

Jorba, 2001). Enseña e investiga técnicas audiovisuales en Sociología. Carmelo@eco.ub.es.

J. M. de Miguel y C. Pinto

pertenecen a la International Visual Sociology Association. Desarrollan una investigación para recuperar el proyecto fotográfico de W. Eugene Smith —de junio-julio 1950— en el pueblo de Deleitosa en Extremadura, publicado en *Life* (9 abril 1951). Lo realizan en colaboración con Stanley H. Brandes (University of California Berkeley), los habitantes del pueblo, y la familia Curiel-Montero. Se utiliza el archivo del Center for Creative Photography (University of Arizona).

Próximas publicaciones

La democracia y la tierra. Cambio político en El Salvador

Ana Sofía Cardenal Izquierdo

Estructura y política farmacéutica

Laura Chaqués Bonafont

La formación de investigadores científicos en España

Manuel Fernández Esquinas

“Después el reportaje de W. Eugene Smith, se an passado cosa extraña. Las cabras se an muerta y la familia Curiel no encontraro trabajo. Las autoridades los diron tambien que por ellos era absolutamente prohibidos de se acer sacar en fotos. Mis abuelos an vedidos tierras y se fueron del pueblos por la Francia. La vida por ellos era muy difícil, algunas jentes del pueblo ablaban mucha de la rumor de ‘los americanos’. Mi madre y abuela nos an ablados de ‘los americanos’. Emos recibidos una vez un coreo de los Estados Unidos, pero como estabas escritos en ingles no emos podijos dar respuesta. Estoy largo pero hay tanto a decir...” (Bernard Curiel, correo electrónico desde Francia, 4 marzo 2001). La presente monografía no es sólo un estudio de Sociología Visual sobre el proyecto fotográfico más importante en España (el de W. Eugene Smith, en el pueblo de Deleitosa, Extremadura, en 1950) sino además un análisis detallado de un caso de exclusión social total. Explica cómo la Fotografía puede ayudar a la Sociología a entender la realidad social... y a reconstruirla con paciencia. Enseña a ver con ojo sociológico. Es sobre todo una historia fascinante, que conviene recuperar para poder entender España. El libro incluye materiales y bibliografía para seguir investigando en este área.



CIS

Centro de Investigaciones Sociológicas



Sociología Visual
Jesús M. de Miguel, Carmelo Pinto



CIS

186

Sociología Visual

186

Jesús M. de Miguel
Carmelo Pinto

CIS

Centro de Investigaciones Sociológicas

«MONOGRAFÍAS», NÚM. 186

Jesús M. de Miguel, vasco (1947), primer Catedrático Príncipe de Asturias (en Washington DC), es catedrático de Sociología de la Universidad de Barcelona. Representante de España —de Ciencias Sociales— en la Comunidad Europea, en Bruselas (*European Cooperation in the Field of Scientific and Technical Research*). PhD en Sociología por Yale University y doctor en Ciencias Políticas por la Universidad Complutense. Autor de cincuenta libros y ciento cincuenta artículos. Nueve premios nacionales e internacionales. Enseña con Carmelo Pinto un curso sobre *Sociología Visual*. Demiguel@eco.ub.es.

Carmelo Pinto, leonés (1953), profesor titular de Sociología en la Universidad de Barcelona, es actualmente profesor visitante en The University of Southern California (Los Ángeles). Antropólogo, tiene además el Master de Producción y Realización Televisiva. Ha estudiado también en la University of California Berkeley. Es autor en el libro *De la investigación audiovisual* (M. J. Buxó y J. M. de Miguel, eds. 1999), y en *Diarios de campo* (J. M. García

Sociología Visual

186

Jesús M. de Miguel
Carmelo Pinto

CIS

Centro de Investigaciones Sociológicas



SIGLO VEINTIUNO
DE ESPAÑA EDITORES

COLECCIÓN «MONOGRAFÍAS», NÚM. 186

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento (ya sea gráfico, electrónico, óptico, químico, mecánico, fotocopia, etc.) y el almacenamiento o transmisión de sus contenidos en soportes magnéticos, sonoros, visuales o de cualquier otro tipo sin permiso expreso del editor.

Primera edición, abril de 2002

© CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIOLOGICAS
Montalbán, 8. 28014 Madrid

En coedición con

© SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A.
Príncipe de Vergara, 78. 28006 Madrid

DERECHOS RESERVADOS CONFORME A LA LEY

Impreso y hecho en España
Printed and made in Spain

NIPO: 004-02-002-X
ISBN: 84-7476-329-0
Depósito legal: M. 18.668-2002

Fotocomposición e impresión: EFCA, S. A.
Parque Industrial «Las Monjas»
28850 Torrejón de Ardoz (Madrid)

*Para
Stanley Brandes
por su cariño a España*

ÍNDICE

PREFACIO	IX
1. FORMAS DE VER	1
2. FOTOGRAFÍA Y SOCIOLOGÍA.....	48
3. PROYECTOS Y PORTAFOLIOS: EL CASO DELEITOSA.....	80
4. ANÁLISIS SOCIOECONÓMICO	92
5. CONTEXTO POLÍTICO.....	116
6. TRABAJO DE CAMPO	134
7. VISIÓN DE W. EUGENE SMITH.....	142
BIBLIOGRAFÍA DE SOCIOLOGÍA VISUAL	263
BIBLIOGRAFÍA SOBRE DELEITOSA	281

PREFACIO

Poco hay escrito en España sobre Sociología Visual. Por eso el presente es un libro largamente soñado por sus dos autores. La especialidad apenas si se ha desarrollado en nuestro país. Pero hay un número creciente de personas entusiasmadas por lo visual, la imagen, la fotografía y el vídeo. Con la publicación —precipitada e imperfecta— de este texto se pretende iniciar un debate, así como una nueva forma de mirar en Sociología, más que establecer cánones de la profesión. Debe pues evaluarse como un replanteamiento de lo visual en las Ciencias Sociales, con la ayuda que representa el análisis de un ejemplo importantísimo para la estructura y el cambio social en España: el caso de Deleitosa. «Después el reportaje de W. Eugene Smith, se an pasado cosa extrana. Las cabras se an muerta y la familia Curiel no encontraro trabajo. Las autoridades los diron tambien que por ellos era absolutamente prohibidos de se acer sacar en fotos. Mis abuelos an vedidos tierras y se fueron del pueblos por la Francia. La vida por ellos era muy difícil, algunas jentes del pueblo ablaban mucha de la rumor de “los americanos”. Mi madre y abuela nos an ablados de “los americanos”. Emos récibidos una vez un coreo de los Estados Unidos, pero como estabas escritos en ingles no emos podijos dar respuesta. Estoy largo pero hay tanto a decír.» (Bernard Curiel, correo electrónico desde Francia, 4 de marzo de 2001). El presente manual no es sólo un estudio de Sociología Visual sobre el proyecto fotográfico más importante en España (el de W. Eugene Smith, en el pueblo de Deleitosa, Extremadura, en 1950) sino además un análisis detallado de un caso de exclusión social total. Explica cómo la Fotografía puede ayudar a la Sociología a entender la realidad social... y a reconstruirla con paciencia. Enseña a ver con ojo sociológico. Es sobre todo una historia fascinante, que conviene recuperar para poder entender España. El libro incluye materiales y bibliografía para seguir investigando en este campo. Su destino está asegurado: lo visual levanta entusiasmos investigadores en este siglo XXI.

Al ser un tema nuevo, nos ha acompañado durante varios años, y en diversos viajes fotográficos por cuatro continentes. Se empezó a

gestar en Australia, trabajando en la Universidad de Adelaida en 1996. El trabajo de campo más sistemático se realizó dos años después, en la Universidad de Arizona (Tucson), en el Center for Creative Photography. La primera versión del libro terminó de redactarse en las primaveras de los años 2000 y 2001, en Washington DC (en la Universidad de Georgetown) aprovechando la *Prince of Asturias Chair* en esa universidad. La versión más completa se realizó durante el trabajo de investigación de varios meses en Tokio (Universidad de Hosei) tras las huellas de Smith. El primer viaje a Deleitosa —emocionante— se realizó del 3 al 6 de abril de 1998, que permitió la realización de las primeras fotografías. Un segundo viaje fue en julio de 1999. Se realizaron visitas adicionales en los años 2000 y 2001. Una primera versión —imperfecta e incompleta— de los capítulos 3, 4 y 5 fue escrita para la primera exposición de W. Eugene Smith en España, expuesta desde el 25 de marzo al 13 de junio de 1999 en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en el Palau Nacional en Barcelona. El capítulo primero se terminó de escribir en el Kennedy Center for the Performing Arts, el 11 de marzo de 2001, mirando al Potomac y oyendo *El sombrero de tres picos*. La revisión final del libro se realizó por los autores entre Tokio y Los Ángeles en el otoño de 2001.

Realmente este libro tiene dos contenidos básicos: uno teórico y otro práctico. El primer capítulo, introductorio, es sobre las formas de ver (o de mirar) que son propias de un/a investigador social. Todo se aprende en la vida... incluso a ver. Los/as estudiosos de la Sociología deben concienciarse que hay formas mejores de mirar la realidad social. Cuando se aprenden se abre un verdadero mundo nuevo, una forma sensible e imaginativa de entender la sociedad. El primer capítulo quiere hacer consciente al lector que existe esa posibilidad de despertar a la conciencia visual.

Antes de hacer fotografías, conviene entender la historia y el contexto en que se producen. El segundo capítulo debate formalmente las relaciones entre Fotografía y Sociología, tal y como han sido definidas por los/as clásicos y los manuales de Sociología Visual en el mundo, entendida ésta de forma amplia. Se realiza una explicación de la diferencia entre *espejos* y *ventanas*. Se explican además los temas básicos que incluye la Sociología Visual, y que forman parte del conjunto de lo que se debería de enseñar e investigar en nuestro país en los próximos años.

Cámara y teoría es todo lo que se necesita para empezar a fotografiar la realidad social. Pero hablar en abstracto de “Sociología Visual”

es arriesgado. Para dar al libro un sentido práctico —y a la vez realista— incluimos la discusión del caso de Deleitosa. Ese pueblo de Extremadura, cercano a Trujillo, atrajo la atención en 1950 del fotógrafo W. Eugene Smith. Sobre ese pueblo, y sobre la familia Curiel Montero, Smith realizó un reportaje fotográfico para la revista *Life*, que se convirtió inmediatamente en el ejemplo más significativo de análisis fotográfico de una comunidad. Deleitosa es conocida en todo el mundo gracias a esas 17 fotografías. Además, el reportaje de Smith cambió la forma de realizar un trabajo fotográfico con perspectiva social. Tras 1951 (cuando se publica el portafolio de Smith) ya nada vuelve a ser igual en los estudios visuales en el mundo. Deleitosa tiene pues ese raro privilegio de ser el pueblo más fotografiado de España, aunque las fotos estén guardadas en archivos y cámaras frigoríficas en el Desierto de Sonora, en Arizona (Estados Unidos).

Imaginativamente el presente manual estudia la realización de ese proyecto sobre Deleitosa, analizando los contextos (familiar, económico, político). En el capítulo 3 se presenta el proyecto de Smith, y en los capítulos 4 y 5 su análisis. El capítulo 6 presenta los problemas específicos del trabajo de campo, y su publicación al año siguiente. Se incluye una reproducción del reportaje en la revista *Life*. El capítulo 7 presenta con detalle el material existente en hojas de contacto y en ampliaciones fotográficas actualmente en el Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona. Con ese archivo fotográfico y documental es posible reconstruir uno de los capítulos más interesantes de la Historia de España. Es además el conjunto más importante de fotografías sobre un pueblo español. Todo el material está muy bien clasificado, y es accesible a cualquier persona interesada¹.

Nuestro primer trabajo es presentar a la comunidad intelectual el análisis sociológico (visual) del proyecto de Deleitosa, exactamente medio siglo después. La Universidad de Barcelona y The University of California Berkeley hemos pensado en dedicar un esfuerzo especial para volver al pueblo de Deleitosa, entrevistar a su población, reconstruir la historia de la familia Curiel Montero y de las otras familias. Se trata de entender en definitiva el cambio social. Sería esencial volver cada cincuenta años a ese pueblo extremeño, y recoger documental y fotográficamente el cambio que se produce: en 2050, 2100, 2150, etc.

¹ La dirección exacta es: Center for Creative Photography, The University of Arizona, P. O. Box 210103, Tucson, Arizona 85721-0103, Estados Unidos de América. <http://www.ccp.arizona.edu/ccp.html>. Teléfono: 520 621 7968, y fax.: 520 621 9444.

Tendríamos así un análisis impresionante de cómo se transforma una comunidad, y de los procesos de cambio de la realidad social. La Sociología Visual puede ayudar de forma importante a entender la sociedad. El presente libro, publicado cincuenta años después de que apareciera el reportaje de Smith en *Life*, es pues el primer eslabón de una cadena de estudios que esperamos continúen otras personas. Aquí tienen el material inapreciable para seguir con el análisis. No publicamos las más de dos mil fotografías realizadas por Smith en 1950; pero sí incluimos el estudio de las hojas de contactos originales que existen en los archivos del Center for Creative Photography en la Universidad de Arizona. El capítulo 7 está basado en los documentos del proyecto original (también en la Universidad de Arizona) y en nuestra observación de la realidad española. Creemos que es un instrumento esencial para el análisis futuro. Es también un buen ejemplo de cómo se puede trabajar en Sociología Visual con hojas de contacto. Para seguir adelante el libro incluye una doble bibliografía. La primera, general, es de Sociología Visual con algunos de los libros esenciales en el mundo para entender esta nueva disciplina. La segunda bibliografía incluye trabajos sobre Deleitosa, W. Eugene Smith, así como estudios fotográficos sobre España en torno a la fecha de 1950. El material que se encuentra en Arizona es también explicado según los archivos que se encuentran clasificados allí.

Todo libro debe dar las gracias a muchas personas; el presente doblemente. Es un proyecto que ha viajado de continente en continente, y entre varias universidades. Esperamos recordar sólo, de muestra, a algunas personas que contribuyeron con su mejor ayuda. En primer lugar, muchas gracias al Center for Creative Photography, en que se han consultado los documentos y todas las fotografías (negativos, hojas de contacto, ampliaciones realizadas por Smith) del proyecto de Deleitosa. No sólo es una documentación inapreciable, sino que la generosidad de ese centro (y museo) para poder consultarla es proverbial. Otras instituciones han hecho posible la investigación, muy fundamentalmente el Ministerio de Educación (luego Educación y Cultura, y al final Educación, Cultura y Deporte) mediante la financiación de los trabajos de campo en Australia, Arizona y Japón. El Centro de Investigaciones Sociológicas por su confianza en el proyecto de libro, y especialmente al nuevo consejo editorial de «Cuadernos Metodológicos»: Francisco Alvira, Modesto Escobar y Benjamín González en una reunión fundacional con Cayo Sastre y Emilio Rodríguez Lara en octubre de 2001. Merche Contreras es siempre de enor-

me ayuda editorial. A la Familia Curiel Montero, finalmente encontrada en Francia, que nos ha supuesto una fuente de información vital. Especialmente Bernard Curiel ha sido un informador importantísimo. Muchas gracias a Fidela, Ponciano, Demetrio, Bernardina, Genaro, Marceliano y Eleuterio por lo que han hecho por España.

Al inicio de la investigación, en *Australia* el Departamento de Antropología de la Universidad de Adelaida supuso una gran ayuda en 1996. Por singularizar en una colega: gracias a Deane Fergie. Algunas ideas provienen de la antropóloga-física australiana Carmen de Miguel, aprovechando luego su viaje a Solsona a medir cráneos neolíticos. Gracias sobre todo a la familia Moyer-De Miguel: Bobi, Carmen, Robín e Irene.

Coincidimos con Brandes en el estudio. En *Arizona* agradecemos muchísimo la ayuda de Amy Rule y Leslie Calmes en el Center for Creative Photography, en la Universidad de Arizona, de su director entonces Terence (Terry) Pitts, así como del excelente personal del CCP. La labor de la Universidad de Arizona por salvaguardar la producción de W. Eugene Smith, y hacerla accesible a los/as investigadores es una muestra de profesionalismo intelectual.

Otro avance singular del libro se realizó en *Washington DC* donde se contó con la agudeza crítica de Carlos Alba, de Haizam Amirah (y Lucía Fernández), Federico Steinberg (y Clara Crespo), así como las ideas del excelente fotógrafo Pablo E. Arza. La hospitalidad y amistad de la familia Lamm fue estupenda; Sarah encantadora y energética. Gracias también a la ayuda de Susan Alberts y de Grover C. Jones III (alias Jamie). Gracias a Samuel Barnes, y a Andrew Henley. Gracias a Mauro F. Guillén en Filadelfia. Gracias a SAR Príncipe Felipe de Borbón. Inspirador fue el viaje a Woodmont y Yale.

Nada mejor que seguir las huellas de Smith. En *Japón* se gozó de la amistad y colaboración del profesor Ko Tazawa, y su genial familia: Yoshiko, Yu y Kei. Muchas gracias a la Universidad de Hosei, a su personal y recursos. También al Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio, donde hay una buena parte del trabajo de Smith, y especialmente el proyecto de Minamata. Una excelente fuente de información es la Japan Foundation. Otras personas nos dieron ideas, como Kazuhisa Matsunaga (y Yoshida Mitsue), Tomoka Enokida, Yuichi Fujio, Tomoko Kashiwagi y Takeshi Yako. Gracias especiales a las familias Matsunaga e Ito por su hospitalidad y consejos. En Kobe gracias a la familia Ito: Mikihisa, Masako, Satoshi, Yoshihiko, Shogo (y el perro dalmata) por su amistad y sorpresas.

A lo largo de todo el estudio, en *España* es importante reconocer el trabajo e imaginación de Antonio Franco Domínguez, director del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de la Junta de Extremadura, en Badajoz. Sin él, y el MEIAC, la recuperación de la memoria sobre Deleitosa 1950, y la obra de Smith, habría sido más lenta. Entre los académicos debo resaltar a dos que han contribuido mucho a la recuperación de lo visual: María Jesús Buxó catedrática de Barcelona, y Bernabé Sarabia catedrático de la Universidad Pública de Navarra. Muchas gracias también a Víctor Adiego, Rocío Carrera Duro, Lola de Hevia, y a Xavier Martín por sus oportunas ideas. Algunos manuscritos de este libro fueron leídos y criticados por Julio Iglesias de Ussel (cuando todavía tenía tiempo); otros por Jordi Caïs y Elizabeth Vaquera. Muchas gracias a la ayuda de Laia Balcells. Ideas benéficas provinieron de Renata y James W. Fernandez, enseñando entonces en Barcelona. Omar García Ponce de León fue quien nos inyectó el virus fotográfico: siempre se lo agradeceremos.

Manteniendo un proyecto tan largo la familia ha sido una continua fuente de inspiración: Melissa G. Moyer y Marga Marí-Klose naturalmente; también Robert William y Carolina Greer; incluso Patches y Chincheta. Gracias especiales a la Leica M6 con Summilux 50 mm (entre otros objetivos), y la vieja Nikon F4 con AF Nikkor 50 mm (ambas 1:1,4); las dos han enseñado a mirar la sociedad. El libro aparece dedicado a Stanley Brandes, amigo y maestro, con quien los dos autores hemos compartido el entusiasmo por lo visual, así como el redescubrimiento de Deleitosa². Muchas gracias por sus excelentes ideas y su contagioso entusiasmo intelectual. ¡A Stanley le debemos mucho en nuestro país!

Originalmente algunas ideas de este manual se discutieron en la University of Adelaide (Australia), en la Universidad de Málaga (gracias a Juan del Pino), en la Universidad del País Vasco (gracias a Benjamín Tejerina y María Teresa Bazo), en la Universidad Pública de Navarra (gracias a Bernabé Sarabia y a José M. Echavarren), en la Universidad de La Coruña (gracias a Benjamín González y Amparo Almarcha), en el Departamento de Español de Georgetown Univer-

² Para cualquier comentario o información sobre el presente libro, así como bibliografía al día, se puede contactar directamente con Jesús M. de Miguel, Catedrático de Sociología, Departamento de Sociología, Universitat de Barcelona, Avenida Diagonal 690, 08034 Barcelona, tel. 93 402 1406, y correo electrónico: demiguel@eco.ub.es.

sity, en la Universidad Central de Venezuela, en la Universidad de Hosei Tokio, en UCLA, y en la Universidad de Massachusetts en Amherst (gracias a Oriol Pi-Sunyer y Susan de DiGiacomo). Las pruebas finales se corrigieron en Bruselas (Bélgica).

Repasando todo el proyecto: ojalá que nuestros colegas, así como los/as estudiantes de esas universidades, sigan adelante con sus intuiciones fotográficas y sociológicas. Sobre todo, que cuando muramos sigan yendo a Deleitosa. Seguro.

Jesús M. de Miguel y Carmelo Pinto
Tokio y Los Ángeles, otoño 2001.

1. FORMAS DE VER

La Sociología Visual apenas si ha comenzado en España. Sociólogos conocidos de otros países han elaborado teorías sobre la imagen, entre ellos Erving Goffman (Canadá), Howard Becker (Estados Unidos), o Pierre Bourdieu (Francia). Una primera tarea de la Sociología Visual es enseñar a ver, y a analizar la mirada. El objetivo final es colaborar en la construcción de la realidad social, y en el cambio de los procesos de desigualdad social en un mundo globalizado. Para establecer los cimientos de ese edificio, este primer capítulo analiza el proceso de *ver*, y las formas sociales de *mirar*. Se presentan algunas ideas sobre la interpretación visual en España. Se elabora la *teoría del punto ciego* aplicada a la realidad social. Todas estas ideas permiten avanzar hacia la institucionalización de la Sociología Visual en nuestro país, su estudio e investigación. La interpretación de la realidad social se ve mediatizada por dos procesos: el de ver y el de interpretar lo visto. La cultura visual predominante en la actualidad requiere una deconstrucción activa de sus significados y consecuencias sociales. Los/as estudiosos de la Sociología deben *aprender a mirar* si quieren convertirse en buenos profesionales.

La realidad social entra por los ojos. El siglo XXI es el de la imagen¹. La Sociología se dedica cada vez más a lo visual. Los padres de la Sociología confiaron plenamente en la palabra escrita. Pero actualmente para conocer la realidad social hay que utilizar fotografía, imagen virtual, vídeo, cine documental y no-documental. En base a las imágenes de los medios de comunicación la población teoriza sobre la sociedad y critica la realidad social. Se considera que *ver* es una práctica que no hay que aprender; pero ver bien —con ojo sociológico—

¹ Algunas ideas sobre el impacto de la imagen (y la información) en el mundo actual se pueden ver en Anthony Giddens, *Runaway World: How Globalisation is Reshaping our Lives* (Londres: Profile Books, 1999), 104 pp. Hay traducción en Taurus (2000). La imagen es esencial en las modernas revoluciones, como el papel de la televisión en la caída del Muro de Berlín en 1989.

requiere un aprendizaje que se puede enseñar en la universidad. Actualmente las Ciencias Sociales diseñan cursos sobre imagen, comunicación audiovisual, vídeo, y cine. Pero a menudo no son sociólogos/as los que desarrollan las teorías, sino ensayistas como John Berger y Susan Sontag, o historiadores como Eric Hobsbawn y James Elkins². El libro *The Object Stares Back*, de este último, es una muestra excelente del análisis del ojo como instrumento para conocer la realidad³. Presenta ideas adicionales en su libro *How To Use Your Eyes*⁴. Pero falta una interpretación sociológica del sentido de la vista. El objetivo de las páginas que siguen es presentar la aportación de “lo visual” a la Sociología.

Vemos con los ojos. El ser humano tiene una habilidad especial para ver en tres dimensiones cuando sólo capta dos dimensiones⁵. Los ojos se mueven rápidamente para ver lo que les interesa o inquie-

² John Berger es autor del librito *Ways of Seeing* (Londres: BBC y Penguin, 1972), 166 pp., publicado originalmente en Penguin, y con varias traducciones (una reciente en castellano). También *Mirar* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 188 pp., versión española de *About Looking* de 1980. Susan Sontag, una de las mejores ensayistas contemporáneas, es autora de *On Photography* (Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1977), actualmente editado por Anchor Books Doubleday (209 pp.) con diversas ediciones desde 1990, fue publicado originalmente como artículos en 1977 en *The New York Review of Books*, y editado en español como *Sobre la fotografía* (Barcelona: Edhasa, 1981), 219 pp. Son dos libros esenciales para entender los estudios visuales. De Eric Hobsbawn es importante leer *Behind the Times: The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*, publicado en 1998, traducido como *A la zaga: Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX* (Barcelona: Crítica, 1999), 55 pp. Realmente no es un libro, sino una conferencia, llena de ideas.

³ James Elkins, *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing* (Nueva York: A Harvest Book Harcourt Inc., 1997), 271 pp. La dedicatoria del libro representa la idea principal del libro: «Para la memoria inconstante de una cara que nunca más volveré a ver». Elkins es un conocido historiador del arte en la School of the Art Institute of Chicago. Es autor de numerosos libros, todos excelentes: *The Poetics of Perspective* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), 324 pp.; *Our Beautiful, Dry, and Distint Texts: Art History as Writing* (Nueva York: Routledge, 2000), 300 pp., la primera edición en 1997; *What Painting Is: How to Think About Oil Painting, Using the Language of Alchemy* (Nueva York: Routledge, 1998), 246 pp.; *The Domain of Images* (Ithaca: Cornell University Press, 1999), 282 pp.; y *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity* (Nueva York: Routledge, 1999), 302 pp.

⁴ James Elkins, *How To Use Your Eyes* (Nueva York: Routledge, 2000), 258 pp. Analiza 33 objetos que se pueden mirar, realizando un análisis parsimonioso (y lleno de imaginación) de la forma en que vemos.

⁵ Es como los dibujos de *Magic Eye*. El truco es relajarse y concentrarse en la foto. De pronto se ve todo en tres dimensiones, con la recompensa de ver algo especial que estaba escondido en las dos dimensiones. Los arquitectos/as tienen también la habilidad de ver casas donde sólo hay planos. Los/as policías reconocen a una persona con dos fotos tradicionales: de frente y perfil. Las personas tienden a imaginar cosas a par-

ta⁶. Si algo les llama la atención la persona mueve la cabeza para poder enfocar mejor⁷. Sólo vemos bien de frente, y con abundante luz. La luz viaja, así que siempre vemos el pasado. Pero es un pasado *muuy* cercano. La luz del sol tarda ocho minutos en llegar a nosotros. Además ver es inconstante. El ojo mira a su antojo. Cada seis segundos parpadea. Es cierto que el cerebro puede ordenar a los ojos fijar la vista en algo. Pero la mayor parte de nuestra vida dejamos a los ojos libres para ver lo que ellos desean mirar, aparentemente sin mucha racionalidad. Cuando estamos despiertos los ojos están en continuo movimiento. Realizan un recorrido, itinerario, y movimiento que pocas veces nos paramos a analizar. Recorren toda la habitación, por ejemplo, para enviar al cerebro una idea de conjunto. Los ojos sólo enfocan bien una zona reducida. Por lo tanto deben trabajar deprisa, moviéndose de un lado para otro incesantemente. No es que los ojos dependan de nuestra voluntad; al contrario, se puede aventurar que pensamos aquello que los ojos nos obligan a ver. Dependen de nosotros, pero a menudo funcionan de forma inconsciente. Nuestros ojos ven lo que se les ha enseñado a mirar, o a vigilar. Lo que no se ve apenas se piensa, tampoco se categoriza. Es cierto que la realidad social entra por los ojos, pero en la vida normal los ojos tienen su propio método para desentrañar esa realidad. Sólo aceptando ese hecho es posible empezar a ver de forma diferente, más sistemática. El objetivo es *aprender a ver* cuando ya se es mayor. En Ciencias Sociales un viejo objetivo docente es aprender a observar⁸.

tir de letras y palabras en un libro (por ejemplo, una novela). La mente construye todo un mundo imaginario —incluso en colores— a partir de las palabras. Cuando el cuerpo duerme el cerebro inventa sueños.

⁶ Los ojos se mueven por ráfagas. Descansan un poco y vuelven a moverse rápidamente. Quizás es porque el proceso de ver supone al ojo enviar información al cerebro, y esperar instrucciones. El cerebro con la información recibida elabora una hipótesis, y requiere al ojo obtener más información. Todo ello ocurre a gran velocidad. El ojo obtiene nueva información, que el cerebro contrasta y procesa de nuevo. Si no hay sorpresas la mente llega a una conclusión rápida sobre la naturaleza de lo que está viendo. Si el cerebro no reconoce un objeto (por ejemplo, la visión de un cuadro abstracto) el ojo sigue incesantemente enviando información, sin que el cerebro llegue a una hipótesis rápida sobre lo que tiene enfrente. Esta angustia a veces se disfraza con una risa. Aunque el arte abstracto es dramático, muchas personas no pueden evitar reírse.

⁷ Por eso los humanos tenemos la cabeza bastante móvil y prominente. Si es preciso los pies se mueven para girar el cuerpo.

⁸ Un libro esencial es el de Óscar Guasch, *Observación participante* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1997), 105 pp. Es el número 20 de Cuadernos Metodológicos.

Realmente no se ve con los ojos sino con el cerebro⁹. El ojo transmite las vibraciones electromagnéticas de la luz en la retina, a través de impulsos del nervio óptico, al cerebro. El ojo y la retina ven en dos dimensiones. El cerebro reelabora la información, la mezcla con la que ya posee, y lo imagina en tres dimensiones. La pupila controla la cantidad de luz que penetra. Si se mira fugazmente a los ojos de alguien, esa persona reconoce *una mirada que mira*. Supongamos que estamos en una cafetería, sentados a una mesa, con una persona conocida enfrente. Al principio la miramos a los ojos, y reconocemos así que tenemos al lado a un ser inteligente, quizás íntimo. Pero mirar a los ojos es cansado, y además intimidatorio. Por eso a menudo descansamos la vista, paseándola por encima de la persona que tenemos enfrente. Miramos a su silla, a la taza de café, a las personas de otra mesa, o a la pared de enfrente. Lo hacemos con mirada distraída, incluso desenfocada. Pero si fijamos la vista en los ojos de nuestro compañero/a de mesa al cabo del rato descubrimos que sus ojos no son más que globos, músculos, quizás algo gelatinoso. En el fondo están vacíos. Mirar a los ojos es una actividad que no se suele mantener seguida mucho tiempo; genera intranquilidad. Los ojos no son la persona. Lo inquietante es reconocer que los ojos están conectados a un cerebro, y que realmente *vemos con el cerebro*¹⁰.

Un ejemplo puede ilustrar esto mejor. Cuando cerramos los ojos, incluso muy prietos, al cabo del rato vemos. Distinguimos manchas, nubes, incluso colores, a veces una mota de polvo o como si fuese un pelo en el objetivo fotográfico. Son como pequeños hilitos, en forma de diminutos rosarios, que van bajando (eso sugiere que dentro del ojo están subiendo)¹¹. Mi mujer dice «Yo sólo veo colores». Pero vemos con los ojos cerrados. Cuando dormimos y soñamos también “vemos”, incluso en varias dimensiones: pre-vemos, coloreamos, fundimos imágenes, estamos a la vez en dos sitios, y en varios momentos. En sueños, aunque una persona esté detrás de nosotros sabemos

⁹ El ojo ve; el cerebro procesa e interpreta, generando luego un pensamiento sobre lo visto. Lo importante es que el cerebro añade información propia a la que es transmitida por los ojos. En ese sentido el cerebro ve más que los dos ojos, y sobre todo entiende. Ojos y cerebro trabajan conjuntamente, en equipo.

¹⁰ Lo que en Sociología se denomina “la muerte social” es cuando las personas ya no desean ver a una persona. Ocurre a menudo cuando se sabe que una persona tiene una enfermedad terminal.

¹¹ No es fácil enfocar esos rosarios, pues en cuanto se intenta se deslizan. Se puede jugar a perseguirlos. Para verlos mejor basta con mirar a una fuente de luz.

quién es sin verle la cara. Luego podemos recordar el sueño, es decir *recordamos haber visto*. A una persona que nos dice que ha estado soñando se le puede preguntar si lo ha hecho en colores o en blanco-y-negro. La persona suele dudar. Vemos con el cerebro, no necesariamente con los ojos: por eso se puede ver con los ojos cerrados, igual que se puede soñar despierto. Los ojos a menudo nos engañan. Personas enfermas o febriles imaginan cosas (a eso se llama “ilusión”) o ven lo que no existe (es entonces “alucinación”).

Si nos hacemos los distraídos —cerebralmente— pero vigilamos nuestros ojos, podemos descubrir lo que buscan o miran. Primordialmente les fascinan los cuerpos humanos, las personas, sobre todo las caras, y en especial los seres en movimiento. De ahí, quizás, la atracción que supone la televisión, que normalmente muestra seres humanos en movimiento¹². Puede pensarse que es un resto atávico: los ojos vigilan cualquier ataque humano o animal, sobre todo a traición, por los lados o por detrás. Los ojos notan mucho los cambios de luz y el movimiento en los laterales más que enfrente. Vigilan constantemente, recorriendo el terreno, con itinerarios para no dejarse sorprender. Puede que esa sea una explicación. Pero llevamos ya varios siglos —miles de años— en que no dependemos de la vista para sobrevivir en la selva. Los ojos seguramente están aprendiendo nuevas técnicas de ver, otros recorridos, más eficaces con la vida urbana, el trabajo, la oficina, para estudiar, o para trabajar con el ordenador. Aprendemos, por ejemplo, a comer y ver la televisión al mismo tiempo.

Las personas muestran una fascinación especial por otros seres humanos. La atracción visual por las personas, y sobre todo por las caras, es proverbial¹³. Allí donde no hay caras ni animales los imaginamos. Por ejemplo, cuando nos echamos en un prado a ver nubes imaginamos figuras. Suelen ser personas (viejos, niñas), monstruos, muchas caras, seres feroces, animales mitológicos o extintos corriendo o volando. Instintivamente buscamos seres... como nosotros. Subir al autobús, montar en metro, o pasear por la ciudad son experiencias en que pasamos el tiempo viendo caras, comparándolas, mirándolas, remirándolas, clasificándolas. Se mira a cada persona que entra o que

¹² Este tema lo trata mejor Rose Goldsen, en el libro de María Jesús Buxó y Jesús M. de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual* (Barcelona: Proyecto A, 1998), en las páginas 105-127. Otra crítica inteligente es la realizada por Pierre Bourdieu en su libro *Sobre la televisión* (Barcelona: Anagrama, 1997), 140 pp.

¹³ Muchos músculos de la cara sólo tienen la función de expresar sentimientos. No tienen un objetivo fisiológico funcional.

pasa al lado. Casi siempre se fija uno en la cara; el resto del cuerpo sólo por encima. Sin embargo, los antropólogos/as (¡y nuestros alumnos/as!) aprenden a fijarse en los zapatos, como un indicador de clase social o de estilo¹⁴.

Pero aún aceptando que miramos caras, de reojo o con descaro¹⁵, no queda claro qué miramos. A una persona que no conocemos sólo la miramos a los ojos un instante. ¿Pero qué miramos después? ¿La nariz, las cejas, el pelo, las orejas? Es posible que cada individuo mire algo diferente. Quizás no; es posible que todos/as sigamos un itinerario semejante. Se podría realizar un estudio de qué es lo que miramos, y en qué orden¹⁶. No se sabe lo primero que miramos en una cara; ni tampoco cómo la recordamos después. Seguramente memorizamos la cabeza de frente más que de perfil, como si fuese una foto de pasaporte. Cada ser humano recuerda bien varios cientos de caras. Identifica esas caras con nombres, y a menudo con otros datos como: edad, relaciones personales, profesión, dónde la conocimos. A veces olvidamos el nombre; otras veces lo recordamos pero olvidamos la cara; con el tiempo olvidamos ambas cosas. Lo importante es que la memoria no es sólo visual, pues incluye olores, sabores, sentimientos. Aunque la memoria es más fotográfica que en forma de vídeo: se recuerdan momentos estáticos, no procesos. Incluso de películas se recuerdan imágenes concretas bastante difuminadas (no dio tiempo a ver bien). Debe ser por una economía de espacio en el cerebro.

De una persona que no vemos hace bastante tiempo, nuestro recuerdo de su cara se difumina, se hace cada vez más tenue o borroso. Por ejemplo, el recuerdo de la cara de una persona que ha muerto, ¿cuánto tiempo se mantiene? Más interesante es saber qué cara es la que recordamos de una muerta. No tenemos necesariamente grabada su última cara, la del día de su defunción. Es posible que sea la cara de cuando fuimos amigos/as íntimos, o quizás la cara de una fotografía suya que vemos a menudo. Hay pues miradas y recuerdos múltiples.

¹⁴ El consejo sociológico es que si quieres entender a alguien no le mires a la cara sino a los zapatos. No llevar zapatos es otra fuente de información. Otras profesiones, como psicoanalistas y arquitectos, son también conscientes de los zapatos.

¹⁵ “Reojo” significa disimuladamente, sin mover la cabeza, por el *rabillo del ojo* que se dice.

¹⁶ Es como el juego de preguntar a otro varón *qué es lo primero que mira en una mujer*. Suele contestar: el culo, la cara, las tetas, los ojos, el color de los ojos, la cintura, el talle, los labios, la figura, el estilo, su sonrisa, todo.

El poder de la imagen plastificada es considerable. El mundo de la fotografía nos ayuda a recordar caras en un momento preciso de la vida de otra persona. Es constante y hasta cierto punto anula las demás. A lo mejor el cerebro calcula una media de todas las caras de esa persona que tiene archivadas (por ejemplo a través de sus años, o quizás en temporadas o estaciones distintas), y esa es la cara que guarda e identifica con un nombre. Con un sistema similar tenemos archivada nuestra propia cara. El cerebro simula un archivo de fotos.

Sea de una forma u otra, la atracción de los seres humanos por otros seres humanos es manifiesta... quizás patológica. Las Ciencias Sociales funcionan bastante con los ojos. La Sociología es una ciencia fascinada de forma oficial —y legítima— por los seres humanos, sus relaciones sociales y problemas. Pero no parece importarle mucho la imagen concreta de esas personas. También están preocupadas por el ser humano la Antropología, Psicoanálisis, Psicología y varias disciplinas más. Además la realidad incide sobre su propio análisis. Vargas Llosa considera que uno no escribe los libros que quiere, sino que los libros que quieren ser escritos buscan autor. Es un pie un poco forzado, pero la idea es intuitiva y tiene bastante razón. Los libros persiguen a los/as autores, y no al revés como los/as escritores jóvenes creen a pies juntillas. Algo similar ocurre con los ojos y el cerebro. La excelente escritora Soledad Puértolas afirma en una entrevista: «Es mucho más difícil vivir que escribir»¹⁷. ¿Será verdad?

La mayor parte de la visión del ojo es inconsciente. Los ojos van libres, a su aire, para ver lo que quieren ver. Pueden ser llamados al orden, por ejemplo en un cine, o al ir a una obra de teatro. Es interesante observar lo que hacen los ojos en un concierto, donde el oído es más importante que la vista. No pagamos la entrada para ver a la persona de al lado de nuestra butaca (aunque algunas personas sí lo hagan). En un cine pagamos por entrar, y ordenamos a los ojos dirigir su atención total a una pantalla iluminada. En casa, al ver películas en la televisión, los ojos vagan por la habitación y no siempre se centran en el aparato de televisión. En algunos programas los productores incluyen risas de forma casi continua para llamar la atención a la pantalla. Pero incluso cuando hay luz en la habitación, o en la sala de cine cuando se enciende la iluminación, los ojos no lo ven todo, sino aquello que desean mi-

¹⁷ La frase debería haber sido: «Es mucho más fácil escribir que vivir». La entrevista, realizada por Ima Sanchís, se titula «El paso del tiempo es una belleza», en *La Vanguardia* (30 de agosto de 2000), p. 68. La foto está menos lograda que el texto.

rar o enfocar. Somos ciegos para algunos detalles pero no para otros¹⁸.

Algunos tenemos la suerte de tener un hermano arquitecto¹⁹. Es divertido cuando voy con él caminando por la calle, entrando en un edificio, o en alguna tienda. Consistentemente le descubro mirando a otras cosas que yo, a otros rincones, en otra dirección. Dentro de un edificio no se limita a mirar de frente como hago yo, sino que mi hermano mira al techo, a las cañerías, a la conducción eléctrica, el diseño de las baldosas del suelo, a las esquinas, los rastros de goteras, etc. Sus avezados ojos de arquitecto le hacen molestarse por detalles que a mí no me importan, o incluso ni veo. A mi hermano le llama la atención cosas que a cualquier otra persona le resultarían desapercibidas. Cuando abre una puerta instintivamente nota la altura del picaporte, y estoy seguro que está visualizando el tipo de arquitecto/a que ha diseñado esa puerta. Mentalmente calcula la generación en que estudió Arquitectura según la altura del picaporte. A los ojos de los demás mortales, los picaportes no ofrecen tantas explicaciones de la realidad social. Ni siquiera recordamos que hay picaportes; sencillamente la puerta se puede abrir.

Una fotografía suele enfocar por igual todos los detalles incluidos en la foto. Depende de la llamada “profundidad de campo” y del “enfoque”. Pero si suponemos una foto en que todo está enfocado, por ejemplo comensales en una boda, la foto presenta todos los detalles al mismo nivel de realidad: los convidados endomingados o los langostinos en el plato. Sin embargo, la mirada humana es fundamentalmente desenfocada²⁰. Vemos muy bien una zona determinada de la escena (la que corresponde con la fóvea en la retina) uno o dos grados únicamente, medio metro alrededor vemos bastante bien pero sin precisión²¹. Los lados los vemos por el rabillo del ojo, de reajo, intuyendo

¹⁸ Edipo no “ve” hasta que se saca los ojos.

¹⁹ José Luis de Miguel es catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, en la Universidad Politécnica de Madrid; además de excelente hermano.

²⁰ Horizontalmente vemos 180 grados, y verticalmente 130, pero enfocamos bien solamente dos grados. En la periferia notamos movimiento e intensidad de luz, pero apenas colores. Quizás por eso la fotografía produce una fascinación especial en el ser humano: lo que se ve en una foto reducida es mucho más de lo que vemos a simple vista.

²¹ Se denomina de varias formas: fóvea, mácula, *macula lutea*, o mancha amarilla. El Diccionario de la Real Academia la define como «porción pequeña de la retina de los primates, carente de bastones y con gran cantidad de conos, que constituye el punto de máxima acuidad visual». La fóvea está llena de conos, pero no de bastoncillos. Los conos necesitan luz y proporcionan la visión muy enfocada y en color. Los basto-

sombras o figuras pero sin saber qué son. Sin embargo, aunque no enfoca bien, la visión periférica es más sensible a la luz. De noche se ve más por los lados que en la parte central²². La persona no es consciente de esas diferencias, pues los ojos se mueven constantemente, gracias a los seis músculos que los enfocan con precisión. El movimiento, y que son *dos* ojos, permite conocer el tamaño, distancia, y volumen de las cosas²³. También es una ventaja que los dos puntos ciegos no coincidan exactamente. Además tener dos ojos permite guiñar uno (mejor el izquierdo) como signo de complicidad.

Si al mirar viésemos todo perfectamente, con el máximo detalle, igual precisión, seguramente nos volveríamos locos. Sería tal la abundancia de datos de imágenes que no podríamos almacenarlos ni procesarlos en el cerebro. Del mismo modo las fotos de una revista, por ejemplo del semanario gráfico *Hola*, son hiper-reales²⁴. El fenómeno fisiológico de “inhibición lateral” en las células de la retina contribuye a destacar las personas o cosas. Nos permite ver mejor, como un recordable²⁵. Así diferenciamos los objetos del contexto. Mentalmente agrupamos además los objetos similares. Nuestra mente busca elementos regulares y conocidos en el entorno. Vamos por la calle mirando lo mínimo, lo justo para no tener un accidente, y para reconocer a

nes en la periferia de la fovea (toda la retina menos en el punto ciego) se especializan en baja intensidad de luz. Producen visiones en grises. Los bastones no proporcionan una visión en color, sino de intensidad, es decir en blanco y negro. Cada ojo humano tiene unos 125 millones de bastones, y entre 6 y 7 millones de conos. Algunos pájaros tienen dos foveas por ojo, y otros una fovea en forma de banda.

²² Por eso muchas personas dicen: «De noche yo no veo bien». Basta que miren a los lados, no de frente.

²³ El tener dos ojos es útil en situaciones muy próximas, por ejemplo para enhebrar una aguja; pero es menos útil cuando los objetos son lejanos. Entonces la distancia, y el volumen, se averigua más bien mediante el movimiento, las sombras, o la perspectiva. De lejos el tener dos ojos no ayuda tanto como las personas creen. Hay otros sistemas sutiles que las personas utilizan consistentemente para orientarse visualmente. Las sombras son importantes, pero una vez utilizadas como información mentalmente las hacemos desaparecer, para poder así ver las figuras de forma más recortada.

²⁴ A menudo son fotos “reales”, es decir de la realidad.

²⁵ La inhibición lateral consiste en que cuando algunas neuronas de la retina son estimuladas por la luz, las neuronas adyacentes se inhiben. Así somos capaces de notar contornos, diferenciar los objetos, y notar mejor el movimiento. Véase Robert L. Solso, *Cognition and de Visual Arts* (Cambridge: The MIT Press, 1999), 294 pp., especialmente las páginas 61-72. Este proceso neurológico (del que pocas personas son conscientes) permite delinear los contornos. Así es más fácil pasar de una visión en dos dimensiones a una interpretación mental en tres dimensiones. Gracias a ello vemos el mundo más claramente.

nuestros amigos/enemigos si nos cruzamos con ellos/as. Vemos lo suficiente para subir al autobús, para echar una mirada de reojo a los anuncios, para gozar la vida. Tampoco está claro lo que miramos cuando caminamos por la calle de una gran ciudad, pero sería interesante analizarlo. El cine y la televisión nos fascinan porque son situaciones diarias, en donde todo aparece enfocado al detalle. Es un mundo-en-pequeño que coincide con la zona de enfoque detallado. Ello nos produce una sensación de hiperrealidad, una visión más vívida que la propia realidad.

La mayor parte de nuestra vida transcurre sin darnos cuenta del movimiento de los ojos. Cuando estamos despiertos nuestros ojos ven continuamente, se mueven de forma continua. Envían información al cerebro, para reconstruir la escena, para categorizar y analizar lo que sucede. Ese trabajo es imprescindible para sobrevivir. Pero además (¡o quizás por eso!) ver da placer. Mirar personas, figuras humanas, caras, colorines, proporciona un bienestar difuso. También soñar —que no es otra cosa que *ver dentro de un sueño*— proporciona placer. Según Freud todo sueño es una realización de deseos; incluso las pesadillas son realizaciones de deseos. Freud se refería al contenido del sueño; pero debería haber escrito que soñar es un deseo. Los cuadros de Dalí incluyen deseos oníricos. Las imágenes de los sueños están conectadas constantemente con lo que hemos visto durante las 24 horas anteriores. Por eso cuando viajamos, o cambiamos de país, los sueños varían. Algunas personas se enamoran de caras, de personas que ven pasar, que no volverán a ver. Hay algo que gusta o disgusta de una cara; aunque casi nadie sabría definir bien lo que es. Hay *rostros* con gracia, y otros desgraciados. Hay *semblantes* bonitos, bellos, graciosos. Pero incluso los monstruos tienen dos orejas, dos ojos, una nariz, y una boca. No queda claro lo que los ojos miran, ni lo que definen, ni cómo luego esa información es evaluada por el cerebro. Mirar es un acto culturalmente definido, con normas establecidas para realizar esa acción. Hay también formas desviadas.

Cada ser humano construye una estructura mental diferente del mundo. Cada persona ve de forma particular, individual, pero condicionada por normas culturales²⁶. Construimos la sociedad y el “yo”

²⁶ «Nuestra visión está en efecto marcada por la cultura y desgastada por la costumbre. Sólo vemos del mundo aquello que corresponde a nuestras costumbres o aquello que tiene para nosotros una utilidad inmediata» (p. 107) en Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida: Fotografía e inconsciente* (Salamanca: Ediciones Universi-

mediante interacciones visuales. Los ojos no pueden parar de ver. Pero no ven una situación social de golpe, ni siquiera un cuadro en un museo, sino que los ojos recorren incesantemente el entorno. El cerebro reconstruye ese rompecabezas. La vista es un sentido dinámico y fundamentalmente automático. Los ojos son una especie de escáner social. Vemos en dos dimensiones, pero el cerebro tiene que reconstruir esa imagen en un mundo en tres dimensiones, como si fuese real. La inhibición lateral en el ojo le permite ver líneas, y contornos, separando los objetos (o personas) de su contexto. Nos interesan sobre todo las personas (y objetos) que se mueven. El cerebro procesa la información en base a la propia memoria visual almacenada en el cerebro. Es un proceso más sociológico de lo que parece. Esa información está organizada en esquemas mentales, supuestamente lógicos. Para ver bien es importante haber visto mucho. Se puede pues aprender a ver.

Curiosamente el cuerpo propio es visto por mí sólo parcialmente, y siempre sin cabeza. Yo soy diferente de las demás personas que veo. ¡Apenas me conozco! Las personas por la calle, al mirar incesantemente caras, parece que buscan a alguien. Es una especie de juego continuo, que no termina nunca. Para las otras personas yo soy también una cara a ser mirada. Todo esto ocurre fugazmente. Sólo infrecuentemente la mirada se cruza, y es contestada. De pronto, la persona que mira es mirada²⁷. Es el caso de un amigo/a o pariente que reconocemos en la calle. Pero puede ser un juego diferente: la búsqueda de la complicidad, el deseo de querer establecer un contacto especial con otra persona, o iniciar un romance. Suele empezar por una mirada. Es como el verso: «No me mires, que miran si nos miramos. Nos contendremos, y cuando no nos miren nos miraremos». Ver y mirar es diferente²⁸. Es incómodo *ver* pasar personas y de pronto descubrir que alguien nos está *mirando*. Me doy cuenta entonces que otra persona está haciendo la misma labor de exploración y reconocimiento que yo. A la vuelta del trabajo, las personas cansadas, camino de casa, ape-

dad de Salamanca, 2000), 169 pp. Edición original en francés en 1996. Se fotografía lo culturalmente aceptable para unir al grupo. La sociedad necesita una memoria homogénea. La fotografía ayuda pues es una forma de pensar. Además la fotografía permite ver dos veces.

²⁷ La vida en un pueblo es diferente, pues todos los que miran por la calle se conocen.

²⁸ *Ver* es percibir a través de los ojos, *mirar* es fijar la vista en algo para verlo. La diferencia es mínima, pero mirar supone un acto de volición, ver no.

nas miran. Sólo ven lo suficiente para volver a casa. Si conocen el camino, la querencia, aún ven menos. Entonces miran para adentro, o al infinito.

Cada país y época ve el mundo de una forma determinada. En los mapas estamos acostumbrados a que el norte es arriba. Los/as australianos popularizaron un mapa al revés, *upside down*, en donde Australia estaba arriba. Las visiones de los mapas nacionales son peculiares, y no siempre coinciden con la realidad. Por ejemplo, España es normalmente representada (y pensada) con la línea de la cornisa cantábrica perfectamente horizontal. Pero España en realidad está inclinada; más de lo que se suele reconocer. Pero la supuesta forma estética de representar el mapa de España es horizontal, incluyendo Andorra, y a menudo incluso Portugal. Gibraltar en medio, abajo, al sur. Hasta hace poco las islas Canarias se representaban a la derecha, en un recuadro debajo de las islas Baleares. Más recientemente se empiezan a dibujar a la izquierda. Hay pues una forma culturalmente establecida de representar al propio país, que no coincide con la realidad. En los mapas del tiempo en TV3 (televisión catalana) el territorio abarca una amplísima franja desde el sur de Alicante hasta el norte de Perpiñán (en Francia). Nunca aparece el mapa de España en la pantalla de la televisión. Se pasa del tiempo que hace en los Países Catalanes al de Europa entera. Es como si España no existiese.

Normalmente miramos de arriba abajo, y de izquierda a derecha. No así en Asia. Hay culturas que permiten mirar a los ojos de otra persona, y mantener la mirada sin producir mucha incomodidad. Otras culturas rechazan mirar directamente a los ojos. Ante el reflejo de la mirada del otro/a la norma es desviar la mirada inmediatamente. En inglés existe un verbo especial, *to stare*, que significa “mirar fijamente”. No es de buena educación mirar fijamente a los ojos. A las niñas se las educa a no hacerlo. En las grandes ciudades estamos todos/as tratando de no-mirar a las personas a los ojos. De forma similar la norma social es no-tocar a nadie, ni siquiera en un ascensor repleto²⁹. Aunque haya muchas personas todas están mirando en trayectorias distintas, sin cruzar la mirada. Solamente se permite un instante de visión de la cara del otro, lo que se denomina “una ojeada”, o quizás

²⁹ Uno de mis deportes sociológicos favoritos es empezar una conversación mientras sube el ascensor. Rompo así una norma social establecida (“no hablar con extraños”, que además en este caso no se pueden escapar). Las reacciones son diversas.

una mirada “de reojo”³⁰. En España a veces se permite mirar con descaro.

Vemos para poseer; mejor dicho, poseemos viendo. Los cientos de caras con sus nombres que recordamos representan un banco de datos mental. Viajamos y hacemos turismo para ver (y para fotografiar), poseer mentalmente, y luego poder recordar. Además de fotos o vídeos guardamos en la memoria imágenes de lo que vemos. Pero no es un “banco de datos” normal; tenemos poco poder sobre las imágenes que luego podemos recordar y las que olvidamos. De la juventud, un viaje, o una relación íntima con otro ser humano resulta que luego recordamos “lo más tonto” (lo solemos expresar así, aunque en realidad no suele ser nada tonto)³¹. Sin embargo, olvidamos los mejores instantes, los más placenteros, los edificios más bonitos. Apenas recordamos paisajes ni puestas de sol (salvo las de Arizona). Al contrario, recordamos detalles sin importancia, imágenes accesorias. Dos amigos/as suelen recordar anécdotas distintas de su infancia común.

Pero la vista puede ser educada. Cuando una persona acude repetidamente a un museo a ver una obra de arte determinada —por ejemplo, el *David*, la *Victoria de Samotracia*, o la *Leona herida*— termina almacenando su imagen en el cerebro; con un rótulo que la identifica así: *David* de Miguel Ángel, estatua en el Louvre procedente de Samothráki, o bajorrelieves del palacio de Asurbanipal. Las estatuas no suelen tener nombres; los pintores pocas veces ponen títulos a sus cuadros. Son luego los marchantes los que lo hacen para identificar las obras de arte. Como en algunos cuadros del belga René Magritte se produce una disociación peculiar entre imagen y palabra. En el famoso cuadro *Esto no es una pipa*, la razón del título es doble: (a) el cuadro no es una pipa, sino la pintura de una pipa (o de media-pipa si se prefiere); y (b) la palabra “pipa”, y su pronunciación *pi-pa*

³⁰ Una “ojeada” es una mirada rápida y superficial. “Hojejar” es pasar las hojas de un libro o revista, pero también implica leer algo de forma rápida y superficial. Las personas ojean, los libros se hojean. Las dos palabras homófonas se refieren al acto de ver. Existe “ojeada”, que se suele “echar” o “dar”. También se puede “echar un ojo” a algo. “Tener mucho ojo” demuestra habilidad para hacer algo. Ojo que “ojejar” es también el acto de espantar animales haciendo ruido para que se dirijan al sitio donde están los cazadores o donde están dispuestas las trampas. En este caso proviene de *oxear* y no de *oculus*, y es similar a *batir*.

