3, p. 90. Pilar Aymerich. *I Jornades catalanes de la dona*, 27 de mayo 1976. Disponible en: <http://www.pilaraymerich.com/galeria.html>

Fig. 4, p. 91. ABRIL, M^a Victoria; MIRANDA, M^a Jesús. “Mujer y trabajo en España. La condición femenina en una sociedad autoritaria”. *Triunfo*, número: 660, año: XXX, 24-05-1975, pp. 30-32

Fig. 5, p. 101. César Lucas. *El niño que levantaba el puño*, última página de *EL PAÍS*, el 23 de junio de 1976. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2006/02/18/actualidad/1140217201_850215.html

Fig. 6, p. 101. César Lucas. *Elecciones Legislativas del 15 junio de 1977, las primeras democráticas en España desde 1936*. Disponible en: http://politica.elpais.com/politica/2015/12/08/actualidad/1449602268_419848.html

Fig. 7, p. 101. César Lucas. *Nit electoral informativa a EL PAÍS en les eleccions de 1977. Felipe González conversa amb José María de Areilza*. Disponible en: http://cat.elpais.com/cat/2015/11/26/espana/1448533075_331524.html

Fig. 8, p. 102. Marisa Flórez. *Periodistas contra la pared escuchando los debates del Consejo Político de la UCD. El País*, 13-07-1982, primera página. Imagen proporcionada por la artista.

Fig. 9, p. 103. Colita. *Carmen Amaya*, 1963. Disponible en: <http://www.historiasdeflamenco.com/itinerario-carmen-amaya-por-barcelona/>

Fig. 10, p. 103. Colita. *Carmen Amaya en los Tarantos*, 1963. Disponible en: <http://www.colitafotografia.com/amaya.html>

Fig. 11, p. 103. Colita. *Montserrat Roig y Maruja Torres*, 1976. Disponible en: <http://www.colitafotografia.com/transicion.html>

Fig. 12, p. 103. Colita. *Manifestación gay*, 1977. Disponible en: <http://www.colitafotografia.com/transicion.html>

Fig. 13, p. 105. Pilar Aymerich. *Mujer y trabajo performance inauguración*, 27 de mayo 1976. Disponible en: <http://www.pilaraymerich.com/galeria.html>

Fig. 14, p. 105. Pilar Aymerich. *Manifestación en apoyo a María Ángeles Muñoz*, 6 agosto 1977. Disponible en: <http://www.pilaraymerich.com/galeria.html>

Fig. 15, p. 105. Pilar Aymerich. *Trinidad Sánchez Pacheco. Moviment de dones democràtiques, manifiesto pidiendo la sustitución de las monjas Cruzadas de Cristo Rey*, 1976. Disponible en: <http://www.pilaraymerich.com/galeria.html>

Fig. 16, p. 106. Pilar Aymerich. *Manifestación en apoyo de Antonia España*, 18 septiembre 1977. Disponible en: <http://www.pilaraymerich.com/galeria.html>

Fig. 17, p. 106. Pilar Aymerich. *Maria-Mercè Marçal*, ca.1990. Disponible en: <http://www.pilaraymerich.com/galeria.html>

Fig. 18, p. 106. Pilar Aymerich. *Montserrat Roig*, 1990. Disponible en: <http://www.pilaraymerich.com/galeria.html>

Fig. 19, p. 107. Marisa Flórez. *Pasionaria y Alberti*, 13 de julio 1987. Reproducido: *Mulleres. Marisa Flórez*. Deputación da Coruña. Imprenta Provincial, 2010.

Fig. 20, p. 108. Marisa Flórez. *Pasionaria y Adolfo Suárez*, 13 julio 1977. Foto Proporcionada por la artista.. *Ibidem*, pp.44-49.

Fig. 21, p. 108. Marisa Flórez. *Pasionaria en la vicepresidencia mesa de edad*, 13 de julio 1987. *Ibidem*, pp.44-49.

Fig. 22, p. 108. Marisa Flórez. *Dolores Ibarruri y Comite PCE*, 1 noviembre 1983. *Ibidem*, pp.44-49.

Fig. 23, p. 109. Marisa Flórez. *Féretro con los restos mortales de Dolores Ibarruri*, 14 noviembre 1989. *Ibidem*, pp.44-49.

Fig. 24, p. 110. Marisa Flórez. *Guardias Civiles en formación con motivo entrega de cruz de oro al rey don Juan Carlos*, 12 octubre 1989. *Ibidem*, pp.44-49.

Fig. 25, p. 110. Marisa Flórez. *Sepelio Federica de Grecia*, 1981. *Ibidem*, pp.44-49.

Fig. 26, p. 111. Marisa Flórez. *Oriana Fallaci en Hoyo de Manzanares rinde homenaje a los fusilados en la dictadura*, junio 1977. *Ibidem*, pp.44-49.

Fig. 27, p. 111. Marisa Flórez. *Tierno Galván y Susana Estrada*, 1978. *Ibidem*, p. 6.

Fig. 28, p. 111. Marisa Flórez. *Lola Herrera*, 1979. *Ibidem*, pp.44-49.

Fig. 29, p. 111. Marisa Flórez. *Pilar Miró, Gary Cooper que estas en los cielos*, 1980. Imagen proporcionada por la artista.

Fig. 30, p. 111. Marisa Flórez. *Carmen Romero*, noviembre 1982. Reproducido en: *Mulleres, op. cit.*, p. 11.

- Fig. 31, p. 111. Marisa Flórez. *Rossy de Palma*, 1987. *Ibídem*, p. 17.
- Fig. 32, p. 111. Marisa Flórez. *Annie Leibovitz*, octubre 1982. *Ibídem*, p. 29.
- Fig. 33, p. 111. Marisa Flórez. *Chavela Vargas*, 1993. *Ibídem*, p. 30.
- Fig. 34, p. 112. Marisa Flórez. *Candela Soto*, noviembre 1993. *Ibídem*, p. 20.
- Fig. 35, p. 113. Marisa Flórez. *Ballet Imperial Ruso*, septiembre 1995. *Ibídem*, p. 27.
- Fig. 36-41, p. 114. Marisa Flórez. Reportaje sobre la cárcel de *Yeserías* publicado en *El País*, el 3,5, 6 de enero de 1982, pp.44-49.
- Fig. 42, p. 116. Marisa Flórez. *El Guernica llega al casón del buen retiro*, *El País*, 10 de septiembre de 1981. Disponible: http://elpais.com/diario/2006/01/02/cultura/1136156401_850215.html

5 EL CUERPO BAJO PROSPECCIÓN: LA MUJER Y SU REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA

- Fig. 1, p. 119. *Euterpe* del Museo del Vaticano, s.f. *IVAM, Institut Valencià d' Art Modern, Generalitat. Depósito de la Real Academia de San Carlos.*
- Fig. 2, p. 119. *Venus de Medici*, Museo de los Oficios, Florencia, s.f. *Institut Valencià d' Art Modern, Generalitat. Depósito de la Real Academia de San Carlos.*
- Fig. 3, p. 120. Oscar Gustave Rejlander. *Las dos sendas de la vida*, 1857. Disponible en: <https://robertoluciani.com/2014/07/14/prima-di-photoshop/>
- Fig. 4, p. 120. Ellis & Walery Galanteo. "The Seldoms" en el London Pavilion, 1907. Reproducido en Ewing, William A. *El Cuerpo: fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela, 1996, p. 275
- Fig. 5, p. 121. Alexis Gouin. Daguerrotipo estereoscópico coloreado, 1851-53. Reproducido en NAZARIEFF, Serge; PHILIPPI, Simone. *Early erotic photography*. Köln: Benedikt Taschen, 1993, p. 107
- Fig. 6, p. 122. Gustave Courbet. *El Origen del mundo* (1866). París, Musée d'Orsay. Reproducido en FAUNCE, Sarah; NOCHLIN, Linda. *Courbet reconsidered*. New York: Brooklyn Museum in association with University of Washington Press, Brooklyn, 1988, p. 178. Disponible en: http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2406
- Fig. 7, p. 122. Auguste Rodin. *Iris Mensajero de los dioses*, ca. 1895. Musée Rodin Meudon, París. Disponible en: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/iris-messenger-gods>
- Fig. 8, p. 122. Gustave Courbet. *La Grotte de la Loue*, 1864. The National Gallery of Art, Washington. Disponible en: <https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43681.html>
- Fig. 9, p. 124. Raoul Ubac, *Affichez vos poems, Affichez vos images* (Colgad vuestros poemas, Colgad vuestras imágenes), 1935. *IVAM, Institut Valencià d' Art Modern, Generalitat.*
- Fig. 10, p. 124. Jacques-André Boiffard. *Bouche*, 1980. Reproducida en *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, num. 5, 2º Année, 1929, p. 299. Bibliothèque nationale de France. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f370.double>
- Fig. 11, p. 126. Raoul Ubac. *Minotaure, Agui au miroir au tain endommagé*, 1932-33. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York. Disponible en: <http://metmuseum.org/art/collection/search/265064>
- Fig.12,p.126.RaoulUbac.*Nu Couché*,1939.Disponible en:<https://es.pinterest.com/pin/311522499203949252/>
- Fig. 13, p. 126. Raoul Ubac. *Le Combat des Penthésiléés*, 1937. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York. Disponible: <http://metmuseum.org/art/collection/search/265418>
- Fig. 14, p. 127. Man Ray (Emmanuel Radnitzky). *Retour à la raison*, 1923. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/retour-raison-retorno-razon>. Esta fotografía

realmente tiene el título de *Torso*, 1924 y fue publicada por primera vez en *La Révolution surréaliste*, n.º 1, diciembre 1924. Posteriormente, se publicó: en André Bretón, Paul Éluard [dirs.], *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, París, Galerie des Beaux-Arts, 1938; *L'Art Vivant*, vol 5, 103, 1 April 1929, acompañado de un artículo «La photographie est-elle un art?» de Man Ray; y en *RED*, vol. 2, 8, April 1929. Ya más recientemente en *La subversion des images: surréalisme, photographie, Imagenfilm*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 2009, p. 374.

Fig. 15, p. 128. Edward Weston. *Refracted Sunlight on Torso*, 1922. Reproducida en Conger, Amy. *Edward Weston: Forms of the Nude*. London: Phaidon, 2005, p.33. Disponible en: <https://www.mutualart.com/Artwork/Refracted-Sunlight-on-Torso/5C7FAF003EDDC1AD>

Fig. 16, p. 130. Reproducida en Brassai. Una ilustración para el artículo “Variété du corps humain” de Maurice Raynal. *Minotaure. Revue artistique et littéraire*, n.º 1 (1933). Reproducción facsímil de la edición Paris: Editions Albert Skira, 1933-1939. Genève: Skira, 1981, p. 41-43.