³¹ No se puede recordar el dolor, a menudo tampoco el sufrimiento. Por eso parece que se recuerda solamente lo mejor o más agradable.

no es un instrumento que sirva para fumar, sino simplemente sonidos. El cuadro no es la representación visual de una pipa, sino una relación didáctica y provocadora, una especie de manifiesto surrealista³².

Los ojos pueden parecer pasivos, pero no lo son. No sé cómo no se cansan. Están continuamente trabajando. De lo que se trata es de averiguar cómo trabajan, y para quién lo hacen. No es un tema fácil para un sociólogo/a. Ver es gratis, no cuesta mucho esfuerzo; es un ejercicio placentero. Pero hay también una cierta angustia asociada al ver. Tratamos de reconocer cosas, de evaluar el peligro, de medir continuamente distancias para no caer, para no dormirnos (ya sea en clase o conduciendo). Pasamos el tiempo distinguiendo caras, personas, caminos, situaciones. Las comparamos con caminos y situaciones anteriores. Reconstruimos itinerarios normalmente con falta de datos. La labor es bastante más complicada de lo que parece. Los ojos ven, pero el cerebro tiene que trabajar activamente con el banco de datos de imágenes que tiene. Continuamente compara, y luego aprueba o no la información recibida. Los ojos envían información que el cerebro tiene que clasificar, reconocer, comparar, y finalmente reconstruir la escena. Es una labor que realiza a gran velocidad, en base a imágenes que le son ya familiares aunque no las vea enteras. Jugar al tenis, por ejemplo, supone un cálculo inmenso de imágenes, trayectorias, velocidades, potencia. Todo ello en milésimas de segundo. La vista pues, no sólo ve sino que además calcula superficies, estima velocidades, establece aproximadamente la hora, prevé trayectorias, y se adelanta a peligros de todo tipo.

Una anécdota puede servir para entender mejor esto. Durante los años setenta estudié en la Universidad de Yale, en la costa Este de Estados Unidos³³. Terminé mi doctorado allí, pero por varias razones no volví a la ciudad de New Haven hasta bastante tiempo después. Estu-

³² En realidad el título del cuadro de René Magritte (1898-1967) es *La trahison des images*, pues efectivamente las imágenes traicionan al espectador/a. El cuadro pintado en 1928-1929, de 60 cm × 81 cm, está en Los Angeles County Museum of Art. Hay una serie de estos cuadros, reformada posteriormente con un cuadro con dos pipas (una en el aire, y la otra que corresponde al cuadro *Esto no es una pipa* en un atril) pintado en 1966, y que tituló *Les deux mystères*. Un análisis imaginativo del cuadro original (el de 1929) es el de Michel Foucault, *This Is Not a Pipe* (Berkeley: The University of California Press, 1983), 94 pp. Fue publicado originalmente en francés (Montpellier: Éditions Fata Morgana) en 1973.

³³ Se refiere a Jesús M. de Miguel.

ve a punto de visitar Yale varias veces pero, por una razón u otra, al final el viaje se abortaba. Volví veinticinco años después mientras escribía este capítulo (quizás por eso). En un solo día visité la casa donde había vivido cuatro años, el Departamento universitario, la biblioteca, el café donde solíamos platicar después de comer, y el comedor de estudiantes graduados. La sorpresa es que lo ví todo más pequeño que la imagen que guardaba en mi memoria. Dado que cuando yo estudié ya había alcanzado la estatura actual, y mantengo un peso parecido, el hecho de que la realidad fuese más pequeña de lo que mi memoria recuerda me resulta peculiar. He narrado esta experiencia a varios colegas, y cada uno/a me da una explicación distinta: «Tú eras más pequeño», «Es que has ido magnificando el recuerdo», «La imaginación visual se engrandece sola mientras está en la memoria», «Entonces eras una persona menos viajada, todo te sorprendía más», «Es que tú en aquella época todo lo veías más grande», «A lo mejor es un problema de dioptrías». No sé si hay alguna otra explicación física, fisiológica, o psicológica; pero lo cierto es que yo lo recordaba todo mucho más grande. El recuerdo engaña, a menudo de forma sistemática. La memoria hace olvidar algunas situaciones, y cambia otras. No estamos seguros de que las cosas hayan realmente ocurrido como recordamos, ni siquiera que nosotros hayamos sido como pensamos. Por eso la vista no es sólo *ver*, es sobre todo *recordar*. Visión y memoria están íntimamente relacionadas.

Los ojos pueden cansarse de ver demasiado. Una demostración es tratar de ver en una mañana los tres mil cuadros del Museo del Prado. Se acaba con un fuerte dolor de cabeza, o con una confusión mental considerable; incluso con ambas cosas. El Louvre, el British, o el Metropolitan son ya imposibles; nadie se plantea verlos enteros en un día. Hay museos que están diseñados para ser vistos en una visita, como el Guggenheim de Nueva York (el de Bilbao es algo más confuso, pero muchos lo intentan). Al entrar en un museo conviene tener previsto qué es lo que uno quiere ver, o si va a dejar libres a los ojos para ver lo que ellos quieran. Algunas personas cuando visitan museos prefieren mirar personas y vestidos antes que cuadros.

Los ojos ven caras, insistentemente, porque la persona trata de reconocerse en esas caras. Una persona apenas conoce su semblante, a menos que viva rodeada de espejos, y no sólo en casa sino en el trabajo y la escuela. Una persona suele verse en un espejo pocas veces: por las mañanas con típica cara de despistado o de resaca, para afeitarse o maquillarse, o para hacerse el nudo de la corbata (a veces ni eso). Es

probable que las mujeres utilicen algo más el espejo³⁴. Las personas al mirar ven la nariz propia, desenfocada; la órbita donde están los ojos; casi las cejas y a veces parte de sus mejillas. Las gafas si se llevan puestas están omnipresentes, aunque terminamos olvidando que están ahí. La persona conoce poco su cuerpo, pero mucho menos su cara y espalda si no es con la ayuda de un espejo. Somos una especie de monstruos con solamente barriga y piernas, que es lo que continuamente se ve de uno/a mismo. Quizás por eso somos tan curiosos de otras caras (y culos)³⁵.

La reacción ante una fotografía de uno/a mismo suele ser de asco: «No me parezco mucho en esta foto», se suele decir frunciendo el entrecejo³⁶. A menudo los/as otros contestan: «¡Pues qué va; si estás igualito!»». Una persona no se reconoce en las fotos. Se ve fea y distinta. Sencillamente es que no está acostumbrado a su propia cara, y quizás su cerebro la idealiza. La imagen que tiene de sí no coincide con la que tiene los otros. Además las fotos distorsionan; pero ese es un tema que se trata más adelante. Por ahora basta con señalar que la búsqueda incesante de caras es posiblemente un rasgo narcisista. Vemos para encontrarnos, para sentirnos reflejados, para entendernos a nosotros mismos. Una persona se ve fea en la foto; en realidad es que sale fea. Cuando vemos a una persona, sobre todo a un amigo/a que conocemos bien, no la miramos un instante sino que mezclamos visiones diversas. No nos quedamos con una mueca, sino que notamos cómo esa mueca se desarrolla: inicia, expresa, desaparece, cambia a otra. La forma en que miramos es dinámica, no paralizada en el tiempo. Cuando conocemos a otra persona no nos quedamos con su corteza, sino que entendemos su interior. Mas que *ver* lo que hacemos es *mirar*. Por ejemplo, no vemos la gota caer, pero oímos que cae. La gota en el aire es real, pero nunca la vemos. Los rostros humanos tampoco los vemos paralizados, sino en acción. Quizás por eso no nos reconocemos en las fotos.

³⁴ Un acto socialmente legítimo para una mujer es abrir el bolso, sacar un espejito, y mirarse. Bastantes mujeres se maquillan la cara; pocos varones lo hacen. La cara propia apenas se conoce.

³⁵ Varias personas que han leído la primera versión de este artículo les ha parecido una idea interesante (la de los culos) aunque algo atrevida. Todos/as coinciden en aconsejar dejarlo tal y como aparece. Es curioso, sin embargo, que el corrector ortográfico —automático— de Microsoft (*Word*, para Macintosh) me señala insistentemente que la palabra “culo” está mal deletreada. ¿Cómo se dice entonces?

³⁶ La cuestión es a quién quiere uno parecerse. Conviene notar que la mayoría de los fotógrafos/as tienen alergia a dejarse fotografiar.

Hay otra razón adicional. Cuando se va a sacar una foto posada, de frente, se suele decir «Ojo, que voy a disparar», «Ahora sonreír todos, decir Liiiiiiiis». Los músculos faciales están alerta, tensos. Por eso los rostros parecen diferentes, son otros. No somos así en la vida diaria. Tampoco vamos por la vida sonriendo a troche y moche. Un marciano/a si evaluase la vida de los terrícolas por medio de las fotos de los álbumes familiares se creería que somos una raza de animales que sonríen perpetuamente, como el gato del País de las Maravillas. Es una sonrisa forzada, y aprendida. Es para representar la felicidad familiar. Se puede aprender a sonreír. Los personajes famosos que están a menudo ante las cámaras (estrellas, reyes, políticos) aprenden a sonreír. Debe ser bastante cansado: es como actuar horas seguidas. Sin embargo, sus caras son más predecibles, pues son conocidos precisamente a través de las fotos y no a través de la realidad. La norma social es que en público uno debe mostrarse siempre feliz (y sonriendo). Luego en persona nos sorprende, por ejemplo, que parezcan más jóvenes o más viejos de lo que habíamos supuesto.

Vale la pena detenerse en el hecho —aparentemente obvio— de que fotografiamos a las personas de frente, mirando a la cámara³⁷. Solemos sacar la foto desde la altura de los ojos. Hay cámaras que sacan la foto a la altura del ombligo pues enfocan por arriba. En ambos casos fotografiamos sobre todo cuerpos, especialmente sus caras, y de frente. Cuando en realidad un ser humano es todo, desde el cogote hasta el dedo gordo del pie, corteza e interior. La personalidad de un ser humano no es fácil de fotografiar, ni su voz. Pero la visión que tenemos del ser humano estandarizada es de frente, de mitad para arriba, y sobre todo de cara, mirando a la cámara. Los buenos fotógrafos/as evitan casi siempre que los ojos del retratado miren directamente a la cámara³⁸. Lo mejor, dicen, es que miren un poco por

³⁷ En los retratos de personajes importantes —como próceres o políticos— sobre todo cuando se fotografían en grupo, se suele evitar la foto estática de todos mirando a la cámara. En poses televisivas o fotográficas los Jefes de Estado aparecen conversando, dándose la mano, charlando entre ellos. A principios de siglo se exageraban poses de perfil en retratos de grupo, sobre todo de varones. Es una estrategia para salvaguardar la individualidad en una foto de grupo. Es como si quisieran advertir que no son alumnos de primaria.

³⁸ Por ejemplo, en las fotos de *Spanish Village* de W. Eugene Smith, ninguna persona fotografiada aparece mirando a la cámara (o en las que sonreían). Smith sistemáticamente rechazaba los negativos en que las personas miraban a la cámara. Se supone que estaba realizando un reportaje, es decir que sorprendía a la población realizando una actividad social o familiar. Un fotorreportaje es similar a mirar por el ojo de la cerradura.

encima del objetivo, así los ojos aparecen más abiertos, menos inquisitivos, mostrando más el blanco de los ojos³⁹. La Sociología del Cuerpo critica que una persona sea su cara. Las operaciones de cara, las enfermedades faciales, heridas, o desfiguraciones de la cabeza suelen ser traumáticas⁴⁰. Es porque se es un cuerpo, pero sobre todo se es una cara.

Sorprende la extrañeza que sentimos con las fotos de nosotros (algunas personas las llegan a esconder), frente a la naturalidad y el placer con que vemos fotos de otras personas. Las fotos más realistas suelen a menudo estar hechas (sacadas, disparadas) por las personas que nos conocen mejor. Si una persona tiene confianza, familiaridad, o compenetración con el fotógrafo/a la foto suele salir “mejor”, es decir más parecida al modelo. Los retratos de estudio toman tiempo y disparos⁴¹, para que la persona coja confianza. La mejor foto suele ser la última. Dado que la cámara deforma la realidad se sacan muchas fotos para que alguna dé con el corte del tiempo —la “instantánea”— que es supuestamente mejor o más natural⁴². Todas estas variables poco racionales sugieren que fotografiar la realidad social no es nada fácil. El *tiempo* no se corta en rodajas con naturalidad. Quizás por eso los rostros en nuestra memoria se archivan un poco difuminados. Si se insiste en pensar o recordar el rostro de alguien aparece en la memoria con rasgos imprecisos, como desenfocado. A menudo va y viene, como los sonidos o el ritmo de la respiración en la meditación budista. Al volver a ver personalmente a ese ser humano se recupera la imagen nítida. Se realimenta la imagen archivada y cambia de nuevo el rostro que se tiene archivado mentalmente, incorporando las nuevas características de su envejecimiento.

Uno no se conoce a sí mismo; y no sólo en el sentido filosófico o psicoanalítico, sino también en el de verse por fuera. Se conoce mejor a una persona con la que se vive. Antes de que mi hija vaya a decir algo

³⁹ Si mira demasiado para arriba parece un mártir.

⁴⁰ La reacción típica es mirar insistentemente la mancha, grano, lunar, o deformación. En el caso de una persona bizca la confusión deriva de que no se suele saber cuál de los dos ojos es el que realmente enfoca. Se mira alternativamente a cada ojo.

⁴¹ La cámara se *dispara*. Las fotos se *hacen*, se *sacan*, e incluso se *echan*: «Échale una foto».

⁴² Entre fotógrafos/as profesionales es usual no aprovechar más de una foto por rollo, apenas el 3% de las fotos tomadas. Es difícil predecir cuándo se va a tener suerte, estar inspirado, o cuándo es la ocasión más propicia. Los fotógrafos/as experimentados, en el momento de disparar, saben a veces que están obteniendo una foto especialmente buena; pero tienen que esperar al cuarto oscuro para comprobarlo.

yo, por la cara que pone, ya sé lo que va a decir. Incluso lo sé antes que ella misma haya elaborado lo que va a decir. Las personas que nos conocen bien se adelantan a veces a nuestros pensamientos. Se pueden incorporar así teorías de comunicación visual, que la etnometodología y el interaccionismo simbólico —por ejemplo el lenguaje no verbal— analiza dentro de la Sociología.

Ver es creer⁴³. La vista es un rayo de luz que incide en la retina, que la sensibiliza, e irrita. Luego el nervio óptico, paralelo a la retina, capta esa irritación. Hay algo de dolor en ver. Cuando hay demasiada luz cerramos instintivamente los párpados, para proteger la pupila (“niña” en lenguaje familiar) aunque la propia pupila se encoge automáticamente⁴⁴. Se puede uno cansar de ver; los ojos se cansan, pueden estar cansinos. Las caras y las fotos que más nos llaman la atención son las que nos inquietan, las que sorprenden y atraen nuestra atención. Los que elaboran anuncios saben que tienen que llamar la atención como sea. Se trata de herir la sensibilidad humana, y provocar angustia a través del ojo. Los de Bennetton lo saben bien. El objetivo es sorprender, irritar, crear confusión. Eso seguramente funciona, pues lo que se anuncia se vende. Los anuncios se ven muchas veces (también se oyen). Ver es poseer, o mejor dicho *querer poseer*. Se mira aquello que se quiere poseer, y viceversa⁴⁵.

¿Vemos figuras o colores? La polémica entre la fotografía en blanco-y-negro y en color es apropiada aquí. El color de la fotografía es siempre artificial, no refleja exactamente la realidad. Pero es que quizás tampoco lo que vemos es la realidad⁴⁶. Las personas daltónicas aprenden a nombrar colores que realmente no distinguen; a veces dudan, y se equivocan. En la población hay un 3% de daltónicos (casi to-

⁴³ *Seeing is believing*, se dice en inglés. Algún libro juega con la expresión contraria: Mary Anne Staniszewski, *Believing is Seeing: Creating the Culture of Art* (Harmondsworth: Penguin Books, 1995), 310 pp.

⁴⁴ “Pupila” es también niña. En catalán se dice a veces “nineta”. La “niña bonita” es el número 15, sin saberse a qué se refiere.

⁴⁵ Algo va a cambiar con las nuevas tecnologías, que permiten engañar en las fotografías. Hasta ahora se confiaba (moderadamente) en la fotografía. Actualmente se sospecha que la foto puede ser falsa, es decir, creada por ordenador. Si proliferan esas fotos virtuales, es muy posible que la confianza que mantenemos en la imagen descienda, o al menos cambie.

⁴⁶ Los colores nos dan también una idea de la distancia. Cuanto más lejos los colores son más apagados. En la distancia se tiñen de azul. Las fotos digitales (virtuales) a veces no tiene en cuenta esto, y presentan todo en colores brillantes (homogéneos) independientemente de la distancia, produciendo una sensación irreal extraña.

dos varones) así que el tema no es baladí⁴⁷. En las fotografías los colores son parecidos, pero nunca los mismos que la realidad. Está de moda que las fotografías sean hiper-reales, es decir con colores más extremados que la propia realidad. Todavía recuerdo que antes los rollos de film de color se vendían anunciando que resaltaban los rojos, o los verdes, o los azules. En las fotos en blanco-y-negro se utilizan filtros amarillos o anaranjados (Y48 por ejemplo) para destacar las nubes. La vida es en color, no en blanco-y-negro; pero en las imágenes de color se ve demasiado el color y poco la forma. En cambio, en las imágenes en blanco-y-negro se notan mejor las tonalidades del gris, la textura, matices suaves, reflejos, contornos, sombras sobre todo. El ojo —son casi siempre dos— cree ver más, con más precisión, o quizás con más esteticismo. En el mundo de la publicidad a menudo se utilizan imágenes en blanco-y-negro para denotar clase, elegancia, melancolía o clasicismo.

Las fotos enseñan que el ojo ve, pero que mentalmente elimina las *sombras*. Cuando voy por la calle un día de sol, o entro en una habitación iluminada, las sombras me permiten conocer los volúmenes (la dimensión, altura, distancia, profundidad) de lo que veo. La información que las sombras me proveen la archivo, pero mentalmente hago desaparecer esa sombra. Apenas veo sombras. Sin embargo, cuando revelamos las fotos las sombras aparecen allí, de forma exagerada, estropeando muchas fotos⁴⁸. Es que mentalmente he borrado las sombras, pero existen. La sombra es muy ostensible. El ojo la ve, pero el cerebro se ha especializado en utilizarla sólo como información, no tanto como color. Por eso las mejores fotos son al amanecer, en días

⁴⁷ Son el 7% de los varones, y el 1% de las mujeres. Normalmente se confunden los rojos/verdes, pero a veces los azules/amarillos.

⁴⁸ Sirve para saber la hora a la que aproximadamente fue tomada la fotografía. Un ejemplo excelente es el libro de Billy Klüver, *A Day with Picasso: Twenty-four Photographs by Jean Cocteau* (Cambridge: The MIT Press, 1997), 99 pp. Se trata de cuatro carretes de fotos que él encuentra en 1978 realizando una investigación sobre la comunidad de artistas en Montparnasse, en París. Se da cuenta de que son fotos similares, en las que aparece Pablo Ruiz Picasso. Realiza un trabajo detectivesco impresionante para poner las fotos en orden, y averiguar quién es el fotógrafo: Jean Cocteau. Son todas fotos de un día, en el verano de 1916. Midiendo los edificios, así como la longitud de las sombras y su inclinación llega a determinar el día (la tarde del 12 de agosto de 1916) y la secuencia exacta de las 24 fotos. El libro reconstruye la tarde, los personajes, sus biografías, presenta las fotografías, y añade otras relacionadas. El libro es una excelente muestra de labor detectivesca en base a las imágenes 62 años después. Las sombras proporcionan mucha información al autor. El librito es un ejemplo de investigación sociológica imaginativa.

nublados, bajo una sombrilla: situaciones en que hay luz pero no sombras. Con el sol las caras aparecen desfiguradas, a veces fantasmagóricas⁴⁹. Es otro ejemplo de la forma en que los ojos ven de forma selectiva. No vemos las sombras, pero la fotografía muestra luego que estaban allí, y nos arruinan el carrete.

Una persona existe cuando ve. La muerte cierra los ojos. Hay algo horrible en la mirada vacía de un muerto; es un ojo que no ve⁵⁰. En realidad uno existe cuando es mirado. Una broma que a veces me hace mi hijo cuando estamos hablando es que en vez de mirarme a los ojos mira por encima. Es decir, mira por arriba de mi cabeza, como si viniese alguien, o alrededor mío. Eso me suele poner nervioso. No está haciendo caso de lo que digo, me toma el pelo, no reconoce que estoy allí mismo. Me desconcierta que otra persona me haga invisible, me mire por encima (“por encima del hombro” se dice), alrededor, o me atravesase con la mirada. Es una broma inocente, que nos divierte a ambos; una especie de secreto familiar. También existe el juego infantil de “sostener la mirada”. Se trata de una competición usual en que

⁴⁹ En países en donde hay mucho sol los fotógrafos/as a veces acentúan las sombras, o incluso las fotografían. Es el caso, por ejemplo, de Manuel Álvarez Bravo, en México. Acepta las sombras, y las convierte en protagonistas de sus fotografías mejores. El espectador/a nota entonces el sol mexicano, y la capacidad mágica que tiene de transformar las imágenes. Eso incrementa el simbolismo de algunas fotos, siendo apreciadas precisamente por las sombras. Véase, por ejemplo, Manuel Álvarez Bravo, *Manuel Álvarez Bravo* (Nueva York: Aperture, 1987), 93 pp., que es una selección pequeña pero bien realizada de fotos del fotógrafo mexicano. Otro gran fotógrafo en este caso francés, Henri Cartier-Bresson, al fotografiar la misma realidad mexicana en dos fechas bastantes distantes (el viaje en 1934 y en 1964) aprende rápido a utilizar las sombras con la misma estrategia. Es interesante comparar con su libro Henri Cartier-Bresson, *Henri Cartier-Bresson: Mexican Notebooks 1934-1964* (Londres: Thames and Hudson, 1995), 83 pp., editado por Carlos Fuentes.

⁵⁰ No ve pero es valioso. En la propaganda española del Banco de Ojos para el Tratamiento de la Ceguera (creado en 1962, afiliado a la International Eye Foundation) titulada *Dos ojos para más de una vida* se lee: «Siempre que alguien es enterrado con sus ojos, se pierde la oportunidad de dar la vista a dos ciegos». Aclara que «Los globos oculares son *proporcionados gratuitamente* a los oftalmólogos, para los *pacientes que los precisen*. Los ojos no se compran ni se venden». Advierte que: «La donación proporcionará a un ciego la mayor alegría de su vida, no aumentando la pena de los familiares del fallecido dado que la nucleación del globo no desfigura el rostro en absoluto». Debe realizarse antes de las seis horas después de la muerte (el prospecto dice “óbito”). Para evitar equívocos el folleto con el “Boletín de Donación” incluye frases de apoyo del Arzobispo de Barcelona, y del Obispo de Gerona. Si alguna persona desea donar sus ojos al Banco de Ojos, la dirección en Barcelona es: Laforja 88, 08021 Barcelona, teléfono 93 200 5953, día y noche. «Este acto generoso puede devolver la vista a un ciego. Sus córneas seguirán viviendo en lugar de convertirse en polvo» (*sic*).

dos niños/as se miran a los ojos, con el propósito de quién se pone a reír antes o desvía la mirada. El que resiste es el que gana, demostrando que es más fuerte, desvergonzado, o simplemente más autoritario.

Pero no es lo mismo *ver* —por encima— que *mirar*⁵¹. Hay una gran diferencia entre una mirada fugaz, y otra más fija y detallada. En clase de Sociología Visual solemos hacer un experimento didáctico. Se trata de mirar una fotografía durante media hora. En un primer vistazo los/as estudiantes miran la foto, la reconocen, y la comparan con su archivo de imágenes en el cerebro. Evalúan la fotografía según dos o tres variables, y están ya dispuestos a pasar a otra fotografía. Pero si se insiste en que sigan mirando la foto más tiempo —durante media hora por ejemplo— se desconciertan. Ven la foto de forma fugaz, la clasifican, comparan con otras, y archivan o no. La labor ya está realizada. Esa es la estrategia para poseer una imagen. Sin embargo, mirar una fotografía con mucho detenimiento genera una cierta intranquilidad. Poco a poco la foto recupera el poder sobre los/as espectadores. Estos/as empiezan a ver detalles, aspectos intranquilizantes, a elaborar dudas sobre la realidad de la imagen, a variar la clasificación realizada precipitadamente. Seguidamente se pone en duda la comparación realizada con el archivo mental de imágenes. Poco a poco la foto empieza a dominarnos. Quizás por eso estamos dispuestos a ver, pero no a mirar con detenimiento. Los ojos son un instrumento de defensa, también de placer, pero no están adiestrados para el análisis de la realidad social. Para ello se necesita un curso de Sociología Visual.

Para ver mejor ayuda el haber visto muchas imágenes, y haber leído sobre cómo mirar. Hay personas que nunca han visto ciertas imágenes famosas. Su capacidad, por ejemplo, para comparar una obra de arte con otras anteriores es entonces nula. Muchas fotos —incluso de publicidad— desarrollan una relación activa respecto de fotos anteriores. Mantienen así un diálogo con otras imágenes. Cuando no se tiene un conocimiento de esas imágenes se es *analfabeto visual*. Es como ver las películas de moda pero nunca las películas clásicas; apenas se pueden entender. Cualquier obra de arte está en diálogo permanente con las obras anteriores. Es una idea básica en pintura, cinematografía, novela, pero no se reconoce tanto en fotografía o imagen. Se entienden las fotos sólo si se comparan mentalmente con la historia de las imágenes de la humanidad. Expresándolo de otra forma: la reali-

⁵¹ En castellano se dice “a simple vista”, pero en inglés es *naked eye*, es decir a ojo desnudo. Es una expresión peculiar.

dad social sólo se explica si se pone en relación con las estructuras sociales anteriores. La sociedad no es una isla desierta, ni los seres humanos somos Robinsones (Crusoe). La intersección de historia y biografía es importante⁵².

Hay otra razón que explica nuestra fascinación por la imagen en movimiento⁵³. La realidad social no se evalúa con un solo vistazo. Se requiere mirar a las personas desde distintos puntos de vista, siguiéndolas por ejemplo mientras suben o bajan del autobús, pasean, entran o salen. Las fotos de Walker Evans sobre los viajeros del metro de Nueva York sorprenden por los rostros deprimidos, y la anomia que muestran los pasajeros/as fotografiados secretamente. La colección de esas fotos del metro es una visión desalentadora de la sociedad. No hay una persona que parezca feliz. Además de tristes, la mayoría aparecen agarrando sus pertenencias (bolso, cartera) como si fuesen a ser robados⁵⁴. Años después, en 1958, Robert Frank realiza una serie de fotos más interesante —*The Americans*— en donde rompe con el canon de enfoque, centralidad, y temas. Modifica además la forma de ver de los fotógrafos/as hasta esa fecha⁵⁵. Pero siguen siendo fotos que muestran la alienación humana.

⁵² Ambas ideas son de Wright Mills, en *La imaginación sociológica* de 1959. La edición que se maneja es C. Wright Mills, *The Sociological Imagination* (Harmondsworth: Penguin Books, 1970), 256 pp.

⁵³ Carmelo Pinto añade: «La imagen en movimiento es más natural y menos inquietante. Está viva y eso nos relaja».

⁵⁴ La experiencia ha sido reproducida en la “Línea Azul” del metro de Barcelona, por Jesús M. de Miguel y Anna Nos, con resultados parecidos, aunque utilizando color (1000 ASA), y Leica M6 (con objetivo Summilux 1:1,4 de 50 mm.).

⁵⁵ Robert Frank, *The Americans* (Nueva York: Pantheon Books, 1986), 179 pp. Las fotos están realizadas en 1955-1956, y publicadas en París en 1958. La edición norteamericana es del año siguiente. La introducción es de Jack Kerouac. Véase el capítulo 4 sobre «Robert Frank: The only game in town?» (pp. 175-218) en el libro de Lili Corbus Beznar, *Photography and Politics in America: From the New Deal Into the Cold War* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999), 307 pp. Merece la pena ver un avance del mismo autor con la colección que realiza en el otoño de 1952, titulada *Black White and Things* (Washington DC: National Gallery of Art, 1984), 34 pp. Originalmente produjo tres copias, una para sus padres, la segunda para Edward Steichen (actualmente en el MoMA), y la tercera la donó a la National Gallery of Art (en Washington DC). La colección incluye 34 fotografías, realizadas entre los años 1948 y 1952. Ocho de ellas corresponden a España en el año 1952: cuatro fotografías en Valencia, dos en Málaga, una en Barcelona y otra en Mallorca. Las fotos son casi coetáneas de las de W. Eugene Smith en España. Hay correspondencia entre Smith y Frank (actualmente en los archivos del Center for Creative Photography en la Universidad de Arizona, en Tucson).

Las imágenes y rostros de las personas se deben poner en relación con la historia de la humanidad. Si el cuadro de *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci (1596) es tan famoso es en parte por su sonrisa enigmática. ¿De qué se ríe La Gioconda, de quién? Quizás del pintor, o del espectador/a ingenuo. No es una sonrisa usual en los retratos del siglo XVI y por eso sorprende⁵⁶. Se piensa pues en relación con imágenes anteriores; a veces posteriores pues la estructura cronológica de las imágenes no tiene porqué estar clara. ¿El cerebro data las fotos cuando se hicieron o cuando las conozco? Como profesor de fotografía yo he ido descubriendo fotografías antiguas, y nuevos fotógrafos/as⁵⁷. Tampoco estoy seguro que yo analice las fotos en riguroso orden cronológico. Es posible que sea el orden de ingreso en mi archivo de imágenes mentales. Cada una de ellas ocupa un lugar preciso en mi memoria fotográfica.

⁵⁶ Se ha escrito tanto sobre *Mona Lisa* (o *La Gioconda*), en el Museo del Louvre, que ya parece todo visto. En el cuadro, ahora con cristal, no se nota tanto el ambiente neblinoso, acentuado por la técnica del *sfumato* de Leonardo da Vinci. El paisaje imposible del fondo inquieta menos, así como que las dos partes (izquierda y derecha) no coincidan. El rostro de Mona es absolutamente simétrico (lo que no suele suceder en las personas de verdad), salvo que sólo sonríe con el lado izquierdo de la boca. ¿Es realmente un autorretrato idealizado? ¿Estaba Mona embarazada? Marcel Duchamp en LHOOQ (;debe deletrearse en voz alta en francés para entender lo que Duchamp quiere comunicar!) presenta a Mona con barbita de chivo y bigotes dalineanos. Añade así un significado especial a la confusión de roles de género de Leonardo y del propio Marcel. Andy Warhol añade leña al fuego con su cuadro *Thirty Are Better Than One*, en que aparecen treinta Mona Lisas. Es un ejemplo de la obra de arte reproducida masivamente por la fotografía, que domina el siglo XX. Es el siglo en que también se ha aprendido a sonreír en las fotos. Actualmente las personas sí sonríen en los retratos; pero no lo hacían en el Renacimiento. Sonreír en las fotos es una costumbre reciente, que proviene fundamentalmente de Estados Unidos, y en los últimos cincuenta años. En el futuro serán enigmáticos los retratos de personas no-sonriendo. Mona es pues una precursora. Los diversos cuadros sobre Mona son ejemplos de disonancia visual.

⁵⁷ A veces son fotografías de fotógrafos/as que fueron famosos en su juventud. Es el caso de Dorothea Lange, conocida fundamentalmente por sus fotos sobre la depresión económica en Estados Unidos, en los años treinta del siglo pasado. De mayor realiza una fotografía más intimista, pero también poderosa. El mejor libro para entender esto es Dorothea Lange, *The Photographs of Dorothea Lange* (Kansas City, Missouri: Hallmark Cards, 1995), 132 pp. El libro está compilado por Keith F. Davis quien incluye un prefacio, y citas exactas de escritos de Lange, a menudo referidos exactamente al centenar de fotos. El libro incluye al principio una frase que podría inscribirse en los libros de Sociología Visual: «La cámara fotográfica es un instrumento que enseña a las personas a cómo ver sin cámara» (*The camera is an instrument that teaches people how to see without a camera*, página 1).

A estas alturas de este primer capítulo el lector/a empieza a darse cuenta de que el ojo, el arte de ver, y las estrategias de memorizar imágenes son temas complicadísimos. Tampoco son inocentes. Nada inocente hay en ver o ser mirado. Vista y memoria mantienen una relación peculiar. En una vida media hay unos treinta mil días para ver y luego recordar lo visto. La memoria representa un archivo fotográfico, no tanto de procesos (vídeos) como de imágenes quietas (fotografías). La relación entre ver y el deseo es también complicada. Filosóficamente puedo decir que existo porque veo, o que existo porque soy visto. Pero la primera hipótesis anularía la existencia de las personas ciegas: el 0,2% de la población. Aunque su vida “es triste” (se dice) no hay duda de que existen. Algunas personas ciegas ven algo, pero no distinguen bien. «¡Para lo que hay que ver!», diría otra. El ojo es un instrumento corporal muy estimado. En la mitología española ser ciego es casi la mayor desgracia. En la puerta de acceso a la Torre de la Vela, en la Alhambra, hay una inscripción en mármol que los/as turistas recuerdan: «*Dale limosna mujer, que no hay más pena que ser ciego en Granada*»⁵⁸. Ver y mirar son expresiones muy utilizadas en español. Las muletillas visuales son numerosas: ¿Ves? Mira. Veremos. Veamos. Veo. Mira por donde. No veas. Mira tú. Veo veo. ¡Ojo! ¡Ojo avizor! Y el muy expresivo a la vez que castizo: ¡Ojo mancha!

Los ojos son el espejo del alma; ¡qué expresión tan bella! El repertorio sobre ojos en español es inmenso⁵⁹. Normalmente los ojos se mencionan en forma meliorativa: «Tiene los mismitos ojos que su padre», o «La inteligencia se le ve en los ojos». Aunque existen ojos malignos, como los del encantador de serpientes. A los ojos se les atribuye la personalidad o característica de su portador/a. Suele ser una característica positiva como la de que el ojo del amo engorda el caballo. Se acepta que lo que se mira no se toca. Se dice *positivamente* que hay ojos bondadosos, risueños, burlones, festivos, caritativos, de bueno, humildes, simpáticos, justicieros, suaves, dulces, compasivos, soñadores, bellos, acaramelados, y tiernos. Los ojos más que un instrumento, o parte de un sentido (la vista), son la expresión externa de

⁵⁸ Quizás esa obsesión por ver, explica el poder y extensión de organizaciones como la ONCE, Organización Nacional de Ciegos de España, dentro de las organizaciones de voluntariado en España. El libro de Roberto Garvía Soto, *En el país de los ciegos: La ONCE desde una perspectiva sociológica* (Barcelona: Hacer, 1997), 255 pp., es excelente. El prólogo es de Juan J. Linz.

⁵⁹ Véase el volumen segundo del *Diccionario del español actual*, de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, pp. 3.280-3.282, además de derivados.

la personalidad. Se puede decir de alguien que tiene ojos muy bonitos. ¿Pero qué significa exactamente “ojos bonitos”? Puede referirse a que son grandes (ojazos, ojotes) pero también a que son pequeños (ojillos, ojuelos). Pueden ser ojos claros (verdes, zarcos) pero también negruzcos, incluso de azabache como Platero⁶⁰. Se confía en alguien a ojos cerrados. Pero cerrar los ojos a la evidencia no es bueno. Nada hay mejor que ser “la niña de mis ojos”. También bueno es ser el ojito derecho de alguien. Los ojos muestran la *inteligencia* o sus características anejas: ojos avezados, experimentados. También pueden ser ojos inexperientes, infinitos, inteligentes, vigilantes, vivos, vivaces, indomables, atentos, fijos, de victoria, modernos, de duda, inquisitivos, inquietos. “Tener pupila” es tener inteligencia, perspicacia, sentido común. Los ojos dejan traslucir también características mágicas o *simbólicas*, como la persona de ojos misteriosos, incandescentes, vagabundos, inconmensurables, aventureros, limpios, vergonzosos, resultones, enamorados. Aunque no se ve con los ojos, sino con el corazón. Ojos que no ven... corazón que no siente. Se come con los ojos⁶¹. Cuando se tiene un accidente se ven las estrellas. También se pueden ver visiones. Hay ojos de visionario. Los ojos se pueden poner a cuadros (de asombro) o en blanco (de admiración).

Los ojos pueden resaltar también los aspectos *negativos* de la persona. Hay ojos duros, infiables, insípidos, impíos, fríos, incluso helados, tristes, irónicos, desoladores, de loco, de malo, de criminal, exaltados, preocupados, acobardados, violentos, y traidores. Existen ojos de terror, de miedo, o de pavor. Los hay iracundos, cínicos, burlones, y fieros. Mirón es un *voyeur*, un *peeping tom*. Hay todo un *bestiario* de ojos: gatunos, de tigresa, de loba, de lince, de lechuza, de cordero degollado, leoninos, de besugo, de leona herida, de águila. El ojo puede personificarse, y así tener rabillo como cuando se mira de reajo (*por el rabillo el ojo*). Hay ojos achinados, agitanados, mongólicos. Los barcos tienen ojos de buey, las cámaras de fotografía ojos de pez, y los pies ojos de gallo; pero esos son otra cosa. Los ríos (y los puentes) tienen ojos. Las agujas y las cerraduras también. Lo mismo sucede con los huracanes y las tempestades. También tienen ojos algunos quesos, y casi todas las patatas. Ojo de tigre es un mineral. Independientes de

⁶⁰ Una persona con ojos azules es ojizarco, o bien ojigazo. “Zarco” es azul claro.

⁶¹ En inglés se dice que los ojos son más grandes que la boca, en el sentido de que se come con los ojos. En francés los ojos son más grandes que el estómago. En turco los ojos tienen más hambre que el estómago (debo esta observación atinada a Christina Bobrow).

la persona los ojos tienen una vida por sí mismos: se pueden clavar, echar o poner, e incluso comer con ellos. Pueden irse a uno los ojos detrás de alguien (o algo), y no quitar ojo. Se sigue a otro con los ojos cerrados. Se utilizan también características más *físicas*, como ojos cegatos, líquidos, transparentes, extraviados, torpes, bizcos, de cristal, como puntas de alfiler, acerados, aterciopelados, de miope, rasgados, de almendra, idos. Hay también ojos rojos o enrojecidos, provocados por el llanto o por el sueño. Ojos morados, amoratados, y negros (no refiriéndose al color del iris), e incluso a la funerala, o a la virulé. Los hay inyectados en sangre. Se puede decir ojos dormidos, cansados, incluso sin vida, sin brillo. Los hay saltones, apagados, aniñados. Se puede mirar con buenos —y con malos— ojos. Se disfruta recreando los ojos en algo. Es frase hecha, aunque algo irónica, eso de: «Dichosos los ojos que te ven». Pero los ojos no deben tocarse: *a los ojos con los codos*, dice el refrán. En resumen, los ojos tienen —o se les atribuye— todo tipo de estados anímicos y de *personalidad*. Se dice que hay ojos que hablan. Representan el estado de ánimo de una persona. La nariz o los labios también señalan estados de ánimo, pero son mucho menos expresivos. A las orejas no se les atribuye expresividad (aunque se pueden tener gachas, con sentimiento de culpabilidad).

La *realidad* entra por los ojos, incluso salta a los ojos. Ver algo es creerlo se dice en inglés. Aunque haya que abrirle a alguien los ojos. Todo ojos es estar muy atento. Mirar antes de cruzar. Se es rápido en un abrir y cerrar de ojos. A los ojos se les atribuye la inteligencia de medir y evaluar. Las cosas se miden a ojo, a ojos vistas, a simple vista. A veces a ojímetro; también a ojo de buen cubero. Se puede hacer la vista gorda. Algunas personas no ven cuatro en un burro. No hay nada peor que no ver delante de los ojos, o estar de algo hasta los ojos⁶². La amistad se demuestra a ojos ciegos. Las cosas buenas cuestan un ojo de la cara⁶³. La venganza se practica ojo por ojo... y diente por diente. La determinación se ensalza en vista y al toro. Cuando hay que poner atención ¡ojo!⁶⁴. También ¡ojo avizor! Se puede mirar para adentro, o mirar al infinito. O verlo todo al revés. Cuando algo está muy oscuro no se ve ni para cantar. La vista señala la habilidad o el talento especial para captar rápidamente algo, como tener mucho ojo para algo, o el

⁶² Más arriba: hasta las cejas o hasta el cogote. Más abajo: hasta los cojones.

⁶³ En español; mientras que en inglés se dice que cuestan un brazo y una pierna: *an arm and a leg*.

⁶⁴ No se utiliza así en otros idiomas. Aunque en inglés vigilar algo se dice “guardar un ojo”, en castellano “echar un ojo”.

famoso ojo clínico (o intuición). Echar un ojo es vigilar. Ir a ojos cerrados es ser precipitado. Pegar el ojo es dormir. Cerrar los ojos (y estirar la pata) es morir. En general tener buen ojo es saber. Andar con ojo, o ir con mucho ojo, es ser cuidadoso. Los ojos señalan si una persona se fija en algo; así se habla de no quitar los ojos de encima. La mayor oportunidad es ver el cielo abierto. Existe la expresión de “a los ojos de la sociedad”. Lo mires por donde lo mires... la personificación de los ojos es inmensa.

El *mal* se piensa también con los ojos: echar el mal de ojo, aojar. Se tiene ojeriza a otros. Hay miradas que matan. El mayor desamparo es no tener a donde volver los ojos. La obsesión se mide en no tener ojos más que para algo. La sorpresa deja a uno con los ojos fuera de órbita. Algunas veces no se puede pegar ojo en toda la noche. Otras veces se está de miranda. Se puede ser estrecho de miras. Se puede matar o apuñalar a alguien con la mirada. Los ojos no son siempre dos: hay personas cuatro-ojos (gafotas). Aunque una sentencia distinta, pero sabia, advierte que *cuatro ojos ven más que dos*. Popularmente no hay dos ojos sino tres, el tercer ojo es el ojete, el “ojo del culo” (ano); al igual que los de la cara no lo ves. La explicación de esta inmensidad de atributos y refranes es que los ojos son llamativos. Son de colores, están a la altura de los ojos (nunca mejor dicho), se mueven. Una cara sin ojos es difícil de mirar o crea repulsión⁶⁵.

Ver suele proporcionar placer. Es un placer gratuito, aunque una parte importante de la sociedad de consumo se basa precisamente en ver, en imágenes y anuncios (sobre todo televisivos)⁶⁶. El ojo ve más de lo que parece, incluso con muy poca luz. Al atardecer las cámaras fotográficas apenas pueden ya sacar fotos sin flash; sin embargo, el ojo humano sigue viendo bastante. La sociedad contemporánea ha aumentado mucho las posibilidades de ver durante la tarde y la noche. Lo que llamamos “civilización” gira en torno a la luz artificial y los anuncios de neón. Se supone que “ver” es una acción pasiva; pero eso no es cierto. No lo es por parte del vidente, ni por parte del anunciante. En

⁶⁵ Es un viejo truco fotografiar una cara de tal manera que la sombra tape completamente la mirada. Así lo hace por ejemplo W. Eugene Smith en el famoso retrato de su madre, o entre nosotros Schommer en varios de sus retratos (por ejemplo, el de la ministra Pilar del Castillo). Las emociones se transmiten a partir de la mirada, con lo que una cara sin ojos visibles es una incógnita.

⁶⁶ Las fotos (como las diapositivas) que expelen luz son muy llamativas. De ahí el poder de la televisión, de los anuncios transparentes con luz interna, y los rótulos de neón.

una sociedad con un bombardeo de imágenes nuevas, muchas de ellas en movimiento (en la TV por ejemplo) sólo el hogar es un refugio de estabilidad. Conocemos bien los cuadros e imágenes en el hogar. No nos hieren ni sorprenden. En casa se descansa la vista, porque conocemos los objetos. Apenas los miramos ya. Son parte de nuestra personalidad. Los objetos que cuelgan en las paredes y sobre los muebles no tienen tanta importancia por lo que son, sino porque son siempre los mismos. Nos dan confianza. Además de autocomplacencia proporcionan estatus e intimidad. También muestran nuestra amistad, y permiten iniciar una conversación.

El Arte se expresa también visualmente. Es básico para entendernos como seres humanos, para cambiar, para progresar críticamente. Así pues, *ver* está relacionado con las fuerzas progresivas por un lado, y con “el poder oscuro de la fuerza” por el otro. Intercambiar información e imágenes es la actividad favorita del siglo XXI. Pero hay mitos respecto de la vista, como que debe estar enfocada y ser de colores. Algunos de los cuadros más famosos de la historia (Rembrandt o Vermeer, por ejemplo) aparecen a menudo desenfocados. La cara del cuadro está enfocada pero no el traje o las cortinas del cuarto⁶⁷. En otros cuadros los encajes del cuello, o los pliegues de la falda están minuciosamente pintados, pero las manos son meros apuntes con un par de pinceladas. Llama la atención que sean tan exactos y cuidadosos en algunas cosas (sobre todo los bordados y las texturas del tejido) y tan esquemáticos en otras partes del cuadro. Es una visión inconsistente, muy detallada en unos aspectos y desenfocada en otros. No depende de la distancia sino de aquello a lo que se da importancia. Quizás es que si se da importancia a todo, nada tiene importancia. Los bordados holandeses representan más la clase social y el estatus que la cara o las manos.

En nuestra cultura actual el color es infantil, o al menos onírico. Kansas es en blanco-y-negro, mientras que el imaginario Oz es en color⁶⁸. No es el único caso: en *Andrei Rublev*, de Andrei Tarkovsky

⁶⁷ En el óleo *Chica con el sombrero rojo*, de Johannes Vermeer, pintado en 1666 curiosamente la joven aparece desenfocada, y el fondo enfocado, y eso que es un cuadro pequeño (23 cm × 18 cm). Está en la National Gallery of Art, Washington DC (es parte de la colección Andrew W. Mellon).

⁶⁸ *The Wizard of Oz*, 1939 (92') de Victor Fleming. Los chapines originales de Dorothy en el libro eran plateados, pero se convirtieron en rojos precisamente para utilizar al máximo el color. En realidad no eran exactamente rojos, sino granates (de color rubí), con lentejuelas para que la luz centellease. Pueden verse en el tercer piso del Museum of American History, en la sección de “Popular Culture”, en Washington DC.

(1966: 174') la historia medieval es en blanco-y-negro, pero el final de ensueño es en color⁶⁹. Las películas más irreales —las de Walt Disney— son en colores llamativos. *Fantasia* es el summum del color, y de la imaginación⁷⁰. Peter Pan (en la película con su nombre, 73') pierde su sombra, y Wendy se la cose a la suela de los mocasines. La mayor parte del color que en la actualidad consideramos como “natural” es fabricado, y apenas tiene más de medio siglo de existencia. El color, sobre todo los colores “calientes” (amarillo, naranja, rojo) y los “brillantes” (verde, amarillo) proporcionan alegría. El ser humano puede distinguir más de dos millones de colores distintos. Pero en el lenguaje común no tenemos nombre más que para una docena de ellos. Hay colores que no vemos, otros que no podemos ni imaginar⁷¹. Lo importante es que los seres humanos asociamos los colores con estados de ánimo diferentes. Lo que se ve se interpreta culturalmente de forma continua.

⁶⁹ No es la única vez que los rusos realizan ese experimento. En la segunda parte de *Iván el Terrible* de Sergei Eisenstein (de 85', realizada en 1945 aunque no se estrena hasta 1958, diez años después de la muerte del director; la primera parte aparece en 1945), que es en blanco-y-negro se termina con una escena colorista —en color— del banquete. Así contrasta la descripción del siglo XVI, con ese final feliz. La música de Sergei Prokofiev sirve también de contrapunto.

⁷⁰ Walt Disney, *Fantasia* (112'). La segunda versión (en el año 2000) es incluso más colorista.

⁷¹ La banda de energía electromagnética accesible al ojo humano es estrecha. Sólo podemos ver entre 380 nm y 780 nm, aproximadamente desde los violetas a los rojos. Los colores no son estrictamente reales, es decir no son necesariamente tangibles, sino imaginarios. Por ejemplo, de día si miramos para arriba el cielo es azul. Sin embargo, en la línea del horizonte es azul muy pálido, incluso blanco. En la puesta de sol, si se mira hacia el Este la zona blanca del cielo se transforma en gris (o gris-azulado): es la sombra de la Tierra sobre la atmósfera. De día los colores cambian con la cantidad de luz que hay. Sólo el amarillo, verde y azul parecen algo más inalterables a la cantidad de luz. De noche, aunque el cielo esté oscuro (como boca de lobo) en el horizonte suele haber una cierta línea de luz tenue, debida a la atmósfera. No me refiero al brillo de las ciudades, que es más anaranjado y visible. De noche apenas se ven los colores, aunque siguen existiendo. El mundo se transforma en grises. Los rojos se oscurecen antes que los azules o verdes. Los conos de la retina no reciben suficiente luz para activarse. Para ver bien de noche no hay que mirar de frente, sino enfocar de lado. En la oscuridad, tras un periodo de ajuste breve, los ojos empiezan a ver. Se necesita muy poca luz (15 fotones) para ver algo. Cuando no hay luz, se cierran los ojos, o se duerme, el cerebro inventa luces, imágenes, incluso historias visuales complicadas. Aunque no le lleguen imágenes el cerebro conserva la memoria de imágenes. Inventa pues la luz. Aunque es posible que haya breves espacios de tiempo a oscuras entre sueño y sueño. Con luz o sin luz, el ser humano no para de ver, y eso sugiere que hay diversas formas de ver.

La realidad social tiene cuatro dimensiones: altura, anchura, profundidad y tiempo. La retina del ojo sólo capta dos dimensiones (altura y anchura)⁷². El cerebro humano tiene que suplir esta disonancia elaborando continuamente una verdadera construcción de la realidad social. El cerebro interpreta una visión bidimensional en cuatro dimensiones. El contexto se interpreta en tres dimensiones además de introducir la variable tiempo. Las imágenes planas se transforman en objetos en relieve, teniendo vida propia (tiempo). Mucha de la traslación de dos a tres dimensiones se realiza en base a objetos que nos son conocidos, y cuyo tamaño es usual. El cerebro está continuamente buscando objetos que ya conoce, y que puede reconocer en la memoria. Las sombras ayudan mucho también, siendo lo usual suponer que la luz proviene de arriba. Igualmente lo lejano suele estar arriba, lo cercano abajo. Lo lejano es menos preciso, y con colores más apagados tendiendo a azulados en la lejanía. Aprendemos pronto que los colores calientes (rojos, amarillos) se ven más cercanos y destacados. El movimiento es el mejor indicador para entender en relieve una visión plana. Algunos objetos se mueven, y nosotros movemos la cabeza para situarnos. La percepción de la realidad social se lleva a cabo a través de nuestra idea de cómo tienen que ser los objetos⁷³. Robert L. Solso considera que «vemos el mundo a través de mil hipótesis»⁷⁴. La perspectiva es también una gran ayuda para situar la realidad en relieve. Todas estas estrategias nos ayudan a ver un mundo real, en cuatro dimensiones, cuando nuestros ojos sólo nos permiten captarlo en dos. Como en la lectura de libros la interpretación de la mente es esencial para conocer el mundo.

Me veo reflejado en la mirada de otras personas. Me sorprende cuando me encuentro con amistades viejas, que hace tiempo que no veo. Me escrutan; me siento incómodo. Miran mis canas o mis arrugas. Sospecho que me he hecho viejo. El tiempo pasa, pero día a día

⁷² Hay dos ojos, y eso permite una cierta sensibilidad sobre la profundidad, pero solamente en objetos muy cercanos (como cuando se cose o se escribe). En un plano medio o largo la existencia de dos ojos no representa una gran ayuda.

⁷³ En el arte egipcio, asiático, e incluso en algunos cuadros y esculturas medievales, las personas aparecen en un tamaño diferente, proporcional a su importancia o poder. Es una forma de mezclar la realidad visual con la realidad mental: los súbditos tienen un tamaño diez veces menor que los faraones; la mujer del faraón la mitad de su tamaño.

⁷⁴ En la obra ya citada de 1999 (p. 187).

no se nota. La hierba no se ve crecer. No se puede ver el paso del tiempo, salvo en cómo los hijos/as se hacen mayores. En la casa de la montaña, en una esquina de la pared hemos ido marcando la estatura de mis dos hijos, con la fecha a lápiz, año a año. Se puede observar cómo crecen. El paso del tiempo se puede notar también en la mirada de extrañeza de esos viejos amigos/as. Es una mirada demoledora, que suele venir acompañada de frases como «¡Pero si estás igualito que hace veinte años!». Suena a falso. Pero las fotografías atestiguan el paso del tiempo.

El fotógrafo/a, o el pintor/a, dispara o pinta, y luego desaparece. Deja su puesto exacto para que yo me sitúe en su sitio, y vuelva a ver la foto o el cuadro desde *su* punto de vista. En ese sentido las fotos/cuadros no son sólo *ventanas* que nos hacen accesible un mundo exterior, sino también *espejos* mediante los cuales puedo entender las preocupaciones más íntimas de su autor. Son como los “equivalentes” de Alfred Stieglitz⁷⁵. Veo lo que él/ella veía, enfocaba o pintaba. Noto lo que le preocupaba, lo que le inquietaba, sus propios debates internos. Los cuadros se ven mejor entornando los ojos, desenfocando la imagen, e imaginando entonces qué es lo que el pintor/a desea comunicar. Desde luego no es una pipa, aunque pinte una pipa, y escriba debajo *Ceci n'est pas une pipe*⁷⁶.

Las mujeres se pintan los ojos no para ver mejor, sino para atraer la mirada. Una cara es más llamativa con los ojos pintados. Buscamos

⁷⁵ A partir de 1922 y por lo menos hasta 1931 el fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946) se dedica a fotografiar nubes, sobre todo en la casa familiar en Lake George. Realiza varias series. Sugiere que esas fotografías son “equivalentes” de su experiencia vital. Son una imagen del caos del mundo, y de su relación con ese caos. Son fotos que ya no pretenden ser pictoralistas, sino transmitir la experiencia personal del fotógrafo. Empezó con la serie «Music: A sequence of ten cloud photographs» en 1922. Algunos de estos equivalentes se pueden ver en el libro *Alfred Stieglitz* (Nueva York: Aperture, 1989), 95 pp., en las páginas 57, 61, 65, 79, 85 y 87. Son fotos realizadas entre 1922 y 1930. Una discusión puede verse en el capítulo 11 «The equivalents» (pp. 131-136) en Dorothy Norman, *Alfred Stieglitz: An American Seer* (Nueva York: Aperture, 1990), 240 pp. Incluye tres fotos de nubes. Véase también Sarah Greenough y Juan Hamilton, *Alfred Stieglitz: Photographs & Writings* (Washington DC: National Gallery of Art, 1999), 246 pp. Los equivalentes son las fotos 55 a 67, todas realizadas entre 1922 y 1931. Coincide que la National Gallery of Art, en Washington DC, tiene una exposición sobre *Modern Art in America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries* (exposición del 28 de enero al 22 de abril de 2001). Hay un catálogo masivo con el mismo título editado por Sarah Greenough (año 2000, 611 pp.).