Fig. 17, p. 130. Edward Weston. *Nude*, 1925. Reproducida en Conger, Amy, *op. cit.*, p. 49. Disponible en: <http://edward-weston.com/edward-weston/>

Fig. 18, p. 130. Brassai. *Ciel Postiche*. Reproducida en *Minotaure. Revue artistique et littéraire*, n.º 6 (1935). Reproducción facsímil de la edición Paris: Editions Albert Skira, 1933-1939. Genève: Skira, 1981, p. 14

Fig. 19, p. 130. Man Ray (Emmanuel Radnitzky). *Anatomies*, 1929. Museum of Modern Art, Nueva York. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/46921?locale=en>

Fig. 20, p. 130. Man Ray (Emmanuel Radnitzky). *Primat de la matière sur la pensée* (Primacía de la materia sobre el pensamiento). Reproducida en *Le Surréalisme au service de la révolution*, n.º 3, diciembre 1931. Posteriormente, se reprodujo en André Bretón, Paul Éluard [dirs.], *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, Galerie des Beaux-Arts, 1938 y más recientemente en *La subversion des images: surréalisme, photographie, film*. Paris : Editions du Centre Pompidou, 2009, p.370

Fig. 21, p. 131. André Kertész. *Distorsión n.º 41*. 1933. *IVAM, Institut Valencià d' Art Modern, Generalitat*. Sirvió de ilustración del artículo de Bertrand Guégan «Kertész et son Mirror» [Kertész y su espejo]. *Arts et Métiers Graphiques*, Issue No.: 37, 15 de octubre de 1933.

Fig. 22, p. 131. Bill Brandt. *Nude*, Belgravia, 1951. Reproducida en Ewing, William A. *El Cuerpo: fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela, 1996, p. 53. Disponible en Bill Brandt Archive: <http://www.billbrandt.com/bill-brandt-archive-print-shop/nude-belgravia-london-1951-pp05>

Fig. 23, p. 132. Man Ray (Emmanuel Radnitzky). *Mannequin fatigué*, 1926. *IVAM, Institut Valencià d' Art Modern, Generalitat*.

Fig. 24, p. 133. Man Ray (Emmanuel Radnitzky). *Aline y Valcour*, 1950. Disponible en Christie's: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/man-ray-1890-1976-aline-et-valcour-5532343-details.aspx>

Fig. 25, p. 133. Claude Cahun. *Sin título (autorretrato en vitrina)*, 1925. *IVAM, Institut Valencià d' Art Modern, Generalitat*.

Fig. 26, p. 135. Georges Hugnet. Libro *La septième face du Dé – Poèmes-Découpages*, 1936. *IVAM, Institut Valencià d' Art Modern, Generalitat*.

Fig. 27, p. 141. Edgar Degas, *After the Bath (Woman Drying Herself)*, c. 1896. Philadelphia Museum of Art. Disponible en: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/74314.html>

Fig. 28, p. 141. Edgar Degas, *Nude (Drying herself)*, s.f. Reproducido en MALCOLM, Daniel. *Edgar Degas, photographer; with essays by Eugenia Parry, Theodore Reff*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998, plate 36.

Fig. 29, p. 142. Edgar Degas. *Dancer (Adjusting Both Shoulder Strap)*, 1895-96. Bibliothèque Nationale de France, París. Reproducido en MALCOLM, Daniel, *op. cit.*, plate 38

Fig. 30, p. 142. Edgar Degas. *Dancer. (Arm Outstretched)*, 1895-96. Bibliothèque Nationale de France, París. MALCOLM, Daniel, *op. cit.*, plate. 37

- Fig. 31, p. 142. Edgar Degas. *Dancer. (Adjusting Both Shoulder Straps)*, 1895-96. Bibliothèque Nationale de France, París. MALCOLM, Daniel, *op. cit.*, plate 39
- Fig. 32, p. 142. Edgar Degas. *The Rehearsal of the Ballet Onstage*, ca. 1874. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. © 2017 Artists Rights Society (ARS), New York. Disponible en: [Http://www.metmuseum.org/art/collection/search/436155](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/436155)
- Fig. 33, p. 143. Edgar Degas. *Little Dancer Aged Fourteen*, 1878-1881. National Gallery of Art, Washington. Disponible en: <https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/highlights/highlight110292.html>
- Fig. 34, p. 144. Ernst James Bellocq. Placa 5: “Mujer sobre tabla de madera acariciando a un perro”, 1911-13. IVAM, Institut Valencià d’ Art Modern, Generalitat.
- Fig. 35, p. 144. Ernst James Bellocq. Placa 6: “Mujer desnuda recostada sobre una ventana”, 1911-13. IVAM, Institut Valencià d’ Art Modern, Generalitat.
- Fig. 36, p. 144. Ernst James Bellocq. Placa 17: “Mujer sentada levantando una copa”, 1911-13. IVAM, Institut Valencià d’ Art Modern, Generalitat.
- Fig. 37, p. 144. Ernst James Bellocq. Placa 18: “Mujer sentada sobre diván de mimbre”, 1911-13. IVAM, Institut Valencià d’ Art Modern, Generalitat.
- Fig. 38, p. 146. Brassai. *The Secret Paris of the 30’s*, 1975. New York: Pantheon Books. Disponible en: <http://www.americansuburbx.com/2012/05/brassai-paris-by-night.html>
<http://mrdomingo.com/wp-content/uploads/2011/04/brassac3af-3.jpeg>
<http://www.eluniversal.com.mx/blogs/colectivo-circulo-rojo/2016/01/18/brassai-fotografo-hombre-en-paris>
- Fig. 39, p. 147. Frank Horvat. *Le Sphynx*, París, 1956. Horvatland - the ‘50s - photojournalism - Paris by night. Disponible en: <http://www.horvatland.com/WEB/en/THE50s/theme.htm>
- Fig. 40, p. 149. Günter Zint. Barrio de Sankt Pauli en el corazón de *Reeperbahn*, Hamburgo, década de los sesenta. Disponible en: <http://www.spiegel.de/fotostrecke/fotograf-auf-der-reeperbahn-fotostrecke-108861.html>
- Fig. 41, p. 151. Brent Stirton. *María*. Imagen ganadora del primer premio en la categoría “temas contemporáneos”, ganadora del World Press Photo en su edición del 2012. Disponible en: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2012/contemporary-issues/brent-stirton>