⁷⁶ Claro que no es una pipa; es un discurso, una provocación, un insulto. Me refiero al cuadro del belga René Magritte de 1929.

caras en todas partes, asegura James Elkins⁷⁷. Más aún si las caras se resaltan. Pero puede que los ojos se pinten precisamente para no llamar la atención, es decir para conformar con la norma establecida. Las mujeres maduras que no se tiñen las canas (o todo el cabello) llaman más la atención que las que lo hacen. El color disimula pues la diferencia, no necesariamente atrae la atención. Todos/as queremos ser un retrato de nosotros mismos, es decir un modelo mejorado, más estético y bello. Molestan las fotos propias porque no nos reconocemos, pero también porque tenemos una opinión mucho mejor de nosotros. La visión parcial —fotográfica— de nuestra cara nos repugna. Nos pasamos la vida convenciéndonos de lo buenos, simpáticos, y atractivos que somos. Pero no nos vemos. El mundo hiper-visual en que vivimos nos provee diariamente de modelos a los que debemos parecernos. Son imágenes que tenemos que copiar si queremos ser “normales”. Casi terminamos creyendo que somos como esos modelos. Teñirse el cabello es simplemente una de esas características. España está lleno de rubias, cuando el tipo dominante es morena. Se tiñen las mujeres, cada vez más varones, pero apenas los niños/as. El color del cabello es solamente un ejemplo. Lo que importa es la visión total de cómo mostrarse en la sociedad global. En un siglo XXI repleto de imágenes con luz propia, y con el palacio de los nazaríes todavía en la colina de La Alhambra, nada hay más desgraciado que ser ciego en Granada.

El tema infantil sobre la visión es importante. Los bebés no ven, o mejor dicho olvidan haber visto. Realmente ven mucho: los niños/as enfocan desde seis centímetros de distancia, mientras que a los cincuenta años se requieren cuarenta centímetros. Los recuerdos visuales conscientes no se remontan hasta antes de los cinco años. Si son más antiguos suelen ser “reconstrucciones” en base a fotografías. Ignoramos cómo ven los niños/as pequeños. Tampoco tienen un color de

⁷⁷ Elkins nunca dice —pero está a punto— que el cuerpo humano desnudo puede simular una cara. Los pezones son los ojos. Hay un cuadro de Magritte que reproduce exactamente esa idea con un torso femenino. Curiosamente su título es *La violación*, pintado en 1934. Algunas de las fotos en el libro de Elkins (1997) —por ejemplo en la página 26— si se quita la cabeza parece una cara. Lo mismo en la página 94. Actualmente también las casas parecen a veces caras. Por ejemplo, las fotografías de casas norteamericanas de Walker Evans (ahora tan de moda) simulan caras, con las ventanas como ojos, y la puerta la boca. También algunos coches, con sus faros y la parrilla delantera, simulan caras. Sospecho que a veces tanto casas como coches están contruidos así a propósito.

ojos fijo; va cambiando. Es una frase hecha: «Tiene los mismos ojos que su padre», pero no se refiere necesariamente al color del iris⁷⁸. El cabello se les suele oscurecer progresivamente. No sabemos cómo se ven los niños/as a ellos/as mismos; sobre todo si aceptamos que la visión de los adultos sobre su persona es bastante difusa y desenfocada⁷⁹. Vemos colores o formas difusas, e inventamos el resto. El cerebro está mentalmente reconstruyendo imágenes todo el tiempo, de lo que no vemos pero ya conocemos, o adivinamos como real. En parte debemos alegrarnos de ver tan poco, pues eso supone mucho menos trabajo. Adivinamos o pensamos más que vemos. Confiamos mucho en el rabillo del ojo, lo que notamos o sospechamos en los laterales de nuestra visión. Gracias a los fotorreceptores esos laterales son sensibles a la luz, pero los objetos están gravemente desenfocados y alterados. El movimiento periférico, en los laterales, nos preocupa. Es un signo —como dije antes— de defensa tribal. Las moscas que este verano trato de matar en la montaña tienen aún mejor desarrollado ese sentido de visión periférica. Sólo un buen matamoscas (un euro) es efectivo con ellas. Las moscas de ciudad son más astutas aún, han aprendido a sobrevivir. Igualmente los perros son muy buenos en oler y en ver personas en movimiento, pero si uno se para es fácil despistarlos. Los objetos o personas en los laterales de la visión humana aparecen deformados (más alargados y delgados de lo que son). Pero no importa, se trata de evaluar su peligrosidad, no de verlos realmente como son⁸⁰.

Los ojos vigilan constantemente, pero están enseñados para *apartar la vista* en situaciones que consideramos extremas. La muerte o la violencia son dos típicas. No miramos personas muriéndose. Las vemos enfermas, o ya cadáveres, pero casi nunca en el momento de expirar. Posteriormente se ven fugazmente muertos en sus velatorios, o ya sus huesos o cenizas. La cultura contemporánea anula la visión de la descomposición del cuerpo humano. Antes a los niños/a muertos se les solía sacar una foto en brazos de sus padres, vestidos como si estu-

⁷⁸ La expresión castiza suele utilizar “mismitos”: «Tiene los mismitos ojos que su padre», refiriéndose a la cara, o quizás la zona de los ojos, pero no necesariamente al color del iris, que en bebés suele cambiar.

⁷⁹ Muy de cerca la imagen se desenfoca mucho, y se distorsiona. Un bebé ve el pecho materno, el brazo de su madre, la cara enorme. Es una visión casi fantasmagórica. Pero incluso los adultos, al abrazarse pierden el sentido de la proporción de la otra persona. Mentalmente reconstruyen el resto que no ven.

⁸⁰ Sobre cómo ven las moscas o perros no pretendemos pronunciarnos.

viesen dormiditos. Las fotos de niños/as o de adultos muertos ya no se realizan. Los/as médicos cirujanos al realizar la primera incisión cierran instintivamente los ojos un instante; luego ya siguen con los ojos abiertos. Parpadeamos en los puntos.

Es como el punto ciego en el ojo, la llamada papila del nervio óptico. Hay cosas que no vemos, pero que el cerebro se dedica a “rellenar” con la misma textura o color de alrededor. Hay puntos ciegos reales (debidos a la entrada del nervio óptico en el ojo) y puntos ciegos sociales. Señalan lo que no se puede ver. Un ejemplo del acto inconsciente de “rellenar”: voy al cine, y delante de mí se sienta una persona alta. No suelo reprimir mi disgusto. «Me va a tapar una parte de la pantalla». «Esto siempre me sucede a mí». Empieza la película y efectivamente hay un trozo que no veo. Me estiro un poco. Al rato me relajo. Ya no me doy cuenta que hay un trozo que no veo. Sencillamente el cerebro lo está rellenando. Termina la película y me sorprende que un tipo tan alto me haya permitido ver la película sin problemas. Suspiro feliz. Si voy a visitar iglesias románicas, mentalmente elimino los árboles que me impiden ver parte de la estructura. Es como si no estuviesen. Supongo que mi cerebro tiene una gran capacidad de “relleno”. Las alfombras se ven enteras. Uno no ve lo que no quiere ver, e inventa el resto si es preciso⁸¹. Se aprende a ver, y también a imaginar. Ya no es posible contemplar el cielo estrellado sin ver carros, oriones, osos, cisnes, y todo tipo de seres mitológicos —que a su vez jamás hemos visto más que en pintura. El cielo es un bestiario, está vivo. Pero no está lleno de marcianos, sino de júpiteres tronantes, carros, y caminos lácticos.

Detengámonos un momento en uno de esos puntos ciegos: el cuerpo humano desnudo. La mayor parte de la fotografía es de personas o de paisajes. Lo más frecuente es un grupo de personas —de frente, mirando a la cámara, sonriendo— delante de un paisaje (natural o urbano). No suele ser una fotografía de cuerpo entero, o de otras partes del cuerpo que no sean la cara de frente; salvo en la abundante

⁸¹ Soy un entusiasta de La Patum de Berga. Me encanta cada año ver los gigantes, los cabezudos, el águila, los danzantes, sobre todo el turco, y tantos otros detalles. Pero es usual que la plaza esté a rebosar, y que cada uno en realidad veamos muy poco. Se oye (tampoco demasiado) y se huele (bastante a pólvora). El conjunto permite imaginar las partes, “verlas” mentalmente, aunque lo que la muchedumbre deja ver es bastante poco. Las sabias explicaciones de Jaume Farràs añaden color. En este caso el “rellenado” es enérgico e imaginativo. Quizás eso explica el dramatismo y la emoción de la fiesta; no se nos había ocurrido antes.

y detallada fotografía pornográfica. El libro *Historia del ojo* de Georges Bataille es una excelente muestra de esa obsesión⁸². Las modelos no suelen entonces mirar a la cámara. Son sorprendidas en el acto de tocar su propio cuerpo, o en relaciones con otros seres humanos. Así la fotografía pornográfica garantiza la relación íntima con una persona que no conoces, pero que se expone visualmente. Se supone que eso representa las fantasías del lector. Las imágenes de esas personas aparecen parcialmente vestidas. Es parte del juego infantil de ver-no-ver. Facilitan un proceso de socialización visual: las revistas pornográficas señalan lo que se puede *ver* en la intimidad, y lo que se puede *hacer*. En la mayoría de las sociedades hay un código estricto de lo que es una foto pornográfica y lo que no lo es⁸³. Apenas se autorizan imágenes fronterizas. Las imágenes pornográficas no suelen ser estéticas ni artísticas. Eso genera una socialización difásica.

Hay otros puntos ciegos sociales, y una investigación interesante sería ir descubriéndolos. Por ejemplo los animales. Son vistos generalmente con poco detalle. Por eso son tan difíciles de dibujar, pues no se les observa previamente. Los perros son vistos desde arriba, nunca al nivel de sus propios ojos⁸⁴. Para ello sería preciso ponerse “a gatas”. Los cuadros de Toulouse-Lautrec (1864-1901) son inquietantes en

⁸² Me refiero al libro erótico clásico *Histoire de l'Oeil*, publicado en Francia en 1928 bajo el seudónimo de Lord Auch. Aquí se ha utilizado la versión en inglés: Georges Bataille, *Story of the Eye, By Lord Auch* (Londres: Penguin Books, 1982), 127 pp., que contiene dos textos introductorios de singular importancia para el presente artículo: Susan Sontag «The pornographic imagination» (pp. 83-118) un texto original de 1967; y Roland Barthes, «The metaphor of the eye» (pp. 119-127), escrito en 1963. La famosa historia de Bataille escrita en primera persona (un varón) contando las peripecias de un trío, incluye capítulos llamativos sobre una corrida de toros en España, y aventuras en Sevilla. Sontag señala atinadamente que las experiencias no son pornográficas, sólo lo son las imágenes y las representaciones. La pornografía en el fondo no se trata de sexo sino de muerte, del no ver definitivo. Esta teoría es paralela a la Roland Barthes sobre la fotografía como muerte. En ambos casos se vuelve a la poderosa metáfora del ojo (y del huevo). Véase también *El ojo* de Vladimir Nabokov (Barcelona: Anagrama, 1999), 107 pp., publicado originalmente en ruso en 1930, y en inglés en 1965.

⁸³ No lo son, por ejemplo, las fotos de Edward Weston, ni tampoco las de Bill Brandt. Tampoco lo son, pero sorprenden, las de Lee Friedlander, en *Nudes* (Londres: Jonathan Cape, 1991), con 84 fotos, y un texto final de siete páginas de Ingrid Sischy. Estos tres autores son quizás los fotógrafos más innovadores en el tema de desnudos femeninos. Las fotografías de Robert Mapplethorpe sobre varones desnudos son a veces consideradas como “escandalosas”. Significativamente en el mundo de la pornografía cada vez hay menos revistas y más vídeos.

⁸⁴ Imagino que la visión del perro es igualmente distorsionada. Sólo ve piernas andando.

parte por su punto de vista bajo, porque era enano. La mayoría de las fotos están sacadas desde el punto de vista (la altura) de los ojos humanos. Apenas hay fotos de la parte alta de los edificios, tampoco de los zapatos de las personas. La mayoría de las imágenes son paralelas, de frente, a la altura de los ojos humanos. Cuando se adopta otra visión —como en la fotografía aérea— sorprende o desconcierta. Por ejemplo, la película *Cuentos de Tokio* (*Tokyo monogatari* en el original) de Yasujiro Ozu tiene algo de raro o sorprendente⁸⁵. El espectador/a tarda en darse cuenta que la cámara filma la película a la altura de los ojos de alguien como si estuviese sentado en el suelo, al estilo japonés. No hay travelings, zooms, fundidos, ni panorámicas. El realismo es rampante. Pero como la cámara está muy baja los decorados tuvieron que ser contruidos con techo (catorce años antes eso se innova en *Ciudadano Kane*, aunque por causas distintas)⁸⁶. El techo es evidente también en el cuadro de Velázquez *Las Meninas* por razones que luego explico. Las fotos, las películas, incluso la televisión, siguen la forma establecida de ver, mirar, e interpretar visualmente situaciones reales. Reflejan la forma en que vemos, y a su vez refuerzan nuestros hábitos.

Lo que no vemos no nos preocupa, y ni siquiera pensamos en ello. *Ojos que no ven, corazón que no siente*, se dice en castizo. Lo que socialmente no se puede ver, no se ve, y no se piensa. Pero en realidad es al revés: «corazón que no siente, ojos que no ven». Lo que no se piensa no se llega a ver. Realmente se ve con el cerebro, no con los ojos. En las modernas organizaciones lo más problemático no es lo que esas organizaciones obligan a pensar a sus miembros, sino precisamente lo que les impiden pensar. Dentro de cualquiera de las organizaciones potentes del mundo contemporáneo hay pensamientos que ni se te pasan por la cabeza⁸⁷. Experimentamos mucho con el mundo físico, pero muy poco con el social o el político.

Otras cosas —como el sol— no se pueden mirar directa y prolongadamente. No podemos ver el sol más que un instante, incluso con gafas oscuras. Es demasiada luz. Se siente dolor, aunque no queda cla-

⁸⁵ Yasujiro Ozu, *Tokyo monogatari* (1953: 130').

⁸⁶ Orson Welles, *Citizen Kane* (1940: 119'), en Europa no se estrena hasta 1946. Es impresionante que en esa genial película Welles (1915-1985) tenía solamente 25 años.

⁸⁷ La idea la desarrolla mejor Mary Douglas, en su libro *How Institutions Think* (Syracuse, Nueva York: Syracuse University Press, 1986), 146 pp. Está traducido por Alianza Editorial.

ro si esa sensación es propiamente dolor. Quema, o mejor dicho: creemos que nos va a quemar. Sabemos que el sol está ahí, pero no lo miramos. Otro tema “invisible” ya citado es la muerte. La muerte mata, pero no se ve, y por lo tanto tampoco se piensa en ella. Es el tabú más moderno. Pero entre las personas ancianas es tema favorito de conversación: las personas muy mayores se desayunan leyendo las esquelas locales. Se ve y piensa alrededor de la muerte, pero no sobre la muerte exactamente⁸⁸. Incluso los médicos/as prefieren no ser testigos de la muerte; se escabullen.

Otras veces *vemos pero no archivamos*. No son puntos ciegos, sencillamente no nos molestamos en guardar la información. Por ejemplo, cuando las personas llevan gafas, o el color de sus ojos. Si me preguntan si una persona concreta lleva gafas, a menudo dudo. Si me preguntan si la persona es blanca o negra, no dudo nunca. Olvido el color de los ojos de mis propios hijos/as. La pupila no tiene color, es negra impenetrable (en realidad es una cámara oscura); pero el iris (la niña de los ojos) es el color más llamativo en el cuerpo humano. Sin embargo, se suele olvidar. No debe ser importante si no se recuerda. Para sobrevivir quizás el color de los ojos de los demás seres humanos no sea importante. Otro ejemplo de no-ver: uno/a puede desnudarse delante de sirvientes, cosa que no haría delante de otros familiares y menos aún de extraños. Los sirvientes pertenecen a otra clase social, “no ven”. Es como desnudarse delante del perro⁸⁹. Tampoco hay fotos de ejecuciones, aunque sí de sillas eléctricas vacías, como la serie de Andy Warhol. La ejecución propiamente dicha no se permite filmar, ni ver. Tampoco se permite la pornografía infantil, pero curiosamente hay una larga tradición de pintar con todo detalle los genitales del Niño Jesús⁹⁰. La pintura de los pies de la Virgen María fue duramente perseguida por la Inquisición, pero al mismo tiempo se mostraba su pecho, y se alababa la desnudez total de su hijo. No hay Cristos crucificados totalmente desnudos, pero sí muchos Cristos muriendo en la cruz, en el clímax de la agonía. En la historia de la humanidad lo que se puede ver y no del cuerpo humano está bien delimitado. La divinidad incumple algunos tabúes.

⁸⁸ El tema se discute en un artículo de Marga Marí-Klose y Jesús M. de Miguel, titulado «El canon de la muerte», *Política y Sociedad* 35 (2000), pp. 115-143.

⁸⁹ Obviamente no estamos tomando en serio el símil. Es para ilustrar, de forma punzante, la diferencia que quiero señalar.

⁹⁰ Al parecer se hacía para demostrar la “humanidad” de Jesucristo.

Las Meninas, el cuadro de Diego Velázquez de 1656, es un nudo complejo de miradas. Los once personajes más el mastín están todos mirando unos a otros. Los reyes a la infanta Margarita. Velázquez mira a los reyes, pero también al cuadro que pinta, que no queda claro si son los reyes o las meninas. Las sirvientas, enanos, y mastín se miran entre ellos/as. Los criados o educadores, y el caballero de atrás en la puerta, a la escena entera. Dos personajes nos miran a los ojos: Velázquez y la enana. La princesa Margarita casi, pero más bien parece mirar a su madre. Hay espejos, cuadros, puertas, ventanas. Sin olvidar la mirada del espectador/a que curiosamente no es la del pintor, ya que Velázquez está en el propio cuadro. Si nos fijamos, el punto de vista final —del supuesto pintor— está a la altura de los ojos de la infanta Margarita. Por eso en el cuadro se ve el techo. Es una obra de arte genial para interpretar la vista, los ojos, lo que se ve; un monumento de complejidad.

En otros de sus cuadros hay también a veces alguien que mira fijamente, a los ojos, como en *Las Lanzas*, o la *Rendición de Breda* (1634) y en numerosos cuadros de otros autores. Suele ser el pintor autorretratándose; un rasgo narcisista bien conocido en la pintura⁹¹. Pero no nos damos cuenta que el pintor/a está en todos sus cuadros, igual que el fotógrafo en sus fotografías. Es como en un álbum familiar en donde, por ejemplo, el padre nunca aparece en las fotos porque está disparando la cámara. Pero si se analiza el álbum, la persona más representada, omnipresente, es precisamente el padre. Está siempre aunque no le vemos. Entendemos la realidad a través de sus ojos. Un análisis del álbum familiar nos permitiría saber cómo es la familia, y cómo es el padre. Pero no solemos realizar ese análisis⁹².

Otras veces puede sorprender el *ver más*. El primer viaje a Australia, por ejemplo, siempre sorprende como un país con paisajes inmensos. Es que la línea del horizonte se ve toda. Es un país desértico con poca construcción, salvo en las grandes ciudades (e incluso en ellas), y por eso se ve más. Al principio es inquietante, y uno no sabe realmente lo que sucede. Se ve mucho cielo, mucho campo, árboles muy grandes

⁹¹ La escenografía es copiada por Goya en el majestuoso retrato de *La familia de Carlos IV*. En cambio otros pintores se presentan de espaldas, lo que es más fotográfico (por ejemplo Dalí). Vermeer también se pinta de espaldas en *El Arte de la Pintura* (pintado entre 1666 y 1678) en donde a pesar del título dado al cuadro aparece Clío (la musa de la Historia) de frente, y el pintor de espaldas.

⁹² El análisis de álbumes familiares de fotos sería un tema excelente para tesis doctoral. Debería estratificarse por clases sociales y por tipos de familias.

(no deben ser tan grandes, pero están aislados y se ven enteros). Las casas son casi todas de un piso, y bastante separadas unas de otras. Se ve mucho, sin poderlo nombrar o archivar. Es como el firmamento que nos empeñamos en domesticar nombrando constelaciones y grupos de estrellas. Pero el enorme horizonte australiano no tiene nombre, salvo el de *outback*, expresión intraducible. Es similar a la experiencia en alta mar; también en las montañas. No nos sentimos reflejados en esa naturaleza. Incluso nos vemos demasiado pequeños e inferiores. Nuestra imaginación convierte las grandes nubes en animales, dragones, o héroes; las estrellas en mitologías; pero no sabemos jugar el mismo truco con montañas, océanos, o el horizonte australiano.

No vemos para fotografiar, sino que fotografiamos para ver. Los cursos de Sociología Visual enseñan a ver y a investigar sobre la imagen. En este siglo dominado por la imagen y las nuevas tecnologías no hay tarea más perentoria. La fotografía es una mirada que puede ser realizada dos veces (o más). Incluso permite mirar lo que nunca se ha visto. Hay una cierta sensación de que las fotografías te miran. Ver fotografías antiguas produce nostalgia. Basta que pasen cincuenta años para que cualquier foto parezca venerable. Un experimento es volver a investigar con proyectos de fotos de hace varias décadas (teniendo en cuenta que la fotografía apenas tiene 150 años de vida). Así aparecen reediciones de proyectos fotográficos famosos, que son vistos y comentados de nuevo. Quizás el más clásico es *An American Exodus* de Dorothea Lange y Paul Taylor publicado originalmente en 1939, y reeditado en 1999 en Francia (significativamente no en Estados Unidos)⁹³. Otro clásico que todavía se reedita y lee es James Agee y Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, originalmente publicado en 1941, pero con fotos de 1936. Se reedita en 1960, y más modernamente en 1988⁹⁴. Dos ejemplos llamativos más recientes son

⁹³ Dorothea Lange y Paul Taylor, *An American Exodus: A Record of Human Erosion* (París: Jean Michel Place, 1999). Es la reproducción facsímil de la edición original de 1939, de 158 pp., editada por Reynal & Hitchcock (Nueva York). Incluye textos aclaratorios (en inglés) de Sam Stourdézé y Henry Mayer. El libro combina admirablemente fotos, testimonios originales, y análisis teórico.

⁹⁴ James Agee y Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (Boston: Houghton Mifflin, 1988), facsímil de la edición de 1941 y de 1960, de 471 pp. y 54 pp. en la introducción, además de las 62 fotos que introducen el libro sin ninguna información. Una edición posterior de 1960 incluye un prefacio de Walker Evans titulado «James Agee in 1936». Agee murió en 1955, y aunque Evans era seis años mayor no muere hasta 1975. Hay traducción de este libro al castellano.

Brooklyn Gang de Bruce Davidson⁹⁵, y *Suburbia* de Bill Owens⁹⁶, Los libros de fotos que se reeditan continuamente (como *The Family of Man*) conforman “los clásicos” en la Fotografía. Los años que se tardan en reeditar estos proyectos es indicativo del periodo de inclusión en un canon fotográfico, que parece ir cada vez más deprisa: *An American Exodus* 60 años, *Let Us Now Praise Famous Men* 47 años, *Brooklyn Gang* 39 años, y *Suburbia* 26 años. Hay más ejemplos, pero estos cuatro están entre los estudios más importantes. Los cuatro tienen en común el análisis sociológico de personas.

El deseo más primitivo es ver seres humanos, y sentirse reflejado o explicado por ellos. A fuerza de verse, de convivir, de comer igual, las personas que viven juntas durante muchos años terminan pareciéndose⁹⁷. Los/as viejos se parecen. A menudo dicen la misma frase (o idea) al tiempo. Pero necesitamos que los seres estén vivos, que se muevan. De ahí que las nubes nos fascinen: los dragones se transforman poco a poco en dinosaurios, luego en tortugas, terminando quizás por parecerse a querubines, o quizás a cocodrilos. Nunca se sabe cómo van a evolucionar las nubes, según sople el viento. La televisión fascina porque permite ver a seres humanos en acción. Pero no permite hablar con ellos/as. El teléfono ya inició un sistema de conversación a distancia, pero internet ha patentado la posibilidad de conocer a una persona —incluso íntimamente— sin verla nunca. Es una especie de alma sin cara. Cuando por fin, tras una elaborada cita, se conoce visualmente a la otra persona la desilusión más profunda suele ser la tónica. Pero internet permite conocer a alguien sin verle. Incluso permite *chatear*

⁹⁵ Bruce Davidson, *Brooklyn Gang* (Santa Fe, Nuevo México: Twin Palms, 1998), 100 pp. Las fotos originales se realizaron en 1959, y el presente libro se publica 39 años después. El fotógrafo pasa de 25 a 64 años. Incluye una réplica por escrito (transcripción de una conversación oral) de Bengie, un miembro del gang original (pp. 84-98). El resto murieron de sobredosis de droga, por asesinato, o suicidio. Tanto las fotos como el texto son impresionantes.

⁹⁶ Bill Owens, *Suburbia* (Nueva York: Fotofolio, 1999), 120 pp. La edición original es de 1973.

⁹⁷ Véase la serie de siete fotografías «We two form a multitude» (pp. 182-183) en la exposición *The Family of Man* (Nueva York: MoMA, 1986, es la edición del 30º aniversario, 192 pp.) creada por Edward Steichen, en el Museum of Modern Art (11 West 53 Street, Nueva York) en enero de 1955, seguramente la exposición más famosa. Contiene 503 imágenes de todo el mundo. El libro se sigue vendiendo, siendo seguramente el libro de fotografía que más conserva la popularidad, a pesar de las críticas. Una revisión interesante se puede ver en «Subtle subterfuge: The flawed nobility of Edward Steichen's *Family of Man*», pp. 121-174 en el libro ya citado de Lili Corbus Bezner (1999).

con él/ella durante ratos interminables. Hasta hoy se pensaba que ver la cara era indispensable para cualquier tipo de relación humana. Cuando se incorpore la visión a internet (eso está ya próximo) la influencia de la imagen puede dar otra vuelta de tuerca. Por ahora la visión lo es a través del simbolismo de las palabras, en negro sobre blanco. Pero no queda claro si se puede recordar una persona sin recordar su cara. La no-cara es inquietante; una especie de Ku Klux Klan o penitente de procesión de Semana Santa. Es tan intolerable como una ciudad donde no hay nadie en las calles, como en el sueño terrible del profesor Isak Borg⁹⁸. Lo que caracteriza una ciudad no es el ruido, autobuses, rascacielos... sino miles de caras. Siguen teniendo un poder enorme, y generan una atracción considerable. Sobre todo el lado izquierdo de la cara⁹⁹.

Los seres humanos tenemos *memoria visual*. No sé cuántas imágenes puede almacenar un cerebro, pero son muchas. Quizás no es exactamente memoria de imágenes concretas, sino memoria de haber visto algo, del proceso de ver. No recuerdo una cara, sino que *recuerdo haber visto una cara*. No es lo mismo. Lo que archiva no es una fotocopia de su cara, sino un recuerdo vago y movable, que va-y-viene, y que vagamente me recuerda a alguien; junto con su nombre, olor, temperamento, anécdotas personales. A menudo al recordar una relación con alguien visualizas momentos como si fueses un espectador/a. Te ves a ti mismo con la otra persona, desde fuera. Por ejemplo, si cierras los ojos y tratas de recordar relaciones íntimas es usual llegar a esa visión de tercera persona. Es obvio que no te viste nunca desde fuera, sino que es una recreación mental posterior. Te conviertes en un documental. Quizás ocurre de tanto ver la televisión. La memoria de ver es más bien que se recuerda haber visto. Se puede crear artificialmente en la mente la cara de personas que uno nunca ha visto, pero sí leído, o de personajes ficticios o novelescos¹⁰⁰. La memoria visual está pues llena

⁹⁸ Me refiero al primer sueño representado por Victor Sjöström, en *Smultronstället* (*Fresas salvajes*, en realidad debería traducirse por "fresas silvestres") de Ingmar Bergman, 1957, 90'.

⁹⁹ El izquierdo es el lado más expresivo de la cara. Las caras no son simétricas. Los dos ojos nunca son iguales. Ni las orejas. Consistentemente el lado izquierdo es el que más expresa las emociones. En el caso de hermanos/as gemelos buscamos siempre defectos o señales en la cara que nos identifique quién es. Pero el hecho de ver dos caras iguales, de dos hermanos/as mellizos es inquietante. Es un tema recurrente en fotografía.

¹⁰⁰ Por ejemplo, un problema con la literatura japonesa es que por el nombre de los personajes no distingo inmediatamente si es varón o mujer. Eso me dificulta enor-

de ficción ¹⁰¹. En cualquier caso en Sociología saber mirar es imprescindible para el análisis de la realidad social, igual que el buen uso de los otros sentidos.

La *vista* es uno de los cinco sentidos. Los otros son: *oído*, *tacto*, *gusto* y *olfato* según un cierto orden de importancia para la supervivencia. Están muy relacionados con los nueve orificios del cuerpo según la Medicina medieval. Se dice que existe un sexto sentido, que es el sentido de anticipación, pero está a un nivel diferente. Pero el sexto sentido no es el “común”, sino el de *temperatura*. Hay además un sentido de *gravedad*, y otro de *equilibrio*. El de gravedad permite conocer si estoy boca arriba o boca abajo, incluso cuando no hay luz. El sentido del equilibrio me permite saber dónde estoy yo, mis propios órganos o miembros. Si cierro los ojos sé donde está mi mano derecha sin verla. De día ando sin mirar a mis piernas. Estos ocho sentidos son eminentemente útiles para sobrevivir como persona, y sobre todo como especie. Los sentidos sirven además para entenderme. Si falta uno de ellos se supone que los otros se desarrollan más; es otro acto de “relleno” cerebral.

Ya se ha mencionado la importancia social de la altura de los ojos en el acto de ver. Solemos ver a la misma altura de nuestros ojos, de pie o sentados. Una visión a la altura de los ojos suele tender a ver otros ojos que están a la misma altura. Por eso la cara es el objeto más visto. Esto nos suele dar una idea confusa de la realidad, pues a esa altura vemos poco, pues unos se tapan a otros. Sorprende lo útil que es ver las cosas un poco desde arriba: un metro o incluso unos decímetros bastan para tener una visión global de una escena social. Eugene W. Smith, cuyos negativos hemos consultado durante meses en el Center for Creative Photography, en la Universidad de Arizona, solía fotografiar desde una escalera de mano. Ansel Adams (por cierto, también en el Center) tomaba fotos con un trípode encima de su coche. En el caso de Adams

mamente la comprensión de la novela. Los/as protagonistas pueden visualizarse o crearse en la mente, pero necesito al menos saber si es varón o mujer, y su edad aproximada. A menudo es distinto de lo imaginado pues los nombres terminados en *-ko* suelen ser de mujer.

¹⁰¹ Pero puede ser una ficción seria, analítica, creadora. Sería interesante, por ejemplo, pedir a estudiantes de Sociología que describan cómo es (o imaginan) —visualmente— Spencer, Simmel, Mannheim, Weber o Durkheim. Marx es más sencillo, igual que Freud, el Che Guevara, Hitler o Mao, porque hemos visto cientos de fotografías o caricaturas de ellos. Pero una descripción de cómo visualizan a Parsons, Homans, Dahrendorf, Margaret Mead o Wright Mills sería fascinante. Hay que echarle mucha imaginación para pensar cómo son a partir de lo que se ha leído de ellos/as.

suelen ser paisajes, mientras que en Smith son siempre seres humanos. Para fotografiar una persona sola, la información adicional que proporciona una perspectiva en picado es considerable. Subirse de pie a una silla para fotografiar es siempre un buen truco. El picado cumple otra función inconsciente: hacer inferiores a los/as sujetos fotografiados; casi los cosifica¹⁰².

Los seres humanos nos especializamos en otros seres humanos. Pero la cara no es estática, sino que cambia para expresar los sentimientos de una persona, su estado de ánimo, incluso sus ideas. Quizás por eso nos fascinen tanto las caras: no son estables, y requieren una

¹⁰² Un poco de perspectiva permite ver la realidad social en su contexto, que en una visión típica a la altura de los ojos es mucho menor. Véase Jesús M. de Miguel, «W. Eugene Smith a Espanya», pp. 8-23 en *W. Eugene Smith* (Barcelona: MNAC, 1999), 63 pp. Aparece el texto en catalán y en castellano. La pintura impresionista, por ejemplo, incorpora una cierta visión aérea; y además múltiple. Algunos cuadros representan varias perspectivas (o puntos de vista) al mismo tiempo, como luego incorpora también el cubismo desde 1909. Esa multiplicidad permite ver los objetos como si realmente nos moviésemos a su alrededor. Simulan un observador/a móvil y curioso. Se ven partes desde perspectivas diferentes. Picasso era un experto en esa técnica. No se trata de representar los objetos como son vistos sino como son pensados. El cerebro permite una visión múltiple, y a veces contradictoria, de la misma realidad social. En ese sentido la pintura de Picasso a partir de 1906 es más real de lo que vemos: nos presenta la forma verdadera en que vemos las cosas: múltiple, distorsionada, contradictoria, parcial y desenfocada. De ahí su poder visual. A menudo a esas visiones múltiples se les añade una más: el título del cuadro, que proporciona pistas para interpretar la realidad social. Otras veces (como en René Magritte) el título es parte de la contradicción. El manuscrito original del presente libro incluía en la portada una reproducción del cuadro *El falso espejo* de Magritte, de 1928 (actualmente el cuadro está en el MoMA). Representa un ojo izquierdo, de apariencia desnuda (sin apenas pestañas), enorme (ocupa todo el cuadro), en donde el iris es una imagen de un cielo azul con nubes blancas. Hay otras versiones del ojo. La de 1932 fue pintada para su mujer Georgette, y se denomina *El objeto* (quizás en referencia a Bataille) pero es un ojo que mira. En otra versión surrealista de 1935 las nubes incluyen la pupila, y se trata del ojo derecho. La versión original más famosa, *Le faux miroir* (54 cm × 81 cm) de 1928 se pinta como reacción a una foto famosa de un ojo realizada por Man Ray. El ojo de Magritte (como en el arte bizantino) no nos mira, sino que refleja la realidad. Magritte evita la implicación sexual atribuida al ojo por los surrealistas. La vida normalmente no lleva títulos, y el cerebro tiene que realizar todo el trabajo de interpretación. Para una visión audaz de Picasso, véase el estupendo librito de Gertrude Stein, *Picasso* (Nueva York: Dover, 1984), 55 pp., que es una reedición de la publicación original en Londres (B. T. Batsford) en 1938. Buenos amigos, Stein tenía siete años más que Picasso. Ella muere en 1946, y Picasso mantiene una vida artística muy productiva hasta su muerte en 1973. El libro conserva un cierto tono oral, que cautiva. Incluye, por supuesto, el famoso *Portrait of Miss Gertrude Stein* realizado por Picasso en 1906, el mismo año que *Les demoiselles d'Avignon*, prácticamente el inicio del cubismo.

interpretación continua. Dentro de la cara, los ojos son la parte más expresiva. Coincide con que además son el instrumento de la vista. Es pues un proceso circular: *miramos la parte del cuerpo especializada en mirar*. Dedicamos tanto tiempo a entender caras, que nos especializamos en caras de nuestra propia cultura. Una persona perspicaz es la que sabe interpretar mejor y más rápidamente una cara, un gesto. Los extranjeros/as nos parecen todos iguales. No somos capaces de anotar las diferencias sutiles de las caras de otras culturas; menos aún de recordarlas luego. Se dice que los/as asiáticos son impenetrables. Pero se puede aprender a analizar caras, igual que a analizar fotografías.

La mayor parte de la acción de ver es echar ojeadas. A las personas que nos cruzamos en la calle les echamos una mirada rápida, brevísima, y saltamos a otra cara, a otra persona. Así continuamente. No reposamos la mirada en un solo ser humano. Es como si en voz baja dijese «No estoy mirando». Además la mayoría de esas personas pasan fugazmente. Sabemos que no las vamos a volver a ver nunca más. Nos maravilla su cara, o alguna expresión, pero no nos da tiempo a archivarla. Además sería una cara sin nombre, algo que produce más problema mental que beneficio. Ver fugazmente podría decirse que es una estrategia para no-ver. Incluso con una persona amiga se trata de no mirarla continuamente. Ya he insistido en que la vista es un sentido continuo, sin descanso. Sólo vemos al final, cuando el cerebro autoriza a recomponer el puzzle.

Ver es como dar una clase. Como profesor se aprende a pasear la mirada por el aula, no concentrarla en los/as estudiantes de la primera fila. Instintivamente reposo la mirada en una cara empática, unos ojos que parece que están entendiendo. Paro en esos ojos sólo un momento. Sigo paseando la mirada. Vuelvo instintivamente a los ojos comprensivos. Algunos oradores noveles “colocan” toda la conferencia a una sola persona, quien sufre indeciblemente ese acto de adjudicación. El acto de pasear la mirada entre todo el público permite una visión de la audiencia, y al mismo tiempo no concentrar la charla en una persona¹⁰³. A veces notas que un/a estudiante te mira raro, fijamente a los ojos, con la vista algo ida: está a punto de quedarse dormido¹⁰⁴.

¹⁰³ Recuerdo asistir de estudiante a una conferencia de (Don) Fraga Iribarne, sobre Max Weber. ¡Miró todo el tiempo al techo! No hubo coloquio. Era durante la dictadura franquista, y quizás el tema de la ética protestante y el espíritu del capitalismo sonase un poco peligroso.

¹⁰⁴ Es lo que se llama *mirar al infinito*, a veces *mirar hacia adentro*. Si se trata de un examen es posible que el estudiante/a esté a punto de copiar.

Cuando hay algún familiar en una de mis conferencias evito a propósito el contacto visual. Cuando mi vista se acerca a ese familiar, simplemente salto por encima de ella. Ya he advertido que en algunas culturas (como la estadounidense) mirar a los ojos es de mala educación. Las personas locas miran raro, no se adaptan a las convenciones sobre cómo mirar. Lo notamos instintivamente pues no sabemos bien cómo devolverle su mirada. Las personas sanas también saben mirar raro a veces: hay miradas que matan, otras que atraviesan. Incluso hay miradas asesinas ¹⁰⁵.

La mayoría de las imágenes, y sobre todo las obras de arte (pintura, escultura), están hechas para ser vistas por un varón. Esa hipótesis es desarrollada con imaginación por John Berger, en su conocido (y excelente) librito *Ways of Seeing* basado en una serie de televisión de la BBC. Lo define como “la mirada masculina” o *male gaze*: de un varón, blanco, heterosexual, mayor de edad. Si uno/a acude a un museo de pintura se da cuenta de lo que Berger entiende por *mirada masculina*. Todos los cuadros están pensados para ser vistos por varones, y seguramente con dinero. La mayoría de las mujeres en esos cuadros se “exponen” a la vista masculina. Si se cambian los modelos femeninos por masculinos, pero conservando la pose, la imagen se convierte en ridícula o imposible. Los museos de Arte, sobre todo los de pintura, van a cambiar mucho en los próximos años. La mejora de la condición femenina, y el multiculturalismo, van a producir un cambio revolucionario en lo que se expone en los museos.

Hay, finalmente, una visión invisible, sobrehumana. Es la visión de Dios como ojo, una especie de Gran Hermano orwelliano. En la mitología cristiana Dios se representa a veces como un gran ojo enmarcado por un triángulo. Dios lo ve todo, lo sabe todo. Nadie escapa a su visión. En la cultura egipcia los dioses Ra, Amón y Horus se representan a veces por un gran ojo maquillado, otras veces por un sol. La televisión, o el ordenador son también un gran ojo luminoso, o un Big Brother. Para la inmensa mayoría de la población vivir es *saberse visto*, así como *recordar haber visto*. Quizás por eso la mayoría de las religiones inventan que hay un ser superior que lo ve todo, que nos ve continuamente, que lo sabe todo. A su lado nuestra vista cansina, irregular, y desenfocada es sólo un artefacto para la supervivencia temporal. En realidad vemos para ser, para dar sentido a nuestro existir, para saber

¹⁰⁵ Hay también miradas románticas o amorosas. Pero conviene no equivocarse: algunas de esas miradas son sencillamente miopes.

cómo somos. Por eso nunca terminamos de ver. Los seres humanos damos una importancia tremenda a ver; morir es “cerrar los ojos”.

Con arrogancia, los seres humanos creen que controlan su vista. Pero en este primer capítulo hemos visto (*sic* ¡visto!) que nuestros ojos ven mucho más —otras veces mucho menos— de lo que creemos. Hemos aprendido que son difíciles de controlar. Se mueven a su aire, observan lo que quieren, y siguen unas rutinas aprendidas¹⁰⁶. Tienen sus propios rituales de lo que hay que ver, y cómo. La acción de ver en los seres humanos es intermitente, difícil, trabajosa y poco confiable. Si vigilamos la acción de nuestros ojos descubrimos sus propias adicciones (ver caras, por ejemplo). No son diferentes de nuestro propio pensamiento, que también es inconstante y difícil de disciplinar. Pero quizás con el paso del tiempo, con la edad, aprendemos. Pero no queda claro qué aprendemos. Cuando dos niños/as juegan a mirarse, pierde el primero que ríe. Entre adultos ya no jugamos a ese juego, en parte por el miedo a que ninguno ría. ¿Por qué no reímos ya?

Hay muchos temas para estudiar e investigar en Sociología Visual. Todo empieza por ver, por aprender a mirar. Pensamos —y soñamos— con imágenes, y con palabras (son un tipo de imágenes ¿no?). Al investigar la realidad social el valor máspreciado es la imaginación. “Imaginación” viene de imagen, siendo la capacidad de reproducir imágenes y asociarlas. Es también una sospecha. Escribir es poner imágenes (pensamientos) en palabras, para que luego otra persona pueda a su vez visionar esas imágenes. En la traslación de imágenes a palabras, y de nuevo de palabras a imágenes se pierde algo, pero también se ofrece espacio para la improvisación. Según escribo este capítulo del libro en el ordenador veo desarrollarse imágenes tal y como yo las pienso en mi cerebro. No existían, y de pronto las veo formarse, poco a poco, en la pantalla. Es mágico. El fotógrafo/a imagina la foto positivada, la televisión imagina la audiencia, el escritor/a imagina los libros terminados; los tres antes de que realmente suceda. Es el poder de la imagen pensada, el poder sociológico de la Fotografía.

¹⁰⁶ Los experimentos se pueden ver en el libro ya citado de Robert L. Solso (1999) en el capítulo sexto sobre «The eyes have it: Eye movements and the perception of art» (pp. 129-155).

2. FOTOGRAFÍA Y SOCIOLOGÍA

La *Fotografía* se inventa en 1839, la misma fecha en que Auguste Comte empieza a escribir sobre la nueva ciencia de la *Sociología*. El famoso *Discours sur l'esprit positif* es de 1844. Es interesante recordar que ese “discurso” es en realidad un prólogo, largo (de unas 140 páginas), a su *Tratado filosófico de astronomía popular*. La visión del mundo a través del antejo o del teleobjetivo es pues iniciada por el nuevo espíritu positivo de la Sociología. Fotografía y Sociología son dos disciplinas hermanas, francesas por nacimiento, relacionadas desde su inicio. Ambas nacen en Europa, se exportan a América, y se reimportan a finales del siglo XX desde Estados Unidos a Europa. Vienen entonces con ropajes y temas nuevos pero conservan un sabor antiguo. En esta migración de retorno, o en su naufragio, muchos europeos/as perdieron el interés por las ciencias sociales lo mismo que por la fotografía. En el siglo XXI se observa un renovado interés por la fotografía como instrumento de análisis social. La fotografía fija es una mezcla de arte y técnica (mecánica y química) que consiste en congelar un instante del tiempo visto. En este sentido el análisis del “momento decisivo” se puede convertir en un instrumento excelente de análisis de la realidad social. A menudo se transforma también en una construcción de esa realidad social, distinta pero comparable a la que es capaz de producir un texto escrito. Idealmente la combinación de texto escrito e imagen proyectada es el objetivo fundamental de la Sociología en las próximas décadas.

La Sociología de la Fotografía —como parte de una *Sociología Visual* más amplia— es un campo por desarrollar en el mundo académico español y latinoamericano. Este segundo capítulo se dedica a definir la *agenda* de ese nuevo interés y campo intelectual. La fotografía ¹

¹ “Fotografía” es un concepto ambiguo, pues lo mismo se refiere a la disciplina como a una foto concreta. Para evitar la confusión aquí se utiliza “Fotografía” con mayúscula para referirse a la profesión, carrera, o ciencia (arte); “fotografía” para la técnica y el instrumento de análisis visual de la realidad social; y “foto” para un negativo positivado sobre papel fotográfico.

permite preservar un fragmento del pasado, una imagen de algo que no volverá a repetirse, y que incluso puede haber desaparecido. Las personas en una foto quizás están muertas, los edificios son otros. Es posible que las personas vivan, pero no tienen ya la misma edad. Indefectiblemente toda foto se refiere al pasado efímero. El instante fotográfico es irrecuperable, en ese sentido es decisivo. La fotografía es profundamente democrática: trata a todos los sujetos y objetos por igual. Permite así estudiar la esencia abstracta de la variación humana, es decir de los tipos humanos diversos. El mundo puede ser visto, mirado, estudiado, a través de imágenes fijas. Permite analizar la realidad social desde una cierta distancia. Como con la letra impresa la fotografía fija (traducción de *still photography*) permite que algo pueda ser vuelto a ver. Por eso genera nostalgia. Las fotos antiguas, amarillentas, romantizan un pasado todavía visible en dos dimensiones, y en formato reducido.

La fotografía es una herramienta del análisis social². Se dispara (la cámara) para congelar un instante o *momento decisivo* que permite luego ser visto, revisto, interpretado. Pero la fotografía es además un acto social. Se sacan fotos de los ritos de paso: bautizos, comuniones, bodas, viajes de luna de miel, graduaciones escolares, cumpleaños de los hijos/as, viajes a Mallorca o a Grecia. En otras culturas se fotografía el primer día de escuela, la primera visita al dentista, etc.³. Antes incluso se fotografiaba a los muertos/as; ya no se hace. La fotografía es un rito social o al menos parte de un rito, tanto como es una defensa contra la ansiedad. Se viaja fotografiando para sentir que se hace algo, que se trabaja. La cámara es además un instrumento de poder, agresivo-

² Un excelente ejemplo en España es el libro de María-Ángeles Durán y Carlos Hernández Pezzi, *La ciudad compartida* (Madrid: Consejo Superior de Arquitectos de España, 1998), 2 vols.

³ Algunas máquinas como las de *advanced photo system* (APS) permiten poner rótulos o títulos a las fotografías. Es interesante el catálogo de títulos prefabricados, que indica las posibilidades estandarizadas de escenas fotografiables según la industria. Estos son, por ejemplo, algunos de los de la cámara Fuji "Endeavor Fotonex MRC": navidad, cumpleaños, vacaciones, luna de miel, boda, graduación, familia, fiesta, aniversario, amigos, acto escolar, viaje, te quiero, gracias, felices pascuas, feliz cumpleaños, felicidades, feliz navidad, festival, primer día de colegio, tour, año nuevo, pascua de resurrección, feliz año nuevo, reencuentro, día del padre, día de la madre, recuerdos y bautismo. En otros idiomas se incorpora también *hanukkah* y *party*. Esta posible lista de treinta rótulos (en doce idiomas diferentes) expresa bastante bien el catálogo de sucesos fotografiables dentro de una sociedad contemporánea, aunque se realiza con un elevado nivel de ingenuidad familista.

vo, que enfoca y *dispara...* pero que no mata sino que apropia. Una cierta tradición cree que la fotografía tiene un contenido frívolo dentro de la investigación social. Algunos periódicos o publicaciones serias nunca, o casi nunca, presentan fotos: *Le Monde*, *The New York Review of Books*, *La Revista de Occidente*, o tantas otras revistas profesionales sociológicas. A veces sustituyen las fotografías por dibujos a plumilla, con un planteamiento ultraclásico peculiar. La fotografía se considera equívoca, desinformante, de dudoso significado o simplemente falsa. Quizás se piensa que es demasiado real. Es una invitación a la fantasía, a veces incluso erótica. Una foto sin pie de foto no se suele entender. Curiosamente en un mundo lleno de imágenes la palabra sigue siendo importante. La imagen es además una mirada de adultos, y de varones, al mundo exterior. El mundo se hace accesible a través de las fotos.

Es difícil establecer teorías convincentes, o elaboradas, en base solamente a fotos. Las fotografías tienen significados múltiples, y no está clara la forma en que pueden ser interpretadas. Lo mismo podría decirse de un texto escrito, pero no se suele reconocer tan a menudo. Existe además una dificultad considerable al tratar de unir texto y foto. Muy pocas tesis doctorales o investigaciones en las ciencias sociales incluyen texto y fotos a un nivel de igualdad. Si lo hacen es a un nivel desequilibrado de importancia. Las fotos, pocas, son una mera ilustración del texto. No se suele desarrollar una teoría con imágenes. Quizás eso se deba a la dificultad de transmitir mensajes abstractos elaborados en base a fotos. Las relaciones políticas y económicas son difíciles de fotografiar. Las estructuras de poder y desigualdad están escondidas, no pueden fotografiarse. Muchos de los temas vitales más importantes son invisibles, ocurren a puerta cerrada, a oscuras, no pueden ser fotografiados. Pero eso no implica que la fotografía sea inútil para avanzar el conocimiento, o formular teorías. Curiosamente los fotógrafos/as cometen el error contrario: presentan muchas fotos con muy poco texto, y a menudo con un texto que es simbólico o meramente estético (citas de Confucio, Shakespeare, la Biblia, poesías, letra de los Beatles).

Hay toda una tradición comprometida de la fotografía. La foto puede ayudar a conocer y a denunciar situaciones sociales de hambre, violencia, carencias y opresión. La fotografía puede también colaborar a un conocimiento crítico de la sociedad. Es posible un conocimiento profundo a través de la emoción, y no sólo a través de los datos. Se trata pues de conocer para reformar, para cambiar. La foto se

utiliza además en una tradición de diseñar pósters y collages, que sirven de propaganda política y comercial. La fotografía puede ser utilizada para explicar visualmente los males sociales, los problemas de la sociedad. Permite describir comunidades, familias, e incluso provocar la acción social. Un campo novedoso de investigación es investigar qué ocurrió con las personas que aparecen en una foto. Personas perseguidas, bombardeadas (como en las fotos de Robert Capa), que huyen, que pasan hambre pueden ser vueltas a fotografiar —si es que viven— unas décadas después. Esta forma de investigar apenas se ha desarrollado. Las consecuencias de ese tipo de investigación es un instrumento para unir los aspectos macro con los micro de la sociología. Seguramente reafirmaría la idea de que la vida es bella y cruel al mismo tiempo.

La teoría fotográfica aplicada al análisis de la sociedad está realmente subdesarrollada. Se acepta la Fotografía como arte, como química, a veces incluso como denuncia, como pasatiempo, pero no como Sociología. Sin embargo, la Fotografía contribuye sustantivamente a la construcción de la realidad social. Cada vez es más importante la imagen en las ideas que se tienen de la sociedad, de los roles sociales, de las normas sociales. Aunque la teoría fotográfica no se ha desarrollado apenas hasta ahora, sí hay sociólogos importantes que se han dedicado a temas fotográficos. Erving Goffman tiene un libro importante sobre *Gender Advertisements*, o los roles femeninos aprendidos a través de las fotos (1979)⁴. Howard Becker es el sociólogo importante que seguramente más ha escrito sobre fotografía (sobre todo entre 1974 y 1986)⁵. Pierre Bourdieu tiene un libro esencial sobre fotografía como “un arte medio” (en 1965)⁶. Desde el ensayismo sociológico Susan Sontag ha escrito un excelente libro sobre fotografía (en 1977)⁷. Otros sociólogos/as sí han tratado el tema de la Fotografía,

⁴ Erving Goffman, *Gender Advertisement* (Nueva York: Harper & Row, 1979), 84 pp.

⁵ Véanse sobre todo Howard S. Becker, *Exploring Society Photographically* (Evanston, Illinois: Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1981), 96 pp., y Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982), 392 pp. Véanse también varios capítulos en *Doing Things Together* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1986), pp. 221-317.

⁶ Pierre Bourdieu *et al.*, *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie* (París: Les Éditions de Minuit, 1965), 361 pp. Otras ideas novedosas aparecen en su libro *Sobre la televisión* (Barcelona: Anagrama, 1997), 140 pp. Bourdieu muere en 2002.

⁷ Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Barcelona: Edhasa, 1981), 219 pp.

pero no es todavía un tema legítimo de análisis, al mismo nivel que lo son los datos estadísticos o el texto.

Se habla de Fotografía como *ciencia* y como *arte*. Las bibliotecas incluyen dentro de la sección de “Fotografía” libros de historia de la fotografía, manuales de técnicas de utilización de cámaras y de revelado, así como una serie extensa de libros de autor (de fotógrafos/as famosos). *Fotografía* se refiere pues al arte, o la ciencia, mientras que *foto* es la forma coloquial en español de referirse a la fotografía, o de mencionar una imagen —se dice una fotografía o foto— concreta. Igual de interesante puede ser una fotografía de un fotógrafo/a importante que de una persona anónima. Para sacar fotos no se necesita un título especial⁸. Pero se habla de *fotógrafo* (varón o mujer), cuando es un/a profesional que se dedica a la fotografía, que vive de ella. Se habla de *amateur*, cuando no es un fotógrafo/a profesional, pero es persona especialmente obsesionada por las cámaras y por sacar fotos, normalmente “artísticas” (es decir enfocadas, centradas, bonitas). Los ritos de paso pueden ser fotografiados por fotógrafos profesionales, pero a menudo los familiares y amistades se encargan también de fotografiar esas situaciones sociales. Existe un formato detallado de lo que hay que fotografiar y lo que no. Las bodas son el rito social con especificaciones más claras de lo fotografiable, e incluso en qué orden.

Hay discusiones tópicas como las de fotografía en color *versus* blanco-y-negro; o la de fotografía (fija) respecto del vídeo o película (cine). Esta segunda discusión es importante. La fotografía no es mejor ni peor que el vídeo. Son estrategias distintas. Ambas contribuyen al conocimiento de la realidad. La fotografía fija describe el pasado, un instante decisivo apenas perceptible para el ojo humano. Pero se puede volver a ver muchas veces, a pensar sobre la foto, incluso a investigar. La película o vídeo puede suponer varias decenas de fotos por segundo. No se fija tanto en el pasado, sino más bien en el futuro: lo que va a pasar. Algo va a suceder continuamente, y se trata de preverlo, de ansiosamente esperar a ver qué sucede. Se puede congelar una imagen de vídeo, pero no se suele hacer. Se visiona seguido, sin detenerse en una imagen. En ese sentido las fotos (32 por segundo) se ven deprisa. Van a tal velocidad que no se pueden pensar por separado; incluso a veces no se “ven” todas, sino sólo subliminalmente. Foto y vídeo son pues instrumentos y estrategias diferentes. Ambas utilizan

⁸ En español se dice “sacar” fotos, por hacerlas pero no por revelarlas. A veces se habla de “tirar fotos”.

la imagen, una cámara, y un *cameraman* (anglicismo horrible) pero con metas distintas.

La foto no es sólo la foto. Es usual pensar que en una fotografía sólo aparecen las personas que están en la imagen. Pero al menos está también (aunque no se vea) la persona que sacó la foto. Es un personaje importante. En fotografía (y en vídeo) conviene diferenciar entre el fotógrafo/a, la cámara, y el espectador/a u observador/a. Los tres (fotógrafo-cámara-espectador) miran, enfocan incluso, pero tienen ideas diferentes de lo que buscan, y sacan conclusiones distintas. Quizás la cámara es más inerte, pero los aspectos técnicos son también importantes. No “ve” lo mismo un objetivo de 50 mm que un gran angular (de 35, 28 ó 21 mm). El objetivo estándar de 50 mm tiene un ángulo de campo de unos 45 grados, similar al ojo humano. Un gran angular de 28 mm tiene un ángulo de campo de 76 grados, es decir que “ve” un 69% más que el ojo humano. La cámara puede ver más que el ser humano, y sobre todo mejor enfocado. También es importante la persona (o máquina) que revela la foto, sobre todo en blanco y negro, donde existe un mayor poder de la persona que realiza el revelado.

Sorprende la idea de que una cámara ve más que el ojo humano. Un objetivo de 50 mm se acerca mucho a la visión del ojo humano. Sin embargo, un objetivo gran angular de 28 mm ve bastante más que el ojo humano, más ángulo. Pero las personas pueden ver por el rabillo del ojo (las cámaras no), desenfocado y borroso, pero notan cambios, colores, señales amenazantes. Una foto tiene la propiedad de que puede estar toda ella enfocada. Cuando un ser humano mira, enfoca una parte muy limitada de la escena. El resto, a su alrededor, aparece menos nítido, y cuanto más se aleja del punto de enfoque es más borroso. Una foto (bien enfocada, con luz, y con profundidad de campo) puede aparecer totalmente enfocada, por ejemplo, desde la persona de pie a la entrada de una iglesia hasta la campana de la torre. En ese sentido una foto no es lo que vemos, sino algo parecido, pero con características distintas. En las fotos los colores no son de verdad, sino resultados químicos que se asemejan a la realidad. Por eso los seres humanos aparecen “raros” en las fotos. Las personas apenas se reconocen a sí mismas en las fotos. «No he salido bien en esta foto», se suele decir. Las personas apenas se ven a sí mismas (salvo en los espejos de los cuartos de baño, por la mañana). Les cuesta pues reconocerse.

Las fotos explican, hacen sentir algo, y ordenan el conocimiento. Son tres procesos de elaboración del conocimiento importantes. Su-

ponen una forma peculiar de conocer la realidad social; pero también de crearla. La publicidad aprovecha esta característica de construcción de la realidad social, y el potencial de generar normas sociales. En la cultura llamada “occidental” se cree mucho en las palabras y poco en las imágenes. Ocurre al revés en la cultura “oriental” que es más intimista y pictórica⁹. En el mundo contemporáneo cada vez hay más imágenes, y éstas tienen más poder sobre nuestras vidas. Por eso es tan importante entender de Fotografía y de fotos.

Cualquier investigador/a social debe aprender a distinguir tres tipos distintos de fotos: fotos-ventana, fotos-espejo, y fotos-regla. Toda foto corresponde a una de estas tres categorías. A menudo una misma foto puede tener características de dos o tres tipos. Un paso importante para saber de Fotografía y de Sociología es entrenarse en distinguir estos tres tipos distintos.

La *ventana* representa una foto que está abierta a la realidad. Al abrir una ventana se ve el exterior. El objetivo de la foto es mostrar el mundo visible a la luz, reproducirlo exactamente, mejor que en un cuadro. Al igual que una ventana si no hay luz (si la ventana se abre en una noche cerrada) se ve poco o nada. La fotos son muy exactas, y el paisaje o escena que se fotografía es una visión real, empírica, detallada de la realidad. Las fotografías reproducen la realidad con exactitud. No pueden ser falsas, a menos que se truquen o que la realidad sea equívoca. Son como un testigo presencial, policial, de un hecho. Se suele utilizar en casos penales como evidencia. La ventana abierta ¿es una reproducción exacta de la realidad? Al menos lo es de una parte de la realidad, precisamente la porción que en ese momento estaba enfocada por el fotógrafo/a. Pero una fotografía (o una ventana abierta) dice poco de la parte de atrás de la casa o de un lado inaccesible en esa situación. Hay pues una selección de la realidad previa: lo fotografiable, lo que se desea fotografiar, lo que se puede fotografiar, lo que realmente se fotografía, y siempre que haya luz.

Se dice que *una imagen vale más que mil palabras*, es decir tres páginas de este libro. La foto-ventana es un testimonio de un mundo que desaparece, que a lo mejor nunca más volverá a ocurrir. Los mineros, o los agricultores, fotografiados por los fotógrafos del siglo XX (como hace Sebastião Salgado) son seguramente los últimos trabaja-

⁹ En japonés, por ejemplo, toda la escritura kanji es ideográfica, al estilo de la china. Refiere pues, de forma estilizada a la realidad visual de la noción descrita.

dores industriales de la historia de la humanidad. Se fotografían edificios que van a desaparecer y no sólo los rascacielos nuevos que se construyen. Sabemos así cómo fueron construidos, y cómo fueron antes de derruirlos. La fotografía es especialmente útil para recordar la historia. Así recordamos las Twin Towers.

Los *espejos* reflejan los sentimientos del propio fotógrafo/a. Las fotos-espejo representan una estrategia de expresión. Proyectan lo que el fotógrafo/a siente ante una realidad social. La fotógrafa saca esa foto precisamente para hacer sentir a otra persona (espectadora) de la misma manera. Las fotos de *petit bonheur*, de pequeña felicidad, durante la segunda postguerra mundial pretenden hacer olvidar las secuelas de la guerra así como las situaciones de hambre y destrucción. Enfocan los contrasentidos chistosos o mínimamente paradójicos de la vida cotidiana, de la *vida moderna* a lo Sempé, olvidándose de las catástrofes. Las fotos de pobres pueden tratar de llamar la atención sobre esa población marginal, o quizás sobre lo que se denomina “la pobreza digna”. Algunas personas son pobres, pero tienen una mirada limpia, honesta. A través de la televisión o de las revistas la fotografía hace llegar las injusticias del mundo hasta el cuarto de estar. Se ven entonces en el propio hogar asesinatos, e imágenes de extrema pobreza o injusticia, que suceden en lugares remotos del planeta. A veces eso ocurre casi de forma instantánea, gracias a que ya no sólo viajan a través del espacio las palabras o el texto, sino también las imágenes.

La foto-espejo supone una transferencia desde el fotógrafo/a al espectador/a. Trata de comunicar visualmente un pensamiento íntimo. La foto no es más que una excusa. El mensaje es subliminal, indirecto, o simplemente sentimental. El fotógrafo/a trata de persuadir de algo a cualquier espectador/a. Algo similar ocurre con la pintura, pero sin utilizar necesariamente la realidad. Los espejos valen para investigar la naturaleza humana, los valores vitales de las personas. La realidad real no importa tanto, sino lo que ésta comunica. El espejo puede utilizarse entonces como material autobiográfico, incluso para el análisis psicoanalítico de una persona o un grupo social. Pero siempre es necesaria una teoría o un paradigma para su interpretación. Así en *Gender Advertisements*, Goffman no presenta una lista cualquiera de fotos de mujeres y varones en roles distintos, algunos de ellos publicitarios (es decir, ficticios). El sociólogo canadiense desarrolla un marco teórico conceptual que trata de demostrar con las fotos. Este marco conceptual —como en *The Americans* de Robert Frank— puede ser sutil,

múltiple, poco definido, pero no hay duda de que existe, y está laboriosamente trabajado¹⁰.

La cualidad principal de una fotografía es que sea *inquietante*, extraña. Dice o sugiere algo, pero no se sabe exactamente qué es. No queda claro a qué se refiere, o lo que se está fotografiando. Si no hay pie de foto es difícil obtener una interpretación rápida de la foto. *Inquietante* es pues una característica positiva en el arte, en la fotografía, pues estimula interpretaciones múltiples de la realidad¹¹. El fotógrafo/a dispara y desaparece, pero deja su puesto para que sea ocupado por el espectador/a. Curiosamente el espectador ocupa luego exactamente el mismo sitio en que estaba antes el fotógrafo. Existe pues una comunicación refleja entre ambas personas. De eso tratan precisamente los espejos.

No todas las fotografías son *espejo* o *ventana*, aunque sí lo son la mayoría de ellas. Hay algunas fotos, sobre todo las publicitarias, que se producen desde el mundo de la irrealidad y que se pueden denominar *reglas* o normas. Suponen un sistema o estrategia de control social. Esas fotos no sólo tienen un significado sino que producen significado. Dicen cómo otra persona debe de conducirse o actuar, señalan lo que es bueno y malo. Dictan la moda: cómo hay que vestir, pensar, comprar, sentir, desear, relacionarse, beber, viajar, comer, hablar, etc. Suelen establecer una norma idealizada. A menudo existen varias normas en una misma foto de este tipo. Quizás son mensajes distintos para personas diversas. Por ejemplo, muchas fotos publicitarias que

¹⁰ Robert Frank, *The Americans* (Nueva York: Grove Press, 1959), la primera edición *Les Américains* (París: Robert Delpire, 1958), 180 pp. Es la serie más importante de fotos describiendo un país concreto, con una perspectiva externa. Se ha utilizado aquí la reedición de 1986 (Nueva York: Pantheon Books, 179 pp.) y la cuarta francesa de 1997 (impresa en Suiza). Incluye una introducción de Jack Kerouac (el famoso autor de *On the Road*, 1957). Es una interpretación de la sociedad de Estados Unidos veinte años después de *American Photographs* de Walker Evans (MoMA 1938, considerada como la primera visión fotográfica global de la sociedad estadounidense; 37 fotos). Frank es mucho más crítico e innovador. El trabajo de campo le llevó dos años —1955-1956— viajando a través de los Estados Unidos con una beca Simon Guggenheim (la primera concedida a un extranjero; Robert Frank es suizo, nacido en el año 1924). Después de la exposición fue duramente criticada y rechazada. Con los años es considerada la serie de fotos más influyente en la Fotografía contemporánea. El presente portafolio contiene 83 fotos, todas en blanco y negro en el orden establecido por él.

¹¹ En este caso como la excelente obra autobiográfica del sociólogo Esteban Pinilla de las Heras, *La memoria inquieta* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1996), 307 pp.

tratan de vender algo (un coche, una lavadora, incluso cigarrillos) utilizan la foto de una mujer guapa, provocadora. Es obvio que el mensaje no es igual para un espectador varón que para una mujer. Aunque curiosamente en ambos casos suele conseguir su objetivo: vender más el producto que anuncia. Las fotos-reglas son típicas de anuncios de todo tipo, de publicidad, revistas, incluso televisión. Señalan lo que otra persona debe hacer, y el castigo que va a sufrir si no lo hace. Son tipos ideales, que incluyen el mensaje del contratipo. Es decir, dictan una norma social, la contranorma, y a menudo incluso el castigo si no se sigue la norma.

Cualquier foto pertenece a uno de estos tres tipos —*ventana, espejo, regla*— o es una combinación de factores de los tres tipos en proporciones distintas. Igual que los sueños son siempre una realización de deseos, las fotografías no sólo describen la realidad sino que la construyen. La fotografía (una foto, o el arte de la Fotografía) no es nunca inocente. Es parte de la cultura, de la sociedad, y mantiene un protagonismo determinado dentro de esa cultura. Cada vez más una foto tiene diversos niveles de realidad. La Sociología enseña dos cosas: a mirar fotos, y a construirlas. Cuando se dedica tiempo a observar y analizar una foto, el significado de esa foto cambia, a veces radicalmente. Basta con observar una imagen o una foto con *ojo sociológico* para que el significado (y el placer) de mirar una foto se transforme.

Hay dos formas de mirar fotos: *rápida y lenta*. No se refiere aquí a ver pasar las fotografías a cuarenta o cincuenta imágenes por segundo. Se trata de fotos ya fijadas, que se pueden hojear, echarlas un vistazo, o analizarlas despaciosamente y a voluntad. No hay una máquina que nos las pase automáticamente. Eso vale para cualquier foto. Pero el resultado es desigual.

Al hojear una revista, leer un periódico, o conducir por la ciudad se pasa a menudo inadvertidamente por delante de decenas de fotos. A cada una se le echa un vistazo, a veces por el rabillo del ojo. Es cuestión de segundos. Con ese sistema de *mirada rápida* el espectador/a reconoce la foto, y seguramente el mensaje directo que suele contener. Se apropia del significado de la foto y queda tranquilo/a. Apropiándola se ejerce poder sobre la foto. En el cerebro humano se produce una explicación inmediata y fácil del contenido de la foto. Eso produce satisfacción: se han realizado los deberes bien. El premio es el supuesto *poder sobre la foto*. En el ser humano ese acto produce placer, asociado con un cierto goce voyeurista. Es como si se estuviese viendo algo

(el mundo) por el ojo de una cerradura. Ver fotos, los “santos” de un libro, genera una cierta alegría o satisfacción. Como señala Rose K. Goldsen mirar imágenes supone una fascinación especial en nuestra cultura¹².

Pero si se realiza el experimento de mirar una foto de forma *lenta* la situación cambia. El experimento es mirar una misma foto durante minutos, incluso media hora o más. Entonces se descubren otros significados, más o menos ocultos. Pueden ser significados generados voluntariamente por el fotógrafo/a o incluso inadvertidos por ese fotógrafo/a. Se establecen relaciones con otros contextos, entornos, culturas, tradiciones culturales, normas sociales, etc. Algunas fotos chocan o inquietan sin que se sepa por qué; como muchas que anuncia la compañía Benetton. Ese choque o sorpresa está buscado deliberadamente por los/as anunciantes para llamar la atención. Si se mira despaciosamente una foto se entiende mejor su significado, y el orden de las fotos en un reportaje o en un estudio. El orden, o posición de una foto en el texto, es siempre importante, pues entre muchos órdenes diversos, alguien (no necesariamente el fotógrafo/a) escoge uno concreto. Cuando es el propio fotógrafo/a aporta nuevas claves para entender la foto.

En una mirada *lenta* se va perdiendo el poder sobre la mirada y sobre la foto. Llega un momento en que los ojos se sienten confusos, no saben a dónde mirar. Se pierde progresivamente el poder sobre la foto —inicialmente apropiada— para terminar siendo poseído/a por la propia foto. Inevitablemente cualquier foto, sobre todo si es “importante”, hay que ponerla en el contexto de la tradición fotográfica, en verdadero diálogo con el resto de las fotos de la historia de la humanidad; incluso con pinturas, cuadros, arquitectura, cultura. No es verdad que las fotos sean Robinsones Crusoes aislados. Cada foto se entiende en el contexto de los procesos fotográficos de las últimas décadas, y en general del arte. Hay 150 años de historia de fotos “importantes”, y las personas que se dedican a esta especialidad (como cualquier otros/as profesionales) saben identificar cuáles son esas fotos, las recuerdan, las tienen fijadas mentalmente en su cabeza, aparecen en los libros de historia de la fotografía. Recuerdan y comparan. El proceso de conocimiento es parecido a la pintura, escultura, arquitectura, diseño.

¹² Rose K. Goldsen, *The Show and Tell Machine: How Television Works and Works You Over* (Nueva York: A Delta Book, 1978).

Una foto vista lentamente termina produciendo ansiedad, intranquilidad, inquietud, incluso desconcierto. La foto recupera su poder sobre el observador/a. Quizás es que quien recupera el poder sea el fotógrafo, que después de sacar la foto desaparece para dejar su puesto al observador/a. Pero el fotógrafo/a está allí cerca agazapado, esperando la reacción del observador. Cuando se mira detenidamente una foto cualquiera se intuye o se entiende mejor al fotógrafo/a, y a todo el proceso de construcción de la realidad. La idea fundamental es que la fotografía es una estrategia para el conocimiento de la realidad social. Es una ciencia blanda, artística, lábil, pero con un soporte nítido, duro, electrónico y químico. Ser un buen fotógrafo no es fácil; “leer” fotos tampoco lo es. No es problema de tener una buena cámara, sino un buen ojo, y un mejor cerebro. Hay una estrategia para producir un portafolio fotográfico como hay una estrategia para ver fotos o para escribir un buen libro.

Hay normas informales en fotografía que permiten conocer los límites o el marco. Las fotos no deben estar trucadas, ni retocadas, ni alteradas sin previo aviso. No deben estar del revés, ni cortadas, ni ampliadas sólo en una porción. Una foto debe dar una información real de lo que se fotografía. Por eso cada vez con más frecuencia se pide que la foto revelada incluya todo el negativo, con los *bordes negros*, sin alterar¹³. Una cierta ética es pedir permiso para fotografiar, como lo hacen otros especialistas sociales (sociólogos, antropólogos, médicos). Muchas veces se suele pedir permiso después de sacar la foto. La mayoría de fotos reproducen el ojo humano, es decir son sacadas con un objetivo de 50 mm, similar a lo que el ojo capta (45 grados). La distorsión que produce un gran angular, o la falta de intimidad de un teleobjetivo es irritante para los/as mejores profesionales.

La polémica entre el uso del blanco-y-negro o el color no se ha zanjado todavía. La fotografía clásica, carismática, noble, es casi siempre en blanco y negro. La discusión se refiere más a la falsificación de la realidad. Ambos sistemas (grises y color) falsifican la realidad. Pri-

¹³ Pero no es siempre así, incluso con fotografías famosas. La célebre foto de los tres guardias civiles en Deleitosa, realizada por W. Eugene Smith en su reportaje para la revista *Life*, es en realidad una parte del negativo, cortado en la ampliación para acen-tuar el dramatismo y el contraste. Los demás negativos no escogidos para el reportaje impreso incluyen los tres mismos guardias civiles pero en una representación bastante más suave y menos dura. Es un caso claro de modificación de un negativo para lograr un mensaje determinado. Sólo es posible darse cuenta viendo los contactos de los negativos originales.

mero el gris, porque la vida no es gris sino en colorines. Segundo el color, porque no corresponde al color de verdad. El de las fotos es un color químico ligeramente irreal. La gama de grises permite una gradación más suave, más diversificada de los tonos. El color apenas deja ver las tonalidades de grises. El blanco y negro permite que el fotógrafo/a mismo lo revele y por lo tanto mantenga un cierto control sobre su obra; en el color eso es casi imposible. Cualquiera de los dos métodos tiene sus problemas.

Son más importantes los problemas prácticos. Una foto necesita *luz y tiempo*. Ambas características son sociológicamente peculiares: no sobran, no siempre existen. Seguramente algunas de las situaciones o procesos más importantes de la vida humana son infotografiables. En el terreno práctico es posible reacciones violentas por parte de personas fotografiadas sin avisar. No es posible vivir y fotografiar al mismo tiempo. Un buen fotógrafo/a viaja, vive, duerme con la cámara; casi como un militar con la pistola. Pero el rol de ciudadano normal y de fotógrafo conviene deslindarlo.

Toda foto pide una explicación, un pie, una información sobre lo que se fotografía, el fotógrafo/a, la cámara y su objetivo, el negativo, velocidad, apertura, fecha, lugar, etc. Sin ello el espectador/a está algo perdido, confuso. Pero casi nunca —ni siquiera en los llamados libros de fotos— se ofrece tanta información. Hay que reconocer que todas las fotos (incluso cuando se identifica el sujeto exacto) son ambiguas: tienen significados e interpretaciones múltiples. Otro problema es que existe una discontinuidad entre el instante fotografiado y la foto revelada, y expuesta. Ha pasado el tiempo, y por ello el significado es distinto, ha cambiado. El esfuerzo consiste en averiguar lo que el fotógrafo/a trata de fotografiar, y lo que el fotógrafo/a no quiso fotografiar. Todo esto debe ponerse en el contexto de lo que es posible fotografiar, ya que hay situaciones, procesos, sentimientos, olores, sonidos, oscuridades, situaciones íntimas que no son fotografiables. Otras situaciones son tabú.

Existe una discusión sobre las fotos *malas y buenas*, las fotos profesionales y las de aficionado/a, en qué consiste el canon en fotografía. Esa polémica merece un libro aparte. Dejamos aquí constancia de que los/as clásicos están menos claros en Fotografía que en Sociología o en Antropología. Comte, Marx, Durkheim, Weber, Simmel, Pareto, Freud son unánimemente considerados los padres fundadores de una ciencia social. En Fotografía no hay una lista universal tan precisa. La definición del canon, lo que es bello, bueno, inmortal, es bastante de-

batible en fotografía. Se ha impuesto, claro está, *un canon* occidental, anglosajón. Pero desde las ciencias sociales es posible discutirlo, retarlo, demostrar su etnocentrismo, clasismo, sexismo. El sociólogo Becker discute el tema del canon como uno de los más fascinantes en el terreno del arte ¹⁴.

Pero la dificultad mayor es la de cómo unir foto y texto. Los/as científicos sociales somos reacios a esa unión. No se enseña cómo realizarla; hay poca investigación sobre la forma de hacerlo. La información en la sociedad actual se presenta en foto-y-texto, pero no se investiga con foto-y-texto. El discurso fotográfico se puede enseñar y aprender; como cualquier otra disciplina. Dar sentido a una foto es una forma de trabajar, a menudo costosa, estresante, fatigante. Cualquier foto —incluso las fotos “malas”— enseña cómo es la realidad social, sobre la naturaleza humana también, y todo ello a diversos niveles. Una foto “mala” pero interesante vale más que muchas “buenas”. La vida es menos nítida, centrada y enfocada que la mayoría de las fotos.

La inmensa mayoría de fotógrafos/as no saben nada de ciencias sociales. Tienen buen ojo, mejor olfato a veces, y sensibilidad social; pero no analizan críticamente, ni de forma disciplinada la estructura de la sociedad. La Fotografía es una estrategia de conocimiento que requiere disciplina intelectual, lo mismo o más que cualquier otra ciencia. Se está en el alba de una nueva generación de científicos/as sociales interesados seriamente en fotografía, que utilicen la fotografía para analizar la realidad social. De ese nuevo análisis de la sociedad es posible obtener nuevas teorías y progresos. Es una tarea para el siglo XXI. El dicho de Robert Capa de que *si tu fotografía no es buena es porque no te acercaste lo suficiente*, debe aplicarse ahora a los/as científicos sociales: si quieren saber más de la realidad social es preciso que estudien Fotografía, seriamente, y sobre todo que vean y hagan muchas fotos ¹⁵. El reto fundamental es el de combinar foto y texto en la investigación social.

¹⁴ Howard S. Becker, «Photography and sociology», *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1 (1974), pp. 3-26; Howard S. Becker, «Do photographs tell the truth?», *Afterimage* 5 (febrero 1978), pp. 9-13. Se puede comparar con el canon en la literatura, por ejemplo, Harold Bloom, *The Western Canon: The Book and School of the Ages* (Nueva York: Harcourt Brace, 1994), 578 pp.

¹⁵ Robert Capa (su nombre real era Endre Ernő Friedmann, nacido en 1913 en Budapest) se acercó tanto que murió al estallarle una mina haciendo de corresponsal de guerra en Indochina en 1954. El consejo vale pues mucho, pero como todo en la vida puede ser peligroso. Nos quedan sus fotos inmortales, y su Leica agujereada. Véase especialmente su libro *Death in the Making* (Nueva York: Covici-Friede, 1938), con fotos de Robert Capa y Gerda Taro.

La Sociología ha olvidado la imagen..., o quizás es que no la ha descubierto todavía. El *objetivo* de la Sociología Visual es estudiar el impacto de la imagen fotográfica en el análisis social (sociológico y antropológico fundamentalmente). Se trata de analizar la fotografía como una realidad, organización, e institución social. Una *Sociología Visual* estándar se organiza en temas, que cubren de forma ordenada los aspectos básicos que sobre el tema se imparte en cualquier programa universitario en el mundo ¹⁶.

No debe estudiarse de forma cronológica ni histórica, sino analíticamente. Lo más apropiado es partir del estudio de la imagen fotográfica, su evolución en España y en el mundo. Luego hay que desarrollar las teorías sociológicas básicas sobre la Fotografía. Se trata de investigar la utilización de la fotografía en las ciencias sociales, con temas sobre su uso en antropología, sociología, e historia. Es importante discutir la creación de fotos populares y la importancia de la fotografía en la vida familiar y doméstica de las últimas décadas. Se da importancia al estudio fotográfico de comunidades. Otro aspecto central es la utilización de la fotografía para el análisis de las desigualdades sociales. Conviene conocer algunos estudios fotográficos novedosos de la realidad social, y especialmente los nuevos proyectos que combinan texto escrito con fotografía. De ahí se pasa lógicamente a los proyectos de cambio social y político en que se utilizan fotografías. La foto es también noticia e información, por lo que es importante estudiar la tradición del fotoperiodismo. Otro tema importante es la fotografía como institución social, y como mercado organizado. Se debe mencionar —aunque no es necesario estudiarlo en detalle— la foto en movimiento, especialmente la fotosecuencia audiovisual.

¹⁶ Algunas de las ideas aquí expuestas parten de una asignatura impartida titulada *La Fotografía en las Ciencias Sociales*. Es un curso de doctorado que en España se enseñó por primera vez en el año académico 1991-92 en la Universidad de Barcelona. En la actualidad forma parte del Programa de Doctorado de Sociología de la misma Universidad (un programa bianual, de 32 créditos) y se enseña en los años impares. Es una asignatura alternativa (en años) con la de *Vídeo en las Ciencias Sociales* que también se enseña en el mismo programa de doctorado (por Carmelo Pinto). Los profesores son Jesús M. de Miguel (catedrático de Sociología de la Universidad de Barcelona), y el propio Carmelo Pinto. Han sido profesores también Omar G. Ponce de León, de la Escuela Activa de Fotografía de México, doctor en Sociología por la Universidad de Barcelona, y actualmente Jefe del Departamento de Posgrado de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, en Cuernavaca, México. También ha colaborado activamente como profesor Antonio Fernández Carracedo, de la Agrupación de Fotografía de Castelldefels.

Interesa, por ejemplo, la forma en que España es vista desde la perspectiva de los/as fotógrafos extranjeros. También se debe discutir la posible huella de España en la fotografía latinoamericana. Es interesante realizar estudios de casos, y sobre las técnicas especiales para realizar portafolios.

Conviene empezar el estudio sociológico de la fotografía por unas nociones comunes a las dos disciplinas. Así se estructura lo que se podría denominar el *ojo sociológico*, es decir una perspectiva social en la fotografía como instrumento de análisis, como industria, como profesión, y como constructora de la realidad social. Se dice que “ver es leer”; y que “una imagen vale más que mil palabras”. La cámara ve más que el ojo humano, o al menos de forma diferente. Para su análisis se propone un planteamiento más analítico que histórico. Pero es importante introducir al principio los textos o manuales básicos (internacionales) de historia de la fotografía y de técnica fotográfica. Estos son especialmente importantes no tanto por el repertorio de temas, la explicación de las líneas de progreso, sino también por el establecimiento del canon. Estas ideas sirven para estructurar los temas que se consideran básicos en la Sociología Visual en el mundo.

Escritura con luz. Es importante reconocer desde el principio la fascinación e ingenuidad de la imagen fotográfica, la verdadera *escritura con luz* (que es lo que significa “fotografía”). Se basa en lo que en el argot profesional se denomina el instante eternizado, o el momento decisivo, que es irrepetible. Se trata de un documento valioso de lo que ha ocurrido, del pasado. Es importante diferenciar los conceptos básicos de fotografía, foto, y fotógrafo/a. Un proceso histórico rápido va desde la cámara oscura hasta la foto instantánea, y a la fotografía computerizada. La historia de la fotografía en el mundo es única en el sentido de que aparece en Europa y establece un proceso lógico de desarrollo, dominado fundamentalmente por el capitalismo y por el mundo llamado “occidental”. Pero la aceptación de esta historia debe ser crítica, como debatible es la definición del canon. La historia contemporánea de la fotografía se convierte a veces en una crónica estadounidense que conviene completar y criticar.

La versión dominante es la de Beaumont Newhall a partir de *Photography 1839-1937* (en 1937), y como director del MoMA (1940-1962). El MoMA o Museum of Modern Art (Museo de Arte Contemporáneo) en Nueva York es la institución legitimadora más importante en el mundo de la fotografía contemporánea. Pero conviene poner

en relación además las otras artes con la fotografía, como se realiza en el libro de Aaron Scharf. Una línea de investigación inicial importante es la fotografía de paisajes en que destacan algunos números de la famosa revista *Aperture* (desde 1952). La historia de la fotografía se puede ver, a saltos, en el trabajo realizado por el Department of Photography del MoMA en periodos de veinte años: la revisión de Walker Evans en 1938, la colección crítica *The Americans* de Robert Frank en 1958, y los veinte años editados por John Szarkowski (director desde 1962) en 1978. Es interesante realizar una comparación con la retrospectiva de Garry Winogrand en 1988. Esta historia oficial de la fotografía desde América debe ponerse en comparación con la tradición europea de fotografía a veces más doméstica y radical. Los debates importantes ya desde el inicio son la polémica del color *versus* blanco-y-negro; de la belleza *versus* la realidad; la ilusión de la neutralidad; la polémica de la polisemia; así como la idea de que existen al mismo tiempo buenos fotógrafos/as que son malos filósofos/as y peores reformadores sociales.

La Fotografía es pues vista desde la Sociología como un fenómeno mundial. No podría ser de otra manera. Sin embargo, para el caso español conviene poner una atención especial en sus peculiaridades. Hay varias historias de la fotografía española (Lee Fontanella, Publio López Mondéjar, Manuel Falces, Carlos Cánovas) aunque ninguna de ellas definitiva, ni tampoco excelente. La más reciente es la *Historia de la Fotografía en España* de 1997¹⁷. Existe una versión de las Españas de José Ortiz Echagüe, pictoralista y conservadora que hay que entenderla en su época y objetivo. La revista *Arte Fotográfico* (1952-) juega un papel importante en los años cincuenta, durante el franquismo. La contestación del grupo AFAL a partir de 1956 debe ser tenida en cuenta. Los años setenta presencian el desarrollo de la revista *Nueva Lente* 1971-1983 (de cuyo estudio trata la tesis de Enric Mira). Hay que tener en cuenta también la crítica surrealista de la sociedad conservadora que en España tiene una importancia especial. Para todo este estudio vale la revisión de los fondos de la Biblioteca Nacional, o bien la exposición del Círculo de Bellas Artes de 1983. Otro resumen global aparece en la coetánea de los 20 fotógrafos de *Idas y Caos* (hasta 1940) en 1984. En fotografía (en el MoMA igual, por supuesto) las ex-

¹⁷ Publio López Mondéjar, *Historia de la Fotografía en España* (Barcelona: Luning Editores, 1997), 303 pp. Se inicia precisamente en 1939 y se divide en tres partes: siglo XIX, 1900-1939, y el periodo de postguerra hasta 1993.

posiciones van seguidas de libros o catálogos con una influencia e impacto duradero. Hay que tener en cuenta la creación de la agencia Cover en 1980, y la revista *Photovisión* (1981-). El Primer Congreso de Historia de la Fotografía Española se realiza en Sevilla en 1986, con la *Revista de Historia de la Fotografía Española*. La exposición del Center for Creative Photography sobre fotografía estadounidense en Barcelona y Madrid en 1991 tiene un impacto considerable. Aparecen las primeras biografías de fotógrafos/as españoles (como la de Alfonso). Un primer curso ya más abierto de fotografía y sociedad es el de «La Mirada del Siglo XX», en El Escorial en el verano de 1991, organizado por la Universidad Complutense, el cual marca un hito en la fotografía española. La exposición *Cuatro Direcciones: Fotografía Contemporánea Española 1970-1990* en el Centro de Arte Reina Sofía en el otoño de 1991 y también parte del interés que se desarrolla por fin en la última década del siglo XX.

Construcción social de la fotografía. Se desarrolla a nivel mundial la polémica de las ventanas y los espejos. Aparecen las primeras interpretaciones filosóficas de la fotografía. Contemporáneamente se reconoce el análisis de la realidad social “sin saberlo” de algunos de los primeros fotógrafos/as. La fotografía francesa —con interés humano— de la vida cotidiana tiene un impacto duradero. Se desarrolla una teoría simple de los “momentos decisivos” (Henri Cartier-Bresson en *Images à la sauvette*, 1952) y de lo que se denomina el “petit bonheur” o las visiones amables y irónicas (pero sencillas, de felicidad cotidiana) de la Europa de la postguerra, proverbialmente en Francia. Pero esta tendencia o visión acaramelada recibe algunas críticas, especialmente de las nuevas teorías fotográficas críticas, como las del tándem John Berger y Jean Mohr. Berger continúa luego dedicado a la literatura (novelística) y ensayo.

Las interpretaciones sociológicas de la fotografía son decisivas en esta época, aunque no son muy numerosas. Tienen impacto las de Gisèle Freund entre la fotografía y la sociología; la de Susan Sontag bajo la fotografía; la de Roland Barthes y su cámara clara; muy básica es la de Erving Goffman y el sexo de los ángeles; la de Howard S. Becker con los mundos del arte; y la cámara de Jean Baudrillard que sigue; entre otros/as. Es importante tener en cuenta en el caso español la organización técnica de la realidad tras los traumas del fascismo y de la Guerra Civil española. La contribución de los/as españoles a estas polémicas y teorías es nula. Apenas si se leen estos libros, no se enseñan en la universidad, tampoco se debaten.

Trabajo de campo antropológico. La fotografía ha sido siempre un instrumento o herramienta legítimo en Antropología¹⁸. Pero existen críticas como la del colonialismo fotográfico. Se observa la institucionalización de la antropología visual como disciplina, e incluso como título universitario en algunos casos (especialmente en Estados Unidos). La fotografía pasa a ser en manos de antropólogos/as un método de investigación legítimo y cada vez más prestigiado. Se puede ver su uso clásico en *Los Nuer*. Se utiliza mucho en los análisis de vida del campesinado. También en los estudios del folclore. Los “tipos y trajes” de la *España* de José Ortiz Echagüe (1930) es un ejemplo desentendido de esta función de la fotografía. Este movimiento lleva a la fotografía la visión de salvajes, indios, y paletos, a veces con inexactitudes graves. Todavía tiene influencia el proyecto en cuarenta tomos de *The North American Indian* de Edward S. Curtis (1907-1930) a pesar de la falsedad manifiesta de algunas de esas fotos, que tratan de rescatar un pasado que ya no existe cuando las fotos se realizan, pero que corresponde a sus antepasados. Se produce así una doble búsqueda (fotográfica) de las raíces del pueblo indio en Norteamérica. Son quizás más interesantes las cartas y fotos del trabajo de campo de Margaret Mead; y su estudio fotográfico sobre la infancia en Bali.

La Andalucía de Stanley Brandes no tiene un contenido fotográfico, pero complementa las visiones fotográficas folclóricas andaluzas (a menudo por extranjeros/as) que se producen paralelamente a ese estudio. El método biográfico y las historias de vida —por ejemplo el manual de Juan J. Pujadas— es otra forma de ilustrar las relaciones de texto y foto, realizadas por autores diferentes, sin conexión, pero que suceden al mismo tiempo¹⁹. La fotografía emigrante en *Hacer la América* de Juan F. Marsal, y la historia de un minuterero (un fotógrafo ambulante) es decisiva en el análisis sociológico cualitativo en España. Se siguen haciendo fotos de fiestas: la Patum de Berga según Jaume Farràs es un ejemplo excelente. La *España oculta* de Cristina García

¹⁸ Uno de los más textos más recientes es Marcus Banks y Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology* (New Haven: Yale University Press, 1997), 306 pp.

¹⁹ Sobre el método biográfico conviene ver en español al menos: Juan J. Pujadas, *El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales* (Madrid: Cuadernos Metodológicos, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1992), 107 pp; y Jesús M. de Miguel, *Auto/biografías* (Madrid: Cuadernos Metodológicos, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1996), 197 pp. Un estudio aplicado es el Omar G. Ponce de León, *El médico enfermo: Análisis sociológico del conflicto de roles* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1997), 326 pp.

Rodero es un proyecto más estético y ambicioso, pero le falta un análisis serio. Los temas de la “España negra” reaparecen constantemente, así como la España del toro frente a la España del caballo, presente ya en Picasso. Llama la atención las fotos para Médicos Sin Fronteras de Sebastião Salgado, que tienen un impacto considerable en el mundo latino primero, y luego en el internacional.

Como método de investigación sociológica. La visión teórica reconoce que la Fotografía puede ser una parte de la Sociología, no necesariamente complementaria, sino como forma autónoma de producir teoría y de avanzar el conocimiento. En sus inicios está ya la fotografía de documentos sociales, como denunciadora de problemas sociales (pobreza, marginación, industrialismo, construcción de rascacielos, racismo, infancia abandonada, trabajo infantil, crimen, enfermedad, etc.). Se debe desarrollar una distinción inicial entre escenario público y privado. Las ciencias sociales apoyan el realismo y la técnica del f/64 que pretende un realismo considerable, y una nitidez de las situaciones sociales. Desde una perspectiva reformadora se apoya y se desarrolla la teoría de la dignidad humana y la convivencialidad. Desde una perspectiva conservadora se defiende la unicidad de la naturaleza humana y la importancia de la familia en proyectos como *The Family of Man* (Edward Steichen) en 1955 de enorme alcance en la historia de la fotografía. Hay muchos otros proyectos sobre la condición humana. Está la idea del ensayo fotográfico (por ejemplo en William A. Allard). Una contribución sociológica clave es la de los doce proyectos fotográfico-sociológicos de *Exploring Society Photographically* editados por Howard S. Becker, quizás una de las contribuciones sociológicas más importantes a la fotografía. Pierre Bourdieu et al. presentan casi por sorpresa (sin un interés previo de los sociólogos franceses) el manual *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Bourdieu vuelve a la carga en un estudio más reciente sobre la televisión en 1996, que levanta una cierta polémica. En la sociología teórica es parte del análisis del contexto social (básicamente *Framework Analysis* de Erving Goffman). Se pasa así del voyeurismo y la fascinación al conocimiento de la realidad social en proyectos importantes como: *Circus Days*, *The Bikeriders*, *Suburbia*, *City Families*, y *East 100th Street*. Las experiencias de John Berger con Jean Mohr no encajan dentro de esta tendencia por ser más europea y crítica. De la misma forma se producen visiones radicales como las británicas; la más significativa la de Jo Spence.

La Historia en fotos amarillas. La fotografía es un instrumento esencial para el análisis de la historia, sobre todo de la historia más so-

cial. Un problema sociológico interesante son las fotos que se desvanecieron, las que se destruyen o desaparecen, o las que se amarillean. Se pueden diferenciar cuatro contribuciones históricas de la fotografía: la de la nueva sociedad ideal (que se está haciendo), la sociedad oculta, la sociedad que desaparece, y la sociedad que no se acepta como es. A la sociología le interesa diferenciar —y desarrollar— las cuatro. El proceso obvio en relación a la imagen es el paso de las artes a la fotografía. Es importante el intento de reconstrucción de la historia a partir de las fotos del inicio de la fotografía. Entre los clásicos a conocer mejor está Nadar. También están los testimonios de la destrucción (o construcción) arquitectónica sobre todo de la gran ciudad, que es la que se crea en el siglo XX. La fotografía sirve para la historia de instituciones; como la del *Hotel de Londres y de Inglaterra* en San Sebastián por poner un ejemplo local interesante, testigo de una época y estilo de vivir. Se pone de moda cada vez más el estudio y teorización de la sociedad oculta... para el fotógrafo/a. Se fotografía la vida nocturna de las ciudades, barrios periféricos, entramado urbano que no son monumentos. Se evidencia a través de exposiciones el proceso de dignificación de las fotos con el paso del tiempo.

La fotografía se descentraliza y aparecen numerosas recolecciones de pueblos y regiones. Así por ejemplo, las ferias y mercados de Huesca; los habitantes de Trujillo en *La memoria quieta*; el Albacete que aparece en los *Retratos de la vida* con las fotos de Luis Escobar; el caso de Cantabria; las recolecciones de Publio López Mondéjar en *Crónica de la luz* (1984) y *Las fuentes de la memoria* (1989). Se canonizan —en el sentido de que se incluyen en el canon— por vez primera los fotógrafos de pueblo (como Tomás Montserrat). Se produce la polémica de las fotos mudas sin contexto. También se pone en cuestión el desarrollo primitivo de las expediciones fotográficas. Se evidencia una urgencia por fotografiar un mundo en trance de desaparecer; es el caso de los/as últimos trabajadores industriales en Richard Avedon o en Sebastião Salgado. La fotografía se utiliza también como forma de aprender: las cosas ya no son como antes.

La foto anónima. Fotógrafos son las personas que se denominan fotógrafos a sí mismos. Pero hay muchos más fotógrafos (anónimos) en la historia. Es posible desarrollar una sociología (visual) de la vida cotidiana en base a la fotografía doméstica producida anónimamente, que tampoco pretende presentarse a concursos, ni ser considerada artística. Es la fotografía que sirve para definir las historias familiares particulares, y la evolución de familias concretas. Existe una doble re-

lación foto/vida social. Gradualmente es cada vez más importante la utilización doméstica y simbólica de la foto. Es clave para este estudio la exposición sobre *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort* en el MoMA en noviembre 1991. Los sociólogos/as desarrollan varios proyectos interiores, estudios fotográficos de la vida familiar, o de la forma de vivir en el hogar. No se han analizado hasta ahora los álbumes familiares pero puede ser una fuente sociológica importante de conocimiento de la realidad social²⁰. Se producen de forma masiva instantáneas de los ritos de paso: nacimiento, bautizo, comunión, orla escolar, boda, fiestas, viajes, y muerte²¹. Algunas relaciones importantes entre foto y pintura se puede ver en una tradición latinoamericana (sobre todo mexicana) en Frida Kahlo, entre otros muchos autores. Esto se combina con el uso del retrato y autorretrato. Un tema curioso es el de la sonrisa en la fotografía —la costumbre del “di luisse” o del “say cheese” que es un tema relacionado con las pautas de migración. Se desarrollan además teorías sobre la foto cándida, que se relacionan con la producción televisiva de “objetivo indiscreto” (*candid camera* en Estados Unidos) posteriormente “vídeos de primera” y tantos otros remakes.

Hay una utilización importante en la primera mitad del siglo de las *cartes-de-visite*. Un tema diferente pero relacionado es el de las tarjetas postales, que navega entre el hiperrealismo y la nostalgia cristalizada. En la historia de la fotografía algunas de esas “postales”, especialmente las de grupos étnicos, son descaradamente pornográficas. Durante unos años estuvo muy de moda el sistema en relieve de dos fotos paralelas, tanto para monumentos o lugares exóticos, como para foto pornográfica. Más perdurable son los avances posteriores de popularización: el color, instamatic, polaroid, photomatón. Están también los inventos de Kodak, Leica, Polaroid desde la perspectiva de la industria. Todos esos avances tienen efectos perdurables sobre la producción fotográfica mundial. Las dos polémicas más interesantes (no resueltas aún) son: las fotos que desaparecen y los fotógrafos/as olvidados.

Estudio de comunidades. Un objetivo importante es la utilización de la fotografía para el análisis de comunidades enteras: pueblos, ciu-

²⁰ Como lo pueden ser las cartas o correspondencia (incluyendo las cartas de amor).

²¹ Es importante la discusión teórica de la fotografía en la muerte, que cambia con las décadas. Las fotos de los recién nacidos (antes tan importantes) desaparecen, en parte con la bajada de la natalidad (y mortalidad) y sobre todo con la secularización: ya no son “angelitos” que van al cielo. La idea se la debemos a Blanco White.

dades, incluso países. Inicialmente se parte de una concepción de la fotografía como metáfora —desde las excelentes contribuciones de Ansel Adams y Minor White— en que se fotografían objetos y sujetos con significados simbólicos: vallas, nubes, escaleras, manos, perros. Algunos de estos motivos (como las escaleras) aparecen repetidamente en la fotografía posterior, incluso de forma inconsciente. Esos temas se conservan como tópicos recurrentes en la fotografía internacional. Es proverbial, por ejemplo, la importancia de los parques nacionales, como el de Yosemite en California, desde los años veinte. Están también los “equivalentes” de Alfred Stieglitz y las fotos de nubes que es un motivo peculiar. Es muy personal la obra de Edward Weston incluyendo una dramatización de la naturaleza, del desnudo, de objetos; todo ello con un significado social comprometido. Años más tarde se produce una crítica de la “inocente” fotografía de paisajes, por ejemplo en *Aperture* (desde 1952) y su *Beyond Wilderness* (de 1990). Una línea diferente pero conectada es la de la fotografía desde el aire. Pero la metáfora de la sociedad, o de la realidad, da paso a la fotografía de la sociedad en acción.

El primer gran clásico son las 38/100 fotos de *How the Other Half Lives* de Jacob A. Riis, en 1890. Es un análisis sociológico-fotográfico muy temprano pero apenas superado, y que se convierte en un clásico importante. En una misma línea de importancia está el análisis del carácter nacional en *The Americans* de Robert Frank o en *India* de Henri Cartier-Bresson. Son portafolios clásicos, “de culto” como se diría en cine. La importancia de la serie de los/as americanos de Frank es central en la profesión. Existen otros proyectos sobre las grandes ciudades, en donde sobresale el papel central de Nueva York y París en la fotografía. Va desde los edificios y calles de Eugène Atget al París nocturno y secreto de Brassai (1931-1939). Es importante también la serie de ciudades británicas del *Picture Post* en 1938-1939 de Humphrey Spender. El Nueva York nevado de Alfred Stieglitz, los rascacielos de Berenice Abbott, y el Nueva York conflictivo y a menudo delincuente de Weegee son momentos importantes del análisis de comunidades, que se convierten en canon rápidamente. En España hay fotógrafos/as de comunidades como Tomás Monserrat en Llucmajor (Mallorca) y sus fotos de 1900-1925. En América siguiendo las ideas de la Escuela de Chicago, se produce un análisis de comunidades pequeñas: *Middleton* (Muncie, en Indiana, en realidad) en 1929 y en 1935 por Robert y Helen Lynd; y en *You Have Seen Their Faces* en 1937 de Margaret Bourke-White. El otro proyecto clave es el de *Let*

Us Now Praise Famous Men del verano de 1936, realizado por Walker Evans y James Agee, finalmente publicado en 1941. Está también el proyecto de la Farm Security Administration; y las fotografías de Walker Evans y de Dorothea Lange en torno a la Gran Depresión. Se realizan estudios sobre los pequeños dramas urbanos de la vida cotidiana por fotógrafos establecidos como Brassai, Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, André Kertész, David Seymour, Elliott Erwitt, y Manuel Álvarez Bravo. Hay otros proyectos urbanos más concretos pero de excelencia como el de *East 100th Street* el Spanish Harlem según Bruce Davidson, la *Suburbia* de Bill Owens (1973), *Main Street* en Estados Unidos, o *Avenida Diagonal* en Barcelona. Un campo paralelo menor es el de los libros turísticos y sus modalidades (como los publicados en España sobre Guipúzcoa, Murcia, Cuenca y muchísimos otros).

Análisis de desigualdades sociales. El centro de la Sociología es el análisis de la estructura y los procesos de desigualdad social. Es importante pues la posible aplicación de la Fotografía a ese campo de estudio. Es posible realizar un análisis de la explotación humana mediante fotografías. Una contribución ya clásica es el proyecto sobre tipos sociales en Alemania en «El hombre del siglo XX» de August Sander, y *Antlitz der Zeit* (1929). Hay una versión de los tipos humanos del Oeste (americano) de Richard Avedon en 1985. También es importante el análisis de las diferencias por género en *Gender Advertisements* de Erving Goffman. Hay bastantes estudios de personas ancianas como el de Imogen Cunningham en *After Ninety*, y son importantes las series de Nicholas Nixon. La lucha por los derechos civiles de los negros/as en Estados Unidos es un tema bastante fotografiado, al igual que los/as inmigrantes en cuarentena en la Isla Ellis (1904-1909). Inmigrantes, trabajadores, y niños/as trabajando son los temas centrales del trabajo del sociólogo/fotógrafo Lewis W. Hine que marca un estilo ya definitivo en estas corrientes fotográficas.

La Sociología utilizando Fotografía se dedica también a las personas en los márgenes de la sociedad “normal”. Así está, entre otros muchos, el proyecto *Ladies*. Los gitanos/as es un tema importante, pero en algunos casos con atención a las gitanas, como en un excelente trabajo sobre las del Camp de la Bota. Otros grupos minoritarios analizados son: étnicos (judíos/as, gitanos/as, africanos/as), viejos/as, locos, locas, prisioneros/as, prostitutas, personajes callejeros, etc. La fotografía se entiende a veces como instrumento de lucha social, y de propaganda política. Sobresalen también los proyectos sobre la dignidad

(sin mérito) de ser pobre o marginado/a desde los ya clásicos en Estados Unidos. A veces se producen análisis de marginación doble (como pobreza-e-infancia). Es importante tener en cuenta la polémica de la romantización, sobre-esteticismo, de la pobreza y la desigualdad social. En el otro extremo están los portafolios sobre los nuevos ricos/as (en Gran Bretaña: el proyecto de Martin Parr). La “fotografía feminista” ocupa un lugar central en el análisis de las desigualdades sociales: Tina Modotti, Jo Spence, *Barceldones*, el estudio británico de Val Williams 1840-1986 entre otros, son innovadores. La fotografía feminista, o al menos realizada por mujeres, supone un punto de vista generalmente diferente, aunque no trate necesariamente el mundo de la condición femenina.

Nuevos estudios de la realidad social. En los últimos años se observa una considerable inventiva en los proyectos fotográficos aplicados a la realidad social. Aparecen estudios y análisis que conviene reseñar y estudiar. Algunos son novedosos por los temas, otros por la técnica, otros por el proceso de realización o de presentación; pero todos son interesantes. Se refieren a un planteamiento de “temas” sociales concretos, en proyectos y portafolios de características diferentes a los años anteriores. Un tema novedoso es el de qué pasó con las personas en la foto, que se denomina “re-fotografía”. Se produce así también una vuelta a los pueblos y a las personas fotografiadas —por ejemplo, durante la Gran Depresión— por la Farm Security Administration, pero varias décadas después. Están también los estudios de paradojas y contraposiciones, que tienen una tradición más clara, pero con nuevas técnicas y temas. Contamos con la serie de los *Laughing Camera*. Se producen también bestiarios. Un tema nuevamente enfocado es el de enfermos/as terminales ante su muerte. Es interesante también la cámara que sigue, por ejemplo la de Sophie Calle, analizada por Jean Baudrillard. Es cada vez más importante la incursión psicoanalítica en la terapia fotográfica o fototerapia.

Más clásicas, pero con nuevas ideas, están las iconografías personales o el uso de biografías fotográficas como las de Buñuel (cineasta), o Rivera (pintor muralista). Los diarios de fotógrafos son una nueva fuente de inspiración y teorización como los *Daybooks* de Edward Weston (1922-1934). Se multiplican las biografías y autobiografías de fotógrafos/as. Entre las más importantes se pueden comparar la de Ansel Adams en 1985, con la de Don McCullin en 1990, o la más reciente de Robert Mapplethorpe. Se produce una búsqueda de las raíces familiares o autobiográficas mediante fotos. Reaparece la fotogra-

fía como control social y policíaco, con nuevas técnicas y quizás menos dedicación periodística. Un proceso novedoso es el del análisis radical, sobre todo con la obra emblemática de Jo Spence. Se analizan las otras profesiones dobles: escritor-fotógrafo (Juan Rulfo), modisto-fotógrafo (Karl Lagerfeld), revolucionaria-fotógrafa (Tina Modotti). También está la mezcla de fotografía y poesía. Una nueva línea de investigación es lo infotografiable (música, oscuridad, movimiento, sentimientos, poder) como fotos invisibles. En los últimos años se fotografían los temas prohibidos, tabú. Se produce una nueva fotografía del cuerpo, incorporando el feísmo.

Proyectos de cambio social y político. ¿Cómo se cambia la realidad social con fotos? Es una buena pregunta que tanto la Sociología como la Fotografía no saben contestar todavía. No se trata sólo de denunciar, sino de realizar un análisis crítico serio y profundo de una realidad social concreta. Se critica así el espejismo del cambio o de la radicalidad en la llamada fotografía *concerned*. Hay toda una “nueva fotografía” (tras la Primera Guerra Mundial) del nuevo orden social: Alexander Rodchenko, Man Ray, Lászlò Moholy-Nagy. Se reconoce que la fotografía puede servir como inspiración de “las masas” para la acción. También está el proyecto Photography/Politics en Gran Bretaña.

Se producen análisis de grandes procesos de cambio social: urbanización, industrialización, maquinismo, construcción de obras (como el Museo Guggenheim en Nueva York o en Bilbao), o de rasca-cielos (como el emblemático Empire State Building por Lewis W. Hine). Durante una época se observa una cierta tendencia a fotografiar la supuesta belleza de las máquinas, desde Paul Strand (1922) hasta la crítica cinematográfica de Chaplin en *Tiempos Modernos* (1936). Igualmente atraen las grandes ciudades (el caso de Nueva York en Alfred Stieglitz). La fotografía navega entre la propaganda y el cambio de la realidad; así por ejemplo en el análisis de la Gran Depresión en el caso de Roy E. Stryker, la Farm Security Administration, y el Proyecto América de Walker Evans. Están también los montajes patrióticos del MoMA en 1942-1945 (Edward Steichen con *Road to Victory*) actualmente algo olvidados por sus connotaciones pero que merece la pena estudiar. La agencia Magnum (1947-) y sus visiones es esencial, aunque haya tenido más atención de la que seguramente merece para un análisis social riguroso; así sus estudios sobre China, las guerras, o la música. En este campo es innovador The International Fund For Concerned Photography, Inc. y las series de estudios-libros titulados *The Concerned*

Photographer. Mayo del 68 atrae una buena cantidad de fotografías y fotógrafos/as de la que todavía no se ha producido un análisis adecuado. En cambio, el movimiento de derechos civiles (*civil rights movement*) sí recibe una atención fotográfica más elaborada o estructurada. La fotografía de guerra es una especialidad reconocida: desde la Guerra de Crimea (1855), las experiencias de la Guerra Civil Norteamericana (1861-1865), y las dos Guerras Mundiales. Están los fotógrafos de las guerras contemporáneas como Robert Capa (muerto fotografiando en Indochina en 1954), David Seymour (muere en Suez en 1956), W. Eugene Smith, Donald McCullin, David Douglas Duncan. Las guerras que más atraen la atención —en primer lugar la Guerra Civil española de 1936-1939— son las de Vietnam, China, el Golfo, Moscú, Bosnia. El caso de la Guerra Civil española es central para el análisis de la fotografía comprometida y la fotografía de guerra. En tiempos de paz están los estudios similares en el caso de los derechos civiles de los negros/as, como el de Charles Moore.

Los fotomontajes, o la utilización de la fotografía para la realización de pósters con intención política es importante desde los primeros fotomontajes antinazis de John Heartfield en los años treinta del siglo pasado. Están también los fotomontajes de Salvador Dalí, pero sobre todo la obra del valenciano Josep Renau (1967) cada vez más de moda. Hay que tener también en cuenta la idea de fotomontajes como contraanuncios. El sida es una epidemia-enfermedad que impulsa numerosos estudios de fotografía de diverso tipo. Está así la visión gráfica del sida (Act Up) y del movimiento gay. La foto es también importante en libros de educación sexual como *¡A ver!* Los libros provida o antiaborto utilizan profusamente la fotografía como proyecto de cambio (o más bien reacción) sociopolítico. Con objetivos similares pero ideológicamente distintos está la fotografía para la defensa del medio ambiente y de las especies animales.

La foto como noticia e información. La revolución de la fotografía en imprenta supuso un cambio importante. La fotografía se utiliza profusamente en los medios de comunicación que se dedican a noticias e información, lo que se entiende por fotoperiodismo. El mensaje es el medio de la prensa. Se produce una especialización en las fotos de desastres, accidentes, sucesos, violencia. Se observa además un auge de los fotomagazines y del papel de las revistas. Los estudios ya clásicos incluyen a W. Eugene Smith con sus reportajes fotográficos en la revista *Life* sobre el «Country doctor», «Life in a Spanish Village» (1948-1951), y el proyecto Minamata. Hay reportajes importantes

en las revistas *Vu* (1928), *Life* (1936-1972), y *Look* (1937-1971). El caso más especial es el de la revista *Life* y el *Life Classic Photographs* (por ejemplo, la selección realizada por John Loengard). Es llamativa la supervivencia peculiar del *National Geographic*. Están también la fundación World Press Photo Holland (desde 1955) y el anuario *World Press Photo*.