6 UNA VENTANA ABIERTA AL CONOCIMIENTO. (SIN ILUSTRACIONES)

- Fig. 1, p. 161. Alfred Eisenstaedt. “The Shadow of Insanity: What the U.S. Is Doing About It”. *LIFE*, March 14, 1938, Vol. 4, no. 11, pp. 45-55. Disponible en: <http://books.google.es/books?id=wEoEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=true>
- Fig. 2, p. 162. MAISEL, Albert Q. “Beldam 1946. Most U.S. Mental Hospitals are a shame and a disgrace”. *LIFE*, May 6, 1946, Vol. 20, no. 18., pp. 102-109. Fotografías de Jerry Cooke y Charles Lord, pp. 105, 116 y 118. http://books.google.es/books?id=BLUEAAAAMBAJ&pg=PA102&dq=life+magazine+1946+bedlam&ei=cscUTM7rNqm2zASJ2aHcCg&cd=1&redir_esc=y#v=onepage&q=life%20magazine%201946%20bedlam&f=false
- Fig. 3, p. 165. NEARY, John, “Pornography goes public”. *LIFE*, August 28, 1970, Vol. 69, no. 9, pp. 18-25, p. 19. Disponible en: https://books.google.es/books?id=ulUEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=twopage&q=19&f=false
- Fig. 4, p. 168. “The Beauty of the Nude”. *LIFE*, October 22, 1956, Vol. 41, no. 17, pp 102-109 Disponible en: <https://books.google.es/books?id=tEEEEAAAAMBAJ&pg=PA2&dq=LIFE,+October+22,+1956&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiPldXB49jTAhWC8RQKHe5kCQAQ6wEITDAG#v=onepage&q=LIFE%2C%20October%202-2%2C%201956&f=false>
- Fig. 5, p. 170. Gustave Courbet. *L’Atelier du peintre*, 1854-55. París, Musée d’Orsay. © RMN-Grand Palais (Musée d’Orsay) / Hervé Lewandowski. Disponible en: <http://www.musee-orsay.fr/fr/info/gdzoom>.

html?tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2364&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=1&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=http%3A%2F%2Fwww.musee-orsay.fr%2Ffr%2Fcollections%2Foeuvres-commentees%2F recherche%2Fcommentaire_id%2Fatelier-du-peintre-7091.html&cHash=e29bee3221

Fig. 6, p. 172. Edouard Manet. *Olympia*, 1863. París, museo de Orsay © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. Disponible en: http://www.musee-orsay.fr/es/info/gdzoom.html?tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4042&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=1&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=http%3A%2F%2Fwww.musee-orsay.fr%2Fes%2Fcoleccion%2Fobras-comentadas%2Fbusqueda%2Fcommentaire_id%2Folympia-7087.html%3Fno_cache%3D1&cHash=b89fab744f

Fig. 7, p. 172. Tiziano. *La Venus de Urbino*, 1938. Galería Uffizi. Disponible en: <http://www.uffizi.org/es/obras-de-arte/la-venus-de-urbino-de-tiziano/>

Fig. 8, p. 175. Susan Meiselas. Portada interior del libro *Carnival Strippers*. Farrar, Straus & Giroux, 1976. Disponible en: <http://www.susanmeiselas.com/early-years/carnival-strippers/>

Susan Meiselas

Fig. 9, p. 178. Essex Junction, Vermont. 1973. Lena on the Bally Box. Cubierta del libro *Carnival Strippers*, 1976. Disponible en: <http://www.susanmeiselas.com/early-years/carnival-strippers/>

Fig. 10, p. 178. Robert Doisneau. *La Trépidante Wanda. Wanda Wiggles Her Hips*, 1953. The Museum of Fine Arts, Houston. Disponible en: <https://www.mfah.org/art/detail/16162?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fnationality%3DFrench%26artist%3DRobert%2BDoisneau%26show%3D30>

Fig. 11, p. 179-80. *Carnival Strippers*, Farrar, Straus & Giroux, 1976. Disponible en: <http://www.susanmeiselas.com/early-years/carnival-strippers/>

P. 179

USA. Essex Junction, Vermont. 1974. *The managers*.

Tunbridge, Vermont. 1974. *Lulu and Debbi*.

Tunbridge, Vermont. 1974. *Before the show*.

Essex Junction, Vermont. 1973. *Curtain call*

P. 180.

USA. Tunbridge, Vermont. 1974. *Before the show*.

Tunbridge, Vermont. 1975. *Playing strong*.

Essex Junction, Vermont. 1973. *Lena, on break*.

Essex Junction, Vermont. 1973. *Lena after the show*.

Tunbridge, Vermont. 1974. *Mitzi*.

Fig. 12, p. 183-84. *Pandora's Box*, New York City, 1995. [London?] Trebruk: Magnum Editions, 2001. Disponible en: <http://www.susanmeiselas.com/new-york/pandoras-box/#id=intro>

P. 183

Client lounge.

Slave Auction, The Dungeon.

Mistress Catherine after the Whipping I, The Versailles Room.

Mistress Rose eavesdropping.

Mistress Delilah's Tender Touch II, The Role Play Room.

The Dungeon.

P. 184.

Asphyxiation by boot, The Versailles Room.

Whipping of Maria I, The Role Play Room.

Fig. 13, p. 185. *Prince Street Girls*, 1976-78. Disponible en: <http://www.susanmeiselas.com/new-york/prince-street-girls/#id=intro>

The «*Prince Street Girls*», 1975

Roseann on a train, 1978

Carol, JoJo and Lisa hanging out on Mott Street, 1976

Julia, Dee, Lisa & Roe, in front of St. Patrick's Church, 1976

Fig. 14, p. 186. *Archives of Abuses, 1991-1992*. Disponible en: <http://www.susanmeiselas.com/archive-projects/archive-of-abuse/>

Fig. 15, p. 187. *Costly Dreams, 2006*. Reproducidas en: SEALY, Mark (com.); MALBERT, Roger y LOBB, Alice (org.). *Disposable people: contemporary global slavery*. South Bank Centre, London: Hayward, 2008.

Mary Ellen Mark

Fig. 16, p. 190. Mary Ellen Mark. *Wacs in training, Anniston, Alabama, 1972*. Disponible en: <http://photosmasters.com/displayimage.php?album=90&pid=15429>

Fig. 17, p. 190. Mary Ellen Mark. *Children of desire, 1972*. *The New York Times*, September 30, 1979. pp. 36-46

Fig. 18, p. 191. Mary Ellen Mark. *Streetwise, 1983*. Publicado por New York: Aperture, 1988. Disponible en: http://www.maryellenmark.com/books/titles/streetwise/index001_stwise.html

Patti, Pike Street Area, Seattle, Washington, 1983

Tiny and friends, Seattle, Washington, 1983

Tiny, Halloween, Seattle, Washington, 1983

Fig. 19, p. 193-94. Mary Ellen Mark. *Ward 81, Oregon State Hospital, Salem, Oregon, 1976-78*. New York: Simon and Schuster, 1979. Disponible en: http://www.maryellenmark.com/books/titles/ward_81/index001_ward81.html

Fig. 20, p. 198-99. Mary Ellen Mark. *Falkland Road: prostitutes of Bombay, 1979*. Gottingen : Steidl, 2005. Disponible en: http://www.maryellenmark.com/books/titles/falkland_road/index001_falkrd.html

P. 198

Falkland Road, Bombay, India, 1978

Munni is fifteen years old.

P.190

Twelve-year-old Lata lying in bed.

Several times each day the madam and her girls have tea.

Nepalese girls taking their afternoon nap.

At six o'clock each afternoon the girls prepare for work.

A madam of one of the more expensive houses with her girls.

Asha with a customer.

The girls bathe very thoroughly, at least once a day.

Late afternoon.

Fig. 21, p. 201. Mary Ellen Mark. *Putla, a thirteen-year-old prostitute, comes from a small village*. Falkland Road, Bombay, India. 1978. Disponible en: http://www.maryellenmark.com/books/titles/falkland_road/index001_falkrd.html

Jodi Cobb

Fig. 22, p. 203. Jodi Cobb. *The Owens River in southeastern California nourishes little but its own banks, ca. 1976*. Disponible en: <http://news.nationalgeographic.com/news/2014/02/140214-drought-california-prehistory-science-climate-san-francisco-2/#/76631.jpg>

Fig. 23, p. 204. Jodi Cobb. *Women of Saudi Arabia, 1987*. Disponible en: http://travel.nationalgeographic.com/travel/countries/women-saudi-arabia-photos/#/saudi-arabia-veiled-woman_3140_600x450.jpg

Fig. 24, p. 205. Jodi Cobb. *Geisha, 1995*. Disponible en: <http://www.jodicobb.com/portfolio/G00002GbAqpURBhA>

Fig. 25, p. 207. Jodi Cobb. *21st-Century Slaves, 2003*. Disponible en: <http://www.jodicobb.com/portfolio/G00001Hvj55uMox0>

Fig. 26, p. 208. Jodi Cobb. *Enigma of Beauty*, 2000. Disponible en: <http://www.jodicobb.com/portfolio/G0000Anjymn9St0Q>