Existe una relación creciente entre fotografía, prensa escrita, prensa del corazón, y televisión. Son también importantes los procesos de informatización de la imagen. El papel de los (las) *paparazzi* es un debate continuo a finales del siglo XX, sobre todo tras la muerte de Diana Spencer, princesa de Gales, en París en el verano de 1997. En España está en la recopilación *Flash: Un año en la vida de España* y la historia española de medio siglo en *Efemérides (1939-1989)* de la agencia EFE, y los libros que se siguen publicando en torno a estos ficheros de fotos. Son conocidos y populares los reportajes del *Blanco y Negro* (desde 1891). Las “revistas de corazón” con la vida de la clase alta (*Hola, Semana, Panorama*), y los reportajes sobre la sociedad marginal (*El Caso, Entreviú*) centran la atención fotográfica. El periodismo amarillo, todavía en auge, utiliza profusamente la fotografía. Hay que reconocer el rol innovador de *El País* en fotografía, derechos de autor/a, y el tratamiento periodístico de las fotos.

Mercado, negocio, y organización de la fotografía. La Sociología Visual analiza también la industria fotográfica, y el mercado de la fotografía. La fotografía es un sector productivo importante. Esto apenas si se ha analizado. Los actores en este sector son varios: fotógrafos/as, laboratorios, marchantes, agencias, museos, fundaciones, publicidad, revistas, periódicos, creadores y transmisores de imágenes, industria químico-fotográfica, productores de cámaras, nuevas tecnologías, ordenadores que fotografían y que procesan fotos, etc. Habría que partir del estudio de los antiguos retratistas y minutereros. Está la obra de Nadar y de Julia M. Cameron. Se trataría luego de analizar la fotografía *versus* la televisión o el cine. Está el caso curioso de las fotos de *Le Monde*. La profesión de fotógrafo/a es un tema obvio de investigación. Otros temas importantes son la influencia del fotoperiodismo, documental, televisión, y el fotógrafo/a amateur. Existe todo tipo de conflictos y de luchas gremiales y por el copyright. Hay que analizar las normas, los cánones, las reglas profesionales (escritas e informales), los manuales de estilo.

Otro tema son los clubes clásicos: Photo-Club de París, el Linked Ring (1892-1910) en Gran Bretaña. Es clara la importancia de la in-

industria: sobre todo la Eastman Kodak Company. La compañía alemana Leica tiene un rol especial. Hay que estudiar también las distintas escuelas: impacto de la Bauhaus, Group f/64 en 1932-1935 (con la influencia de Edward Weston), Photo-Secession y las Little Galleries (“291”) en 1902-1917, Alfred Stieglitz y los cincuenta números míticos de *Camera Work* (1903-1917), Magnum Photo (1947-), etc. Las otras agencias como Gamma son también importantes de tener en cuenta. Todo el tema de exposiciones y galerías (fotográficas y no tan especializadas) se basan en la idea de las fotos para ser vistas colgadas en la pared. Es clave el papel de los museos —y sus exposiciones— sobre todo en la institucionalización y legitimación de la fotografía. El MoMA desde 1940 es la institución más importante y legitimadora, definidora además de un canon fotográfico. Conviene estudiar cómo ha ido evolucionando. Hay museos dedicados al tema como el de Amberes, la exposición permanente del MoMA, el International Museum of Photography en la George Eastman House (en Rochester, en el estado de Nueva York, desde 1949). Existe además toda una serie de anuarios fotográficos. Están los premios a fotógrafos/as, de todo tipo y nivel, cada vez más usuales en el mundo. Los libros de fotos suponen una forma de seguir manteniendo el control del autor/a. Además están los libros objeto, y los libros-regalo.

Conviene analizar las fototecas y los bancos de fotos. El Center For Creative Photography (University of Arizona, Tucson) es uno de los centros más innovadores e interesantes. También el Centre National de la Photographie (París) y las exposiciones clave del Centre Pompidou. Está también la Photokina anual desde 1950 (en Colonia). La foto en la publicidad es un tema importante, con el papel dinamizador de *Vogue* (Les Publications Condé Nast SA), y *Vanity Fair*. En la misma línea están los retratos elegantes de Irving Penn, o los de Richard Avedon. En España se observa una tendencia similar (pero menos interesante) con las fotografías de Alberto Schommer. Son bastante más originales y llamativos los retratos “anormales” de Diane Arbus, una de las fotógrafas más decisivas en los cambios producidos en la fotografía contemporánea.

Un tema teórico interesante es el del desnudo legítimo. Relacionado con ello está la utilización de la fotografía para las fantasías (sobre todo) masculinas. La fotografía es básica en la pornografía fotográfica: blanda y dura. Está el fenómeno *Playboy* y sus *playmates* que marcan una tendencia determinada. La polémica de *The Black Book* de Robert Mapplethorpe y de toda su obra es central para entender unas

tendencias concretas: gay y SM. Un terreno algo diferente son los estudios de ninfas de Hamilton.

Las revistas de fotografía en España tienen importancia y merecen un análisis detallado: *Arte Fotográfico*, *Cinema 2002*, *Eikonos*, *El Progreso Fotográfico*, *Flash Foto*, *Foto Profesional*, *Ikuspen Comunicación Visual*, *Imagen y Sonido*, *La Fotografía*, *Nueva Imagen*, *Nueva Lente*, *Photo*, *PhotoVisión*, *Revista de Historia de la Fotografía Española*. La enseñanza de la fotografía en la Universidad española está subdesarrollada, relegada normalmente a Bellas Artes, y con poco entusiasmo. No hay prácticamente análisis sociales de la fotografía, del mismo modo que la fotografía no se utiliza en España para el análisis de la realidad social. Quizás la situación cambie en este siglo XXI.

Fotografía y movimiento. Paradójicamente la fotografía fija —la conocida como *still photography*— puede verse en secuencias, en movimiento, como un paso previo o lateral al vídeo, televisión, cine. Se trata pues de la acción paralizada o congelada. La polémica empezó con el caballo “Occident” de Stanford (en 1873) cuando la cámara ve más que el ojo: se descubre que en un momento del galope los caballos tienen las cuatro patas en el aire²². La obra fotográfica clásica es la de Eadweard Muybridge. Posteriormente aparecen los múltiples y las fotosecuencias no necesariamente como pasos previos al cine, sino como alternativas, o como formas de investigar y teorizar. La obra de Duane Michals es innovadora. Un aspecto más elaborado e importante es el documental y cine-documental. Se utilizan cada vez más las fotosecuencias, a menudo con audiovisual. Entre las obras más importantes, ya clásicas, están las series temporales de Nicholas Nixon: las hermanas Brown (durante 13 años sucesivos), y el enfermo de sida (12 fotos). En la misma línea está el proyecto *People With Aids*.

Estas experiencias se acumulan a los fotorreportajes más clásicos. Un tema polémico es la progresiva decadencia de los reportajes, o incluso su desaparición como género, debido a la invasión de la televisión con la que difícilmente puede competir. Hay un cine más fotográfico del usual y también más de culto, como *El perro andaluz*, *Viridiana*, *Bienvenido Mister Marshall*, *El gallo de oro*, y desde luego *Rashomon*. Esta última película —de Akira Kurosawa de 1950— merece una reescritura sociológica. Está además el famoso *Viaje a Las Hurdes* y *Tierra sin pan* de Luis Buñuel. Un libro básico es el *Heart of*

²² Inevitablemente el tema de discusión recuerda las patas de los caballos corregidas en varios de los cuadros de Velázquez.

Spain editado por Paul Strand, al que hay que sumar *The Spanish Earth* de 1937 por Joris Ivens. Una discusión teórica de teatro/cine/foto aparece en el libro *Linterna mágica* de Ingmar Bergman. Habría que analizar también la foto sorpresa, sin avisar, en proyectos más interesantes de lo que parece, desde *Candid Camera* y *Objetivo Indiscreto* a *Videos de Primera*. Un tema importante es la utilización mediática de la fotografía a través de la televisión.

España vista por los extranjeros/as. Un estudio de Sociología y Fotografía en el caso de España no puede olvidar los análisis de este país realizados desde fuera, con ojo de *outsider*. Las visiones distorsionadas suponen una buena forma de análisis posterior. Es posible realizar un proyecto global de metaanálisis con este tema. Se debe comenzar con el viaje a España de James Craig Annan en 1913. Luego está la visión del fotógrafo inglés Charles Clifford (estancia en España en 1852-1863) que se convierte en el fotógrafo oficial de la reina Isabel II; del francés J. Laurent (con su estancia en España en 1857-1875); y del danés Christian Franzen (Karlak). También está el viaje de Henri Cartier-Bresson. Es crucial el papel dinamizador de la Guerra Civil que atrae la atención política, intelectual, y también fotográfica de todo el mundo. La obra más importante es la de Robert Capa, *Death in the Making* (Nueva York: Covici-Friede, 1938), realizado con Gerda Taro. Así están la obra de Robert Capa en el Ministerio de Asuntos Exteriores; las colecciones de la Biblioteca Nacional; de Chim (David Seymour); y el trabajo de la Bienal de Venecia de 1976. Es interesante entender la visión estereotipada de España: la denominada España negra, cañí, machista, pobre, religiosa. Supone una visión tradicional, de bares, procesiones, devotos, mujeres vestidas de negro, personajes bestiales, y sobre todo corridas de toros, y toreros. Es interesante la visita fotográfica de Robert Frank a España en 1950.

Es importantísimo el reportaje «Spanish Village» en *Life* (el 9 abril de 1951) de W. Eugene Smith sobre el pueblo Deleitosa (en Cáceres)²³. Conviene compararlo con las fotos del viaje a Las Hurdes, y luego el documental *Tierra sin pan* de Luis Buñuel. Está también Hemingway y el tema del honor tanto en sus novelas (distorsiones de la realidad española como en *For Whom the Bell Tolls*, o en *Fiesta*), y las

²³ Véase el artículo de Stanley Brandes y Jesús M. de Miguel «Fotoperiodismo y etnografía: El caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa», *Revista de Diálectología y Tradiciones Populares* (1998). También el libro en elaboración de Jesús M. de Miguel, *Imágenes del cambio social* (1999).

fotos de Loomis Dean en *Life* (1960). Están también los gitanos/as extremeños fotografiados por Irving Penn en 1965. Hay que tener en cuenta las visiones particulares de los/as vecinos: Henri Cartier-Bresson en 1933-1934, Brassai (Sevilla 1954, Picasso 1948 y 1964), y David Seymour. Un tema recurrente es el de los grandes pintores fotografiados, sobre todo Picasso, Miró y Dalí. Este último, Dalí, tiene un cierto interés personal en la fotografía (exposición de 1983). También hay un análisis de los vascos/as según William A. Allard. Cataluña y Extremadura aparecen en varios reportajes en el *National Geographic* («Catalonia: Spain's country within a country», «Extremadura: Cradle of conquerors»). Están además las obras de Sciascia y Scianna. Quizás la mejor exposición que resume estas tendencias (aunque faltan cosas importantes) es la de Europalia, en Bélgica, en 1985. El proyecto de los cien fotógrafos/as de *Un día en la vida de España* el 7 de mayo de 1987 es comercial, y quizás estereotipado, pero interesante de analizar.

Un estudio de España no puede olvidar la fotografía latinoamericana, ni las relaciones estrechas, a veces, entre fotos en ambos lados del océano. Así está por ejemplo el histórico viaje de Walker Evans a Cuba (1933). Es llamativo el Perú de Martín Chambi. Es innovadora la contribución sobre las otras Américas de Sebastião Salgado. Otro país visto desde fuera es México. Hay que llamar la atención sobre la fascinación de los fotógrafos/as cosmopolitas sobre México, por ejemplo en el caso de Edward Weston y Tina Modotti en 1923-1926 y de Paul Strand en 1932-1935. La visión indigenista de Manuel Álvarez Bravo se incluye ya en el canon de la fotografía internacional, debido al respaldo del MoMA y luego París. Es pues importante analizar las relaciones fotográficas y sociales comunes entre España y Latinoamérica.

Todos estos temas establecen la agenda de la *fotografía social* o de la *sociología fotográfica* del próximo milenio. La situación de España es de un atraso manifiesto. Las posibilidades de la fotografía para avanzar el conocimiento, y producir nuevas teorías dentro de las ciencias sociales, es un campo de investigación todavía por descubrir en España. Es probable que nuevas generaciones de científicos/as sociales se dediquen a esta parte de la investigación audiovisual que es la *fotografía fija* con un nuevo ojo sociológico. Para practicar, el análisis del caso de Deleitosa es el más importante dentro de la Sociología Visual española.

3. PROYECTOS Y PORTAFOLIOS: EL CASO DELEITOSA

Las dos polémicas sociológicas más importantes en la España del siglo XX son Las Hurdes y *Spanish Village*. Las Hurdes adquiere importancia por la visita de Alfonso XIII en 1922, y el impresionante documental *Tierra sin pan* de Luis Buñuel en 1932 (seguramente el documental sociológico más importante sobre España). *Spanish Village* es el fotorreportaje publicado en la revista *Life* sobre el trabajo realizado por W. Eugene Smith en Deleitosa en 1950. Ambas polémicas sobre la pobreza y el atraso secular de España tienen una documentación sociológica y visual considerable. Deleitosa es el pueblo de España más fotografiado y conocido internacionalmente, pero que todavía no ha atraído la atención de la profesión sociológica en nuestro país¹. Ambas experiencias se sitúan en Extremadura, que al inicio del siglo XXI es todavía la Comunidad Autónoma menos desarrollada de España. El trabajo sobre Deleitosa, la publicación del estudio, la polémica posterior, y los trabajos sociológicos realizados medio siglo después es una de las experiencias más importantes de la Sociología Visual. La documentación fundamental se encuentra en los archivos de la Universidad de Arizona (en el Center for Creative Photography), y en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo MEIAC (en Badajoz). Medio siglo después es urgente recuperar ambos estudios para el conocimiento de la estructura social y los procesos de cambio españoles. Es también ineludible que los/as estudiantes de ciencias sociales —y de fotografía e imagen— en nuestro país conozcan y estudien Las Hurdes y Deleitosa. El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) está realizando esfuerzos excelentes en esta dirección.

W. Eugene Smith es un fotógrafo que ha pasado a la historia de la humanidad, convirtiéndose en un clásico. Deleitosa (Extremadura) es un estudio mítico. Pero la Sociología Visual no ha hecho más que empezar en España. La especialidad conocida y estimada en otros países

¹ Véase la exposición del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), *W. Eugene Smith* (Barcelona: MNAC, 1999), 63 pp.

cuenta con las contribuciones teóricas de sociólogos como Erving Goffman, Howard Becker, y Pierre Bourdieu entre otros muchos. En España apenas hay investigación, y casi no se enseña. Es un tema a resolver pues este siglo XXI es el de la información y la imagen. Es mucho lo que los sociólogos/as pueden contribuir en esa especialización de Sociología Visual. El estudio más importante internacionalmente es el conocido como *Spanish Village*, del estadounidense W. Eugene Smith. Se realiza en 1950 precisamente sobre España. Se trata de un pueblo denominado Deleitosa, en la provincia de Cáceres (Extremadura), entre Navalmoral de la Mata y Trujillo. Deleitosa es el pueblo español más conocido en el mundo, visitado por especialistas extranjeros, pero apenas “descubierto” por los españoles/as. La Universidad de Barcelona y la University of California Berkeley tienen sendos programas de investigación sobre Deleitosa.

W. Eugene Smith (1918-1978) está considerado como uno de los mejores fotógrafos del mundo. Su obra ha tenido una gran importancia en el siglo XX, y ha iluminado a sucesivas generaciones de fotógrafos/as. Su *forte* fueron los fotorreportajes, a los que se entregaba con dedicación, esfuerzo, e intensidad impresionantes. De todos sus trabajos el más importante y el que seguramente le hizo más famoso fue el que realizó sobre España, concretamente sobre el pueblo extremeño Deleitosa. El reportaje se publicó como «Spanish Village» el 9 de abril de 1951 en la revista ilustrada *Life* (véanse las fotos 2 a 11). Ese reportaje generó una considerable admiración en muchos países, mientras que fue censurado y prohibido en España por la dictadura de Franco. Hasta la exposición sobre Smith en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (el MNAC, en la primavera de 1999 en Barcelona) las fotos de Smith, concretamente las de su viaje a España, y las fotos del pueblo Deleitosa, nunca habían sido mostradas en público. Por fin en 1999 un museo español, concretamente el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (en un edificio singular, en Badajoz), ha comprado cinco fotos de Smith sobre Deleitosa. Se ha tardado pues medio siglo en recuperar la visión y la memoria histórica sobre la visión gráfica de la España de los años cincuenta. Deleitosa tiene el raro privilegio de ser el pueblo más fotografiado de España, y del que se guarda un mejor archivo fotográfico de cómo era en el año 1950. Todos estos datos, fotos, y documentos están bien guardados en el Center for Creative Photography, en la Universidad de Arizona, en el suroeste de Estados Unidos. Dispuestos para que nuestro país recupere esa memoria y documentación inapreciables.

El trabajo realizado por Smith sobre España ha recibido a lo largo del último medio siglo toda clase de alabanzas². La famosa historia de la fotografía de Beaumont Newhall, que desde el MoMA entroniza el canon fotográfico, tiene claras palabras de elogio para W. Eugene Smith, quien asegura «produjo unas series de fotografías de la vida en un pueblo español que serán recordadas mucho después de que el reportaje sea olvidado». Añade: «las fotos son universales porque él fotografió la cultura del Mediterráneo»³. Aunque Extremadura no puede considerarse muy mediterránea.

El 8 de junio de 1950 el pueblo de Deleitosa fue *descubierto* por “los americanos” que vinieron a fotografiarlo. Se trataba de W. Eugene Smith, con su ayudante de fotografía —y chófer— Ted Castle, y la intérprete Nina Peinado. Esta última era una mujer joven, de 20 años, hija de emigrantes españoles exilados en Francia. Ted y Eugene tenían entonces 32 años cuando realizaron el reportaje. Entre los tres formaron un equipo joven, lleno de energía y pasión. La leyenda sobre Deleitosa comienza pues en junio de 1950. Desde entonces Deleitosa es el pueblo de España más conocido en el mundo. Los españoles apenas recuerdan ya el suceso, y sólo los hijos del pueblo hoy emigrados a Madrid (sobre todo a Getafe), a Vitoria, Barcelona y Orleans (en Francia) vuelven por vacaciones al pueblo. En Deleitosa se sigue hablando de “los americanos”, con una extraña mezcla de orgullo y vergüenza⁴. Sólo recientemente (a partir de la primavera de 1999 con la exposición del MNAC) se ha empezado a entender la importancia de la visión sesgada de Smith.

Un pueblo español —más exactamente *Spanish Village: It Lives in Ancient Poverty and Faith*— es el título del reportaje fotográfico más famoso de la historia de España (fotos 2 a 11). Deleitosa, un pueblo cacereño de 2.650 habitantes en 1950 (actualmente menos de mil), saltó a la fama debido a un reportaje fotográfico publicado el 9 abril

² El último libro sobre W. E. Smith es precisamente el editado para esta exposición en París: *W. Eugene Smith: Du côté de l'ombre* (París: Éditions du Seuil, 1998), 352 pp. Editado por Gilles Mora y John T. Hill. «Le village espagnol» aparece en las páginas 108-127, y el facsímil de la revista *Life* en las pp. 326-328. Conviene ver también el catálogo sobre *W. Eugene Smith* editado por el MNAC en 1999.

³ Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present* (Nueva York: The Museum of Modern Art) es la quinta edición revisada de 1997, de 320 pp. Las citas aparecen en la página 263. La foto de “La hilandera” puede verse en la página 248.

⁴ Stanley Brandes y Jesús M. de Miguel entrevistaron a Ted Castle, en su casa californiana de Santa Rosa, en el verano de 1998.

de 1951 en la revista estadounidense *Life*, que contenía 17 fotos del famoso fotógrafo W. Eugene Smith. El reportaje tuvo un éxito fulgurante. Coincide con la época del auge máximo de las revistas gráficas, justo antes de la difusión masiva de la televisión. La población de los países más desarrollados contemplaban el resto del mundo a través de las fotos de los reportajes de esas revistas gráficas como *Life*, *Look*, *Paris Match*. Practicaban así un curioso voyeurismo, dado que sólo un grupo selecto de personas ricas podían permitirse el lujo de viajar. El reportaje sobre Deleitosa en el *Life* dio la vuelta al mundo, se publicaron millones de ejemplares, y se añadió un portafolio especial con ocho fotografías dispuestas para enmarcar.

Bastantes personas, turistas instruidos con educación fotográfica, acuden desde entonces a Deleitosa, a sacar fotos y hablar con sus habitantes. Aunque como uno del pueblo señala, «aquí no hay nada que ver»⁵. Tiene razón, pues el único monumento algo destacable en todo el pueblo es la Iglesia de San Juan Evangelista, remozada sólo por dentro, cuyas campanas han sido sustituidas por altavoces. Las cigüeñas siguen con sus nidos en el tejado de la iglesia. No hay otro monumento singular, y ya ni siquiera existe el antiguo cine. Se ha construido una pequeña piscina municipal, “el polideportivo” con un campo de fútbol-sala al lado. Hay además una pequeñísima plaza de toros sin graderío, en el campo comunal donde antes se trillaba el trigo, cercana al viejo cementerio al que han cambiado la antigua puerta de madera por una de hierro pintado de verde, y donde los nichos representan una verdadera ciudad por pisos.

No existe un análisis sistemático sobre el cambio social de Deleitosa durante este medio siglo⁶. Deleitosa es el mayor proyecto fotográfico, y sobre condiciones de vida social, en España. Una tarea sociológica obvia es volver al pueblo, y fotografiar ese cambio social⁷. El

⁵ Es parte del trabajo de campo realizado por Jesús M. de Miguel; en este caso en el primer viaje a Deleitosa del 3 al 6 de abril de 1998. Un segundo viaje fue en julio de 1999. Carmelo Pinto realizó varios viajes posteriores en el año 2000, además de un viaje conjunto (De Miguel y Pinto).

⁶ El análisis del cambio social en España en la segunda parte del siglo XX puede verse en Jesús M. de Miguel, *Estructura y cambio social en España* (Madrid: Alianza Editorial, 1998). El presente estudio sobre Smith en España se entiende como un análisis fotográfico, paralelo al otro libro.

⁷ Ese es el objetivo principal del estudio comparando la situación de Deleitosa en 1950 (exactamente del 8 de junio al 7 de julio) analizada por W. Eugene Smith con la actual. Un proyecto más ambicioso sería seguir la biografía de ese pueblo cada cierto tiempo, quizás en periodos de medio siglo. Esos investigadores/as futuros podrán leer

reportaje original puede verse en la revista *Life*, el número 15 del volumen 30 correspondiente al 9 de abril de 1951. En las bibliotecas españolas es un número que suele haber desaparecido. Smith y la revista tardaron nueve meses en publicar las fotos, entre otras razones porque el esfuerzo del reportaje le costó luego a Smith tres meses de hospital. Una reproducción y análisis —de este y otros trabajos de Smith— puede verse en el libro de Glenn G. Willumson⁸. Incluye además algunas de las fotos del portafolio posterior de *Life*, así como copia de varias hojas de contacto, y otras fotos. Es la obra de referencia básica. Una serie de 99 fotos del proyecto aparece en el catálogo editado por William S. Johnson en 1981⁹. Corresponden a ampliaciones realizadas por Smith que están en el Center for Creative Photography. La monografía de Aperture de 1969 contiene también siete reproducciones, y una bastante defectuosa (la de la vista panorámica del pueblo desde la carretera)¹⁰. En el libro sobre W. Eugene Smith en Photo Poche, del Centre National de la Photographie, en colaboración con el Ministère de la Culture francés, hay también cinco de las fotos principales del reportaje sobre Deleitosa. Entre ellas las fotos de la hilandera (*The Spinner*, foto 9), los tres guardias civiles (foto 8-9), o el velatorio (*The Wake*, foto 10-11) son mundialmente conocidas¹¹.

en las bibliotecas los estudios citados, y consultar todo el material original de W. E. Smith de 1950 en el Center for Creative Photography, en la Universidad de Arizona. La dirección exacta del CCP es: Center for Creative Photography, The University of Arizona, P. O. Box 210103, Tucson, Arizona 85721-0103, Estados Unidos de América. <http://www.ccp.arizona.edu/ccp.html>. Teléfono: 520-621-7968, y fax.: 520-621-9444. Véase también Stanley Brandes y Jesús M. de Miguel, «Fotoperiodismo y etnografía: El caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (1998), así como el catálogo del MNAC antes citado (1999). Véase también Carmelo Pinto, «La mirada de un pueblo español de Eugene Smith», *Foto Sistema* 29 (2000), pp. 22-27; con fotos de Tino Soriano.

⁸ Glenn G. Willumson, *W. Eugene Smith and the Photographic Essay* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 351 pp. En el capítulo tercero reproduce el reportaje de *Life* sobre Deleitosa, en las pp. 79-133.

⁹ William S. Johnson (ed.), *W. Eugene Smith: Master of the Photographic Essay* (Nueva York: Aperture, 1981), 223 pp. Reproduce 99 fotos del proyecto sobre España en las páginas 73 a 82. Aquí se ha manejado la copia número 113 de la edición numerada del libro.

¹⁰ W. Eugene Smith, *W. Eugene Smith: His Photographs and Notes* (Nueva York: Aperture, 1993). Incluye 120 fotografías. Aquí se ha manejado la segunda edición, la de 1993, aunque la primera es la de 1969. Incluye ocho fotos sobre España, entre ellas la abuela de los Curriel (Isabel García Carrasco).

¹¹ *W. Eugene Smith* (París: Centre National de la Photographie, 1983), segunda edición.

Una parte considerable del trabajo de Smith se encuentra en la University of Arizona, en el Center for Creative Photography, incluyendo muchos de los materiales del proyecto de Deleitosa de junio-julio de 1950¹². W. Eugene Smith, *Gene* para la familia y sus amigos/as más cercanos, realiza el proyecto sobre España a los 32 años. Es ya entonces un fotógrafo famoso. Está además en lo mejor de su vida. Muere a los 59 años, en Tucson, Arizona, luchando contra su alcoholismo. Smith es ya una persona confusa, depresiva, inestable. Su padre se suicida cuando él es un adolescente. Mantiene una relación especial con su madre Nettie Lee Smith, quien muere cuatro años después de la publicación de *Spanish Village*. Esa relación de dependencia mutua puede verse en las numerosas largas cartas que se guardan en el archivo. Pero aquí no nos interesa Smith como persona, o como caso psicológico. Hay buenas biografías de Smith, sobre todo la monumental de su amigo Jim Hughes publicada en 1989¹³. (Aunque con amigos como Jim Hughes uno no necesita enemigos.) Aquí nos interesa Smith como fotógrafo, como investigador de la realidad social española. Está claro que como fotógrafo era un genio, y que con el reportaje sobre España alcanzó cotas muy altas de perfección fotográfica. Ese trabajo permanecerá siempre en el estudio de la realidad social mediante la fotografía. Es un buen ejemplo además de *construcción de la realidad social*; el mejor que conocemos.

El trabajo de Smith sobre España tiene un valor excepcional porque no está compuesto solamente por las 2.349 fotos que realizó en 1950. Smith se preocupa mucho por apuntar los nombres exactos de algunas personas que fotografía, sobre todo de aquellas que fotografía

¹² En diciembre de 1977 el propio Smith los dona a la Universidad de Arizona. Muere de una hemorragia cerebral, tras un accidente en la calle en Tucson (Arizona, Estados Unidos) en octubre del año siguiente, a la edad de 59 años. Smith guardaba un control considerable sobre los revelados y fotografías (en positivo) conservando la mayor parte de las veces los negativos. En el proyecto Deleitosa él realizó los revelados y ampliaciones, tomando decisiones sobre la forma de ampliar y cortar las fotografías. Todo ese material se encuentra dispuesto para su análisis en el *W. Eugene Smith Archive*, en el Center for Creative Photography, Universidad de Arizona en Tucson, Arizona. Hay algunas segundas copias de las ampliaciones realizadas por el propio Smith, algunas de ellas donadas a su hija Juanita Smith. Cinco de ellas son las que el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC en Badajoz) ha comprado y están expuestas. Son las únicas fotos originales que existen en España.

¹³ Jim Hughes, *W. Eugene Smith: Shadow and Substance. The Life and Work of an American Photographer* (Nueva York: McGraw-Hill, 1989), 606 pp. El proyecto en España aparece sobre todo en el capítulo 32 (pp. 250-262) y la elaboración final en el capítulo 33 (pp. 263-271). Incluye las fotos de la hilandera, los tres guardias civiles, y el velatorio.

muchas veces. Así es posible reconstruir la historia de las familias Curiel, Larrá, Nieto o Felipe. En los cuestionarios que da a Nina Peinado para rellenar, o en las notas que toma se preocupa mucho por obtener el nombre exacto de las personas, su edad, el número de hijos/as que tiene y sus nombres. También se preocupa por obtener datos sobre ingresos económicos o salarios, lo que cultivan, el proceso de cosechar o trabajar, etc. Smith es mucho más meticuloso de lo que podría suponerse a partir de la lectura del texto final del reportaje que aparece en la revista *Life*. Pero además de las 113 fotos que amplía (de un total de 2.349 fotos en las hojas de contacto) envía a *Life* un informe final de 45 páginas a máquina con datos y comentarios. Es una estrategia buena para trabajar, pues enriquece considerablemente el material gráfico. El trabajo es así no sólo fotográfico, sino ampliamente sociológico. Pero supone también un trabajo de campo más largo. Para 17 fotos y apenas un párrafo introductorio sobre el pueblo de Deleitosa —el *Spanish Village*— el proyecto requiere un mes antes de prueba en España, 145 carretes de fotos por lo menos, y tomar unas 2.500 fotos. Es un intenso *trabajo de campo* de 62 días, en busca de fotografiar el carácter nacional, la esencia de lo español. Smith realizaba reportajes a conciencia. El de España supone dos meses de trabajo de tres personas, un informe completo sobre la situación española realizado por un investigador externo, entrevistas a las personas del pueblo, consulta de libros, artículos de periódico y de revista. Además de un fotógrafo se necesitó una intérprete, y un ayunte de fotografía que además hacía de chófer. Estas tres personas: William Eugene Smith, Nina Peinado y Ted Castle, eran conocidos en el pueblo —y todavía lo son aún, medio siglo después— como “los americanos”.

Durante la primavera de 1950 el trabajo de campo se divide en dos etapas. La primera es un mes viajando por España, que sirve para aprender sobre el país, diseñar los temas importantes a fotografiar, y compenetrar el equipo. El segundo mes es ya en Extremadura, trabajando en el pueblo de Deleitosa y durmiendo en Trujillo (a cuarenta kilómetros). Durante el viaje Smith utiliza tres cámaras, dos Leica y una Rolleiflex. Las Leica llevan objetivos de 35 mm. Todas las fotos son en blanco y negro, y la inmensa mayoría sobre seres humanos¹⁴.

¹⁴ Smith no fotografía paisajes, ni naturaleza, apenas animales solos (siempre en relación con el trabajo humano), pocos retratos, y casi ninguna fotografía personal. Por eso las series de fotos sobre una persona concreta (como Nina Peinado en Francia, o sobre Lorenza Nieto Curiel en Deleitosa) adquieren una significación especial.

La cronología se refiere toda ella a la primavera del año 1950. El primer mes, del 5 de mayo al 8 de junio (es decir 34 días) Smith, Peinado y Castle recorren España sacando fotos, en busca de un pueblo ideal. De esa etapa quedan unos cincuenta rollos de película —y sus hojas de contacto originales— con las fotos de Smith. El propio Smith escribe luego a máquina unas hojas con la explicación sumaria de las hojas de contacto del viaje¹⁵. Esta primera etapa del proyecto tiene el típico estilo *on the road*, de relato de un viaje algo accidentado. La vida se hace a lo largo de la carretera. No es un trabajo en profundidad. Se fotografía aquello que está al lado del camino, que se puede ver desde el automóvil, y que llama la atención. Smith no tiene un plan prede-terminado de a dónde viajar. Va tomando decisiones sobre la marcha. En los pueblos y ciudades en donde entra (hay que recordar que en esos años las carreteras principales pasaban por el centro de los pueblos y ciudades) se fotografía lo que en ese momento sucede, sin planificación. El recorrido es tan largo que apenas sí da tiempo a reposar. No es un viaje planificado. El destino primero es llegar a Madrid, pero se realiza un *detour* de nueve días por la costa mediterránea, desde Barcelona hasta Valencia. Luego a partir de Madrid se planean varias salidas, conservando el hotel de Madrid como base estratégica.

El viaje aproximado durante este primer mes por España se puede reconstruir a partir de las notas de Smith, así como del contenido de las fotos en las hojas de contacto originales. El viaje empieza por el norte, entrando por el País Vasco, por la frontera de Irún, y cortando por todo el norte hasta Barcelona. Smith se dirige primero de todo a Guernica, en recuerdo de la obra de Picasso. Ese primer trayecto se hace muy rápido, en apenas tres días, y con pocas fotos. Luego bajan por la costa hasta Valencia, cortando hacia Madrid. La capital —Madrid— es el punto de partida de todas las demás salidas. No parece que el viaje esté planificado. Smith funciona un poco por sensaciones y sugerencias. Tiene intuiciones de a dónde ir. Más bien parece que en la primera etapa trata de elaborar una idea de cómo es España, los sistemas más hábiles de sacar fotos, las dificultades que puede esperar, las estrategias para obtener información, la forma de utilizar la traduc-

¹⁵ Las 145 hojas de contacto originales se encuentran en el Center for Creative Photography en Arizona, donde hay también una descripción detallada de cada hoja, escrita por Jesús M. de Miguel precisamente en el CCP durante el verano y otoño de 1998 (con una beca del Ministerio de Educación y Cultura).

ción simultánea a través de Nina Peinado, los problemas básicos de una dictadura, y en general los trucos para sobrevivir en un país desconocido para él. La colección de fotos sobre España puede observarse como un sistema de experimentación en que Smith aprende a fotografiar en España, y va descubriendo los temas que le llaman la atención¹⁶.

Desde Madrid realizan una primera salida relámpago, de un día, al pueblo de Valverde donde Smith fotografía la procesión de la Ascensión. Le sirve como entrenamiento de fotografiar más extensamente dentro de un pueblo. Allí compra además una escalera de mano, por 72 pesetas, que le es de gran utilidad en el viaje. En cualquier caso Smith decide que Valverde no es el pueblo que va a elegir para el reportaje. Sigue pues buscando. Luego realizan un segundo viaje más largo —una semana entera— saliendo de Madrid hacia el sur, atravesando La Mancha y llegando a Granada. Este parece un viaje más preparado, al menos el itinerario, que es más tópicamente, tratando de descubrir Andalucía, aunque para ello tiene que pasar obligatoriamente por La Mancha (a la ida) y por Extremadura (a la vuelta). Desde Granada siguen al sur, a Málaga, para subir luego a Sevilla, Córdoba y volver de nuevo a Madrid. Curiosamente Smith no saca fotos de Sevilla, a pesar de ser una ciudad conocida en el extranjero (quizás por eso). Parece que en ese viaje pasan ya por Extremadura, y concretamente por Mérida en cuya plaza mayor Smith tiene alguna foto.

El tercer viaje saliendo de Madrid es un fracaso pues a los 109 kilómetros de viaje se les estropea el coche (se quedan sin batería, y el coche sufre un pinchazo) y tienen que volver a Madrid ese mismo día. Es posible que el viaje fuese hacia Extremadura, pero no les dio tiempo de llegar a Deleitosa, pues está en la desviación del kilómetro 219 de la carretera de Madrid a Mérida. Al día siguiente salen otra vez hacia Extremadura. Es en ese cuarto viaje en que “descubren” el pueblo de Deleitosa a unos 230 kilómetros de Madrid. Duermen en un hotel en Trujillo cuarenta kilómetros más allá. Es el 8 de junio de 1950, de un jueves que según el dicho popular en España *luce más que el sol*: el día de Corpus Christi. Diez kilómetros después de la desviación a Deleitosa, antes de llegar a Trujillo, en la carretera está el pueblo de Jarai-

¹⁶ Por ejemplo, saca insistentemente fotos de la Guardia Civil, o de Policía Armada, pero casi siempre por detrás. No es hasta Deleitosa que Smith se atreve a sacar una serie entera de frente de guardias civiles. Una de esas fotos es la mundialmente conocida de los tres guardias civiles (foto 8-9).

cejo al que Smith dedica una cierta atención fotográfica (hay al menos cuatro hojas de contacto sobre la trilla en ese pueblo).

Este primer viaje de un mes le permite a Smith entender bastante mejor España, y lo que puede esperar. Como profesional está ya preparado para encontrar el objetivo, y en parte ansioso de que el tiempo va que vuela. Ha pasado ya un mes, gastando bastante dinero, y no tiene un reportaje en sus manos. Es fácil suponer que estaba empezando a ponerse nervioso. Su sentido le lleva hacia Extremadura, entonces —y ahora— la región más subdesarrollada de España. Allí están Las Hurdes, mundialmente famosas y polémicas, pero no llegan hasta La Alberca. Smith tiene que encontrar un pueblo como sea, y el nombre misterioso de “Deleitosa”, hacia el interior, al sudeste de la carretera principal le llama la atención. Seguramente decide ir a ver el pueblo por encima, y al verlo toma una decisión: Deleitosa es el *Spanish Village*.

La segunda etapa del proyecto, la que va del 11 de junio al 7 de julio de 1950 (26 días), es el trabajo de campo sobre un solo pueblo: Deleitosa. El centenar de hojas de contacto ya no llevan comentario, pero hay un informe final de 45 páginas de Smith redacta a máquina con ayuda de las notas que toman en el pueblo, las entrevistas, datos, encuestas, anotaciones en sus blocs, etc. El informe final incluye la descripción de las 113 fotos que envía a *Life* para que escojan unas cuantas para el reportaje. Incluye un comentario detallado de la primera mitad de fotos, y un comentario sucinto en el segundo bloque de fotos. No son unas notas precipitadas. La realización de este informe, y la ampliación individualizada de los 113 negativos elegidos por Smith le lleva varios meses más. El trabajo de campo en Deleitosa termina en julio de 1950 y el reportaje no se publica en *Life* hasta abril del año siguiente¹⁷. Para la documentación y fotos que tenía Smith no es un tiempo dilatado, sobre todo teniendo en cuenta que tras el proyecto de España Smith pasa tres meses hospitalizado. Se convierte en el fotorreportaje más famoso de la historia, así que estuvo bien que no fuera un trabajo precipitado.

No hay fotos en el viaje de vuelta a Francia ya que dura apenas unas horas. Acosado por la Guardia Civil y la policía secreta Smith se

¹⁷ W. Eugene Smith, «Spanish village: It lives in ancient poverty and faith», *Life* vol. 30, número 15 (9 de abril de 1951), pp. 120-129. Contiene 17 fotos. Incluyó un portafolio adicional que *Life* regaló con la revista que contenía ocho reproducciones (todas menos una son de Deleitosa), y una portada (con Bernardina Curriel llevando el pan al horno).

muestra asustado, y con ansiedad por llegar lo antes posible a territorio seguro (Francia) con una buena parte de carretes todavía por revelar. El día de San Fermín (7 de julio) Eugene y Nina abandonan precipitadamente Trujillo, pagando algunas deudas pendientes. En Madrid recogen a Ted, quien llevaba diez días enfermo en Madrid, y hacen las maletas. Salen de escopetazo a las cuatro y media de la madrugada, conduciendo hacia la frontera, durante veinte horas sin casi parar. Atraviesan el puente de la frontera con Francia (por Irún-Hendaya) antes de la una de la tarde del 8 de julio de 1950.

Las dos etapas del proyecto son bastante distintas. La primera es un viaje incesante, con aventuras y desventuras, sacando fotos por el camino, sobre todo de lo que Smith ve al lado de la carretera. La mecánica debía ser casi siempre la misma: para el coche, saca unas cuantas fotos, establece un diálogo con los campesinos (a través de Nina Peinado), saca unas fotos más, y de vuelta al coche. Paran en algunos pueblos y ciudades sacando más fotos. La selección no está programada. Smith realiza fotos de lo que le llama la atención, aunque ya se pueden notar algunos rasgos del tipo de imágenes que desea obtener: pintadas políticas, guardias civiles, mendigos, señoras viejas, sacerdotes, pobreza, procesiones, mercado negro (de pan sobre todo), animales, subdesarrollo y retraso en general. El objetivo es mostrar la población oprimida, pobre, y explotada por la dictadura franquista. Tanto el viaje como los sitios donde paran parecen ser elegidos a olfato, sin un plan determinado. No queda claro cómo elige esos pueblos Smith, pues por ejemplo no hay fotos de Sevilla, ni tampoco de Granada, pero sí de Valencia. Está claro que Smith evita las imágenes de “tarjeta postal”, así como las de andalucismo o folclorismo tópico. Por ejemplo, acude a una corrida de toros, pero no fotografía la corrida sino a los vendedores ambulantes y otras personas en torno a la plaza de toros. Tampoco fotografía paisajes: todas las fotos de Smith son sobre personas y sólo algunas pocas sobre burros y mulos.

Smith concentra su atención sobre todo en pueblos pequeños, y particularmente en personas que pasan por la carretera o que están trabajando al borde del camino. Les saca fotos, y a menudo establece una conversación a tres bandas, con Nina Peinado en medio como intérprete. Se interesa mucho por la situación laboral y económica de las personas que fotografía. Algunas personas evidentemente le mienten esperando alguna propina o limosna... que seguramente consiguen. Exageran así sus calamidades, número de hijos, hambre, días sin comer, angustias, etc. Es difícil reconstruir la verdad pues Eugene y

Nina parecen creerse todo lo que les cuentan. Quizás deberían de haber aplicado el refrán castellanoviejo: *De lo que veas la mitad, de lo que te digan nada*.

La segunda etapa en el pueblo de Deleitosa, en Extremadura, es un poco más breve, dura casi un mes. A su vez se divide en cuatro periodos cortos. En cada periodo, durante unos días (cinco, cinco, cuatro, y tres días) Smith se dedica a sacar fotos en Deleitosa. Luego vuelve a Madrid al menos tres días, para revelar los negativos y guardarlos, quizás establecer otros contactos, y respirar un poco de aire urbano. Así va acumulando unos cincuenta carretes de negativos revelados. También vuelve para festejar el cuatro de julio. En los dos últimos periodos (es decir del 28 de junio al 7 de julio) Ted Castle cae enfermo y tiene que permanecer en el hotel en Madrid. Así que el trabajo de campo en Deleitosa es realizado únicamente por Smith y Peinado; y la conducción del coche por Smith. Durante todo el proyecto de Deleitosa residen en Trujillo, en un hotel. De esa forma evitan una buena dosis de control social.

El trabajo fundamental, por el cual Smith es internacionalmente conocido, es el de esta segunda etapa, es decir la que se refiere al pueblo de Deleitosa en Extremadura. El reportaje se centra en *un pueblo español*, y luego en el reportaje de *Life* se utilizan solamente fotos de ese pueblo (foto 3). En el portafolio adicional publicado por *Life* hay una foto de las afueras de Madrid (la del mendigo descansando junto a un muro semiderruido). De ese proyecto en Deleitosa, Nina Peinado guarda un diario de campo durante los dos primeros periodos, y realiza además encuestas a diversas personas del pueblo que se conservan por escrito. Las preguntas son redactadas y escritas a máquina en inglés por Smith, y contestadas luego a mano con estilográfica —con una letra impoluta— por Peinado también en inglés. Posteriormente Smith añade algunos comentarios o especificaciones muy breves a lápiz, con su típica letra inclinada, utilizando solamente mayúsculas. Todo ese material es accesible actualmente en los archivos en la Universidad Arizona. Es un material de un enorme valor sociológico y etnográfico que permite no sólo tener las imágenes de esa España de 1950, sino también los documentos escritos que la analizan. En esa fecha, dentro de España, no había nadie haciendo trabajo de campo de este tipo, por lo que el trabajo de Smith, Castle y Peinado es de enorme valor. Su análisis es esencial para entender la utilidad de la Sociología Visual.

4. ANÁLISIS SOCIOECONÓMICO

Para la redacción final del fotorreportaje Smith utiliza un informe de 24 páginas, a máquina elaborado por Piero Saporiti, titulado *Research for Gene Smith's Spanish Food Story*, con información general sobre España. Saporiti es en ese año el corresponsal de *Time-Life* en Madrid. El informe está redactado en un inglés excelente (Piero Saporiti, a pesar del nombre italiano es norteamericano), y ofrece información que Smith utiliza sin duda para terminar de entender la situación española en esos años y redactar el informe final del proyecto que acompaña a las 113 fotos. Es un análisis socioeconómico, que se centra fundamentalmente en la producción, sobre todo la agrícola, los trabajadores, condiciones de trabajo, seguridad social, redistribución de la tierra, paro, analfabetismo, precios, etc. Se insiste en que España es un país seco y pobre, con sólo un 40% de su tierra cultivada. Tiene una agricultura primitiva, con un tractor por cada cinco mil hectáreas de tierra cultivada. La producción es baja debido a «la falta de confianza que tiene el trabajador español por todos los tipos de progresos técnicos o mecánicos». El informe afirma irónicamente que en España «no se ha producido ni un solo paso adelante en el trabajo agrícola desde los tiempos de Salomón». Señala que los trillos son todavía manuales, y que se aventa el grano tirándolo al aire y utilizando el viento. Se insiste en que al español no le gusta el progreso técnico, y lo rechaza, sobre todo los campesinos más pobres. Todo lo achaca a una actitud moral de la población contraria al progreso. Un problema adicional es la falta de fertilizantes. La Guerra Civil ha producido un empeoramiento sensible, ya que España no exporta sino que tiene que importar cereales. Faltan animales, y el precio de una mula puede superar las 25.000 pesetas. El problema más importante es que la mayor parte de las tierras cultivadas son de secano, y producen mucho menos que las de regadío. La falta de agua es un problema agobiante en la España franquista.

El nivel de vida es bajo, porque los salarios también lo son. Un jornalero apenas gana 14 pesetas al día. Pero en el campo, los campesi-

nos que producen cereales pueden quedarse una parte para su consumo propio. El resto tienen que venderlo al Gobierno a un precio que es oficial. Deben guardar una cierta cantidad de grano para sembrar de nuevo. En el resto de la población el racionamiento está dividido en tres clases que oscilan entre 100 y 200 gramos de pan al día por persona, pagando entre 55 y 60 céntimos por ello. La cuota de los trabajadores industriales y mineros se eleva hasta los 400 gramos de pan al día, pero pagan el doble. Existe un extenso mercado negro de productos alimenticios, que el Gobierno controla sólo levemente. En el mercado negro (o estraperlo) el pan cuesta cuatro veces más que el de racionamiento, el aceite cuesta el doble, y el arroz el triple. El azúcar, que en el mercado controlado por el Gobierno cuesta 7 pesetas el kilogramo, en el mercado negro vale 22 pesetas el kilo. El café sólo se puede obtener en el mercado negro, y cuesta 125 pesetas kilogramo; eso supone aproximadamente un tercio de los ingresos mensuales de una familia jornalera (que son aproximadamente 350 pesetas o dos euros al mes). Curiosamente la leche no está racionada, y su precio es de unas 3 pesetas el litro, en un mercado abierto. Para dar una idea del nivel de vida a los lectores norteamericanos, el cambio oficial del dólar es 11 pesetas, pero a los turistas se les paga 25 pesetas el dólar. Saporiti está hablando de otros dólares y otras pesetas, pues el *Life* donde aparece el reportaje de Smith apenas cuesta entonces 20 centavos —es decir unas 2 pesetas— y eso que es una revista muy moderna y extensa para la época.

El mercado negro de pan —de estraperlo— le llama mucho la atención a Smith y dedica un esfuerzo especial a fotografiar su venta pública en medio de la calle o en los mercados de diversas ciudades españolas. El pan, el hambre y los problemas de alimentación iba a ser el tema original del reportaje. Luego se quedó en una descripción de un pueblo, oprimido por la dictadura franquista y la Iglesia católica. Smith menciona en sus anotaciones que en Madrid el pan se vende casi abiertamente en la calle, o en el mercado, donde la policía hace la vista gorda. El pan es de mejor calidad que el de racionamiento, pero muy caro. En Barcelona el pan se vende incluso de forma más abierta y públicamente. En el mes de viaje por España Smith saca varias series de fotos sobre el mercado de pan al aire libre, en la calle o en mercados. En general es un pan blanco, en barras no grandes o en bollos. Se vende en cestas con un mantelito, sobre un puesto improvisado con unas cajas de madera (generalmente de botellas), o bien en la mano, guardando más en una bolsa de tela al brazo. Pero Smith no sólo desea

fotografiar los problemas de alimentación básica, sino cómo se produce ese pan, dónde se cultiva el cereal, cómo se recoge, cómo viven los campesinos y jornaleros... es decir, la explotación humana.

Extremadura, la región más pobre de España, fue la elegida por Smith para realizar el reportaje. Deleitosa, un pueblo grandote para la época (alrededor de tres mil habitantes) pero algo aislado aunque relativamente cerca de la carretera nacional —a una decena de kilómetros— es un objetivo de estudio ideal. Ahora Deleitosa se sitúa a unos nueve kilómetros de la carretera nacional cinco (NV), que une Madrid con Lisboa, actualmente Autovía de Extremadura, en la desviación del kilómetro 219 desde Madrid. Está equidistante aproximadamente de Navalmoral de la Mata (en la salida del kilómetro 182 un poco al norte) y Trujillo (en el kilómetro 253 de la autovía). Pero Deleitosa tradicionalmente depende más de Navalmoral de la Mata centro comercial relativamente importante, con estación de ferrocarril en dirección a Plasencia, que no de Trujillo patria de Pizarro y centro turístico en la Ruta de la Plata.

El proyecto sobre Deleitosa se resume al final en 113 fotos reveladas y ampliadas por el propio Smith, así como un informe final de 45 páginas a máquina para la revista *Life*. La revista publicó solamente 17 fotos, todas de Deleitosa (foto 2 a 11). Posteriormente *Life* publicó un portafolio especial, con 8 fotos más, siete de las cuales son de Deleitosa y una de las afueras de Madrid (la única plenamente política, una especie de concesión editorial al coraje del fotógrafo). Smith escribe personalmente ese informe final a máquina, que acompaña con las fotografías escogidas por él (57 en primer lugar, y 56 secundarias), titulándolo *Captions. Spanish Village. Bread*. El informe final, inapreciable, está en el archivo de la Universidad de Arizona. De muchas de esas fotos, y de otras sobre España, hay ampliaciones realizadas por el propio Smith en el archivo. De las más importantes hay varias copias en Arizona, y alguna más (muy pocas) que el propio Smith amplió y donó a familiares o amigos/as.

Smith señala en el informe que para escoger el pueblo de Deleitosa tuvo que recorrer unos diez mil kilómetros, en un automóvil Studebaker americano, que le había facilitado *Life*. El número de kilómetros está ampliamente exagerado. El automóvil no hizo más que averiarse durante todo el camino. Si a eso se le añade la enfermedad de Ted Castle, quien tuvo que permanecer en Madrid diez días, algunos problemas de salud del propio Smith, y el hecho de que finalmente tuvieran que salir huyendo de Deleitosa el día de San Fermín de

1950 acosados por la Guardia Civil, la aventura no pudo ser peor. Sin embargo, el coraje y excelencia profesional de los tres produjeron uno de los trabajos fotográficos y de investigación social más impresionantes de la historia. Deleitosa se conoce en el mundo entero a través de los ojos de Smith, la pluma de Peinado, y la ayuda técnica de Castle.

Deleitosa corresponde en imágenes al “pueblo sin nombre” de un editorial firmado por Gaspar Gómez de la Serna en el periódico *Abc* del 28 de mayo, que Smith lee en ese periódico mientras viaja por Antequera¹. Le llama la atención la fotografía que incluye (de fotógrafo anónimo). Consigue una traducción del artículo pues Smith no sabe español. Deleitosa se describe luego, en el informe de Smith, como un pueblo entre 2.600 y 3.000 habitantes. En el reportaje de *Life* baja ese número a 2.300. El censo oficial español de 1950 señala que Deleitosa tiene realmente 2.650 habitantes de hecho. Es un pueblo grandón, no excesivamente urbanizado para su tamaño, y más bien poco desarrollado y pobre. Una cuarta parte de la población va descalza, y una mayoría son analfabetos/as. Es ideal para el trabajo que se propone realizar Smith.

Deleitosa es un pueblo sin teléfono (algo que sorprende mucho a Smith) y sin ningún tipo de alcantarillado. Solamente el médico del pueblo tienen una bañera “portátil”, es decir que se debe llenar a mano, con cántaros de agua. Sólo la mitad de las casas tienen electricidad, y en ese caso una sola bombilla de pocos vatios por casa. La conducción eléctrica es bastante primitiva. Con sus preguntas Smith y Peinado averiguan que se reciben unos 20 ejemplares de periódicos en el pueblo diariamente. Hay unos 10 aparatos de radio funcionando en Deleitosa. Sólo hay un automóvil y un camión en todo el pueblo, y ambos pertenecen a la misma persona. No sabemos cómo son, pues Smith nunca los fotografía. Tampoco menciona (ni fotografía) bicicletas. La gasolina está racionada pero se consigue algo más en el mercado negro. El medio de transporte fundamental es el burro, que abunda bastante en el pueblo. El correo llega a Deleitosa de manera peculiar. El cartero cada tarde, a eso de las cinco, va en burro hasta la carretera principal, que está a una decena de kilómetros. El viaje en burro dura unas dos horas. Junto a la carretera hay una casa donde el cartero pasa la noche. A la mañana siguiente recoge el correo y vuelve al pueblo con las cartas. Hace el mismo recorrido cada día salvo los

¹ Gaspar Gómez de la Serna, «Meditación ante un pueblo sin nombre», *Abc* (25 de mayo de 1950). Editorial.

domingos. Su sueldo de cartero es 460 pesetas al mes. Está casado y tiene dos hijos. Posee un pequeño campo donde la familia cultiva patatas. El coste del burro, y el trayecto diario, corre de su cuenta.

Nina Peinado, con su impoluta letra de liceo francés, escribe un diario de campo que empieza en los primeros días en Deleitosa, desde el 11 hasta el 20 de junio de 1950. Ese diario, así como el informe final de Smith, y otros muchos materiales se conservan en el Center for Creative Photography, en la Universidad de Arizona, en Tucson, junto a las montañas Catalinas, casi en pleno desierto. Gracias a esos materiales es posible reconstruir el proyecto realizado, los incidentes, y sobre todo lo que el reportaje publicado nunca llega a contar. Es un material excelente también para entender la situación social de España a la mitad exacta del siglo XX, bajo la dictadura franquista. Si se analiza el material escrito con el material gráfico (las fotos) es posible entender muchas cosas. Nina escribe el diario y las encuestas en inglés, con pocas faltas de ortografía; las suficientes para demostrar que está escrito por ella y no por Smith. Algunos párrafos ocasionales quizás fueron escritos al dictado de Smith. Según avanza el diario hay más faltas de ortografía.

El domingo 11 de junio de 1950 Nina inicia el diario explicando que Deleitosa es un pueblo extremeño, seco, pobre, con alrededor de tres mil habitantes, y unas 800 casas. Aproximadamente el 80% de los habitantes del pueblo tienen casa en propiedad. Los que alquilan tienen que pagar entre 200 y 700 pesetas al año de alquiler (de 1,2 a 4,2 euros). Todos los habitantes viven en casas construidas con piedras unas encima de otras, seguramente sin argamasa. Los interiores de las casas están encalados, al menos las habitaciones donde viven las personas. Por fuera algunas casas están pintadas de blanco. En otras solamente se encala el dintel de la puerta y de las ventanas. A pesar de que hay mucho espacio, en las casas por dentro hay hacinamiento.

Smith no analiza las clases sociales, ni la concentración de la propiedad pero es fácil imaginar la situación con los datos que ofrece en su informe. La mitad del campo productivo alrededor de Deleitosa pertenece a dos personas de Trujillo, es decir que ni siquiera son del pueblo. Trujillo está a cuarenta kilómetros, y los sistemas de transporte son burro y andando. Parte de ese terreno está dado en arrendamiento o aparcería. El resto se reparte entre los del pueblo. El ayuntamiento tiene ciertas tierras comunales, y es propietario de la era comunal donde se realiza anualmente la trilla. En Deleitosa se cultivan cereales (trigo, cebada y centeno), garbanzos, aceitunas, bellota (fun-

damentalmente para los cerdos)², patatas, judías, tomates sólo para autoconsumo, higos, y algo de uva para comer (no para producir vino). De animales además de numerosos burros hay cerdos, gallinas, cerdos y cabras. En cierta manera los humanos conviven con los animales dentro del mismo territorio. Casi todo es autoconsumo. La producción más importante que venden fuera del pueblo es la de trigo.

El pueblo produce aproximadamente entre 1.500 y 2.000 toneladas de grano cada año. Si se tiene en cuenta que en el pueblo hay unas tres mil personas viviendo, esto supone por lo menos 500 kilogramos de cereal por persona y año. Dado que el cereal (sobre todo trigo) es el elemento fundamental de nutrición de los habitantes del pueblo, lo que realmente queda para vender fuera es poco. Hay que tener en cuenta además que se necesita guardar grano para sembrar al año siguiente, y que no todas las cosechas son iguales. La economía pues del pueblo es bastante deficitaria, a juzgar por los datos brutos recogidos por Smith y Peinado. Pero seguramente la realidad es más complicada. Durante los duros años de racionamiento en Deleitosa por lo menos se come. El problema agrícola básico de Deleitosa es la falta de agua. En el pueblo sólo hay dos fuentes, y un pozo con una noria que gira una mula para sacar agua.

No hay agua corriente en las casas del pueblo, por lo que tienen que utilizar las fuentes públicas, que hay dos. La principal es la fuente “de cuatro caños” en la plaza principal del pueblo, aunque sólo funcionan dos caños. Sólo hay un baño, sin conducción de agua por cañerías, que pertenece al médico. El cura tiene pozo en el jardín de su casa. En el campo hay algunos pozos, y media docena de bombas manuales de agua. No hay retretes. Hay algún pozo del que se saca agua, mediante un burro que gira con los ojos tapados y da vueltas a una noria. En el diario de campo Nina señala que las mujeres van al río a lavar la ropa, cada una siempre al mismo sitio. Lavan la ropa en una roca, con jabón que fabrican ellas mismas³. Llevan también un cajón en forma de reclinatorio para arrodillarse, pero no llevan una tabla de lavar sino que lavan sobre las piedras.

² Actualmente en el Parador Nacional de Trujillo sirven una exquisita *tarta de bellota*, que se supone que es una receta de la región. Es tan azucarada que apenas se nota el sabor original de la bellota. Hay también un licor de bellota que se vende en la región, y especialmente en Covadonga a los/as turistas.

³ En esa época en España era normal que las amas de casa fabricasen ellas mismas el jabón de lavar para el consumo familiar. Todavía recuerdo a mi madre fabricando jabón cuando yo era niño; así como el olor peculiar de ese jabón.

La mala situación sanitaria del pueblo impresiona a Smith. Lo que más le llama la atención son los excrementos («humanos y de animales» especifica en su informe) que hay en las calles, así como los millones de moscas sobre esos excrementos, y sobre el pan que tratan de llevarse a la boca. No hay alcantarillado, ni agua corriente, ni retretes. Smith saca varias fotos de un niño cagando en medio de la calle, a la luz del día (incluye una, la 24, de las 113 para la revista). Para su realización fotografía al niño cagando en cuclillas en sitios distintos de la calle. Los adultos utilizan los establos para defecar. Por lo que dicen las notas y por las fotos los establos están al lado de las viviendas, incluso en algún caso dentro de las casas. Todo el agua sucia se arroja a la calle. Smith fotografía a varias mujeres echando el agua de lavarse, cocinar o de limpiar los platos a la calle. Los excrementos en la calle se recogen para ser utilizados como abono en los campos. Hay varias fotos de un niño de cinco años —Eleuterio Curiel— haciendo que recoge, descalzo, esos excrementos con una escoba sin mango (foto 5).

La iglesia es grande y domina el pueblo, especialmente desde su torre con campanario. En su tejado hay varios nidos de cigüeñas, que medio siglo después todavía permanecen. El segundo edificio más alto en el pueblo es el cuartel de la Guardia Civil, que está a las afueras⁴. Dentro del cuartel Nina señala que hay un patio con árboles y flores. En esa casa-cuartel viven los seis guardias civiles y sus familias. Uno de los guardias civiles cuenta a Smith que estuvo dos años en la División Azul, luchando a favor de Hitler contra Rusia.

El diario de campo escrito por Nina narra la primera visita al alcalde el lunes (el 12 de junio). Su nombre es Maximiliano Buenvarón Palomo, quien les promete ayudarles en todo, aunque luego trata de echarles del pueblo. Lleva diez años de alcalde, es decir desde el fin de la Guerra Civil. Señala que ha sido “reelegido” hace dos años; según los del pueblo nunca ha habido elecciones durante el régimen de Franco. El alcalde cuenta que el pueblo es del siglo XVI, y que antes era bastante mayor, con conventos y castillos; incluso había una fortaleza o quizás presidio. La verdad es que a pesar de las dificultades económicas el pueblo en 1950 está al máximo de población de su historia. Pero ni el alcalde ni Smith son conscientes de ello. La idea de decadencia en 1950 es pues discutible. Sería un pueblo sin muchos recursos, pero estaba en lo mejor de su historia como pueblo. Pero no es un

⁴ El cuartel actual (medio siglo después) es nuevo. En el lugar del viejo al parecer se construye actualmente una residencia de ancianos/as.

problema de cantidad de población, pues en 1950 algunas personas se quejan de que no hay trabajo para la mitad del pueblo. Muchos chicos/as —con los que Eugene y Nina hablan— ayudan a su familia en las labores del campo, apenas han ido a la escuela, y no saben escribir.

Es un pueblo seco, con una agricultura pobre, y una ganadería (rebaños de cabras sobre todo) bastante limitada. Algunos rebaños (como el que cuida Ponciano y Marceliano Curiel, padre e hijo) ni siquiera son del pueblo, pues pertenecen a ganaderos de otros pueblos. Deleitosa está muy poco mecanizada, abundan los burros como elemento de transporte e incluso para el trabajo en la era. Sólo hay un automóvil y una camioneta, ambos del mismo propietario. Incluso el correo llega por burro. La cosecha de cereal se realiza toda a mano, o como mucho ayudados por caballerías, burros sobre todo. Los arados son todavía de madera (aunque con la espiga o cuña de hierro) como luego aparece en las fotos (foto 7). Se trilla como en la época de los romanos, y se aventa manualmente con ayuda del viento. En 1950 está terminando la parte peor de la dictadura franquista y de los años del hambre. Pero Extremadura entera es zona de fuerte emigración, sobre todo en los años sesenta. Es la región con el máximo de emigración de todo el país.

El pueblo tiene un campo comunal para las eras. Si la información es adecuada es un campo grande a las afueras del pueblo, al lado opuesto de la carretera. El límite es el cementerio. En el ayuntamiento se reparten las eras en parcelas de 4 por 10 metros. Pero Smith señala que algunos campesinos no la necesitan (por que tienen eras en sus campos) y permiten que otros vecinos concentren varias parcelas para trillar mejor. Por las fotos el sistema parece similar al de Jaraicejo, y por lo tanto de otros pueblos de la región. Smith saca varias fotos del día (jueves 15 de junio) en que los campesinos acuden al campo comunal, del ayuntamiento, con una cuerda de cuatro por diez metros para medir las parcelas de las eras (foto 6). Hay algunas discusiones sobre si tal parcela es lisa o si tiene piedras, cosa que depende de la suerte. Las parcelas asignadas se señalan con cuatro estacas. La mies se trae luego hasta la era a lomos de burro. Se separa la paja del grano mediante sistemas tradicionales. Las gavillas de trigo se desparraman por la era formando un círculo. El grano de la paja se separa con un trillo que va dando vueltas llevado por una pareja de burros o mulos, y a veces simplemente con las pezuñas de un burro. Un campesino/a sigue al animal levantando y removiendo el trigo. Smith señala que separar el grano de la paja en un círculo de gavillas en la era puede llevar de un

día y medio a dos días y medio, mientras que con maquinaria moderna apenas supondría unos minutos. Smith se sorprende de que no haya maquinaria, y da consejos de cómo se debería de solucionar este problema en el caso español. El informe de Smith explica luego el proceso de aventar el grano, levantándolo con horquillas de madera lo trillado al aire para separar el grano de la paja mediante el viento (foto 7). Al final se pasa por un cedazo. El proceso de aventar el trigo, por ejemplo, se realiza en varias tandas, de tal manera que cada vez el trigo queda más limpio de paja y cascarilla⁵. Smith saca varias fotos de este proceso, refiriéndose a “*our family*” es decir a los Curiel. En el caso de Deleitosa en el trabajo de aventar la mies también trabajan las mujeres. En los otros pueblos (como Jaraicejo) se observa que los muchachos realizan la trilla, llevando a una pareja de mulos, en círculos sobre la era, arrastrando el trillo.

Deleitosa es un pueblo agrícola fundamentalmente, con sólo un poco de ganadería. No hay industria en el pueblo, y muy poca artesanía. Por el diario de campo y las entrevistas de Nina se sabe que las familias suelen poner en las puertas una especie de cortina gruesa, como una manta, con rayas de diversos colores, que tejen en el mismo pueblo (foto 5). Son seguramente de lino, que abunda en la región⁶. El lino se cultiva entonces cerca del pueblo. Hay varios telares rústicos en el pueblo, que pertenecen a algunas familias, y que se prestan entre los vecinos (realmente entre las vecinas, pues es trabajo de mujer). Uno de ellos aparece claramente en las fotos de Lorenza Nieto mientras es vestida por su madre (Alfonsa Curiel) de primera comunión. Deben ser telares no muy industriales, así que el pueblo apenas produce tejidos más que para su consumo interno. Tejen mayoritariamente cortinas de lino, que seguramente es una fabricación típica de Deleitosa desde hace décadas.

La hilandera (fotos 60 y 61 de las 113 enviadas a la revista) se refiere a María Ruiz Rodríguez de 33 años, embarazada por tercera vez, esposa de Félix Felipe Carza (foto 9). Está hilando lino, o mejor dicho rebobinando dos rollos con lino ya hilado. Es una fotografía internacionalmente famosa, pero a la que Smith dedicó una atención limitada. Luego Smith se sorprendió del “éxito” de esa fotografía y la publica en nu-

⁵ Para una descripción del trabajo en la era por esas fechas puede verse la biografía *Echa pan y cubre*, editada por Jesús M. de Miguel (2002).

⁶ Todavía se pueden ver —medio siglo después— ese tipo de cortinas o esteras en algunas puertas, añadiendo un poco de color al pueblo que es marrón, grisáceo y blanco.

merosos sitios. María Ruiz es fotografiada a la puerta de su casa hilando lino el 15 de junio, el mismo día que los vecinos del pueblo dividieron las parcelas para la era. Si el hilo es delgado (de una sola hebra) se utiliza para ropa. Si es de dos o más hebras, y por lo tanto más grueso, se utiliza para mantas. Ella no tiene máquina de tejer así que tiene que pedirla prestada a alguna vecina. Se señala que en el pueblo hay varias máquinas de hilar, por lo que esta foto de la hilandera representa —hasta cierto punto— una rareza. Hay otras fotos de mujeres viejas hilando, que parecen también posadas para la ocasión. No queda claro si en 1950 realmente se hila a mano en el pueblo aunque sí se conservan los utensilios de las madres y abuelas.

La vida social en Deleitosa es limitada. En el pueblo no hay restaurantes propiamente dichos. Tampoco hay teléfono, ni estafeta de correos. En su informe Smith calcula que el analfabetismo en el pueblo es del 90%: sólo una de cada diez personas sabe leer o firmar. Como no saben escribir su nombre muchos utilizan la huella dactilar para firmar. Las personas son supersticiosas, señala Smith: «Frecuentemente llevan un palo u horquilla alrededor del cuello para protegerse de la luna. La culpa de todo, desde un ojo enrojecido hasta el dolor de muelas, la atribuyen a la luna». Smith señala que en el pueblo hay algo de baile, generalmente con guitarristas. Hay también cine los domingos. Los chicos se dedican a cazar lagartijas y lagartos, y a torturarlos.

La idea inicial de Smith era escoger un pueblo equilibrado, es decir ni muy pobre ni muy rico, pero que estuviese dedicado a la agricultura, pues el tema original era la alimentación y producción agrícola (sobre todo pan). Pero el objetivo real es mostrar la opresión del pueblo a causa de la dictadura franquista. Smith trata, según él, de ser justo, y de que sus fotografías no muestren nunca lo peor. «Mirando ahora a mis fotos, pienso que fui demasiado justo, y que las fotos no muestran adecuadamente la pobreza que realmente es España». Sin embargo, elige Extremadura que es la zona más pobre de España, y que estaba entonces en una situación lamentable, produciendo luego un éxodo rural considerable. Además elige las fotos en que se muestra una España más medieval. De forma consciente elimina de las fotos los postes y cables de energía eléctrica, los coches o camionetas, bicicletas, todo aquello que pueda suponer un indicador de progreso. Fotografía personas aviejadas, mujeres vestidas de negro, personas descalzas, niños/as desnudos, personas comiendo en el suelo, ropa remendada hasta el límite de no reconocerse la tela original, sandalias

hechas con neumáticos viejos, pies sucios, chicos torturando lagartos, niños cagando en la calle, una madre descalza llevando a la iglesia a su hija vestida de primera comunión, el velatorio de un difunto lleno de moscas, adultos desdentados, sucios, pobremente vestidos. Presenta imágenes de las contradicciones, la pobreza indigna, la soberbia de la Iglesia católica, y la opresión policial. Es una visión tópica de España, típica de la llamada “leyenda negra”.

Una pauta típicamente estadounidense es que la realidad social se cuenta mejor individualizando una situación concreta. Smith asume esa tradición periodística buscando una familia concreta a la que dedicar una atención especial y obtener muchas fotos de su vida diaria. En el primer día laboral (el lunes 12 de junio de 1950) visitan una casa, que se va a convertir en *la familia* a la que Smith dedica más atención en su reportaje: los Curiel-Montero. Se trata de un matrimonio, con cinco hijos; un tamaño de familia bastante usual en esos años. Sin embargo, es una familia peculiar pues la madre —luego por las entrevistas se sabe que su nombre exacto es Fidela Montero García— hace 17 años (es decir en 1933) trabajó cuatro años en Francia, y allí nació su hija Bernardina. Quizás esa circunstancia explica la excelente relación entre Smith y la familia Curiel, debido a que Nina Peinado, la intérprete, era mitad española y mitad francesa⁷.

La familia Curiel (foto 1) colabora extensamente con Smith, mostrando siempre lo mejor de ellos/as y del pueblo, con confianza. El matrimonio Curiel —Ponciano y Fidela— nacieron en 1901, casi con el siglo, ambos en Deleitosa, siendo quizás primos. Se casaron a los 25 años, es decir en 1926. Al año ya nació su primer hijo. Durante cuatro años, entre 1929 y 1933, vivieron en Francia. Luego el resto en Deleitosa. Es una familia que aparece feliz, con cinco hijos. Los padres nunca fueron a la escuela, y no saben leer ni escribir. Ninguno de los hijos —entre los 23 años y los 5 años de edad— sabe leer ni escribir, lo que significa que tampoco han ido a la escuela, o al menos no lo suficiente para ser alfabetos. Sólo el pequeño, Eleuterio, de cinco años de edad, va algo a la escuela, pero todavía es demasiado pequeño para leer o escribir.

Smith concentra su atención en esta familia concreta, a quien en el informe a la revista *Life* la denomina (de forma un poco cursí) *my family* o bien *our family*. Se trata de la familia Curiel-Montero a quienes les hace series enteras de fotos, tanto en el ambiente familiar, como en

⁷ Nina habla además con otras personas del pueblo que han estado en Francia.

su trabajo agrícola y de pastoreo. En el reportaje final en *Life* seis de las diecisiete fotos son de la familia Curiel. En el portafolio son cinco de las ocho, y además la portada. El informe de Smith confirma que la familia está compuesta de un matrimonio, ambos cónyuges de 49 años: Ponciano Curiel García y Fidela Montero García. Se casaron en el año 1926, es decir cuando ambos tenían 25 años de edad. En 1950 —cuando el reportaje— tienen cinco hijos vivos: Demetrio de 23 años, Bernardina de 18 años, Genaro de 17, Marceliano de 11 años, y Lutero de 5 años⁸. La madre, Fidela, tuvo dos hijos más que murieron: uno a los dos meses (de bronquitis) y el otro a los seis meses (la madre dice que murió “de los dientes”). Es decir que en veinticuatro años de casada ha tenido al menos siete embarazos. Aunque no viven con ellos, son parte también de la familia la abuela materna —Isabel García Carrasco— de 83 años, y una hermana de Fidela llamada Francisca Ruiz Montero, de 39 años⁹. La abuela afirma: «Nadie puede matarme. Yo casi he muerto tres veces, pero siempre he revivido de nuevo». En la familia todos trabajan en el campo, y además como pastores de un rebaño de cabras que no es suyo. Los ingresos de la familia son algo confusos, con un total aproximado de 300 pesetas al mes limpias según señala la propia familia (1,8 €). La cosecha es suficiente para mantenerse ellos, pero no produce lo suficiente para vender. El ingreso principal en dinero es el trabajo de pastor del rebaño de cabras que realiza el padre, Ponciano, con uno de sus hijos Marceliano. Cuidan entre los dos un rebaño de unas 140 cabras, recibiendo “10 reales por cabra” (2,5 pesetas) se supone que al mes, es decir, unas 350 pesetas mensuales (2,1 €). Andan con las cabras una media de 14 kilómetros al día.

El hijo primogénito, Demetrio, de 23 años está realizando el servicio militar en Ciudad Real, pero durante la primera parte del reportaje está pasando unos días en Deleitosa con un permiso militar de un mes (hasta el 19 de junio). Aprovecha el tiempo para trabajar de jornalero en el pueblo. En el servicio militar recibe un dinero mínimo (unas 15 pesetas al mes, 0,10 €) que no le cubre sus necesidades más básicas, aunque le dan de comer (el *rancho*) y de vestir (el *uniforme*). El hijo de

⁸ El informe de Smith comete varios errores. En una ocasión llama “Bernardino” a la hija, cuando su nombre es Bernardina. El nombre de “Marcellano” se refiere seguramente a Marceliano. Lutero es un nombre prohibido en España en esas fechas, y se refiere según los apuntes de Nina Peinado a Leuterio, aunque realmente se llama Eleuterio.

⁹ En los cuestionarios aparece como hermana, pero por el apellido debe ser una prima, pues no es Montero García (como Fidela) sino Ruiz Montero.

17 años, Genaro, trabaja cuando puede para los vecinos, recibiendo unas seis pesetas al día (0,04 €), más la comida (foto 7). El Estado paga al cabeza de familia (Ponciano) *los puntos*, es decir el pago por hijos, pero sólo por los menores de 14 años, es decir por Marceliano y Eleuterio. Estos dos hijos suponen pues un ingreso adicional de 40 pesetas al mes entre los dos (0,24 €). Hay que descontar que la familia tiene que pagar unas 75 pesetas al año (0,45 €) al médico del pueblo¹⁰. Marceliano de 11 años trabaja como pastor, y seguramente nunca asiste a la escuela (aunque no se especifica en las notas). Eleuterio, tiene 5 años, echa una mano, y asiste a la escuela de chicos pequeños con una maestra¹¹.

Smith toma varias fotos de la familia al completo aprovechando la despedida de Demetrio, el hijo de 23 años de la familia Curiel, que pasa unos días de permiso en el pueblo y que está realizando el servicio militar en Ciudad Real. Está en el arma de Artillería. Con las 15 pesetas que le dan al mes paga a la mujer que le lava la ropa y le limpia los zapatos, y aún le sobra para comprar una cajetilla o dos de tabaco a la semana. Todavía no tiene novia. Los padres le han pagado el viaje al pueblo, su primer permiso largo después de 14 meses de mili. Se supone que ha venido en tren desde Ciudad Real hasta Navalморal de la Mata. Luego desde Navalморal a Deleitosa —más de treinta kilómetros— ha venido andando para no gastar dinero (es una distancia respetable, tras un viaje largo). Durante el permiso de un mes en Deleitosa está trabajando para otros, como jornalero, consiguiendo alrededor de 25 pesetas al día. Aprovecha así que es la época de la cosecha, y se demandan jornaleros. Dar permisos en la época de la cosecha es una costumbre usual de las autoridades militares durante esos años.

Dentro del pueblo la familia Curiel-Montero no puede ser considerada como pobre. Poseen ocho campos pequeños, uno de ellos

¹⁰ Si estos datos son correctos, y suponiendo que paguen las 800 familias del pueblo, eso supone unos ingresos de 5.000 pesetas al mes (30 €) para el médico del pueblo, por su trabajo de atender a toda la población. Estos cálculos son poco exactos, pero indicativos.

¹¹ Smith insiste mucho en realizar preguntas de dinero y de ingresos —algo muy norteamericano— sin darse cuenta que en España suele ser una pregunta prohibida, y sospechosa. No se habla de dinero, y menos aun se pregunta a las personas por lo que ganan. Aquí se observa las diferentes normas (americana/española) de las que no es consciente Smith, y seguramente tampoco Nina Peinado. La insistencia en preguntar esas cosas, así como en conseguir datos concretos de edad, nombres, fechas, etc., seguramente fue uno de los problemas más importantes con la Policía y la Guardia Civil.

alquilado y los otros pertenecen al matrimonio, a la abuela, u otros familiares. Apenas tienen para comer con lo que producen esos pequeños campos que son secos y cuya cosecha es escasa. El informe señala que el padre y los hijos trabajan diariamente de pastores, encargándose de un rebaño de cabras. Las 300 pesetas mensuales (1,8 €) que ganan por ese trabajo representa el ingreso principal de la familia. El rebaño pertenece a una persona que ni siquiera vive en el pueblo. Durante el verano, en el periodo de cosechar, se pueden conseguir salarios, pero Genaro, el hijo de 17 años, que a veces obtiene trabajo durante la época de la recolección tiene también que ayudar en casa. Así que Marceliano de 11 años es quien ayuda a su padre Ponciano a cuidar las cabras diariamente. Smith detalla en el informe la lista de propiedad ganadera de esta familia: una cabra con su cabritillo, un burro, una cerda con dos lechones, siete gallinas y un gallo.

La familia Curiel-Montero adquiere pronto una confianza grande con Smith y con Nina Peinado. Fueron capaces de colaborar considerando que mostrar la realidad es un buen paso adelante para solucionar los problemas que tienen en el pueblo en 1950. La familia de siete vive en una casa con dos habitaciones, sin electricidad. En algunas casas de Deleitosa sí hay electricidad, pero no en la de los Curiel. Para iluminar utilizan velas o lámparas de aceite. En una de las dos habitaciones duerme la familia entera, en tres camas grandes. Hay además una cocina, y al lado está el establo del burro y la cabra. Según Smith no tienen electricidad, ni agua corriente, tampoco cuarto de baño. En algunas fotografías (como en la 17 de la colección original de 113) Smith señala a los editores de *Life* que adviertan el color de los pies de los fotografiados. Se refiere a la suciedad. También en la foto de Lorenza Nieto vestida de primera comunión destaca el contraste entre el vestido blanco y sus piernas y manos “morenas” (foto 2). Smith sacó dos fotos de Eleuterio (la 42 y 43) recogiendo excrementos —se supone que de caballerías— con un cesto para luego ser utilizado como abono en el campo. En las fotos se ve al chico de cinco años descalzo, con el recogedor (foto 5).

Smith explica que la familia come en el suelo, o sentada en taburetes o en piedras, de una misma olla tal y como se muestra en una foto del reportaje publicado (foto 8). «Comen lo suficiente para seguir vivos y poco más». No prueban la carne en meses. El potaje de pan, patatas, garbanzos es su comida principal. El aceite está racionado. Para cocer el pan hay hornos comunales en el pueblo. En una foto (luego elegida) aparece Bernardina —la hija de 18 años— llevando el pan amasado al

horno para cocer (foto 4). Las hogazas son de un kilogramo. Hornean alrededor de 25 hogazas cada cuatro o cinco días, para ellos, además de para una hermana de la madre y la abuela. Según la información que obtienen Smith y Peinado esto no es suficiente para llenar sus estómagos y lo complementan con “pan negro” del racionamiento. Este *pan negro* hecho de centeno, representa un kilo extra por familia (se supone que al día). Las familias que cosechan cereal pueden guardar una proporción para ellas, con un máximo de 200 kilos de trigo al año, pero el resto tiene que ser vendido al Gobierno a un precio fijado. En parte esta reserva se hace con cargo al grano que hay que guardar para sembrar en octubre para la cosecha siguiente. La mayoría de los campesinos esconden una cierta cantidad adicional ya que es difícil de controlar. Sino sería imposible que la familia Curiel hornease tanto pan.

Para poder trabajar en el campo necesitan dos burros, así que la familia Curiel como sólo tiene uno tiene que pedir prestado otro (foto 7). A Smith le impresiona la información por escrito de Saporiti de que el coste de una mula es unas 25.000 pesetas (150 €), es decir los ingresos totales de la familia durante seis años. En las fotos de Deleitosa se ven muchos burros y pocas mulas, pero en Jaraicejo, unos kilómetros más allá en la carretera nacional, las fotos muestran bastantes mulas. No hay apenas máquinas en el campo, cosa que Smith lo atribuye a la pobreza y también al analfabetismo. «No sé cómo es posible educar a la población en los progresos mecánicos si no son capaces de leer las instrucciones sobre qué palanca tienen que accionar». El razonamiento es un poco chusco: sencillamente apenas había tractores en España ni posibilidad de conseguirlos. Durante años todos los vehículos estaban además racionados, y se conseguían solamente con un permiso especial. Smith reconoce, sin embargo, que el campesino español puede que no tenga educación pero no es ignorante.

Los Curiel forman pues una familia media del pueblo. Viven en una casa de la que son propietarios desde hace 17 años, es decir un poco antes de la Guerra Civil cuando volvieron de Francia. En 1933 les costó 500 pesetas (3 €). La casa tiene dos cuartos para la familia uno que se utiliza como cocina y el otro como dormitorio. Hay un establo atrás, y dos piezas arriba para almacenar cosas. Los colchones de la familia son de paja. En la casa tienen además un burro, una cabra que da leche, con un cabritillo, un cerdo que ceban para San Martín, con dos lechones o cerditos, siete gallinas y un gallo. La estructura de propiedad de esta familia es bastante confusa, pero supone en total la explotación agraria de ocho pequeños campos, que sirven fundamental-

mente para la supervivencia familiar (foto 7). Son propietarios y además alquilan terrenos, pero no contratan mano de obra. Se entiende que en la época las familias eran numerosas precisamente porque los hijos/as trabajaban como mano de obra. Los ingresos en dinero de la familia provienen del trabajo de pastor del padre (Ponciano) y del hijo de 11 años (Marceliano) que cuidan del rebaño de cabras. Tienen alquilada una tierra pequeña, de 150 por 12 metros (apenas 1.800 metros cuadrados) por la que pagan 310 pesetas al año (1,9 €). Esta tierra la comparten con la abuela Isabel. Tienen otros campos pequeños; tres de ellos los comparten con la abuela. Se responsabilizan además de un campo de una cuñada que vive en Francia. El abuelo que ya murió les legó también dos campos pequeños. Algunos años (no todos) alquilan un pequeño campo comunal por 35 pesetas anuales (0,2 €). La tierra la trabajan los de la familia, nunca contratan ayuda adicional. Tampoco venden nada de la cosecha, sino que la utilizan para autoconsumo. Entre otras cosas cultivan garbanzos. Anualmente hacen la matanza del cerdo que han ido cebando, y ellos mismos elaboran los chorizos. Apenas comen otra carne. Nina especifica en el cuestionario que la familia no come carne durante varios meses. Pero tienen leche de la cabra, y huevos de las siete gallinas del corral. A la hora de desayunar se ve a Marceliano ordeñando la cabra directamente sobre una cafetera. El burro se utiliza para el trabajo, y como transporte. La economía familiar es pues fundamentalmente de subsistencia y autoconsumo.

La comida normal es un potaje de patatas. En temporada estival también hacen gazpacho. Para desayunar toman sopa, seguramente gachas o sopa de ajo. El padre como trabaja de pastor se lleva un poco de pan en el zurrón cada día, a veces con algo de queso o de chorizo. Ponciano y Fidela (los padres) son bastante delgados, pero fuertes. La cena usualmente es un potaje de patatas y garbanzos. Les gusta el vino, pero aseguran que apenas lo prueban pues es caro. Un litro de vino cuesta unas cinco pesetas (0,03 €); dos botellas representarían los ingresos familiares de un día entero. En temporada toman fruta local, sobre todo higos, melocotones, melón y sandía. El aceite está racionado a un litro de aceite al mes por cada miembro de la familia. Cada litro cuesta 8,5 pesetas (0,05 €). De estraperlo se vende por lo menos a 10 pesetas el litro, pero es peligroso comprarlo en el mercado negro a causa de las multas.

La familia amasa su propio pan, y lo lleva a hornear al horno comunal. Entre todos/as comen unas 24 ó 25 hogazas —de kilo— cada cuatro o cinco días. Si estas cifras son correctas eso supone unas cinco

o seis hogazas al día. Como son una familia de siete (contando al pequeño Eleuterio, de 5 años) eso supone casi un pan de kilo por persona y día. Es bastante pan, sobre todo si hay otro tipo de alimentos, cosa que es difícil de saber con exactitud. Tampoco queda claro si hornean pan además para la abuela Isabel, y quizás la tía Francisca, en cuyo caso las proporciones descienden. Se trata de pan blanco, de trigo, que ellos mismos cultivan. El racionamiento supone un kilo diario adicional para la familia entera, pero es “pan negro” es decir de centeno, y además hay que pagarlo. Cuando ese pan negro llega (advierten que no siempre hay en el pueblo, a veces durante meses) lo suelen comprar con la cartilla de racionamiento a pesar de que ese pan negro es “muy malo”. Con el que producen ellos aseguran que no hay suficiente. El pan negro, de un kilo, cuesta tres pesetas y treinta céntimos (0,02 €). De estraperlo el pan blanco cuesta por lo menos el doble, unas siete u ocho pesetas el kilogramo (0,05 €). Pero según los del pueblo la multa por comprar pan de estraperlo puede ser considerable (de mil pesetas, 6 euros, tres meses de salario familiar), tanto al que lo vende como al que lo compra.

Medio siglo después, en mi primer viaje a Deleitosa en abril de 1998, pregunté por la familia Curiel. “Curiel” es un apellido típico en el pueblo. Muchas personas se apellidan Curiel. Pero nadie dio referencias exactas de esta familia concreta: Curiel-Montero con cinco hijos (foto 1). En el cementerio no encontré tampoco lápidas con ninguno de sus nombres. El cartero actual del pueblo —Honorio Izquierdo Ramiro— lleva 25 años en el trabajo pero no sabe nada de ellos, ni nunca ha oído hablar de esa familia. Ninguno del pueblo recuerda esta familia. Aseguran que tampoco han vuelto por el pueblo (lo que luego averiguamos es falso). Es difícil de creer que no haya rastro de una familia con cinco hijos, entre ellos en 1950 una hija de 18 años —Bernardina— que podría haberse casado y permanecido en el pueblo creando otra familia. Es posible que emigrasen después de la publicación del reportaje. Según los Chapman se fueron hacia 1965 hacia Barcelona¹². Pero en Cataluña no hay rastro de ellos/as. Lo raro es que no hayan vuelto nunca a Deleitosa. En 1999 averiguamos por fin que al menos dos de los hijos de la familia (Genaro y Eleuterio) viven en Ingrés, muy cerca de Orleans, en Francia. Marceliano muere apenas dos

¹² Gary S. Chapman y Vivian Padilla-Chapman, «Spanish village... revisited», *Fort Myers News-Press* (domingo, 31 de agosto de 1980), pp. 1D, 3D. Es parte de la sección dominical de «People: Southwest Florida Lifestyles, Culture and Entertainment».

semanas antes de localizar a esos hermanos, también en Orleans. Ellos nos comunican que Bernardina murió ya hace una veintena de años. Nuestro trabajo de campo actual incluye entrevistas con los supervivientes de esa familia en Francia.

La mayoría de los nacidos en Deleitosa cuando emigran (a Madrid, Vitoria o Barcelona) vuelven al pueblo en las fiestas, y sobre todo en el verano. Conservan la casa que es barata, y continúan así la relación con su pueblo. Hacen incluso un poco de “indianos”, volviendo con sus mejores galas, abrigos, cazadoras de cuero, y coches brillantes para demostrar al pueblo que han triunfado. Aunque en el pueblo ya sólo quedan unos cuantos viejos/as que no son fácilmente impresionables. La mitad de las casas del pueblo están normalmente cerradas: son segundas viviendas. No hay pues una explicación clara de por qué la familia Curiel-Montero desapareció. Una hipótesis es la de la exclusión social, junto con una cierta conspiración del silencio. En 1951, tras el reportaje publicado en *Life* y la polémica nacional, tanto el alcalde como la Guardia Civil, policía, Gobernador Civil, y el párroco tuvieron que estar bastante enfadados. Es muy posible que los Curiel sirviesen de chivo expiatorio. El cabo de la Guardia Civil al parecer luego fue destinado a África. En la actualidad vive su viuda. Salvo las personas mayores y con más responsabilidades políticas (como el anterior alcalde) no hay mucha memoria histórica en el pueblo sobre “los americanos”. Se habla nebulosamente “del libro” y de las fotos. Unas cuantas fotos están enmarcadas en la Sala de Plenos del Ayuntamiento. Pero “el libro” ha desaparecido.

La familia Curiel colaboró estrechamente con “los americanos” (Smith, Peinado y Castle). El reportaje de Smith significó un oprobio nacional al que siguió una polémica en *Semana y Mundo Hispánico*¹³. Deleitosa fue en 1951 el centro de una polémica sobre la conspiración judeo-masónica internacional contra España, y la leyenda negra. Curiosamente ya nadie en el pueblo recuerda a la familia Curiel-Montero, y sin embargo son los deleitosanos más conocidos de la humanidad. Sus imágenes dieron la vuelta al mundo. Actualmente sus fotos se enseñan en las universidades de muchos países, y sin embargo en su

¹³ Gaspar Gómez de la Serna, «Carta al editor de *Life*», *Mundo Hispánico* 40 (julio de 1951), pp. 17-19. «Deleitosa de *Life*, la España contra la que España lucha y los Deleitosa de la nueva España», *Mundo Hispánico* 40 (julio de 1951), pp. 21-29. W. Fernández Flórez, «Frente a una información amañada y ridícula: De la leyenda negra a la foto negra sobre España», *Semana* 596 (24 de julio de 1951), pp. 15-17.

país, en su propio pueblo, apenas son conocidos. Conviene dejar por escrito aquí el reconocimiento a su coraje. Los/as Curiel-Montero mostraron de forma colaboradora cómo era España. Creyeron en Smith, Castle y Nina; y en que era mejor saber que no saber. También Smith creyó en ellos, sinceramente. No trató nunca de utilizarles. Sólo gracias a esa familia (actualmente algunos de ellos en Francia, con hijos ya franceses que no hablan apenas el español) es posible ahora reconstruir las hebras y estructura de la sociedad española en los difíciles años de la dictadura. El esfuerzo pues de estos siete Curieles —Fidela, Ponciano, Demetrio, Bernardina, Genaro, Marceliano y Eleuterio— no fue en vano¹⁴. En Arizona están guardadas y clasificadas ordenadamente cientos de fotos de esta familia española, inmortalizados por la cámara y el buen hacer de W. Eugene Smith. Quizás algunos de los hijos o nietos de Fidela y Ponciano quieran alguna vez conocer esas fotos, recordar cómo fue Deleitosa, su infancia o la de sus padres, incluso escribir un libro. Las fotos estarán siempre esperándoles. Aunque para ver esas fotos, y no estropearlas, es obligatorio ponerse guantes blancos; pues son ya parte del patrimonio de la Humanidad.

Si damos un salto de medio siglo, en el año 2001 se ha podido averiguar lo que realmente pasó con la familia, tras un proceso de exclusión social total que les llevó a Francia, a Ingrés, cerca de Orleans. La información definitiva que tenemos de la familia en Francia (enviada por el nieto de Fidela y Ponciano —Bernard Curiel Curiel— a la Universidad de Georgetown el 13 de marzo de 2001 por un correo electrónico desde Francia) es la siguiente¹⁵ (foto 1):

¹⁴ Los padres, Ponciano y Fidela, ya han muerto. Demetrio Curiel Montero que hacía entonces la mili tendría actualmente 75 años, Bernardina que llevaba el pan al horno sobre su cabeza tendría 70 años (pero sabemos que murió hace una veintena de años), Genaro que aparecía con el arado de madera tiene ahora 69 años y vive cerca de Orleans, Marceliano el pastor murió en Francia a los 60 años, y el niño Eleuterio que había empezado la escuela ha debido cumplir ya los 57 años y vive en Francia. Al menos Genaro y Eleuterio viven actualmente en Francia, en Ingrés, cerca de Orleans.

¹⁵ El informante es Bernard Curiel. Es el segundo hijo de Bernardina Curiel, quien se casó con su primo Bartolomé Curiel en el año 1953, es decir, cuando Bernardina tenía 21 años. El nieto Bernard conserva así el apellido de la rama de los Curiel, aunque es hijo de la única hija de Fidela y Ponciano —Bernardina— nacida en 1932. Bernard Curiel nació en 1961. Vivía en Castres, cerca de Toulouse, en Francia. Pero en el año 2001 se va a la isla La Reunion, al lado de Madagascar. A la muerte de su madre Bernardina, Bernard Curiel entra en el ejército francés.

Matrimonio:

Ponciano Curiel García (Deleitosa 1902 - Ingrés 1997).

Fidela Montero García (Deleitosa 1902 - Ingrés 1998).

Hijos (Curiel Montero):

Demetrio (1927-1974) casado con Tina.

Bernardina (1932-1979) casada con su primo Bartolomé Curiel en 1953.

Louis (1954- vive en La Chapelle St-Mesmin)

Guillaume

Laure

Bernard (1961-)

M. Elisabeth Lefur (1980- es hija de un casamiento anterior)

Thomas (1996-)

Genaro (1934-) casado con M. Anne Bertier en 1959.

Vive en Ingrés, Francia.

Jean-Claude (1959-)

Sebastien

Julien

Philippe (1962-)

Marine

Geoffray

Marceliano (1938-1999) casado con Annick.

Isabelle (vive en Vegne, Francia)

Corinne

Natalie

Manuel

Eleuterio (1945-) casado con Henrietta. Vive en Ingrés, Francia.

Carine.

Eso supone que de los cinco hijos originales (Demetrio, Bernardina, Genaro, Marceliano y Eleuterio) sólo sobreviven actualmente dos: Genaro y Eleuterio, ambos viviendo en Ingrés, cerca de Orleans, en Francia. Hay ya nueve nietos. Demetrio se casó pero no tuvo hijos. Bernardina se casó con su primo Bartolomé, hijo de Domingo Curiel,

quien era hermano de Ponciano Curiel. Estos datos derivan de un comunicado emotivo de Bernard Curiel Curiel, el hijo menor del matrimonio de Bernardina Curiel y su primo Bartolomé Curiel. El correo electrónico enviado a Jesús M. de Miguel el 4 de marzo de 2001 desde Francia termina (*verbatim*):

Despues el reportaje de W. Eugene Smith, se an passado cosa extrana. Las cabras se an muerta y la familia Curiel no encontraro trabajo. Las autoridades los diron tambien que por ellos era absolutamente prohibidos de se acer sacar en fotos. Mis abuelos an vedidos tierras y se fueron del pueblos por la Francia. La vida por ellos era muy difficult, algunas jentes del pueblo ablaban mucha de la rumor de 'los americanos'. Mi madre y abuela nos an ablados de 'los americanos'. Emos récibidos una vez un coreo de los Etados Unidos, pero como estabas escritos en ingles no emos podijos dar respuesta. Estoy largo pero hay tanto a décir. Espero asta pronto.

Está claro que la familia Curiel Montero debió recibir una presión enorme por parte del pueblo de Deleitosa, y de las autoridades falangistas, para abandonar el pueblo, incluso España. Hoy los nueve nietos son todos franceses. Tienen dificultades para escribir en español. Pero recuerdan la historia de migración —seguramente dramática— de sus padres y abuelos. Recuperar esta historia es parte de la labor para entender el propio trabajo de Smith, la situación de un pueblo como Deleitosa en Extremadura, y el contexto de España bajo la dictadura de Franco.

Pero volvamos a cincuenta años antes, al año 1950. Smith no era sólo un fotógrafo, sino también un investigador social. Quizás el primero y más consistente de los fotógrafos del siglo XX. En Deleitosa, Smith, Peinado y Castle desarrollan una investigación detallada de los nombres y edades de las personas entrevistadas, así como de datos concretos sobre el pueblo. Esto es un ejemplo de cómo realizar trabajos de fotoperiodismo, que incluye no sólo sacar fotos, sino establecer una relación con las personas fotografiadas y obtener datos. Parece como si los escribiesen para que medio siglo después —es el caso ahora— otras personas sigan investigando. Desde luego esta actitud profesional facilita mucho la labor de los/as investigadores posteriores sobre el tema. Los detalles son siempre importantes. Por ejemplo Nina Peinado pregunta al sacristán por el nombre del bebé bautizado en los primeros días de la visita (quizás el mismo 13 de junio) y apunta en sus papeles: «Buenaventura Jiménez Moreno» (foto 9). Posteriormente se refiere al bebé como si fuese una niña, ya que interpreta que



Foto 1: La familia Curriel-Montero:
Ponciano, Marceliano, Bernardina, Fidela, Demetrio, Isabel, Eleuterio y Genaro

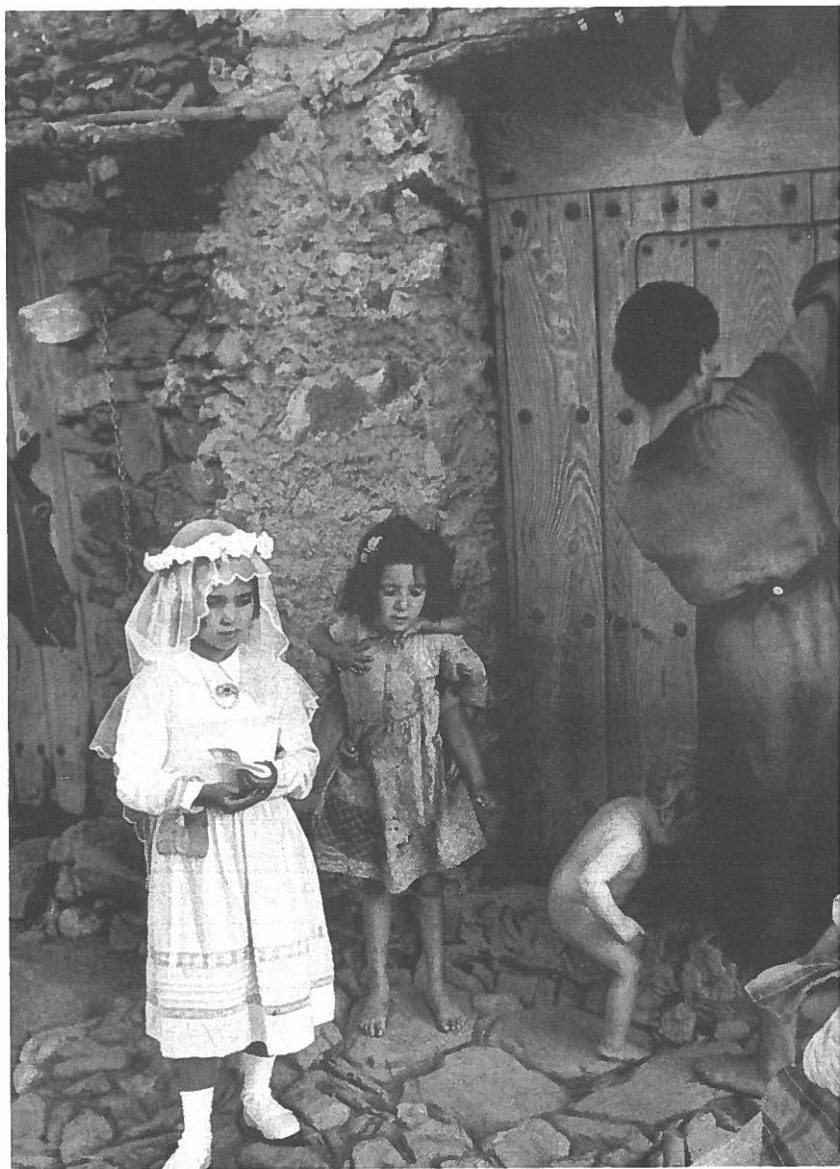


Foto 2: Reportaje en *Life*



ON THE OUTSKIRTS

At midmorning the sun beats down on clustered stone houses. In the distance is bellry of Deleitosa's church.

Spanish Village

IT LIVES IN ANCIENT POVERTY AND FAITH

The village of Deleitosa, a place of about 2,300 peasant people, sits on the high, dry, western Spanish tableland called Estremadura, about halfway between Madrid and the border of Portugal. Its name means "delightful," which it no longer is, and its origins are obscure, though they may go back a thousand years to Spain's Moorish period. In any event it is very old and LIFE Photographer Eugene Smith, wandering off the main road into the village, found that its ways had advanced little since medieval times.

Many Deleitosans have never seen a railroad because the nearest one is 25 miles away. The Madrid-Sevilla highway passes Deleitosa seven miles to the north, so almost the only automobiles it sees are a dilapidated sedan and an old station wagon, for hire at prices few villagers can afford. Mail comes in by burro. The nearest telephone is 12½ miles away in another town. Deleitosa's water system still consists of the sort of aqueducts and open wells from which villagers have drawn their water for centuries. Except for the local doctor's portable tin bathtub there is no trace of any modern sanitation, and the streets

smell strongly of the villagers' donkeys and pigs.

There are a few signs of the encroachment of the 20th Century in Deleitosa. In the city hall, which is run by political subordinates of the provincial governor, one typewriter clatters. A handful of villagers, including the mayor, own their own small radio sets. About half of the 800 homes of the village are dimly lighted after dark by weak electric-light bulbs which dangle from ancient ceilings. And a small movie theater, which shows some American films, sits among the sprinkling of little shops near the main square. But the village scene is dominated now as always by the high, brown structure of the 16th Century church, the center of society in Catholic Deleitosa. And the lives of the villagers are dominated as always by the bare and brutal problems of subsistence. For Deleitosa, barren of history, unfavored by nature, reduced by wars, lives in poverty—a poverty shared by nearly all and relieved only by the seasonal work of the soil, and the faith that sustains most Deleitosans from the hour of First Communion (*opposite page*) until the simple funeral (*pp. 128, 129*) that marks one's end.

FIRST COMMUNION DRESS

Lorena Curiel, 7, is a sight for her young neighbors as she waits for her mother to lock door, take her to church.

PHOTOGRAPHED FOR LIFE BY W. EUCENE SMITH



Foto 4

Spanish Village CONTINUED

"EL MEDICO"

Dr. José Martín makes rounds with lantern to light patients' homes. He does minor surgery, sending serious cases to city of Cáceres, and treats much typhus.



SMALL BOYS WORK

The youngest son in the Curiel family, 5-year-old Latero, sweeps up manure from the street outside his home. It is carefully hoarded as fertilizer, will be used on the eight small fields the family owns or rents a few miles out of town.

"SEÑOR CURA"

Out on a walk, the village priest, Don Manuel, 62, passes barred window and curtained door of a home. He has seldom meddled in politics—the village was bloodily split during the civil war—but sticks to ministry. Villagers like that.



← YOUNG WOMAN'S WORK

Latero Curiel's big sister Bernardina, 24, kicks open door of community oven, which the village provides for public use. At least once a week she bakes 24 loaves for the family of eight. The flour comes from family grain, ground locally.

Spanish Village *CONTINUED*

DIVIDING THE GROUND

At harvesttime many of the villagers bring unthreshed wheat from their outlying fields to a large public field next to town. Here they stake out 5-by-12-yard plots where they spread the full stalks, thresh grain as forefathers did.

HAGGLING OVER LOTS

Sometimes luck gives one family stony ground for threshing, another smooth. This brings arguments since the smooth ground makes for easier threshing—a process begun by driving burros over stalks with a drag that loosens kernels.





SEEDING TIME

Beans planted, the villager presses hard on his flattened plow as it scrapes the dry soil back into furrows. A neighbor woman leads donkeys, one borrowed.



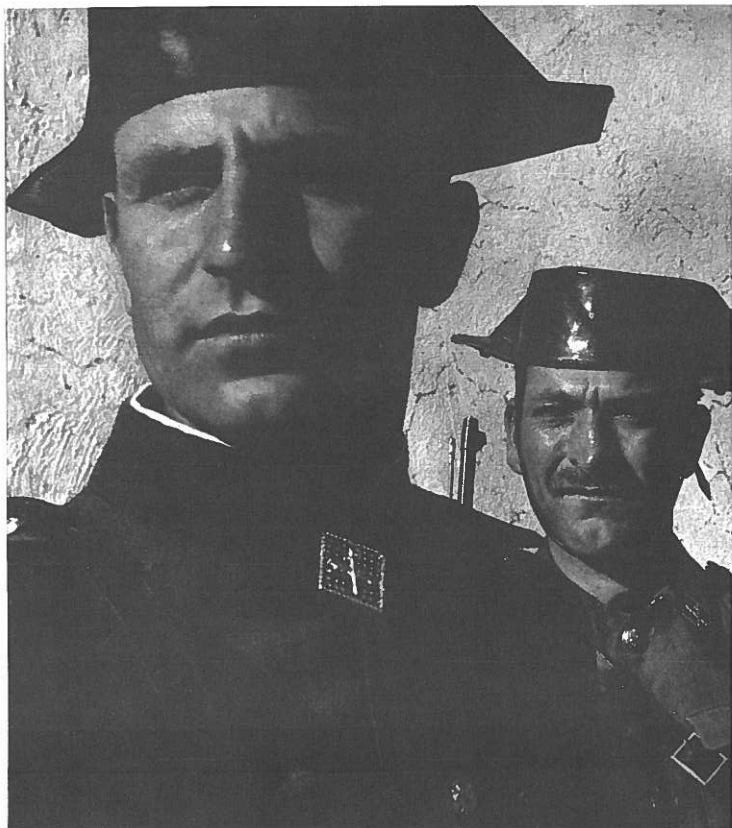
PLOWBOY FOR HIRE

Genaro Curiel, 17, son of man planting beans (above), carries his crude wooden plow as he heads for work at a wage of 12 pectas (30¢) and one meal a day.

WINNOWING GRAIN

With the straw already broken away, wheat kernels are swept into a pile and one of the women throws hers to toss them up so the breeze can carry off the chaff.

CONTINUED ON NEXT PAGE 125



GUARDIA CIVIL

These stern men, enforcers of national law, are Franco's rural police. They patrol countryside, are feared by people in villages, which also have local police.



VILLAGE SCHOOL

Girls are taught in separate classes from the boys. Four rooms and four lay teachers handle all pupils, as many as 300 in winter, between the ages of 6 and 14.



← **FAMILY DINNER**

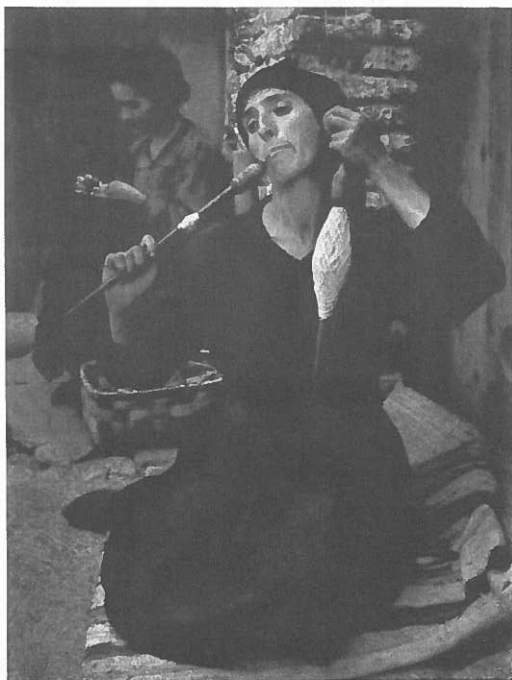
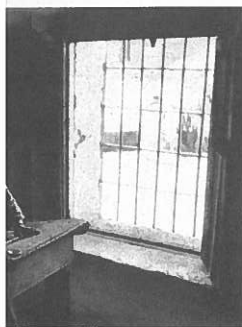
The Curicla eat thick bean and potato soup from common pot on dirt floor of their kitchen. The father, mother and four children all share the one bedroom.

Spanish Village CONTINUED



A CHRISTENING

While his godfather holds him over a font, the priest Don Manuel dries the head of mouth-oh! Buenaventura Jimenez Morena after his baptism at village church.