Fig. 27, p. 211. Anónimo. Fotografía de una mujer aborigen del sur de Australia (Ellen, de 22 años de edad), tomada según las instrucciones fotométricas de T.H. Huxley, c. 1870. Reproducida en Ewing, William A. *El Cuerpo: fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela, 1996, p. 127

Fig. 28-30, p. 213. Imágenes reproducidas en: STERN, G., PRIAMO, L., GOLLÁN, J. A. P., MARTINI, J. X., ANTORCHAS, F., & CEPPEA, F. *Aborígenes del Gran Chaco: fotografías de Grete Stern, 1958-1964*. Fundación Antorchas. (1 de abril de 2005). Disponible en: <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/chaco/stern.html> y disponible en: <http://aperture.org/shop/josef-koudelka-gypsies/>

Grete Stern. Mujer Pilagá. Campo Cielo, Formosa, 1964

Grete Stern. Mujer Toba. Quinta 8, cerca de Presidencia Roque Sáenz Peña, Chaco, 1964

Grete Stern. Niño Wichi. Embarcación, Salta, 1964

Fig. 31, p. 214. Dimitri Kessel. *Francisco Ramírez*. Cubierta de LIFE, June 30, 1947, Vol. 22, no. 26.

Fig. 32, p. 216. Henri Cartier-Bresson. *Calle Cuauhtemotzin, Mexico City*, 1934, printed 1946. The Metropolitan Museum of Modern Art, Nueva York. Disponible en: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/265203>

Fig. 33, p. 217. Eve Arnold. *The Frantic Housewives*, 1971. Disponible en: https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?ERID=24KL53ZGM6&VF=MAGO31_10_VForm&VP3=CMS3

Fig. 34, p. 218. Julia Fullerton-Batten, *Mothers and Daughters*, 2012. Disponible en: <http://www.juliafullertonbatten.com/projecttext.php?catNo=1&gallNo=9>

Iren Stehli

Fig. 35, p. 219-20. Irene Stehli. *Libuna: a Gypsy's Life in Prague*, 1974-2001. Disponible en: <http://www.irenstehli.com/independent-work.html>

Fig. 36-37, p. 222. *Ibidem*.

Fig. 38, p. 223. Koudelka's series Cik'ni (Czech for Gypsies)

Lourdes Grobet

Fig. 39, p. 226. Lourdes Grobet. *Espectacular lucha libre*, 1980-2005. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=Xbcha3h18lcC&pg=PA313&lpg=PA313&dq=Lourdes+Grobet+doble+lucha&source=bl&ots=FSKFllYNUx&sig=0Fk1cikyztJTGbG1g4NsBdBk47k&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjRxvjuo-DTAhXK2hoKHa0bAToQ6AEIXTAO#v=onepage&q=Lourdes%20Grobet%20doble%20lucha&f=false>

Fig. 40, p. 227. Lourdes Grobet. *La doble lucha, Mx*, 1981. Disponible en: <http://5centsapound.tumblr.com/post/68765146566/lourdes-grobet-la-venus-blue-demon-lourdes>

Graciela Iturbide

Fig. 41, p. 229. Graciela Iturbide. *Juchitán de las mujeres*, 1981-89. Disponible en: <http://www.graciela.iturbide.org/category/juchitan/>

Fig. 42, p. 231-32. Graciela Iturbide. *El Baño de Frida Kahlo*, 2008. Disponible en: <http://www.graciela.iturbide.org/category/el-ban%CC%83o-de-frida/>

Adriana Lestido

Fig. 43, p. 235. Adriana Lestido. *Marcha por la vida*, 1982. Disponible en: http://www.adrianalestido.com.ar/es/madre_hija_plaza_de_mayo.php

Fig. 44, p. 236. Adriana Lestido. *Mujeres presas*, 1991-1993. Disponible en: http://www.adrianalestido.com.ar/es/mujeres_presas.php

Fig. 45, p. 237. Adriana Lestido, *Madres e hijas*, 1995-1999. Disponible en: http://www.adrianalestido.com.ar/es/madres_e_hijas.php

Fig. 45, p. 238-39. Adriana Lestido, *Madres e hijas*, 1995-1999, *ibídem*.

P. 238

Marta y Naná

Alma y Maura

P. 239

Eugenia y Violeta

Mary y Estela

Maya Goded

Fig. 46, p. 241-43. Maya Goded. *The Neighborhood of Solitude: The Prostitutes of Mexico City*, 2001.

Disponible en: <http://mayagoded.net/site/portfolios/plaza-de-la-soledad/>

7 ACTIVISMO VERSUS OPINIÓN: LA VOZ DE LAS VÍCTIMAS

Fig. 1, p. 247. August Sander. *Country girls*, 1925. J. Paul Getty Museum. Disponible en: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/34688/august-sander-country-girls-german-1925/>

Fig. 2, p. 247. Diana Arbus. *Identical Twins*, Roselle, New Jersey, 1967. Art Institute of Chicago. Disponible en: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/67958>

Fig. 3, p. 247. Helayne Seidman. *Hermanas Wade*, 2005. Reproducido en SEGAL, David. "Double Exposure". *The Washington Post*, May 12, 2005. Disponible en: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/11/AR2005051102052.html>

Fig. 4, p. 248. Dorothea Lange. *Migrant Mother, Nipomo, California*, 1936. The Museum of Modern Art. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/50989>