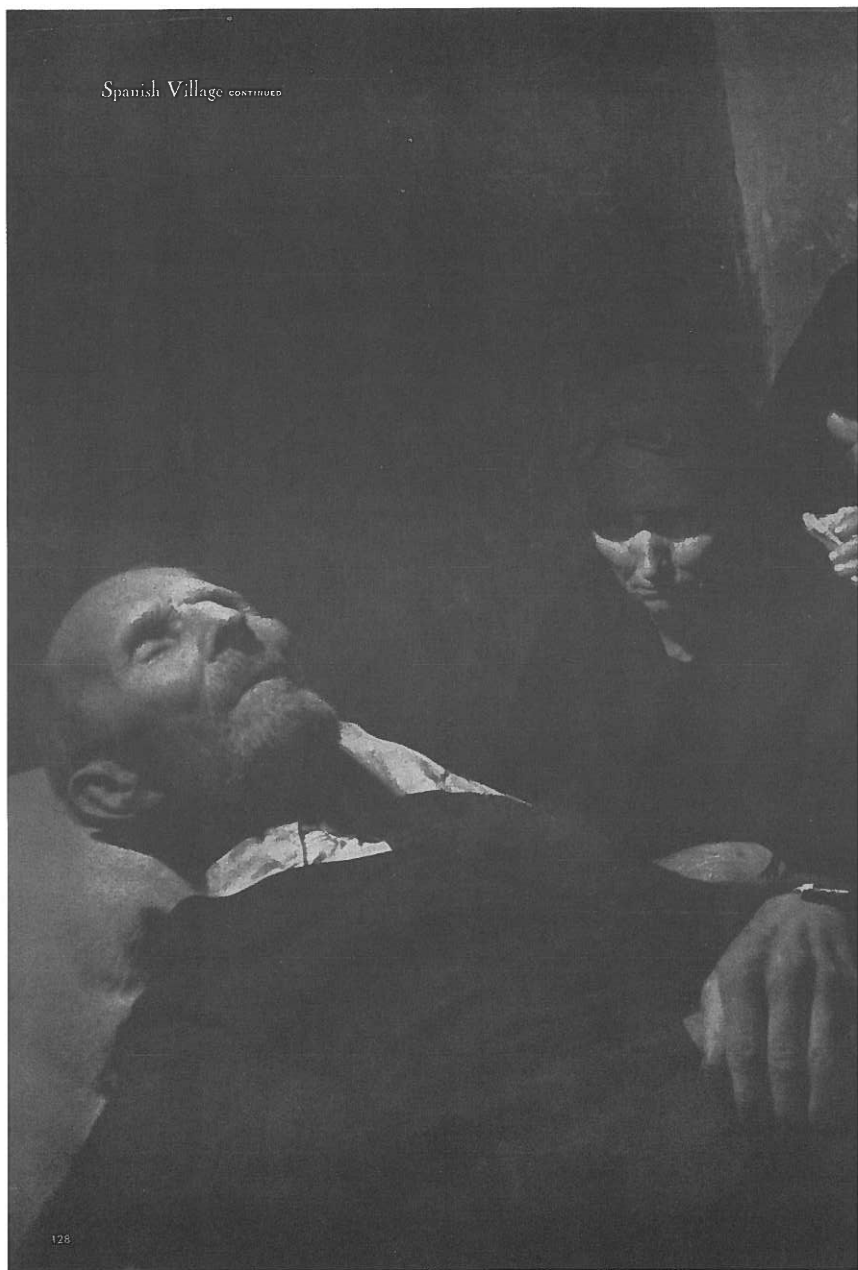


THE THREAD MAKER

A peasant woman moistens the fibers of locally grown flax as she bins them in a long strand which is spun tight by the spindle (right), then wrapped around it.

CONTINUED ON NEXT PAGE 127

Spanish Village CONTINUED



128

Foto 10



HIS WIFE, DAUGHTER, GRANDDAUGHTER AND FRIENDS
HAVE THEIR LAST EARTHLY VISIT WITH A VILLAGER.

129

Foto 11



Foto 12: A la salida del Ayuntamiento, Deleitosa, Extremadura.

Buenaventura es nombre de niña. Pero el reportaje de *Life* corrige luego el error.

La entrevista con el médico es un poco deprimente (foto 5). El médico se queja de la suciedad del pueblo, de que sus habitantes son supersticiosos, de que no acuden a ser vacunados contra la difteria (aunque es gratis), y de que las condiciones higiénicas son muy malas. Si alguien tiene que ser atendido hay que ir a Trujillo para que manden un coche, y si es necesaria cirugía hay que ir hasta Cáceres. Pero cita que el año pasado sólo murieron 18 personas en todo el pueblo. El médico se llama José Martín Pinto, y trabaja de médico desde hace 23 años. No es originario de Deleitosa, y estudió la carrera de Medicina en Salamanca. Lleva solamente cinco años en el pueblo. Es pagado por los del pueblo, anualmente, durante el mes de agosto. Las familias más pobres pagan 75 pesetas al año, y las familias más pudientes pagan algo más. Hay toda una historia con el tema del médico de Deleitosa, pues durante la Guerra Civil el médico de entonces fue asesinado. Algunos del pueblo siguen diciendo que aquel médico —que había venido de Andalucía— era el mejor médico de España. Había luchado mucho contra la malaria. Fue fusilado en la carretera por los franquistas. El médico actual tiene también una ideología liberal, afirmando que «cualquier persona que era inteligente y que podía hacer algo bueno y útil por España fue fusilada por los seguidores de Franco».

El médico es conocido en el pueblo como “Don José”. Debe tener unos 46 años. El Estado le paga aproximadamente quinientas pesetas al mes, es decir unas seis mil pesetas al año (36 €). Los vecinos del pueblo le pagan además cuarenta y cinco mil pesetas al año con el sistema de igualas (270 €). La *igualada* supone que la familia paga un tanto al año y recibe atención ambulatoria gratuita, y quizás algunos medicamentos de los que obtiene el médico gratis¹⁶. Las intervenciones de pequeña cirugía se pagan extra. Eso supone que el médico tiene un salario —en dinero— de unas 4.250 pesetas al mes mínimas (25,5 €), más otros ingresos extras. Esto supone un salario altísimo para el pueblo, lo que indica la importancia que seguramente tiene Don José en el pueblo. En el pueblo hay también una comadrona. En Deleitosa en 1950 hay bastante gota, y todavía malaria. El médico realiza vacunación de difteria, tífus, viruela y varicela. Pero no todas las personas del pueblo participan en

¹⁶ La iguala está en torno a las 80 pesetas al año por familia (0,48 €), pero es variable según los recursos económicos de las familias. Suponiendo que hay 800 casas, y por lo tanto otras tantas familias, la media de la iguala por familia es de 56 pesetas anuales (0,34 €).

estas vacunaciones. Don José intentó una campaña —gratis afirma él— de vacunación de tifus pero casi nadie quiso vacunarse. En casos de enfermedad o accidente los casos urgentes se llevan a Trujillo, pero los más serios al hospital en Cáceres. En Trujillo tampoco operan. Hay que tener en cuenta que Trujillo en esos años tiene alrededor de quince mil habitantes, cinco o seis veces más que Deleitosa. Conseguir un coche para ir a Cáceres cuesta entre ochocientas y mil pesetas (4,8 a 6 €), lo que supone un coste prohibitivo. Tarda además dos o tres horas. A veces van en caballería hasta Trujillo (40 kilómetros) para avisar un coche, y poder llevar al paciente urgentemente a Cáceres. Los casos graves se mueren antes de llegar a la capital.

La visita a la casa del médico del pueblo, José Martín Pinto, es recogida luego con detalle, a máquina, por el propio Smith. Menciona que es una casa limpia, casi sin moscas (con tiras de papel-atrapamoscas en cada cuarto). Tiene electricidad. Hay estanterías con libros. El médico le cuenta que las personas del pueblo son supersticiosas, y que atribuyen a la luna todos sus males, desde un ojo infectado hasta el dolor de muelas. En cualquier caso el pueblo tiene suerte de que haya médico, pues otros pueblos, sobre todo más pequeños no tienen médico. Don José atiende también a los pueblos más pequeños de la zona, alrededor de Deleitosa. Hay que tener en cuenta que Deleitosa no es grande, pero está lejos de otros pueblos de su propio tamaño. Eso explica que la zona de influencia de Deleitosa sea tan extensa. La densidad de población es bastante baja. Para temas importantes como los sanitarios, y atención médica, Deleitosa mantiene una posición de cabeza, atendiendo casos en un área importante.

El diario de campo de Nina Peinado narra también la entrevista con la comadrona, la señora Consuelo Jiménez, de treinta años de edad. La entrevista se lleva a cabo a la semana siguiente de llegar Smith al pueblo (el martes 20 de junio, un día antes del entierro de Juan Larrá). Es una comadrona —quizás ATS— que ha estudiado en la escuela Santa Cristina, en Madrid. Ella es nacida en Deleitosa, y trabaja desde hace cinco años en el pueblo, según ella por razones sentimentales, «para ayudar a las personas pobres». Podría ganar más dinero en un pueblo grande, donde hubiese más nacimientos. En Deleitosa hay unos 80 nacimientos al año según esta comadrona. Por atender a un nacimiento cobra entre 75 y 125 pesetas (0,45-0,75 €). Si la familia es muy pobre no cobra, pero asegura que antes o después todas las personas terminan dándole el dinero. Si es precisa una cesárea es necesario ir hasta la capital, Cáceres, lo que supone dos o tres horas en coche.

Hasta que ella llegó al pueblo (hace un lustro) no había comadrona, y las mujeres se atendían unas a las otras en el parto. Como no hay luz en todas las casas del pueblo a veces tienen que utilizar muchas velas.

Nina Peinado entrevista también a “Doña Manuela”, que es una de las maestras de la escuela de niñas. En el cuestionario utiliza la expresión “Doña”, aunque la maestra tiene 23 años. No es de Deleitosa, sino de Santander. Sólo lleva de maestra en el pueblo cuatro meses. Su salario estatal es 600 pesetas al mes (3,6 €), pero además recibe 100 pesetas más al mes del pueblo para ayudarle a pagar su alojamiento y comida (0,60 €). Es decir, una maestra joven como ella gana aproximadamente el doble que los ingresos de la familia Curiel. El cuarto que tiene alquilado en una casa le cuesta unas 150 pesetas al mes (0,90 €). Señala que los maestros/as con más antigüedad pueden llegar a ganar el doble. En Deleitosa hay cinco maestros: tres maestras y dos maestros. Cada maestro tiene a su cargo una clase de niños (el maestro) o de niñas (la maestra) de 6 a 14 años. La quinta maestra se ocupa de niños y niñas hasta los seis años, se supone que juntos. En una de las fotos de la *escuela de niñas* en primera fila aparece Lorenza Nieto, precisamente la niña vestida de primera comunión del reportaje (foto 2). Se señala que es una niña lista, aunque ha tardado en asistir a la escuela pues es la hija mayor en su familia, y tiene que cuidar a sus hermanitos más pequeños.

En la escuela hay cuatro clases, dos de chicos y dos de chicas, con un total de unos 300 niños/as en la escuela. Aparentemente las clases son unitarias, es decir que acogen a niños (o niñas, siempre por separado) de 6 a 14 años. Pero como hay dos clases por cada género es posible que se realice una división por edades o nivel de conocimientos. Los/as estudiantes más listos se suelen sentar en las primeras filas. A mediados de junio muchos niños/as dejan de ir a la escuela para ayudar en el trabajo agrícola de sus familias. Hay bastantes niños (no se señala nunca cuántos) que no van nunca a la escuela. Doña Manuela se queja de la mala calidad de instrucción que tienen los niños/as en Deleitosa. Sin embargo, los números y organización de la escuela no están nada claros a partir de esta entrevista. No parece que en las aulas haya realmente tantos niños (o niñas) como se dice. Las fotos señalan muchísimos menos niños/as por aula (foto 8-9). Lo que sí es seguro es que los dos géneros acuden a clases separados, algo que es normal en España hasta bien entrados los años sesenta. Toda la estructura social hay que ponerla en el contexto de la dictadura de Franco. La que produjo precisamente la exclusión social (total) de la familia Curiel Montero, cuyos nueve nietos son ahora franceses.

5. CONTEXTO POLÍTICO

Deleitosa se dividió durante la Guerra Civil, con asesinatos por parte de ambos bandos. «Pero para vivir las personas deben comer, y la mayoría no son idealistas dedicados a una causa por encima de todo, así que enterraron a sus muertos, y cuando el terror pasó —los que perdieron y los que ganaron— volvieron a la batalla diaria por el pan». Smith añade en su informe que la población que creía en la República, y en las reformas sociales, fueron subyugados «castrados por la falta de dinero para armas y la organización necesaria para una contrarrevolución contra Franco y sus tres pilares: la Iglesia, la Falange y el Ejército. Los campesinos de Deleitosa pueden levantarse contra la opresión dictatorial pero antes de que ellos puedan hacer eso las cabras deben ser ordeñadas, y el trigo debe ser trillado en la época y momento adecuados». Smith aprovecha el informe para criticar el préstamo que se estaba debatiendo en el Congreso de los Estados Unidos como ayuda a España. Supone que es para comprar fertilizante, un problema esencial en la agricultura española. Pero considera que tal préstamo no va a ayudar a los campesinos, sino que se quedará en los recovecos de la burocracia y en los bolsillos de algunos funcionarios. Señala que el Gobierno franquista es incapaz de superar los problemas económicos del país. La población oprimida no va a mejorar nada con ese préstamo de los Estados Unidos. Smith advierte que no ha incluido en el informe opiniones políticas de la población de Deleitosa, ni su historia trágica durante la Guerra Civil, para proteger a los informantes. «Pero esas personas has sido afectadas por la opresión, encarcelamiento, y los asesinatos que deben ser atribuidos al Gobierno y a los que le apoyan —las personas a las que vamos a echar una mano con cien millones de dólares. Este Gobierno debe ser también acusado de mostrar una falta completa de habilidad para manejar los asuntos económicos de España».

A partir de un cierto momento (que no especifica) Smith tuvo prohibido tomar notas en Deleitosa. Los archivos en Arizona conservan una buena cantidad de entrevistas, encuestas, notas del trabajo de

campo, y trabajos escritos, además de las fotos. En esos materiales escritos la posición política de Smith queda clara, sobre todo su radical oposición a Franco y a la Iglesia católica. Las autoridades del pueblo —el alcalde y el secretario del Ayuntamiento— le prohíben tomar notas, incluso nombres, fechas o datos (foto 12, primera fila: secretario con gafas de sol, alcalde segundo por la derecha fumando). Pero nadie va con ellos para comprobar que no toman notas, aunque luego alguna de las personas entrevistadas en el pueblo son interrogadas por “los falangistas”. Según narra Smith el alcalde fue a hablar con el Gobernador Civil a Cáceres para prohibirles tomar fotos. Pero el Gobernador Civil reconoció que la carta que Smith tenía de la Embajada Española en París le permitía realizar el trabajo.

La carta obtenida en París tenía la intención únicamente de poder pasar el equipo fotográfico a través de la aduana sin problemas. Su obtención había sido facilitada por la propia revista *Life*. La carta original de la Embajada de España en París está firmada por El Primer Secretario —Miguel de Lojendio— y dice así: «*La Embajada de España en París, saluda muy atentamente a las Autoridades civiles y militares españolas y les agradecerá vivamente faciliten el viaje de Mr. Smith, súbdito norteamericano, quien se dirige a España, debidamente autorizado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, con objeto de realizar un reportaje fotográfico y provisto del material necesario para el mismo*». Está fechada en París, el 2 de mayo de 1950, es decir tres días antes de que Smith entrase en España. La carta lleva un sello ostensible de la Embajada, y aparece sellada también por la Aduana de Irún. Las autoridades de Deleitosa tienen pues que permitirle sacar fotos, pero le prohíben hacer preguntas y tomar notas. Smith narra que tuvieron varias visitas de la Guardia Civil en el hotel (se debe referir a Trujillo), y una última con un policía secreto que le preguntó ya con más detalle sobre las fotografías y el pasaporte de la intérprete (Nina Peinado). Ese mismo día —San Fermín de 1950— deciden marchar inmediatamente y salir lo antes posible del país. Smith considera que tiene ya suficientes fotos para el reportaje, aunque le hubiese gustado estar una semana más. Entre otras cosas tenía previsto fotografiar un parto.

Pero en el informe a *Life* Smith opina que el reportaje de Deleitosa no puede terminar con las fotos de agricultura y cosecha del grano. «Pienso que esta historia no es completa sin que se tengan en cuenta los factores políticos. Me gustaría dejar al lector con la idea de la opresión bajo la que viven estas personas además de la terrible pobreza. Para hacer eso es preciso presentar a la Guardia Civil, a Franco, la Fa-

lange, así como la falta de libertad religiosa y otras libertades. Me gustaría terminar con una página política con la Guardia Civil, un texto sobre el servicio religioso protestante, y terminar con el mendigo sentado contra el muro del edificio bombardeado, con la pintada de VIVA FRANCO, y el yugo y las flechas emblema de la Falange». Algunas de estas fotos no se refieren a Deleitosa, y no fueron incluidas en el reportaje final. Solamente se conservó la de los tres guardias civiles, que se convierte en una de las fotos más famosas de la producción profesional de Smith, así como una de las fotos más emblemáticas sobre España (foto 8-9).

Smith escribe algunas de las atrocidades que algunos del pueblo le cuentan sobre la Guerra Civil. Narra la historia de un vecino que fue torturado, le cortaron sus brazos, y le remataron en la carretera. Fue enterrado allí mismo. Posteriormente —bajo la orden de que los ajusticiados fuesen enterrados en el cementerio— el hijo tuvo que desenterrar lo que quedaba del cadáver de su padre, y enterrarlo en el cementerio. «No le permitieron mostrar emoción, ni llorar». Smith combina esas historias pasadas con la actuación de la Guardia Civil en 1950. Llama la atención sobre la forma en que los turistas apenas son conscientes de las acciones de la Guardia Civil, que está presente en todos los pueblos de España. El edificio más alto en un pueblo suele ser la iglesia, y el segundo el cuartel de la Guardia Civil¹. Los guardias civiles viven en el cuartel, aislados, a las afueras del pueblo. «Ellos están bien educados sobre las formas de aplicar el tercer grado, y las botas en el vientre. Les gusta el poder, y ejercitan sus músculos de autoridad sobre los ciudadanos que no pueden replicar». El pueblo de Deleitosa tiene cinco guardias civiles, además de la policía municipal. Las fotos de la Guardia Civil son tomadas por Smith gracias a la carta de la Embajada de España en País. Smith señala textualmente que los guardias civiles aparecen en la foto como fríos, formales, con poder, y llenos de resentimiento. Pero estos guardias civiles permiten ser fotografiados (foto 8-9)².

¹ Este caso se aplica a Deleitosa, incluso en la actualidad.

² En el informe a *Life*, Smith narra la siguiente anécdota, que no parece haya ocurrido en Deleitosa, pues no hay gasolinera en el pueblo. «Una vez estábamos comprando gasolina. Al de la gasolinera no le gustaron dos jóvenes apoyados en nuestro coche, hablando con nosotros. De pronto, sin avisar, pegó un puñetazo brutal en el vientre a uno de los chicos. Cuando su amigo se inclinó para ayudarlo recibió una patada terrible en la cara, y cuando se revolvió un tortazo en la nuca. Cuando el primer joven quedó en el suelo recibió otra patada brutal en el estómago. El gasolinero realizó todas

Smith trata varias veces de conseguir fotografías con las insignias franquistas y de la Falange. Estuvo especialmente contento de conseguir por fin unas fotos a las afueras de Madrid, en las que aparece un viejo mendigo descansando, sentado contra un muro semiderruido (como si fuese bombardeado) donde hay unas pintadas. Según Smith el mendigo «representa la situación desesperada y sin esperanza de una gran proporción de la población española bajo Franco». En realidad no es un habitante normal, sino un mendigo, y el edificio está abandonado. Así que al ver esa combinación de pobreza y autoritarismo político “representando mucho de España”, para el Studebaker y sale a tomar fotos. Un cura que ve a Smith sacar fotos del viejo, manda levantarse al viejo, y abandonar el muro para no ser humillado por el fotógrafo. Le grita además que en América todos se mueren de hambre. Luego se produce una disputa entre el mendigo y el cura. Smith trata de darle una limosna al viejo, pero el cura está vigilando, y eso puede producirle más problemas. Smith logra fotografiar las diversas escenas del conflicto, y selecciona al menos una para el reportaje. *Life* no la incluye debido quizá a sus connotaciones políticas, pero sí forma parte del portafolio adicional que edita.

La opinión de Smith sobre Franco no sólo es clara, sino que además representa una de las motivaciones fundamentales para realizar el reportaje sobre España. Smith explica: «La mayoría de la población no apoya a Franco, y sin lugar a dudas en unas elecciones libres perdería. Muchos de los que consideran que es mejor que Franco permanezca en el poder lo dicen a causa de la tragedia de la guerra civil que todavía les quema en sus mentes. Franco ha traído pobreza a una nueva clase de personas, y ha hecho más profunda la pobreza de los que ya lo eran. Ha hecho que España vaya para atrás aún más. La mayoría de la población tiene miedo y está en desacuerdo con sus métodos». Tanto los que prefieren que siga Franco por miedo a otra guerra civil,

esas acciones con habilidad, denotando práctica. Yo salí del coche y me interpuse entre él y los chicos, sabiendo bien que no podría parar nada. La intérprete vino también y empezó a gritar al hombre para que parase. La cara del hombre se contorsionó en un odio profundo, y nos miró como si nosotros fuésemos las víctimas siguientes. Pero el hecho de ser extranjeros quizás nos salvó. Volvimos dentro del coche, le tiramos el dinero de la gasolina en su cara y arrancamos. Mientras conseguíamos salir del grupo de personas que se había arremolinado alrededor del coche, nos siguió gritando. Sólo recuerdo que dijo “Mucho cuidado. Yo soy una persona con estudios. Soy ex guardia civil”. Ni la intérprete ni yo nos sorprendimos de ello». Esta historia está contada un poco novelescamente, y de forma exagerada, pero representa una realidad que Smith vive como especialmente dramática. No se explican las causas reales de la paliza.

o porque es la mejor solución, «se reían cuando les preguntamos si un préstamo de los Estados Unidos ayudaría a España [...] Ellos contestaron que favorecería a Franco pero no a España. Desde luego no ayudaría a mi pequeño pueblo de Deleitosa». Teniendo en cuenta que Smith no hablaba español, sus opiniones se mezclan estrechamente con las actitudes que es posible encontrarse en la población. Es difícil diferenciar en el informe final de Smith lo que realmente es su opinión, de lo que cree entender, de lo que interpreta subjetivamente con un tono personal, y de lo que realmente ocurrió.

Smith incluye en el informe final a la revista *Life* una opinión personal diferenciada, bajo un epígrafe especial que él titula con cierta ironía «*Personal Opinion Department*». Conviene reproducirlo aquí (en inglés en el original):

En un sentido moral, muchas personas creen que es mejor perecer que caer bajo el yugo degradante del comunismo. Estoy de acuerdo. También yo creo que es mejor perecer en la lucha contra el comunismo que ayudar y apoyar a Franco. En un sentido idealista de justicia —que es nuestra creencia— nosotros no podemos aceptar a Franco bajo ninguna condición. En un sentido no idealista de supervivencia, ganamos poco con hacernos amigos de un dictador que oprime a un país empobrecido, que tiene un valor estratégico cuestionable. También creo que aceptar un pacto militar con Franco debilitaría nuestra posición a los ojos de los países del otro lado de los Pirineos. Seguramente interpretarían esto como prueba de que no creemos que ellos pudieran ser defendidos del poder ruso, y que serían ocupados hasta que nuestra ofensiva empezase, y de nuevo estarían en medio. Todo esto debilitaría su iniciativa de planificación militar y resistencia. Aparte de esto debemos de ser honestos con nosotros mismos y con el mundo. Si nuestra motivación es la supervivencia sin ideales, y a cualquier precio, que se reconozca abiertamente. Pero hay que tener en cuenta que incluso bajo el objetivo pragmático y no idealista de la supervivencia deberíamos pensar dos veces antes de alinearnos con Franco: él nos ofrece muy poco. *Fin del Departamento de Opinión Personal.*

El propio Smith reconoce que estos párrafos de su informe no tiene valor como investigación. Su interés está en «establecer el tono que yo considero es necesario en el tratamiento de la historia para realizar la interpretación más verdadera posible de la situación actual de España». Su deseo explícito es que su reportaje sea desfavorable para Franco.

Varias veces Smith se refiere al hecho de que no le permitieron tomar notas. Obviamente no pudieron impedirselo realmente, pero dificultó sobre todo las entrevistas con el alcalde (Maximiliano Buena-

rón Palomo) y con el secretario en funciones del Ayuntamiento (Juan de Dios Jiménez Robledo) (foto 12). Smith estaba especialmente interesado en las finanzas municipales, ya que el dinero, salarios y propiedad son temas sobre los que Smith pregunta mucho. Seguramente quería dar una idea concreta y empírica de la pobreza, subdesarrollo, y necesidades de la población. En el caso de un ayuntamiento pequeño, y durante la dictadura franquista, las cuentas no debían de estar muy claras, y preguntar tanto era sospechoso. Smith averigua que el Ayuntamiento de Deleitosa mantiene sus propias propiedades en forma de campos que alquila a los campesinos. También tiene un impuesto por matar animales para carne, aunque sean animales propios de corral³.

Las personas del pueblo recuerdan que Deleitosa estuvo dividida en dos bandos durante la Guerra Civil, aunque había más republicanos que nacionales, ya que eran gente humilde, sin recursos. La familia Curiel había sido de izquierdas. En las notas de Nina se señala: «nunca se metieron en política, pero siendo pobres y teniendo muchos hijos, se inclinaron por el lado de los que podían ayudarles más, y estos eran los republicanos». Durante la Guerra Civil los franquistas del pueblo ejecutaron a otros vecinos republicanos. Les sacaban de la cama muy temprano por la mañana y les fusilaban en la carretera, fuera del pueblo. Otro le cuenta a Nina: «El padre de mi hijo político fue fusilado de esa manera —como otros muchos— y como no estaba totalmente muerto le cortaron un brazo, y después le enterraron en mitad del campo». Los narradores anónimos señalan que luego la ley posterior obligó a que todos debían ser enterrados en el cementerio (seguramente por motivos de salubridad). Así que los franquistas fueron a por el hijo para que desenterrase a su padre, mientras ellos le apuntaban con las armas, «No le permitieron ni llorar»⁴.

³ El ayuntamiento es propietario de terreno, aproximadamente de 500 hectáreas que son arrendadas a los del pueblo. El dinero del alquiler va al presupuesto del Ayuntamiento. Además el Ayuntamiento cobra impuestos por cada cerdo matado en el pueblo. Ese impuesto es de 20 céntimos (0,2 pesetas) por cada kilogramo que pese el cerdo. Antes las personas del pueblo tenían que pagar 10 pesetas para conseguir la autorización para poder realizar la matanza de cada cerdo. La venta de los cerdos vivos no tiene un impuesto especial en el pueblo.

⁴ Una mujer con cinco hijos cuenta que su marido (C.S.F.) estuvo en Francia durante la Guerra Civil. Luego quiso volver, y la Policía le encarceló, primero en Zaragoza, y luego en Valencia donde todavía está en prisión, acusado de ser republicano. Otros del pueblo les cuentan que la Guardia Civil ha golpeado y maltratado a algunas personas del pueblo. Explican que esas personas no han hecho nada, y que luego la Guardia Civil no se excusa.

El poder civil está representado por el Ayuntamiento y el alcalde. Los del pueblo aseguran que no hay elecciones realmente ya que no hay posibilidad de votar en contra, sino que el alcalde es nombrado a dedo por el Gobernador Civil. Hay siete personas trabajando en el Ayuntamiento. El alcalde actual es Maximiliano Buenvarón Palomo, y el secretario Juan de Dios Jiménez Robledo. Los del pueblo hablan mal del secretario, señalando que nadie sabe su salario real. Dicen que llegó al pueblo sin dinero siquiera para poder comprar cigarrillos, y que ahora tiene una casa estupenda. Que parece ser que pagó cinco mil pesetas al secretario real (legal) que le tocaba al pueblo para poder quedarse él. Aunque tiene el poder no es legalmente secretario, sino solamente en funciones. Cuando fue entrevistado dijo que el secretario real estaba enfermo. Es además jefe local de Falange en la zona. El alcalde es también miembro de Falange. Claramente a Smith no le cae bien el secretario, ni tampoco el alcalde. Aunque no se opusieron frontalmente a su trabajo, Smith está convencido de que son los causantes de que la Guardia Civil les interrogue tanto y les dificulte el trabajo. Es el alcalde el que al parecer comunica a Smith que no puede entrevistar ni tomar notas en el pueblo, solamente puede sacar fotos⁵.

Algunas veces las historias contadas por Smith no quedan claras, o parecen inventadas en parte por las propias personas del pueblo, quizás para alimentar la curiosidad de “los americanos”. Así por ejemplo, Smith cuenta un suceso del que luego no se da más detalles. Según los del pueblo algunos republicanos vivían todavía escondidos en las montañas (¿se refiere a los maquis?). Secuestraron a un hombre rico que vivía a unos kilómetros de Deleitosa, y pidieron rescate. Pero Smith no puede dar más detalles, porque nadie del pueblo quiso hablar más con él de ese caso. Habría que sospechar que algunas de estas historias —en particular ésta— es falsa, o que quizás se refiere a los años cuarenta. Es posible que en 1950 todavía hubiese republicanos escondidos en las montañas cerca de Deleitosa, e incluso maquis. Parece que los vecinos del pueblo cada vez cuentan más historias a Smith (a través de Peinado) pero siempre señalando que están muy preocupados de contárselas. No queda claro si la preocupación es por las exageraciones o bien por las repercusiones políticas de contar historias reales a unos extranjeros. Ese puede ser el caso de las historias sobre torturas, mutilaciones, palizas dadas por la Guardia Civil, personas del pueblo siendo vigiladas, etc. Es posible también que historias

⁵ Los actuales habitantes del pueblo señalan que ese alcalde terminó suicidándose.

concretas y reales nunca les fuesen contadas, mientras que otras más legendarias fueron las que alimentaron la curiosidad de Smith. Nina Peinado es además hija de republicanos exilados, lo que debió suponer problemas en algún momento⁶.

Entre los papeles guardados por Smith de su trabajo de campo en Deleitosa, hay dos borradores de un artículo de opinión escrito por él, que titula *Inside Franco's Spain*, y que firma con su seudónimo habitual de *Wes Foree*. Aparece inconcluso y no se sabe si alguna vez llegó a publicarlo, aunque algunas frases claramente las utilizó en el informe final casi *verbatim*. Comienza el artículo señalando que «La esperanza, el poder de los que creyeron en la República Española ha sido reducido policialmente a casi completa subyugación, castrado por una falta de armas, dinero, y organización necesarias para oponerse a Franco y sus tres pilares: la Iglesia, la Falange, y el Ejército». Smith señala que la República proporcionó a la población una idea de lo que era salir del feudalismo, y hacia la libertad. Franco destruyó toda la política social reformadora de la República, reduciendo a España a la pobreza y la opresión. Smith afirma que él ha pasado un tiempo considerable en España (en realidad son sólo dos meses, y sin hablar español) cercano a la población común, según sus propias palabras «lo más lejos posible de la Gran Vía madrileña». Los campesinos con los que ha hablado eran cautos en la expresión de sus opiniones políticas. Todavía late el recuerdo de la Guerra Civil, y de los odios, luchas, terror, torturas y asesinatos. «Pero las personas deben comer» y no son idealistas, así que «volvieron a su lucha diaria para conseguir el pan de cada día». Asegura que en ese contexto el odio a la Guardia Civil y a la Policía Armada es considerable. Las heridas de la Guerra Civil permanecen abiertas en parte «por la brutalidad de organizaciones policiales como la Guardia Civil». Cuenta que un individuo del pueblo —conocido como hijo de republicanos— fue apaleado por la Guardia Civil sin motivo como «tributo a la memoria de su padre». La mayoría de los españoles están en contra de Franco. Además de la vida difícil y esforzada del trabajo en el campo, la población tiene que aguantar la brutalidad de las fuerzas de orden público. Luego sigue el artículo con que «la Iglesia, siempre activa a favor de la clase dirigente, ha tratado

⁶ Años más tarde, en Estados Unidos, Smith fue preguntado varias veces si Nina Peinado era comunista. Desde Valencia, Robert Frank escribe a Smith, contándole que a causa del «*Spanish Village*» la revista *Life* es considerada en España como una publicación comunista.

de justificar completamente el régimen de Franco». El catecismo católico en España es más político que en ningún otro país. No hay libertad religiosa. «Los protestantes son ciudadanos de segunda clase, obstaculizados cuando no perseguidos». Sus hijos/as son considerados oficialmente como ilegítimos, no pueden llegar a ser funcionarios, ni a maestros.

Smith dedica una atención especial al tema de la religión. Realiza una crítica de la Iglesia católica, que luego apenas aparece en el reportaje publicado en la revista *Life*. Los editores de *Life* se encargaron de matizarlo y limarlo. Reconoce desde el principio que la Iglesia (católica) es uno de los pilares del gobierno de Franco. La iglesia domina el pueblo, por su centralidad, y por ser con diferencia el edificio más alto del pueblo. El “Señor Cura” del pueblo se llama Don Manuel, tiene 69 años y lleva diez años en Deleitosa. En una foto elegida para el reportaje final aparece bautizando a un niño de un mes: Buenaventura Jiménez Moreno (foto 9). El cura, Don Manuel, en la descripción de Smith es un franquista pero no extremista (foto 5). En el pueblo se considera que es una persona que no hace daño. No tiene mucho poder en Deleitosa, pero tampoco se ha hecho amigo de los campesinos. Recibe un sueldo de unas 350 pesetas (2,1 €) al mes del Gobierno. No es más de lo que gana la familia Curiel para siete personas. Sin embargo, Smith señala que tiene uno de los salarios más altos del pueblo.

Don Manuel (siempre le antecede el “Don”) es cura desde los 24 años de edad. Lleva unos diez años en Deleitosa como párroco, es decir desde el final de la Guerra Civil. Se entiende que durante la Guerra Civil no hubo cura en el pueblo, y que la iglesia seguramente no estuvo en funcionamiento. Nada se dice de lo que pudo haber pasado con el cura anterior, ya que el pueblo estuvo dividido durante la Guerra Civil, y hubo asesinatos y venganzas por ambas partes. El pueblo paga adicionalmente 350 pesetas al mes al cura, se supone que 36 pesetas es para el mantenimiento de la iglesia y el resto para él. El lector/a puede darse cuenta de la alegría que le supuso a Don Manuel que Smith le diese una limosna —para la iglesia— de 500 pesetas (3 €). Así se explica mejor las facilidades que tuvo Smith en fotografiar bautizos, funerales, respensos y procesiones.

El pueblo festeja el 13 de junio el día de San Antonio de Padua con una procesión especial. Pero el Santísimo Cristo es al que el pueblo es más devoto, y al que rezan para que llueva. En la última década sólo han tenido que sacar dos veces al Cristo milagrero en procesión para que lloviese. Su fiesta es el 29 de junio, que es el Sagrado Corazón

de Jesús, y también se hace una procesión⁷. Además del Cristo y la Virgen, la iglesia tiene cinco santos más. Deleitosa parece un pueblo bastante religioso, al menos externamente. Tienen aproximadamente diez procesiones cada año. A las procesiones principales (como la de San Antonio de Padua) acude prácticamente todo el pueblo. Como se ve por las fotos es un acto social y comunitario importante, en que la población saca sus mejores vestidos y trajes. Smith dedica varias fotografías a las procesiones en el pueblo, así como antes había fotografiado otras procesiones en el viaje por España. Suele utilizar la escalera de mano que compró en Valverde para tomar las fotografías con más perspectiva. «Sin embargo, yo quedé sorprendido de las actitudes irreverentes y poco devotas de la población durante la misa y también durante la procesión: llegaban tarde y se iban antes del final. Hablaban constantemente y hacían ruido durante el servicio [...]. Pocos parecían tener la actitud profundamente devota que siempre hemos creído que es prevalente en España». Smith considera que la gente acude a misa por rutina, o por control social.

El tema de la libertad religiosa, sobre todo la situación de los protestantes en España, interesa mucho a Smith. No cree que haya protestantes en Deleitosa, un tema que le preocupaba sobremanera, y que le lleva a fotografiar una familia en otra ciudad. La foto 51 (de las 113 enviadas a *Life*) es una foto familiar de una familia protestante, pero que no corresponde a Deleitosa, sino a un municipio mucho mayor, cuyo nombre Smith no quiere decir cuál es. El informe final del proyecto dedica varios párrafos a explicar las dificultades de los/as protestantes en España para casarse, educar a sus hijos, asistir a los servicios religiosos, cobrar pensiones, ser enterrados, etc. Smith concluye: «Los protestantes en España puede que no sufran tanto como los católicos en otros lugares —una práctica malvada no se compensa por otra práctica malvada. Yo no soy anticatólico, aunque estoy en contra de la Iglesia católica española cuando esa Iglesia es responsable de una situación tan vergonzosa como ésta». Hay que señalar que Smith fue educado como católico, y que incluso en su Kansas natal fue monaguillo.

Los maestros/as de Deleitosa son seglares pero deben seguir estrictamente una educación católica. Smith aclara que «la asistencia a la escuela no es obligatoria. Los chicos y las chicas están separados en clases diferentes. Los chicos abandonan la escuela ya en junio para

⁷ Smith da ese día una donación a la iglesia de 500 pesetas (3 €) para la procesión.

ayudar a sus familias en el campo. Los maestros están mal pagados, y deben de enseñar siempre bajo una fotografía de Franco, y usualmente otra fotografía de Rivera, el mártir fascista falangista, hijo de un dictador español». Se refiere a José Antonio Primo de Rivera. Hay cuatro maestros y cuatro aulas. A los alumnos «se les enseña las glorias de España, poco del mundo exterior a menos que España esté “gloriosamente” conectada. Esta gloria por supuesto consiste en la conquista y explotación brutal de otras partes del mundo, contada de forma diferente. La política y la supremacía de Franco son enseñadas desde el principio. Un odio a lo que nosotros más queremos es también consistentemente enseñado». Smith está tan interesado en los temas religiosos que aprovecha un viaje a Madrid para comprar el catecismo *Nuevo Ripalda*, que se utiliza entonces en las escuelas (publicado en Barcelona, por la Editorial José Vilamala)⁸. Smith lee el contenido de ese catecismo con detalle (supuestamente Nina le ayuda a traducirlo) y le preocupa hasta qué punto se enseña en las escuelas. En el informe final del proyecto cita extensamente algunos de los temas políticos del catecismo. Señala los *errores políticos principales* que ataca el catecismo: materialismo, darwinismo, ateísmo, panteísmo, deísmo, racionalismo, protestantismo, socialismo, comunismo, sindicalismo, liberalismo, modernismo y masonería. Smith finaliza la discusión en detalle del catecismo señalando que el sistema educativo español de la época es destructor de cualquier libertad.

La chica del vestido de primera comunión, famosa por ser la primera foto que abre el reportaje publicado de Smith en *Life* en abril de 1951, y por la excelente calidad de la foto, no es parte de la familia Curiel-Montero como se puede suponer, sino de la Nieto-Curiel (foto 2). Lorenza es hija de Juan Nieto y de Alfonsa Curiel Buenvarón. El error típicamente americano es pensar que en el nombre “Lorenza Nieto Curiel” el apellido es Curiel, cuando en realidad es Nieto. El informe final de Smith señala que la niña desnuda en la foto es su hermanita. Tiene además una hermana de cuatro años y un hermano de seis. El vestido es de lana blanca, cuesta unas 75 pesetas y ha sido cosido por su madre Alfonsa Curiel. Es una foto impresionante pues se ve a Lorenza vestida de punta en blanco con un elaborado vestido de primera comunión, mientras su hermanita Avelina está desnuda en la calle, y

⁸ Entre el primer y el segundo periodo en Deleitosa es cuando Smith aprovecha para comprar el catecismo *Nuevo Ripalda*, en la edición de 1949 (décimoquinta edición).

su madre cierra la puerta de casa para llevarla a la iglesia estando pobremente vestida (con el delantal puesto) y además descalza.

Pero por las notas de Nina Peinado obtenemos más detalles sobre esta foto inquietante que muestra las contradicciones religiosas y de pobreza de España. Nina recoge con su letra, a mano, que Lorenza tiene siete años pero va a cumplir ocho ese mismo mes de junio. Es el primer año que ha empezado la escuela, pues su madre la necesitaba para ayudar en casa, por ser la mayor de cuatro hermanos. Su hermano Donato es el que tiene seis años, y su hermana Eugenia cuatro años. Su hermana más pequeña (la niña desnuda que aparece en la foto) tiene dos años y se llama Avelina, pero la llaman Fausta como su madrina⁹. Nina continúa escribiendo en sus anotaciones detalladas que todas las niñas del pueblo hacen la primera comunión juntas, el mismo día. Peinado señala en su diario que Lorenza hizo la primera comunión el 19 de mayo. Al principio pensamos que esa fecha era un error de Nina, ya que ese día Smith todavía no había llegado a Deleitosa; estaba en Madrid, precisamente de vuelta del viaje a Valverde el mismo día. Nina explica que en la primera comunión la madre viste a su hija con el vestido blanco y luego la acompaña a la iglesia. Allí se hace cargo de ella su maestra. El vestido de primera comunión fue hecho por la madre, Alfonsa. Es de lana blanca que compró a 12 pesetas el metro (0,07 €). Utilizó tres metros de tela. El vestido costó en total unas 50 pesetas (0,30 €).

Hay algo en la primera foto del reportaje *Spanish Village* —la foto de la niña vestida de primera comunión— que nos dejó intranquilos desde el principio. En la foto a toda plana del *Life* aparece Lorenza Nieto vestida primorosamente de primera comunión, de punta en blanco (foto 2). Al lado, su madre que la lleva a la iglesia no parece arreglada (va con delantal). Llama también poderosamente la atención que la madre vaya descalza. ¡Cuán pobre debía ser la familia para que la madre no tuviese calzado para acompañar a su hija primogénita el día de la primera comunión! Hay que tener en cuenta que por las fotos de Deleitosa se sabe que algunas mujeres y niños/as pequeños del pueblo en 1950 van a veces descalzos (los varones y los muchachos mayores prácticamente nunca) pero en las fiestas y ocasiones todos van calza-

⁹ Al parecer después de la fecha del reportaje nació otro hermano, bautizado como Anacleto. Al final fueron pues tres hermanas y dos hermanos. Lorenza se casó con José Larráz Naharro, y vive actualmente en Getafe (Madrid). Buenaventura Jiménez Moreno, el que aparece recién bautizado vive también en Getafe y trabaja en Correos.

dos, bien vestidos, e incluso con calcetines o medias. En la foto de *Life* la hermanita de Lorenza (sabemos que se llama Avelina) corretea desnuda a la puerta de casa. ¿Es que no va a ir a la iglesia a ver la comunión de su hermana mayor? El padre de Lorenza no aparece en ninguna de las fotos. ¿Está trabajando el día de la primera comunión de su hija primogénita? Es una situación poco creíble, aunque fuese una familia extremadamente pobre. En la misma foto se puede notar que su casa es una de las que sí tienen electricidad. Los dos aislantes de porcelana con los cables están encima de la puerta, apenas perceptibles si no se sabe lo que son pero nítidos. En la hoja de contacto aparecen cuatro aislantes, dos están más arriba¹⁰. En España en 1950 hay mucha pobreza, pero no tanta como para ir la madre descalza a la iglesia el día de la primera comunión de su hija primogénita. Es casi imposible. Claro que a Smith le sirve para mostrar el contraste agudo entre el “malgasto” de un traje de primera comunión carísimo (el propio Smith se encarga de exagerar el precio en el informe final) y una familia descalza e incluso desnuda. Es un vívido ejemplo de fanatismo religioso y pobreza seculares, que es el título precisamente del reportaje elegido finalmente por *Life*. Pero hay algo que no cuadra en este contraste tan fuerte. Desde el primer momento pensamos que había algún engaño, o alguna razón oculta en la escena. Varias cosas no encajaban por lo que conocemos de la sociedad española de esos años.

La respuesta es simple: Lorenza Nieto ya había hecho la primera comunión hacía un mes. Simplemente se está vistiendo de blanco de nuevo para que Smith la pueda fotografiar. Smith no llegó a tiempo para fotografiarla el día verdadero de su primera comunión en la iglesia. Su madre la vistió de nuevo, simulando luego que la acompañaba hacia la iglesia (la madre descalza y con delantal) para que Smith pudiese fotografiar a Lorenza con el precioso traje que su madre le había cosido. Pero Smith fotografía a las dos juntas, no a Lorenza sola. Salen de casa y dan varias vueltas por las calles adyacentes de su casa. Lorenza aparece vestida y calzada de blanco, su madre descalza y con delantal. El contraste es así mayor. Ambas aparecen tímidas, sabiendo que están realizando una representación. La foto es tan nítida, la contradicción tan enorme, y la selección de esa foto por los editores de *Life*

¹⁰ En la ampliación de esta foto que tiene actualmente el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo se pueden ver los cuatro aislantes de porcelana de la conducción eléctrica, y la chica de la derecha (de perfil) que aparece sin cortar. Es pues una ampliación del negativo (realizada por Smith) más fiel a lo que captó la Leica. Es conveniente compararla con la foto publicada por *Life*.

tan unánime que ni Smith (ni Castle, ni Peinado) se atreve nunca a confesar la verdad. Pensaron que nadie se daría cuenta de que tanto la hija como la madre estaban representando una escena de forma consciente. España se muestra así como un país atávico, pobre, y fatalista... casi medieval en plena mitad del siglo XX.

Las notas de Nina Peinado que se conservan en el Center for Creative Photography son claras al respecto. Informa —con su propia letra— que Lorenza Nieto Curiel (la primera hija de Juan Nieto y de Alfonso Curiel Buenvarón) cumple ocho años en junio de 1950. Empezó la escuela ese mismo año porque su madre la necesitaba para ayudar en casa dado que sus hermanos son más pequeños: Donato seis años, Eugenia cuatro, y Avelina sólo dos años. Refiriéndose a Lorenza señala (en inglés) que «ella hizo su primera comunión en el mes de mayo, 19, con todas las otras niñas de su edad o mayores. Siempre suelen hacerla juntas el mismo día. La madre la lleva a la iglesia donde la deja en manos de la maestra, quien desde ese momento se ocupa de ella. Ese día ella lleva un vestido blanco, que su madre le hizo con lana blanca que compró a 12 pesetas el metro. Hay tres metros de tela. El vestido le costó en total 50 pesetas». Esta información aparece en una página manuscrita por Nina que titula “*About schools*”. La razón de que la información esté en las entrevistas sobre la escuela es que Lorenza Nieto es también la niña que Smith fotografía repetidamente —dos carretes enteros de film— en la escuela de niñas del pueblo (foto 8-9), y también a la que saca varias series de retratos individuales. Es su modelo preferida. El 19 de mayo de 1959 es viernes, lo que es típico para una comunión (viernes y mayo son las fechas de la Virgen). Smith no empieza su trabajo en Deleitosa hasta el 11 de junio del mismo año, es decir 23 días después de la primera comunión de todas las niñas del pueblo¹¹. En las notas Nina utiliza claramente la forma verbal en pasado: «*she did her first communion in the month of may -19-*», y está muy claro que se está refiriendo a Lorenza¹². Coincide no sólo el nombre, sino además las edades de sus tres hermanos. El rostro de la niña vestida de primera comunión y el de la niña que está en la primera fila en la escuela es además el mismo. En cada caso hay varios carretes de fotos sobre la escena. La diferencia es que en su vestido de primera comunión Lo-

¹¹ Si la equivocación de Nina hubiese sido *19 de junio* se referiría a un lunes. Es muy raro que en España, y esos años, las primeras comuniones se hagan en lunes, y en junio. Mayo es siempre el mes de las primeras comuniones. Además se sabe por las notas que en esa fecha Smith «tuvo un mal día».

¹² Nina Peinado escribe *may* con minúscula, cuando lo correcto es *May*.

renza va con zapatitos y calcetines blancos, y en la escuela está descalza. No hay duda respecto de la identidad.

El propio informe de Smith a *Life* no miente. Señala que la foto 34 de las enviadas a *Life* corresponde a Lorenza Nieto Curiel de 7 años, que hizo la comunión en el mes de mayo. Es decir que ocurre cuando todavía Smith no estaba en Deleitosa, pero Smith no explica eso. Los editores no saben exactamente si Smith ya estaba o no en Deleitosa; sólo que ya estaba en España. El texto del informe de Smith que acompaña a la foto es confuso, a propósito: «Lorenza Nieto Curiel en la puerta de su casa vestida de primera comunión esperando un momento importante de su vida. Su madre está en la puerta, la niña desnuda es su hermanita. Lorenza tiene una hermana de dos años, otra de cuatro, y un hermano de seis años. Su madre la lleva a la iglesia donde es dejada en manos de su maestra quien se encarga de ella a partir de ese momento. El vestido es de lana blanca y la tela le ha costado unas 75 pesetas, habiéndolo cosido su madre». Si las notas recogidas claramente por Nina Peinado son verdad la tela costó realmente 36 pesetas y no 75, y el vestido completo no más de 50 pesetas. Smith exagera el precio, a propósito. La visión detallada de las fotos de Lorenza paseando con el vestido de primera comunión, acompañada de su madre en delantal y descalza, ante los ojos atónitos de los vecinos/as apoya nuestra versión de la realidad. No hay nunca fotos de Lorenza en la iglesia, ni recibiendo la primera comunión, que hubiese sido un material fotográfico interesante. Simplemente Smith había llegado demasiado tarde. Así se explica también la ausencia del padre (está trabajando pues seguramente es un día laborable), la extraña mirada pensativa de Lorenza (está actuando), y la indiferencia de sus hermanos/as ante uno de los días más importantes de su vida.

La foto del velatorio, una de las más emblemáticas del proyecto Deleitosa, se refiere a la defunción de un anciano de 75 años, Juan Larrá (foto 10-11). Muere de gangrena. Llevaba ya casi dos años en cama sin moverse. Tres meses antes de su muerte, estando solo, trató de levantarse de la cama, se cayó y rompió una pierna. Estuvo veinte días en el hospital de Cáceres, volviendo a Deleitosa prácticamente para morir. Fallece en la madrugada del 21 de junio, hacia las 4:30, y esa misma tarde es enterrado en el cementerio de Deleitosa. En la foto famosa del velatorio aparece de cuerpo presente, con un grupo de mujeres en el cuarto velando. En la primera fila están su esposa Tomasa (de 68 años), su nieta (cuyo nombre no se indica), y su hija Saturnina (menciona que es soltera, de 44 años). En la segunda fila de la foto se pueden ver

otras tres mujeres, familiares o vecinas. En otra foto diferente aparece Francisco Larrá, el hijo de 37 años, de pie en el dintel de la puerta mirando a su difunto padre con cara de asustado (quizás por el flash). El cadáver del anciano aparece con varias moscas, en una foto que en el original es bastante repulsiva¹³.

En el informe final Smith da explicaciones prolijas sobre el pésame (los del pueblo estrechando la mano de la familia), y el luto (tres años para las mujeres y uno para los varones de la familia). El luto prohíbe asistencia al cine, bailes, incluso ir a cualquier espectáculo público. Si se realiza alguna boda en la familia ésta debe de ser “de luto”, es decir, sin festejo especial. A Smith le llama la atención que las mujeres no acompañen el cadáver al cementerio, sino solamente los varones. La costumbre en el pueblo es que en el caso de personas casadas, o ancianos, las mujeres no van al cementerio. Durante el velatorio las mujeres están en un cuarto y los varones en otro. Si la casa es pequeña, las mujeres permanecen en el interior, velando al difunto, y los varones afuera, en la puerta de casa, de pie. En el velatorio no sólo hay mujeres sino también niñas. Se observa por las fotos que en el funeral en la iglesia sólo los varones rodean el féretro, con algunos niños y unas pocas niñas (niños y niñas aparecen en grupos separados). Las mujeres permanecen de espaldas al féretro, rezando de rodillas en los reclinatorios de la iglesia.

Sólo los hombres acompañan al féretro al cementerio para el entierro. Las tumbas no están numeradas, y en el cementerio se cavan tumbas de forma rotatoria. Así cuando se vuelve a comenzar, ya apenas quedan restos del cadáver anterior. Los primos son los encargados (en este caso) de cavar la tumba. El féretro vale 120 pesetas (0,72 €). El funeral es “de tercera clase” y cuesta alrededor de 80 pesetas más (0,48 €). De las tres clases, la tercera es la más barata, y la usual en el pueblo para la mayoría de las familias. El cementerio sólo se ve parcialmente pero parece primitivo. La puerta de madera está en bastante mal estado. A Smith le llama la atención las tres clases de funeral hasta el punto de que las describe en detalle en su informe final: (a) El *funeral de primera*, cuesta por lo menos 500 pesetas (3 €) (equivalente, por ejemplo, a un mes y medio del salario de la familia Curiel en esos momentos), y se rea-

¹³ En la ampliación definitiva se exagera el contraste blanco-negro, y las moscas posadas sobre el cadáver apenas se distinguen. La ampliación de Smith que se encuentra en el MEIAC (en Badajoz) responde más a la realidad, y exagera menos los contrastes, aunque pierde un poco en dramatismo.

liza entre las 10 de la mañana y el mediodía. Incluye un servicio cantado completo, con procesión, tres canciones, incienso, el sacerdote viste una casulla y túnica especiales, se pone un monumento temporal en el cementerio, y el cura acompaña al difunto hasta el cementerio y está presente en el entierro. (b) El *funeral de segunda* cuesta unas 300 pesetas (1,8 €), y se realiza un poco más temprano, usualmente de nueve a diez de la mañana. Se provee incienso, dos canciones, una ceremonia más simple, y un monumento temporal. El cura suele ir al cementerio. (c) El *funeral de tercera* clase cuesta 80 pesetas (0,48 €), y se realiza de mañanita, antes de las nueve de la mañana. Incluye solamente incienso, una canción, una ceremonia simple en la iglesia, y el cura no acompaña al féretro al cementerio¹⁴. El entierro que fotografía Smith es de tercera clase, y por lo tanto sólo varones, adultos y algún hijo adolescente acompañan el féretro al cementerio y lo entierran. Al ser un día laborable los varones aparecen en ropas de labor.

El difunto en el velatorio que Smith fotografía es Juan Larrá Trujillo, de 75 años. En la foto del velatorio con la que termina el reportaje de *Life*, a dos planas (foto 10-11), a la izquierda aparece su esposa Tomasa Cerezo Mateo que es algo más joven (de 68 años). El difunto tenía una hija y dos hijos: se saben los nombres de Saturnina (Larrá Cerezo) de 44 años, Francisco de 37 años, y Domingo de 35. Es decir que la madre tuvo su primera hija a los 24 años. En el velatorio, en la primera fila, están la esposa (Tomasa), la nieta (cuyo nombre no se menciona), y la hija (Saturnina)¹⁵. Francisco aparece en una foto previa importante a la puerta del velatorio (la foto 13:072) que es reproducida en el portafolio de *Life* posterior al reportaje. Juan Larrá —el difunto— sufrió una parálisis durante 17 meses, rompiéndose una pierna unas semanas antes. Fue internado en el hospital de Cáceres durante tres semanas, pero finalmente muere de gangrena. En el velatorio el difunto está so-

¹⁴ De aquí la expresión castiza “más triste que un funeral de tercera”.

¹⁵ Actualmente cuentan en el pueblo que al ver esa foto “un americano” se enamoró de la nieta, y “se la llevó a Francia”. Para muchos del pueblo “Francia” representa el extranjero. En la primavera de 1999, en la exposición del MNAC en Barcelona, la nieta apareció viendo su propia foto en la exposición. Su nombre es Josefa Larrá, y vive en la provincia de Girona. En realidad nunca fue a Francia, es cierto que un americano mayor que ella se enamoró, y le mandaba cartas de amor (que se hacían traducir en Cáceres), y regalos. Josefa Larrá dejó al novio del pueblo, y esperó al americano, quien finalmente nunca vino. En la actualidad vive (soltera) en Sant Feliú de Guixols, provincia de Girona, junto con otros familiares del pueblo de Deleitosa. La historia de Josefa Larrá merece un estudio en profundidad, para entender mejor la dinámica social y familiar del pueblo en los años cincuenta.

bre una tabla que está cubierta con una sábana, sobre una almohada, vestido con traje oscuro, camisa blanca abotonada, sin corbata. De sus manos entrelazadas sale un cordel que se ignora su propósito, pero que parece atar manos y pies. Hay moscas tanto sobre la almohada, como su cara y traje.