Fig. 5, p. 248. Fotografía de Florence Thompson publicada por *The Modesto Bee*, el 10 de octubre 1978. ROSLER, Martha. "In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)". *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975–2001*. An October Book. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004, pp. 170

Fig. 6, p. 249. Bill Ganzel. *Florence Thompson junto a sus hijas Norma Rydlewski, Katherine McIntosh y Ruby Sprague*, 1979. Disponible en: https://opinionator.blogs.nytimes.com/2009/10/24/the-case-of-the-inappropriate-alarm-clock-part-7/comment-page-3/?_r=1

Fig. 7, p. 249. Steve McCurry. *Sharbat Gula*, 1985. Disponible en: <http://www.nationalgeographic.com/magazine/2002/04/afghan-girl-revealed/>

Fig. 8, p. 250. Marisa Flórez. *Matilde Artés, abuela de la Plaza de Mayo, y su nieta Carla Rutilo Artés*, 1992. Suministrada por la propia artista.

Fig. 9, p. 250. Luis Sevillano. *Carla Rutilo Artés*, 2010. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/08/18/ultima/1282082401_850215.html

Derechos humanos en áreas de conflicto

Fig. 10, p. 264. Marc Garanger. *Mujeres argelinas sin velo*, 1960. Disponible en: <http://time.com/69351/women-unveiled-marc-garangers-contested-portraits-of-1960s-algeria/>

Linsey Addario

- Fig. 11, p. 268-69. Linsey Addario. *Veiled rebellion: afghan women*, 2011. Disponible en: <http://www.lynseyaddario.com/afghanistan-pakistan-and-iraq/veiled-rebellion/>
- Fig. 12, p. 273. Linsey Addario. *Afghanistan self-immolation*, 2010. Disponible en: <http://www.lynseyaddario.com/healthcare-maternal-mortality-and-sexual-violence/afghanistan-self-immolation/>
- Fig. 12a. Conflicto de Darfur, 2004-2009. Disponible en: <http://www.lynseyaddario.com/africa/darfur-and-south-sudan/001/>
- Fig. 13, p. 276. Linsey Addario. *Maternal mortality in Sierra Leona, 2010*. Disponible en: <http://www.lynseyaddario.com/healthcare-maternal-mortality-and-sexual-violence/maternal-mortality/>
- Fig. 14, p. 278. Linsey Addario. *Rape in Congo, 2006-2008*. Disponible en: <http://www.lynseyaddario.com/healthcare-maternal-mortality-and-sexual-violence/rape-in-the-democratic-republic-of-congo/>
- Fig. 15, p. 279. Linsey Addario. *Women at war*, 2010. Disponible en: <http://www.lynseyaddario.com/healthcare-maternal-mortality-and-sexual-violence/rape-in-the-democratic-republic-of-congo/>

Stephany Sinclair

- Fig. 16, p. 282-83. Stephany Sinclair. *The bride price*, 2003-2005. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2006/07/09/magazine/09BRI.html>
- Fig. 17, p. 284-85. Stephany Sinclair. *A cutting tradition*, 2003. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2008/1/20/magazine/20circumcision-t.html>
- Fig. 18, p. 286-87. Stephany Sinclair. *Polygamy in America, 2008-2010*. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2008/08/10/magazine/10letters-t-001.html?mtrref=www.google.es&gwh=F56556F99105DCB8DEAD8F0AA1D9782A&gwt=pay>

Nina Berman

- Fig. 19, p. 290. Nina Berman. *Under Taliban*, 1998-2000. Disponible en: <http://www.ninaberman.com/afghanistan-under-taliban>
- Fig. 20, p. 2903. Nina Berman. *Marine Wedding*, 2006. Disponible en: <http://www.ninaberman.com/marine-wedding>

La sociología del cuerpo

- Fig. 21, p. 298. Henry Peach Robinson. *Fading away* (Apagándose), 1958. Colección Gabriel Cualladó-IVAM, Institut Valencià d' Art Modern, Generalitat.
- Fig. 22, p. 302. Jessica Dimmock y Christopher LaMarca. *The Pearl* (La Perla), 2014. Disponible en: <http://www.jessicadimmockphotography.com/865004006353/>
- Fig. 23, p. 304. "Como una mujer se debe desvestir". *LIFE*, February 15, 1937, Vol. 2, n.º 7, pp. 41-42
- Fig. 24, p. 308. Eve Arnold. Tratamientos de belleza y maquillaje de Joan Crawford. *LIFE*, October 5, 1937, Vol. 47, n.º 14, pp. 136-45. Disponibles en: <https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=29YL53ZM0AJC>
- Fig. 25, p. 308. Eve Arnold. *Marlene Dietrich*, 1952. Disponible en: <http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R14AYQ2>
- Fig. 26, p. 309. Eve Arnold. Marilyn Monroe durante el rodaje de *The Misfits*, 1961. Disponible en: <http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=29YL53HU7CJ>
- Fig. 27, p. 309. Eve Arnold. Marilyn Monroe en su visita a Illinois, Bement, 1955. Disponible en: <https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=29YL5345OQ1O>

Lauren Greenfield

- Fig. 28, p. 312-13. Lauren Greenfield. *Girl culture*, 2002. Disponible en: <http://www.instituteartist.com/feature-Girl-Culture-Lauren-Greenfield>

Fig. 29, p. 315-16. Lauren Greenfield. *Thin*, 2006. Disponible en: <http://www.instituteartist.com/filter/lauren-greenfield-book/book-Thin-Lauren-Greenfield>

Jessica Dimmock

Fig. 30, p. 320. Jessica Dimmock. *Without*, 2010. Disponible en: <http://www.jessicadimmockphotography.com/without/>

Fig. 31, p. 321. Jessica Dimmock. *Burkina Faso: A Mother's Devotion*, 2010. Disponible en: <https://www.msfacecess.org/content/burkina-faso-mothers-devotion-starvedforattentionorg>

Fig. 32-34, p. 322, 324-325. Jessica Dimmock. *The ninth floor*, 2004-2007. Disponible en: <http://viipphoto.com/articles/the-ninth-floor/>

Jodi Bieber

Fig. 35, p. 328. Jodi Bieber. *Las Cañas*, 2003. Disponible en: <https://www.jodibieber.com/jodi-bieber-photographer/projects/las-canas/>

Fig. 36, p. 329. Jodi Bieber. *A Weapon of War*, 2004. Disponible en: <https://www.jodibieber.com/jodi-bieber-photographer/projects/a-weapon-of-war/>

Fig. 37, p. 329. Jodi Bieber. *Survivors of Domestic Violence*, 1994-2004. Disponible en: <https://www.jodibieber.com/jodi-bieber-photographer/multimedia/multimedia/>

Fig. 38, p. 330. Jodi Bieber. *Real Beauty*, 2009. Disponible en: <https://www.jodibieber.com/jodi-bieber-photographer/projects/real-beauty/>

Fig. 39, p. 331. Jodi Bieber. *Claire, Real Beauty*, 2009.

Fig. 40, p. 332. Jodi Bieber. *Lucille, Real Beauty*, 2009.

Fig. 41, p. 333. Jodi Bieber. *Soweto*, 2010. Disponible en: <https://www.jodibieber.com/jodi-bieber-photographer/projects/soweto/>

Fig. 42, p. 334. Jodi Bieber. *Bibi Aisha*, 2010. Disponible en: <https://www.jodibieber.com/jodi-bieber-photographer/projects/aesha/>

Fabiola Llanos

Fig. 43, p. 335. Fabiola Llanos. *Escuintla: tierra de perros*, 2002. Proporcionadas por la artista.

Fig. 44, p. 336. Fabiola Llanos. *MEB* (en proceso). Proporcionadas por la artista.

Lourdes Segade

Fig. 45, p. 339. Lourdes Segade. *Bután en femenino*, 2008. Disponible en: http://lourdes.segade.book.pictoretank.com/___/slideshow/ede91704217e3fba52feac38e5cde0d3/SEL_Bhutan_In_Feminine.html

Fig. 46, p. 342. Lourdes Segade. *Eve Photographers*, 2005. Disponible en: <https://fiftycrows.wordpress.com/2009/10/28/eve-photographers-international-collective-of-women-photojournalists/>

Fig. 47, p. 343. Lourdes Segade. *Mi mamá es mayúscula*, 2006-2008. Disponible en: http://lourdes.segade.book.pictoretank.com/___/slideshow/70b93a182bfa38a699f86c1a6d1c5569/JUST_A_MOMMY_Motherhood_And_Disability.html

Fig. 48, p. 344. Lourdes Segade. *Estrechando lazos. Maternidad y sida*, 2009. Disponible en: http://lourdes.segade.book.pictoretank.com/___/slideshow/de4f703f13f92f36d2e048613a451ae3/SEL_STRENGTHENING_BONDS_Motherhood_And_AIDS.html

Fig. 49, p. 345. Lourdes Segade. *Mujeres y agua en Malawi: una pareja mal avenida*, 2009. Disponible en: http://lourdes.segade.book.pictoretank.com/___/slideshow/3722b089077fd3bf3d2a517f772db92d/SEL_WOMEN_AND_WATER_IN_MALAWI_An_Ill-Suited_Couple.html

Fig. 50, p. 346. Lourdes Segade. *Chérbobil: la vida clama desde la muerte*, 2006. Disponible en: http://lourdes.segade.book.pictoretank.com/___/series/9fe2c2ae185d45975f5a3254ffc5255d/a/SEL_The_life_that_claims_from_death/_Tchernobyl_20_ans_apr%C3%A8s.html

7 CONCLUSIÓN

Fig. 1, p. 350. Gregorio Fernández, *La piedad*, 1617. Policromador: Martínez, Marcelo (doc. 1617). Procedencia: Paso de La Sexta Angustia. Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias, Valladolid. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=Paso%20de%20La%20Sexta%20Angustia&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&>

Fig. 2, p. 350. Eugene Smith, *Tomoko Uemura in her bath, Minamoto*, 1972. Disponible en: <https://iconicphotos.org/2009/05/06/tomoko-uemura-in-her-bath/>

Fig. 3, p. 350. Samuel Aranda *Fatima al-Qaws acuna a su hijo Zayed*, 2012. Disponible en: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2012/world-press-photo-year/samuel-aranda>

Fig. 4, p. 351. Jodi Bieber, *Bibi Aisha*, Cubierta de la revista *Time*, 9 de agosto 2010. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2007415,00.html>