En el velatorio sólo se ven mujeres, pues la norma es que los varones y mujeres deben estar separados. Como no hay mucho sitio las mujeres (se ven por lo menos catorce en una de las fotos, pero hay bastantes más en el cuarto) permanecen en la habitación velando al difunto, mientras que los varones están a la puerta de la casa, afuera, de pie. En la foto anterior el hijo (Francisco Larrá de 37 años, aunque parece ser mayor de esa edad) está a la puerta del cuarto donde se realiza el velatorio, pero en la habitación sólo hay mujeres, prácticamente todas con un pañuelo negro en la cabeza. Las mujeres se encargan del velatorio, pero al cementerio acuden los varones. Es una curiosa división de trabajo por género. Tampoco van apenas niños a menos que sean familiares muy directos. Así se hace siempre que muere una persona adulta. Para los entierros de niños/as las mujeres también van al cementerio. Cuando el cura acude a la casa el difunto ya suele estar dentro del ataúd, aunque aún con la tapa abierta. El cura reza en la puerta de la casa, y luego rocía un poco de agua bendita sobre el cadáver. En la iglesia, el féretro se pone en el medio, en la parte de atrás de la iglesia, y los familiares masculinos se colocan en círculo alrededor, de pie. Durante las tres noches siguientes al entierro los vecinos se reúnen en la casa del muerto a rezar. Después de nueve días se realiza la Misa de Novenario, donde los familiares y vecinos encienden velas. En el aniversario —un año después— se realiza otra misa similar a la del novenario. El entierro se suele realizar dentro de las 24 horas, aunque en Deleitosa es costumbre hacerlo lo antes posible, sobre todo en los meses de calor. En el caso de Juan Larrá esperan menos debido a su gangrena, y lo entierran esa misma tarde. El fallecimiento de Juan Larrá es además una muerte anunciada. Con ese entierro se acelera el trabajo de campo de W. Eugene Smith, que llega a su final. Una historia accidentada.

6. TRABAJO DE CAMPO

W. Eugene Smith deseaba empezar con un nacimiento en el pueblo y terminar con un entierro. Había planeado fotografiar un nacimiento, pero el control constante de la Guardia Civil a partir de una cierta fecha le obliga a abandonar el pueblo antes de tiempo. Ese mismo día realiza una foto sobre una familia protestante en un oficio religioso en su propia casa (no es en Deleitosa). Realmente importante sólo le queda la foto del parto para redondear el proyecto, pero no pudo ser hecha. La huida precipitada de Trujillo obliga a empezar el reportaje con una foto de iniciación distinta: la primera comunión de Lorenza Nieto que es además una foto vertical más fácil para adaptarla a las hojas de *Life*, y terminar con el velatorio de Juan Larrá en plana completa (dos hojas).

Entre sus papeles Smith incluye un comentario especial, de dos páginas a máquina, sobre sus relaciones con la Guardia Civil. Narra que al volver de uno de los viajes a Madrid la Guardia Civil viene por la noche, tarde, para comprobar sus papeles. Seguramente es en Trujillo donde se hospedan. Examinan algunos papeles al trasluz. Hacen una copia a mano de algunos de ellos (entre ellos la carta de la embajada) y realizan numerosas preguntas. El médico de Deleitosa es quien informa a Smith que los falangistas del pueblo están tratando de echarles (a Smith y Peinado) del pueblo. Le cuenta que el alcalde ha hecho un viaje especial a Cáceres para ver al Gobernador Civil. Después de hablar con el médico Smith acude a sacar fotos al alcalde y al secretario. Estos se muestran educados pero prohíben a Smith tomar más notas. Le advierten que la carta de la embajada daba permiso para un “reportaje fotográfico” pero no para tomar notas ni hacer entrevistas. Con una sonrisa en sus labios prohíben a Smith tomar más notas, preguntar nombres, fechas, y datos sobre el pueblo. Smith escribe: «Este fue un golpe serio para nuestro trabajo, pero naturalmente fue una orden que yo tuve que ignorar». Smith continúa fotografiando sabiendo que están siendo vigilados. Dentro de las casas él y Nina siguen haciendo preguntas, pero ya en voz baja. Luego saben que esas personas suelen ser interrogadas sobre lo que se les pregunta. Smith

explica contento: «Fue bueno que la mayor parte de los vecinos eran amigos nuestros».

Ese mismo día en Trujillo se levantan muy temprano, y tienen que viajar bastante para sacar fotos de un servicio religioso protestante. No es en Deleitosa, pero el sitio exacto no lo menciona nunca Smith por razones de seguridad. Puede ser Cáceres. Smith no da detalles para no comprometer a los protestantes, quienes ya habían sido molestados en varias ocasiones por la Guardia Civil. Se trata de un grupo pequeño de personas que se reúnen alrededor de una mesa en el comedor¹. No hay símbolos religiosos en el cuarto. Un joven lee la Biblia. Sus padres al estar casados por el rito protestante le han supuesto al hijo el ser “ilegítimo”. Para evitar más problemas él se ha casado por lo católico, aunque su mujer es también protestante. La falta de libertad religiosa es casi el último tema importante que Smith quería tratar en su reportaje. Así explica por escrito su estado de ánimo: «Fue mi última foto importante, y además una foto bastante buena. Me sentí muy bien, y con un sentimiento de alivio al estar ya cerca de completar la historia. Sentí ganas de cantar, y de hecho lo hice: *the happy, liltin St. James Infirmary*. Ahora si pudiésemos sacar las fotos de España...». Volviendo al hotel encuentran el cuarto alterado. Smith comprueba que sus notas y los carretes de fotos están allí. Todo el material está correctamente. Respira aliviado, pero minutos después llega la policía. Es mientras Smith está hablando con Nina en el hotel, en Trujillo, que aparece de nuevo la Guardia Civil; esta vez acompañados de un policía secreto, vestido de paisano. Según narra Smith el policía secreto les pide los papeles sin más miramientos. Smith entra en su cuarto, cerrando la puerta tras de sí. Inmediatamente esconde la bolsa con los rollos de película en un cajón. Sale de nuevo con la documentación requerida. El policía revisa los pasaportes de Smith y Peinado. La policía parece preocupada de que Nina sea española, y no entiende bien qué hace allí. Tampoco entienden por qué Smith saca fotos de pobres, o que lleve a algunas personas en su coche. Indaga sobre las fotos, los rollos de negativos, y el lugar en donde están. Smith asegura que están en Madrid, lo que es parcialmente cierto. El policía toma bastantes notas y se marcha. Smith y Peinado se quedan parados. Según el relato

¹ Son un varón de mediana edad y dos mujeres mayores. A la mesa camilla se junta también Nina Peinado (a la derecha), para hacer bulto. La foto está sacada por la mañana (hacia las 11:30) pero Smith amplía la foto como si fuese de noche, proporcionando un cierto aire de secretismo, y para centrar la acción en la *Biblia* y la mesa camilla, con la luz encima.

del propio Smith éste exclama: «Nina, querida niña, ¿Podría hacer una sugerencia? Olvidémonos del resto de las fotos sin importancia y larguémonos inmediatamente mientras todavía tengo las fotos en mi poder». Se pusieron a hacer las maletas inmediatamente.

La huida de España es contada por Smith con una buena dosis de dramatismo, no queda claro si para generar una historia novelesca, o porque realmente se sentía angustiado y en peligro inminente. Más bien parece ser lo primero. Realmente a la policía le bastó con asustar a Smith para que se fuera, sin tener que realizar ningún acto legalmente dudoso. Smith cayó en la trampa. Marchan precipitadamente de Trujillo, y no mencionan si paran en Deleitosa. Parece que no lo hicieron, yendo directamente a Madrid. En la capital recogen a Ted Castle quien todavía está algo enfermo. En el hotel en Madrid hacen las maletas hasta las tres de la mañana. Smith toma unas pastillas (*benzedrine*) y salen a la carretera en el automóvil. Al salir del hotel en Madrid da un destino falso —Toledo—, suponiendo que la lentitud y los problemas de comunicación en España son suficientes para evitarles problemas en la frontera. Tal y como lo narra Smith las veinte horas del viaje por carretera debieron ser bastante estresantes. Trata de proteger las fotos lo más posible, pues es consciente que tiene un reportaje importante en las maletas. Smith conduce, despierto bajo los efectos de las pastillas. Menciona que toma cinco benzedrinas en total. Mientras conduce Nina y Ted abren los rollos de film no utilizados y los etiquetan con rótulos como “Precioso jardín en Sevilla”, “La Catedral de Valencia”, “Bailarina vestida de gitana”. Estos rollos los ponen de forma ostensible encima del equipaje para ser “encontrados” con facilidad por la policía en la aduana en el caso de que registren.

En el País Vasco el coche se queda sin frenos en la montaña, ya cerca de la frontera. Los últimos metros los conduce Smith despacio, con precaución para no llamar la atención. Son las doce menos cinco del mediodía. Se acercan al puente. Al llegar a la aduana Smith se muestra muy simpático, y da una buena propina. En tres minutos cruzan la frontera. «Sin ninguna pregunta, sin ningún control. Mi propina fue adecuadamente generosa»². En mitad del puente los tres esta-

² Es muy posible que en realidad “los americanos” nunca fueron perseguidos por la policía española, sólo lo suficientemente asustados como para que ellos mismos decidieran salir del país por su propia iniciativa. Lógicamente Smith trata de disfrazar eso como una persecución heroica. La realidad es que Smith nunca se despidió de sus informantes en Deleitosa, ni de la familia Curiel Montero, después de la colaboración que recibió de ellos/as.

llan de alegría. A los pocos kilómetros al coche se le pincha una rueda. Unos camioneros franceses les prestan un gato, e incluso ayudan a cambiar la rueda. Smith escribe: «Les invitamos a una copa, y aceptaron. Los efectos de la quinta benzedrina ya se habían evaporado. Así que un coñac me hizo ver de nuevo el mundo girando suavemente alrededor. Paramos en el primer hotel. A las cinco de la tarde yo ya estaba en la cama. Misión cumplida». Así termina el relato de Smith sobre la huida de los tres de España en el Studebaker³.

La idea original de Smith al enviar el material a la revista *Life* es que el reportaje se centre sobre la carencia de alimentos en España, sobre todo de pan. Pero el objetivo real es mostrar la pobreza y opresión en España a causa de la dictadura de Franco. Para ello sugiere que el reportaje empiece con una foto sobre el mercado negro de pan en una ciudad. Smith presenta a *Life* varias fotografías sobre el tema, algunas de Barcelona muy buenas. Luego considera que el reportaje debe enfocar un pueblo que se dedica precisamente a producir ese pan. Deleitosa concentraría la atención principal del reportaje, para luego terminar con fotografías sobre el gobierno de Franco, «ya que pienso que una historia de un pueblo en España no está completa sin incluir el tema político siempre presente». Smith sugiere que la sección central sobre el pueblo español —Deleitosa— se divida en siete partes: el pueblo, la situación de una familia corriente (los Curiel), las necesidades en el campo, sobre la cosecha, la vida cotidiana, sanidad, y muerte.

³ La agenda de 1950 de Smith —el *Excelsior Diary*— se dedica fundamentalmente a recoger datos económicos de los gastos diarios que realiza, se supone que con cargo al proyecto, así como algunos recordatorios puntuales. El día de San Fermín (7 de julio) de 1950, cuando son interrogados en Trujillo, es un viernes. Menciona que paga entonces el hotel en Trujillo, que debe referirse a dos o tres noches, con un coste de 944 pesetas (5,67 €). Al enfermero, seguramente de Ted, le paga 150 pesetas (0,90 €), y al médico 650 (3,9 €). Hay un gasto de taxi de 28 pesetas adicionales. Señala también «*borrowed from Piero 2.500 pts.*» (15 €). Se refiere a Piero Saporiti, corresponsal de *Time-Life* en Madrid. Ese mismo día dejan Trujillo, y lógicamente terminan el proyecto de Deleitosa. En Madrid hacen las maletas. El 8 de julio sábado paga 2.065 pesetas de hotel (12,41 €) en Madrid con otros gastos menores: 250 pesetas de propinas, 100 de una cuerda, y 30 de garaje. Hay luego escrita una indicación de «a través de la frontera» (*across Spanish border*) en Hendaya, en que escribe 1.000 pesetas (6 €), refiriéndose seguramente a la propina que dio al pasar la aduana. Posteriormente hay una anotación sobre una comida ya en Francia, un cambio de rueda (250), cerveza para tres hombres que ayudaron con el coche (400), y una cena por 3.200 (no queda claro en qué moneda está ya contando Smith ese día; deben ser francos franceses antiguos).

Smith da por supuesto que la portada de ese número de *Life* va a incluir además una foto de Deleitosa (cosa que luego no ocurre). Como portada Smith sugiere tres posibilidades. La primera opción es la foto de una madre de 33 años, embarazada, con su segunda hija de tres años sobre sus rodillas, ambas en el dintel de su casa. La madre es María Ruiz y la hija es Juana Felipe. Es un encuadre bien hecho, una foto pictórica estilo madona⁴. Tiene una composición interesante, con la madre (embarazada aunque no se nota en la foto) con su hija en las rodillas, y sosteniéndose con la mano derecha en el suelo, a la puerta de su casa, precisamente en el dintel. Dentro de casa en la oscuridad hay dos niños más. La señora es María Ruiz Rodríguez, la misma que en otras fotos aparece tirando el agua de una palangana a la calle, cuyo nombre coincide con la mujer en la famosa foto de la hilandera de lino. Su marido es Félix Felipe Carza (Felipe es apellido) dos años menor que ella. Aparece en otras fotos junto a su burro. En la foto la mujer parece bastante mayor que la edad de referencia; casi una abuela a los 33 años. Tiene facciones duras y una cara gastada seguramente por el trabajo diario. Su hija de tres años —Juana Felipe Ruiz— lleva un vestido muy corto, va sin bragas, y está descalza. Smith pregunta a la madre —a través de Nina Peinado— si la familia tenía propiedades, y la mujer contesta que «Cuando cierro los ojos, nosotros poseemos todo lo que yo puedo ver». No queda claro por qué Smith da tanta importancia a esta foto. Es un bonito cuadro, de doble maternidad, con varios mensajes subliminales: demasiados embarazos, hija semidesnuda, la madre parece una abuela, están en el suelo, descalzas ambas, suciedad, inestabilidad, posición en cuclillas, etc. Hay muchas ideas incluidas en una foto aparentemente romántica, de la madre besando tímidamente en la mejilla a una hija que más bien parece una nieta. Hay incluida una idea de generaciones, de dos Españas: la *negra* del vestido de la madre y *blanca* del vestido de la niña. La madre se llama realmente María. La foto luego no es seleccionada por *Life* para el reportaje, pero es incluida en el portafolio (con otras siete fotos) que realizó como añadido especial para el reportaje de Smith.

La segunda posibilidad que propone Smith como portada de ese número de la revista *Life* es la de una chica que está pidiendo dinero, en Málaga, y que según Smith les pide que se la lleven con ellos. «Era tan dulce que estuve tentado de hacerlo» confiesa Smith en su diario.

⁴ En los archivos del Center for Creative Photography se conserva una ampliación realizada por Smith, con la numeración 82:113:049.

Se trata de dos mendigas en un parque de la ciudad donde las familias burguesas envían a sus hijos a pasear con las criadas uniformadas. El contraste entre ambas clases de niños —mendigas y señoritos— es llamativo. Son dos mendigas, pero en las fotos una de ellas (la mayor) aparece siempre tapada por Nina Peinado que está entreteniéndola a la mendiga más joven para que Smith pueda seguir sacando fotos. Esa chica descalza de la foto apenas es representativa de la infancia en España hacia el año 1950, y Smith es consciente de ello. Escoger esa foto para portada supone un sesgo considerable. Es una foto que Smith quiere mucho, a pesar de que no se refiere a Deleitosa. Es buena foto, y la mendiga aparece casi aterrorizada, sola en la vida, con una mueca de dolor. Quizás a Smith le agradaba sacar también a Nina Peinado en la foto, como en la serie de protestantes.

La tercera posibilidad que sugiere Smith para la portada es la de Agapita Felipe Ruiz, hija de siete años de María Ruiz, cortando el pan sobre una cazuela en su regazo, para la familia. Está ayudando a su madre. Cuando Smith la fotografía Juana se asusta y llora. Agapita aparece sentada en la puerta de casa, con su hermana Juana de tres años, llorando detrás de ella. El encuadre es bueno, y el tema es después de todo el central del reportaje: el pan. Los niños —en este caso dos niñas— es siempre un motivo que enternece a los posibles lectores, un tema siempre popular en medios de comunicación. De forma subliminal está la imagen del hambre, de la falta de alimentos, y el trabajo infantil forzado. Era una buena foto pero no es elegida para la portada de *Life* ni para el portafolio.

Smith menciona que ofrece tres posibilidades a *Life*, pero luego duda de que escojan una de esas tres y señala incluso más alternativas. Otra posibilidad es la de la joven llevando hogazas de pan al horno comunal, en una tabla sobre la cabeza, que sí fue seleccionada como una de las diecisiete fotos por *Life* (la tercera foto en el reportaje). Ella se llama Bernardina, tiene 18 años, y es la hija mayor (detrás de su hermano Demetrio) de la familia Curiel (foto 4). En contraluz no se le ven las facciones ni siquiera la cara. Pero por otras fotos se ve que es muy guapa, y que lleva un collar, cosa que se puede ver en los negativos en Arizona, pero que al ampliar la foto Smith se encarga de que desaparezca. Otra toma diferente de la misma escena llevando el pan al horno sobre su cabeza sirve como portada para el portafolio especial sobre un pueblo español.

Al final de la primera parte del informe, Smith advierte de nuevo a los editores de *Life* que en el proyecto de Deleitosa él no ha descrito ni

fotografiado “lo peor” sino que ha tratado siempre de ser justo. Con esa idea termina —en cuarenta páginas de informe— la descripción de las primeras 57 fotos que considera esenciales para su reportaje. Las siguientes fotografías (numeradas de la 58 a la 113) son variaciones de las precedentes, cubriendo otros temas adicionales. Les dedica un comentario breve a cada una de ellas para que *Life* tenga un punto de referencia. Sobre muchas de esas fotos se tienen anotaciones extensas de Nina Peinado. El esfuerzo realizado por Smith durante casi nueve meses llega a su fin con el informe final a máquina claramente escrito por él mismo, y la ampliación cuidadosa de 113 fotos. El informe de 45 páginas, escrito en papel fino, tamaño americano (“holandesa”), a máquina, termina con la siguiente frase en inglés: «*I'm tired, that ends it, I hope it is enough*». Fue más que suficiente.

Por fin *Spanish Village*, que se convierte pronto en uno de los fotoreportajes más famosos de la historia, se publica en el número del 9 de abril de 1951 de la revista *Life*. En vez de una portada con una foto de las ampliadas por Smith se publica una foto en colores de un general de cuatro estrellas, con el casco y la guerrera puestas. Se trata del general Bradley, un héroe estadounidense de la Segunda Guerra Mundial. El reportaje de Smith tiene además dos hojas menos de las previstas (diez en vez de doce). A pesar de todo es un éxito inmediato, sin precedentes, que sorprende a los propios editores, y eleva a W. Eugene Smith a la fama. Atrás quedan dos meses enteros de trabajo viajando por España, la huida por Irún-Hendaya, y la estrecha colaboración con Ted Castle y Nina Peinado. Los tres meses en el hospital a Smith le parecen luego un coste pequeño.

Smith construye así uno de los trabajos más importantes de la fotografía del siglo XX. Su producción fotográfica pasa a la cultura mundial, y se considera inmortal. Dentro de su trabajo el reportaje sobre España, sobre ese pueblo español llamado Deleitosa, se considera como un trabajo central, innovador, imprescindible. Llega a nuestro país con medio siglo de retraso. Pero nunca es tarde para recuperar la memoria histórica, ese instante decisivo de la historia de España. Junto con *Las Hurdes*, y *Tierra sin pan*, son los ejemplos más importantes de Sociología Visual en nuestro país, y seguramente los más conocidos sobre España en el mundo entero. Incorporarlos, estudiarlos, demostrar sus equívocos, y aprender de sus aciertos —dentro de un mundo ya globalizado— es la tarea de los/as científicos sociales durante nuestro siglo XXI. El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, MEIAC, está resuelto a ayudar en esa dirección.

En el presente libro (fotos 2 a 11) se reproduce el reportaje de W. Eugene Smith en la revista *Life*, tal y como apareció en 1951. Se titula «Spanish Village: It lives in ancient poverty and faith», Photographed for *Life* by W. Eugene Smith, pp. 120-129, en la revista *Life*, 9 de abril de 1951. Ocupa cinco hojas dobles, con un total de 17 fotos y texto.

7. VISIÓN DE W. EUGENE SMITH

W. Eugene Smith tiene una visión personal de España. Ésta queda expuesta —como *ventana* y como *espejo*— en su trabajo fotográfico: hojas de contacto y ampliaciones. Las hojas de contacto del fotorreportaje sobre Deleitosa se refieren al trabajo de W. Eugene Smith para la revista *Life* (el número oficial del trabajo de la revista es el 32.614). Las 145 hojas de contacto (HC) están en el archivo de W. Eugene Smith en el Center for Creative Photography (CCP), en la University of Arizona (en la ciudad de Tucson, Arizona, Estados Unidos). La caja en concreto se identifica como: W. Eugene Smith, *Photographic Materials: Contact Sheets, Great Britain & "Spanish Village"*, 82:112-113, AG 33:233. William S. Johnson quien se hizo cargo de ordenar este material señala que los negativos y hojas de contacto sobre España aparecieron en casa de Smith —a su muerte— en seis bolsas diferentes. Las hojas de contacto aparecen numeradas, pero con algunos problemas en la serie de números: faltando números o duplicándose. Johnson las ordena en seis carpetas relativas a las seis bolsas, separando los negativos según sean de 35 mm o de 2,25 pulgadas. El CCP conserva también las ampliaciones realizadas por Smith, como parte del trabajo final para *Life*, y que están en 9 cajas numeradas como 9B, 10A, 10B, 11A, 11B, 12A, 12B, 13, y 14. Contiene fundamentalmente las fotos 82:113:001 a 82:113:114, y varias más (algunas duplicadas, y otras conseguidas en años sucesivos).

Más adelante se presenta una lista completa de las 145 hojas de contacto que existen actualmente en el archivo referentes al proyecto sobre España, y que supone prácticamente la totalidad del material que produjo y utilizó Smith. Incluyen un total de 2.340 fotos, de los cuales el 78% son con las dos cámaras Leica (exactamente 1.843) y por lo tanto de 35 mm; y un 22% con Rolleiflex (506 fotos) y con un negativo cuadrado de 2,25 × 2,25 pulgadas. Estas fotos coinciden exactamente con los negativos que aparecen guardados en el CCP, a excepción de un carrete de Rolleiflex que falta; contiene un retrato de cuerpo entero de Nina Peinado, en el monte, en España. En los origi-

nales de las HC hay una numeración por detrás realizada con lápiz de cera roja, escrita por el propio Smith. Hay una HC que está descolocada (pero sí hay negativos), y dos que faltan, pero de las cuales tampoco hay negativos. El número general de archivo es el AG33:233, que se compone de seis carpetas numeradas, las seis como «Spanish Village, 1951» 82:113:001. Hay que tener en cuenta que a veces hay varias copias de algunas de las hojas de contacto. En ese caso aquí aparecen solamente bajo una referencia, pero especificando el número de copias. Suelen ser idénticas, o un revelado parcial de su contenido. En algunos pocos casos combina dos carretes, o incluso dos HC.

Todas las fotos son en blanco y negro. Hay dos tamaños, referentes a dos tipos de cámaras diferentes, que Smith marca como “L” y “R”. La de 35 mm debe ser Leica aunque maneja por lo menos dos Leicas al mismo tiempo. Los negativos de 2,25 × 2,25 pulgadas corresponden a una Rolleiflex. Para el trabajo sobre España Smith claramente utilizó al menos tres cámaras (dos Leica y una Rolleiflex). Su tipo de cámara preferida es la Leica (78% de las fotos sacadas), utilizando la Rolleiflex cuando realiza retratos o panorámicas, en ocasiones en que acaba de gastar un carrete de la Leica y quiere seguir con el tema, o cuando es una serie tan importante (como la de los tres guardias civiles) que no quiere fallar. En el caso de la Leica utiliza rollos de unos 36 negativos, sacando a veces hasta la foto 37 aunque suele empezar en la 3 ó la 4 para asegurarse de que no vela ninguna foto importante. En el caso de 35 × 25 mm utiliza película Eastman (es decir Kodak) super xx. Con las Leicas su objetivo preferido es un gran angular de 35 mm, f 2,8, que utiliza casi exclusivamente en el proyecto sobre España.

Delante de las HC de las seis carpetas sobre España hemos incluido unas hojas de contacto (tres) relativas a la familia Peinado. Aparecen en otra carpeta, sobre Gran Bretaña, pero se refieren al viaje que Smith realizó en 1950 a París (del 5 al 18 de marzo, y de nuevo del 22 de marzo al 27 de abril). En esos viajes Smith contacta con la familia Peinado, refugiados españoles en París. El padre, Joaquín Peinado es pintor, y su hija Nina estudia para actriz. Smith viaja al sur de Francia a conocer a Nina Peinado —concretamente a Cahors y Toulouse— y la contrata como intérprete para su viaje a España. Aprovecha para hacer unas fotos de campesinos franceses en el sur de Francia, del pueblo de Cahors (sobre todo de la casa de pompas fúnebres), una mujer poniendo gasolina en una gasolinera, alguna foto en Toulouse, y otras de las calles en Francia. Las tres hojas de contacto (HC) que aquí

se recogen al principio —pues cronológicamente son anteriores al viaje a España— son solamente las relativas a la familia Peinado, por entender que son parte del proyecto español. Están clasificadas en la carpeta 82:112:00, y las tres son de negativos de 35 mm.

Esa misma carpeta incluye, trasapelada, la hoja de contacto que Smith identifica como la L-7, que se refiere al primer carrete de film que saca Smith en España. Las primeras fotos de esa HC son sobre Burdeos, pero a partir de la foto 23 son del País Vasco. Esta hoja de contacto (HC145) se ha incluido aquí al final, pues no tiene numeración en rojo de Smith. Sin embargo, él la incluyó claramente en la descripción que realiza de las HC sobre España, antes de llegar a Deleitosa, y debería estar clasificada con las de España, y no como «Gran Bretaña; viaje a Francia».

Las hojas de contacto están originalmente ordenadas por Smith, en bolsas —luego en carpetas— distintas, pero la numeración en rojo (de Smith) no sigue un orden cronológico estricto. El viaje en España de un mes, desde el 5 de mayo al 10 de junio (hasta llegar a Deleitosa), aparece desordenado, pero aquí se conserva la numeración original. Siempre que es posible se identifica el lugar, a partir de unas notas muy breves que escribe Smith a máquina referentes a algunas hojas de contacto. Sobre el primer mes de viaje se conserva una guía mínima del contenido de las HC que realizó Smith. Hemos contrastado esa guía escrita con las hojas de contactos originales, y se han identificado las referencias topográficas. Luego, en las fotografías sobre Deleitosa ya no hay explicación de las HC, salvo el documento de explicación de las 113 fotos elegidas para el reportaje, y que comprende su informe de 45 páginas a la revista *Life*. No hay forma de saber exactamente cuáles son esas 113 fotos, aunque la mayoría se identifican con facilidad, ya que suelen coincidir con ampliaciones que se conservan en el CCP. Cuando en las HC hay una ampliación en el CCP se ha señalado el número exacto, referente al catálogo editado por William S. Johnson, *W. Eugene Smith: Master of the Photographic Essay* (publicado en 1981). Se refiere pues al centenar de fotos numeradas desde la 13:001 hasta la 13:099 (en las páginas 73 a 82 del libro). Las seis carpetas sobre España, que se corresponden aproximadamente con las seis bolsas de Smith, son las siguientes:

Carpeta 1: HC4 a HC16, todas de 35 mm (negativos de 25 × 35 mm) seguramente sacadas con dos cámaras Leica. Viaje de un mes por España.

- Carpeta 2: HC17 a HC48, todas de 2,25 × 2,25 pulgadas (aproximadamente 56 × 56 mm aunque la altura es un par de milímetros mayor), seguramente sacadas con una cámara Rolleiflex. Es parte del viaje de un mes por España.
- Carpeta 3: HC49 a HC70, todas de 35 mm (negativos de 25 × 35 mm) seguramente sacadas con dos cámaras Leica. Salvo alguna excepción puntual son fotos sobre Deleitosa.
- Carpeta 4: HC71 a HC98, todas de 35 mm (negativos de 25 × 35 mm) sigue igual que la carpeta anterior, sacadas con dos cámaras Leica. Son de Deleitosa salvo alguna HC en que indica su procedencia, pero que es de la región (Trujillo, Jaraicejo, Cáceres).
- Carpeta 5: HC99 a HC123, todas de 2,25 × 2,25 pulgadas (aproximadamente 56 × 56 mm aunque la altura es un par de milímetros mayor), seguramente sacadas con una cámara Rolleiflex. Todas son fotos de Deleitosa.
- Carpeta 6: HC124 a HC144, todas de 35 mm (negativos de 25 × 35 mm) sacadas con dos cámaras Leica. Son de Deleitosa salvo fotos puntuales en alguna HC en que indica su procedencia.

El orden de las hojas de contacto que se propone aquí —desde la HC1 a la HC145— es seguido, e incluye todo el material de HC que hay disponible en los archivos de W. Eugene Smith en Arizona (AG 33:233). Es importante incluir la HC145, aunque se refiere la mitad a Francia y la mitad a España. Esa HC145 incluye el primer carrete, sacado con una Leica, de la entrada de Smith en España en la primera semana de mayo de 1950. En total hay pues 145 hojas de contacto originales, es decir, reveladas por Smith o por Castle. Teniendo en cuenta solamente estas HC hay un total de 2.349 fotografías. Hay dos hojas de contacto que no aparecen, que han sido trasapeladas, o que Smith se equivocó en su numeración en lápiz rojo (de cera). Tampoco están esos negativos. Para dos meses reales de trabajo suponen unas 38 fotos diarias, aunque este cálculo tiene poco sentido pues hay días enteros en que Smith no fotografía. En cualquier caso 2.349 fotos reveladas para un total de 17 fotos en el reportaje es una proporción de una por cada 138, lo que parece bastante adecuado. Hay que notar que en las HC a menudo puede que no esté todo el carrete, o que Smith dejase carretes incompletos (lo que es lo más probable, sobre todo de un día

para otro) aunque en general por cada HC hay sólo un carrete. Eso sugiere que para poder meter los negativos de un carrete en una sola HC Smith quizás no tenía en cuenta algunos negativos (pocos), que seguramente le parecían menos importantes. En cualquier caso las HC coinciden exactamente con los sobres de negativos conservados en el CCP. No hay más negativos que los que se ven positivados en las HC.

El 67% de las fotos corresponden al trabajo en el pueblo de Deleitosa, un 30% al viaje previo por España, y un 2,6% son fotos en Francia relacionadas con la familia Peinado. En el caso del viaje por España Smith utiliza la Rolleiflex en un 39% de las fotos. Pero en Deleitosa, las fotos sacadas con Rolleiflex son solamente el 14%. En el viaje por España saca unas 21 fotos al día, mientras que en Deleitosa casi triplica ese número: 61 fotos al día. Pero hay que contar con que durante el mes (26 días) en Deleitosa hace tres viajes a Madrid, y además está algún otro día sin poder fotografiar. Pueden haberse perdido algunos negativos, o estropeados, pero la cantidad de 2.349 fotos totales que pueden verse en las 145 HC representan seguramente la casi totalidad de fotos sacadas en España. Todos los negativos están en el CCP, incluyendo los de las 17 fotos más famosas, publicadas en la revista *Life* en 1951.

Hay que notar que casi todas las fotos son de seres humanos. Smith apenas tiene fotos sobre edificios o paisajes. Cuando realiza alguna de esas fotos “estéticas” se disculpa. El tema fundamental son los/as españoles, la población, y nunca o casi nunca otros sujetos fotografiables. La única excepción suelen ser algunos animales, sobre todo caballerías (burros, mulas, vacas, cabras) que Smith fotografía, aunque generalmente incluyendo también seres humanos. Hay algunas fotos de ellos mismos (Smith, Castle, Peinado) pero muy pocas. Se indican claramente en la descripción de las HC.

Sobre las tres primeras con la familia Peinado, sabemos que Smith llegó a París el 5 de marzo de 1950, y en los días siguientes establece contacto con el pintor Joaquín Peinado. Éste declina acompañar a Smith a España pero recomienda a su hija Nina Peinado (de 20 años). Pero Nina al parecer está en ese momento en Cahors, en el sur de Francia, cerca de Toulouse. El día 11 de marzo Smith realiza un viaje a Toulouse, en donde conoce personalmente a Nina Peinado y la entrevista. Entre el 18 y el 22 de marzo Smith tiene que volver a Londres. El 22 de marzo vuelve a París, y se sabe que al día siguiente (23 de marzo 1950) adelanta ya una cantidad de 20.000 francos a Nina Peinado por su futura colaboración en el proyecto sobre España. Smith está enfer-

mo durante unas tres semanas. A finales de abril vuelve a Londres. Está de nuevo en París el primero de mayo, para preparar ya el viaje definitivo a España. Los tres —W. Eugene Smith, Nina Peinado y Ted Castle— pasan la frontera el día 5 de mayo de 1950, que es viernes tal y como queda sellado en su pasaporte. Salen por la frontera el 8 de julio del mismo año, es decir 60 días después.

Las tres hojas previas sobre Francia, junto con las 142 hojas de contacto de Smith sobre España —en total 145 hojas de contacto— que abarcan el periodo 5 de mayo a 8 de julio de 1950, son las siguientes:

- HC1 (carpeta «Great Britain, side trip to France», número C-41 France, 25 fotos, 35 mm, super xx). Fotos sobre la familia Peinado en Francia, antes del viaje a España. Son 16 retratos de Nina Peinado, y 9 de Nina Peinado junto con su padre en París. Están sacadas en series: una serie de 5 fotos de Nina en lo que parece la escalera de una casa, con abrigo y bolso, otra serie de 10 con Nina en la ventanilla de lo que puede ser un museo o iglesia, ella con la mano en la mejilla. La serie del Sr. Joaquín Peinado y su hija son a la puerta de lo que puede ser el edificio donde viven. El Sr. Peinado viste muy bien, con aspecto intelectual, un par de plumas estilográficas en el bolsillo superior de la chaqueta, camisa y corbata. Por otros documentos sabemos que su profesión es pintor. Incluye también un retrato de frente de Nina, que en el momento de la foto debía tener veinte años.
- HC2 (carpeta «Great Britain, side trip to France», número C-62 «—cont'd— France», 21 fotos, 35 mm, super xx). Son todas las fotos retratos de Nina Peinado en Francia, sentada en una mesa de una terraza, tomando una copa (vino o Pernod Fils, por la jarra). Sentado a su derecha hay un joven que en sus notas Smith identifica como “Raphey” (pero incluyendo un signo de interrogación); quizás sea “Rafi” de Rafael. También aparece la madre de Nina Peinado sentada a su izquierda. Nina viste siempre el mismo abrigo. En varias fotos aparece fumando. Hay una niña pequeña con un ramillete de florecillas. No queda claro si es París, o quizás una ciudad provincial del sur de Francia.

- HC3 (carpeta «Great Britain, side trip to France», número C-62 «—cont'd— France», 14 fotos, 35 mm, super xx). Parece la continuación del rollo de 37 negativos anterior a HC2. Son tres fotos más de la terraza del café anterior, al sol, en una plaza. Hay además siete fotos de Nina (varias de cuerpo entero) a la puerta del teatro municipal de Toulouse “Le Grenier de Toulouse” que esos días está representando la obra *L'Assemblée des Femmes*, quizás de Aristófanes. Hay tres retratos más interiores. Quizás todas estén tomadas en su viaje al sur de Francia, en este caso sabemos que es Toulouse.
- HC4 (carpeta 1 «Spanish Village», número 1, 35 fotos super xx). La fiesta del pan en el pueblo de Castellgalí, cerca de Manresa (provincia de Barcelona). Las personas dan una moneda y reciben un bollo de pan y un ramillete de flores. Casi la mitad (15) son de tres guardias civiles en la fiesta, uno de ellos fumando. Algunas son por detrás. De frente los guardias civiles aparecen relajados y a veces sonriendo, casi nunca mirando a la cámara. Esto demuestra el interés ya inicial de Smith por sacar fotos de guardias civiles. Luego sigue sacando fotos del mismo tipo. Hay seis fotos de un chico (según Smith es un gitano), con bastón. Va calzado con sandalias rústicas, y sin calcetines. La foto 24 del chico es muy buena, con algunos del pueblo esperando cola para recibir el bollo de pan. Todos los del pueblo van calzados y aparecen bien vestidos, endomingados. Muchos varones van con camisa blanca, corbata y gorra. Los niños y niñas además con calcetines. Algunos niños con chaqueta y corbata. Los tres guardias civiles (bien alimentados, a uno casi se le saltan los botones de la guerrera) con el tricornio, en actitud relajada.
- HC5 (carpeta 1 «Spanish Village», número 2, 29 fotos super xx, hay un duplicado de las fotos 28 a 31). De la 5 a la 8 sigue la fiesta del pan en Castellgalí (provincia de Barcelona). En una foto (la 5) aparece uno de los guardias civiles, mirando a la cámara, como advirtiendo al fotógrafo; lleva dos panes en vez de uno en la mano. En la plaza se ven dos coches. La foto 7 es Nina Peinado, con cámara y un ramillete de rosas. Foto de primer plano, no lleva pendientes, aparece ojerosa, y sonriente. El resto son fotos en Barcelona ciudad. De la 11 a la 17 son

de una familia (padres y un niño) pobres, al lado de la iglesia de la Sagrada Familia de Gaudí. Están tomando un trozo de pan. Parecen personas con poco dinero, pero los tres van calzados, y el niño —muy rubio— va con botitas y calcetines. De la 18 a la 22 son fotos al lado de una alpargatería, pasando gente diversa. Ésta es una estrategia que Smith repite a menudo: se coloca en un sitio o local y saca fotos de las personas que pasan y que por alguna razón le llaman la atención. El resto son de niñas (hay solamente una mujer) vendiendo pan, en una cesta, sobre un cajón, en las calles de Barcelona, al lado de la *Churrería La Predilecta* y del *Bar Mundial*. Los cajones son de madera, de botellas (brandy *Osborne*, y champagne *Delapierre*). Curiosamente venden el pan en la plaza, enfrente de una panadería. En la cesta tienen bollos y barras de cuarto, de pan blanco. No queda claro si es pan de estraperlo (mercado negro) pero seguramente sí lo es. Todas las niñas están bien vestidas (con vestido), calcetines y zapatos. Una de las niñas lleva gafas. Sonríen ampliamente a la cámara. En algunos balcones se ve la palma del Domingo de Ramos. Hay ropa tendida en varios balcones. Se ven algunos coches y unas camionetas, y también un carro con mula. La foto 30 Smith la amplía como la foto 13:010.

HC6 (carpeta 1 «Spanish Village», número 3, 5 fotos super xx). Feria de caballerías en la ciudad de Valencia, en el lecho seco del río Turia, cerca de uno de los puentes de piedra. Parece que se venden mulas fundamentalmente, así como arreos (cinchas de cuero, sillas, aparejos, etc.) para las caballerías. Da una sensación de poco negocio, ya que hay mucho espacio y sólo algunos puestos. Quizás es que la feria ya ha acabado y se están retirando. Las fotos no son excelentes, pero sin embargo Smith amplía la vista panorámica de la 5 (13:008) sin cortar, y la 6 del árbol, recortando la parte superior (13:007).

HC7 (carpeta 1 «Spanish Village», número 4, 28 fotos super xx). Las seis primeras (fotos 2 a 7) son de un policía armada, fumando, y con las riendas de cinco caballos en el brazo. Según las notas de Smith es en la plaza de toros de Madrid. El policía lleva pistola y botas de montar. Es un tipo achulado, con

bigote. Smith saca bien las fotos pues el policía no puede abandonar los cinco caballos, y lleva las riendas en la mano. Luego hay dos fotos de un grupo de niñas con velo, bien vestidas, a la puerta de la iglesia de Buenache. El resto de las fotos son sobre el pueblo de Valverde en el que Smith realiza una excursión desde Madrid el 18 de mayo, para la fiesta de la Ascensión. En su agenda ese día aparece como que compró una escalera de mano por 72 pesetas (0,43 €). No queda claro si esa escalera es la que luego conserva para el trabajo de Deleitosa. Seguramente sí. El pueblo está en malas condiciones, las calles no son empedradas (una calle aparece en mejores condiciones), las casas bajas, aunque encaladas. El pueblo tiene electricidad. La población no aparece endominada, pero sí van calzados, con calcetines (no todos). Algunas mujeres van de oscuro (de negro), pero en general los vestidos son de colores claros, más alegres. Están trabajando. Muchas mujeres van con delantal, llevando tinajas o cántaros de barro, una con un cubo de hierro, otras con cestas. En la mayoría de las fotos de pueblo Smith fotografía mujeres y niños, suponiéndose que los varones y los chicos ya mayorcitos están trabajando en los campos, alrededor del pueblo. Así se entiende que dominen las fotos de mujeres, y sobre todo de niñas, a menudo a cargo de sus hermanitos muy pequeños. Hay además varias fotos (10 a 17, y 24 a 27) de un vendedor de cuadros religiosos, de grandes proporciones, típicos para el comedor, con escenas del Niño Jesús con angelitos, Jesucristo orando en el Huerto de los Olivos, etc. Lleva los cuadros a hombros, atados con cuerdas, y los exhibe en la calle. Los cuadros van enmarcados. El estilo es barroco y algo almibarado. Pero por las fotos de una procesión en otra HC sabemos que la mayor parte de las familias tiene un cuadro de estos en sus casas, que sacan a la calle el día de la procesión. En el pueblo se ven caballerías y carros, pero no automóviles ni camiones. En varias escenas se ven mulas y burros; dos bebiendo con un campesino montado en un burro. Va vestido con una chaqueta de punto usada, con boina y faja.

HC8 (carpeta 1 «Spanish Village», número 5, 15 fotos super xx). Es una mezcla de fotos diversas que parecen sacadas con la segunda Leica (la que utiliza más bien de repuesto, o cuando

se le acaba el carrete de la primera Leica). De la 2 a la 8 corresponden al pueblo de Pueyo, «*of not use to story*» según indica Smith. Varias de ellas son fotos artísticas de unos gatos y un perro, muy estéticas. Son fotos poco usuales en Smith, que suele reservar todo el negativo, y su trabajo, únicamente para fotos que tengan una relación directa con su trabajo. Incluso hay alguna (pero muy pocas fotos) de Nina Peinado, y al parecer ninguna de Ted Castle a pesar de que iba con él en el viaje en España. Una (la 12) es de la fiesta del bollo de Castellgalí (Barcelona), con un guardia civil gordo y sonriente, con unas flores en la mano. Hay varias de la procesión seguramente también en Castellgalí. Dos (15, 16) son de mujeres vestidas de negro saliendo de la iglesia de Buenache. Una de ellas (la foto 16) marcada por Smith, y para ampliar sólo una parte, es una mujer toda de negro saliendo de la iglesia. Va con velo y el viento le tapa la mitad de la cara, proporcionándole por casualidad un aspecto siniestro. Quizás por eso le interesa a Smith como fotografía para ampliar. La otra mujer en la foto con cara piadosa no la tiene en cuenta. Dos fotos más (18 y 19) son de la procesión de la Ascensión de la Virgen, en el pueblo de Valverde. Los varones llevan el monumento a hombros (un Niño Jesús de pie). Van bien vestidos, con traje, y camisa blanca pero sin corbata. A uno en primer plano (foto 18) se le puede ver la cadena del reloj en el ojal de la chaqueta. La misma procesión continúa en la HC14.

HC9 (carpeta 1 «Spanish Village», número 6, 18 fotos super xx). Conjunto de fotos sobre un mismo tema, bastante oscuras. En Toledo, un guitarrista joven (de unos 15 años), acompaña tocando la guitarra a un chico bastante más joven (7 u 8 años) que canta y palmea. El guitarrista va bien vestido, nada agitado. El chico parece casi un espontáneo, peor vestido, con chaqueta de punto, bufanda, pantalón corto y botas. Es una figura un poco extraña, como la de un niño pequeño pero adulto y autosuficiente. Smith señala que el chico pequeño trabaja en un circo. Por la pose y el sentimiento está cantando flamenco. La 23 es una foto buena del chico pequeño, casi de cuerpo entero, cantando. Todas las fotos son en un interior, oscuro, como si fuese una casa o restaurante. Todos son hombres. Sobre una repisa se observa un teléfono, debió ser

una escena interesante pues Smith la fotografía mucho; y Ted Castle la recuerda (y rememora) 48 años después.

Falta en esta carpeta 1 la HC originalmente número 7; es la que corresponde a la entrada en España por el País Vasco. Está trasapelada en otra carpeta sobre Smith, del viaje al sur de Francia, pues efectivamente Smith pasa por Burdeos antes de entrar en España, y lleva la Leica cargada. El resultado es medio carrete sobre Francia y medio carrete con las primeras fotos sobre España. Aparece aquí como la HC145, al final de esta relación, pues está en otra carpeta, rotulada como «Gran Bretaña (viaje a Francia)».

- HC10 (carpeta 1 «Spanish Village», número 8, 34 fotos super xx). En la ciudad de Valencia, seguramente el 9 de mayo de 1950. Hay una serie de 16 fotos de dos mujeres vendiendo estampitas religiosas a la puerta de la iglesia. Smith (según sus notas) cree que están vendiendo lotería, pero en realidad piden limosna entregando a cambio una postal religiosa con la figura de algún santo/a o la Virgen María. Smith sigue fotografiando el *Kiosco de la Virgen*, en que se venden también objetos religiosos, y seguramente Lotería Nacional por el cartel en que se anuncian los números premiados. Son seis fotos de personas diversas comprando en el quiosco. Otras fotos variadas en las calles de Valencia incluyen unos obreros llevando a mano unas lámparas de techo. Hay también fotos de dos miembros de la policía armada (con porra y botas de montar), ambos con bigote, uno de ellos con gafas de sol. Dos fotos son de mujeres con niños pequeños pidiendo cerca del Museo de Arte de Valencia, que parecen gitanas. Smith señala en sus notas que el museo está en muy mal estado. En una foto hay una pintada: «¡Viva Franco!». Las niñas van descalzas pero las mujeres no, incluso algunas llevan zapatos de tacón. Las fotos 33 a 38 son de una mujer vieja, con bolsas, comiendo de un cuenco de barro. Va vestida de oscuro, de aspecto pobre, y se amolda al estereotipo de mujeruca de negro. Al fondo se observa la feria de ganado (caballerías) del Turia que fue fotografiada en la HC6. La foto 36 le sirvió para ampliarla (cortando los laterales y la parte superior) como aparece en la foto 13:018. La vieja es bastante margi-

nal, y no es representativa de las otras fotos sobre Valencia. Es una demostración de cómo Smith escoge siempre lo más pobre y marginal para ampliar. Estas fotos se pueden comparar con las de Robert Frank, también en Valencia, en la primavera de 1952 (es decir dos años después). R. Frank escribe entonces a Smith sobre Valencia.

HC11 (carpeta 1 «Spanish Village», número 9, 16 fotos super xx). Un hombre y su hijo segando en el campo, cerca de la carretera, entre los pueblos de Almagro y Moral. Smith menciona en sus notas que ganan 27 pesetas al día, cada uno (0,16 €). Van con boina muy entallada y manga larga (incluso el hijo lleva un manguito sobre la manga), y cada uno maneja una hoz. Por otros estudios se sabe que segar es un trabajo muy cansado, y que incluso los agricultores propietarios no solían segar sino contratar segadores o jornaleros para esa labor. A menudo venían de regiones distantes (Galicia). Llevan unas cuerdas en la cintura, para atar las gavillas. El chico parece tener entre 13 y 15 años. Los pantalones muy remendados. Es un campo de trigo, al lado de la carretera, se ven los postes de luz. Al fondo un burro, y algo de ganado. Es un día nuboso. La foto 10 es muy buena. Smith tomó las primeras fotos desde la carretera, pero luego se bajó al campo. En ninguna de las fotos los jornaleros miran a la cámara, sino que siguen trabajando, aunque es obvio que Smith tuvo que hablar con ellos —a través de Nina— pues obtuvo información de su trabajo y salario. No queda claro si Smith consigue la información al inicio, o si primero saca las fotos. Es difícil de averiguar a partir de las fotos. Pero es una conducta que repite a menudo. Se para en el camino, cuando ve algo cerca de la carretera que le llama la atención; saca alguna foto; seguramente establece entonces alguna relación o conversación; para seguir luego sacando fotos indicándoles que sigan trabajando igual.

HC12 (carpeta 1 «Spanish Village», número 10, 11 fotos super xx). Son dos series diferentes, pero sobre el tema común de pintadas patrióticas en las paredes. Es un tema que preocupa a Smith, pues le da oportunidad de visualizar el franquismo. La serie 21 a 26 es la famosa de la discusión entre un cura y un mendigo a las afueras de Madrid. El cura (o fraile pues lle-

va un cordón blanco) viene a llamar la atención del mendigo que descansa contra una pared ruinoso de un edificio destruido. Le regaña por dejarse fotografiar por un extranjero. Discute con el mendigo y se va. El cura es gordo, con sotana hasta los pies, con un rosario enorme colgado de la cintura, una sotana grande que le tapa las manos, y lleva gafas de sol. Tiene un aspecto peculiar. Sin embargo, Smith sólo le fotografía de refilón, ya que su atención se dirige al mendigo y sobre todo a la pintada en la pared. El mendigo es viejo, con alpargatas, boina. Lleva un cesto de esparto y varias bolsas. Está descansando contra el muro, en que se observa una pintada en grandes letras de «Viva Franco», y al lado el yugo y las flechas, con las iniciales de Falange Española desteñidas. Claramente el cura le riñe por dejarse fotografiar por un extranjero. Al final (foto 26) el mendigo se levanta y se va con el cura. El muro está derruido, como bombardeado, pero más allá se ven casas en buen estado. Ninguna de esas seis fotos es la 13:003 reproducida en el portafolio de *Life*. La segunda serie, fotos 34 a 38, es de un chico jugando con un adulto a la pelota contra un muro en Benicasim (al norte de Castellón de la Plana, en la costa). Es seguramente el muro de la iglesia. La foto 34 es la 13:004. En el muro hay un cartel pintado directamente en la pared, que apenas se lee ya, con una cruz grande. Arriba pone (poco legible): «José Antonio Primo de Rivera». Luego hay una lista de nombres encabezada por el «Reverendo Sr. D. Juan Molina, cura de esta parroquia», y otros catorce nombres. Abajo en letras mayúsculas pone ¡PRESENTES! Una pintada adicional, más reciente dice «ESPAÑA, UNA! GRANDE! LIBRE!» y un retrato estándar de Franco, con guerrera militar. Parece como si se hubiesen borrado unas pintadas anteriores, y en su lugar se hubiese puesto ésta franquista. El chico va de pantalón corto (por la rodilla), y con alpargatas atadas con cintas, de estilo levantino. Hay otro chico viendo la escena con la lechera (metálica, con asa) y una cesta. Al final de la serie hay varios niños mirando la escena, atraídos por la sesión fotográfica.

HC13 (carpetas 1 «Spanish Village», número 11, 30 fotos super xx). Son todas escenas de calle en Barcelona. Al principio hay una serie especial (2 a 20) de una calle oscura, en donde Smith fo-

tografía las personas que pasan: trabajadores, mujeres, niños. En la foto 10 se fija en una mujer con una cesta, y la sigue fotografiando según camina, llegando a una parte más iluminada de la calle. Allí hay un chico jugando en el suelo, y le saca fotos (se olvida de la mujer del cesto). El chico le llama la atención pues Smith marca después dos de esas fotos como interesantes para ampliar. El chico se da cuenta que le fotografían, y se va con su madre y su hermana (un poco mayor que él) que están al otro lado de la calle. Smith saca varias fotos a la familia. Es pues un *traveling*, en donde se puede ir observando la forma en que Smith cambia de interés según aparecen sujetos fotografiables mejores. No es una familia pobre; la mujer va bien vestida (el pelo teñido de rubio), y la hija con abrigo de piel (seguramente de conejo), y zapatitos blancos. Luego hay varias fotos de una mujer vendiendo pan a la puerta de casa, en una cesta; seguramente es pan blanco (mercado negro). Hay dos fotos de unas niñas bebiendo agua en una fuente pública (junto al *Comedor Barcelona*). Las chicas aparecen bastante bien vestidas, sin signos de pobreza. Están bien peinadas, el pelo arreglado con cintas y pasadores, todas con vestidos bonitos. Luego hay unas fotos de varias niñas bailando en la calle (de dos en dos), cerca de la *Fonda Simón* y la *Granja Pons*. En un carro hay un organillo, y un organillero tocando música. Es un carro que él lleva luego manualmente, aunque tiene dos ruedas grandes como los carros de caballerías. En el cruce de las calles hay otra señora vendiendo pan. Lo que quizás le llamó la atención a Smith es que las niñas bailasen de dos en dos, entre ellas. La foto 32 es interesante, y así lo marca Smith.

- HC14 (carpeta 1 «Spanish Village», número 12, 27 fotos super xx). En Valverde el día de la Ascensión (18 de mayo), el mismo día que Smith compra una escalera de mano (por 72 pesetas). Van desde Madrid, para pasar el día. Se inicia con la continuación de la procesión que aparece en la HC8. La población aparece endomingada; todos los varones con chaqueta, pero sin corbata (muy pocos llevan corbata). Llama la atención el mal estado de las calles, e incluso de las casas, y sin embargo la limpieza y bien vestir de los habitantes. Smith saca fotos de diversos pasos. El del Niño Jesús está llevado a

hombros por varones. El de la Virgen María (con manto bordado) con el Niño Jesús está llevado por mujeres jóvenes con velo. Smith fotografía alternativamente ambos pasos (el del Niño Jesús va un poco por delante del de la Virgen). La población está muy consciente del fotógrafo, y aunque no se nota un rechazo claro no parecen contentos de ser fotografiados. El párroco dirige el paso de la Virgen desde atrás (se le nota la tonsura, una parte redonda rapada en lo alto de la cabeza). A lo largo de la calle los vecinos han sacado retratos de la Virgen o de otros motivos religiosos, y ramos de laurel. Los cuadros con marco son todos similares (aunque de motivos parecidos), de formato grande, del estilo de los que trataba de vender el vendedor de la HC7. La excelente foto 17 es una mujer que está mirando cómo pasa la procesión, entreabriendo la cortina de su casa. La foto de conjunto 18 es bastante buena. Prácticamente casi todo el pueblo debe estar en la procesión. A la vuelta de la procesión el paso de la Virgen es llevado por dos varones y dos mujeres, quizás porque tienen que subir la cuesta. Smith realiza todo el trayecto de la procesión cambiando de paso y de perspectiva (por detrás y por delante).

- HC15 (carpeta 1 «Spanish Village», número 13, 30 fotos super xx). La mayor parte (o todas) las fotos son de Toledo. Empieza con cuatro fotos de curas, vestidos con sotana y con sombrero de cura, junto a la verja de la entrada de la catedral de Toledo. Luego presenta una serie de seis fotos de un grupo de niños pequeños (seis) en una escalera sin barandilla del segundo piso de una casa, junto a otra casa derruida. Los chicos/as posan para Smith, en una escalera obviamente peligrosa pues pueden caer fácilmente. Ha empezado a llover, y Smith saca varias fotos más de niños en la misma calle. La 18 es una buena foto, con la niña cubriéndose la cabeza con su jersey. Pasa un coche del PGC (Parque de la Guardia Civil, concretamente el PGC-1173) junto a una vieja que se tapa la cabeza con una toquilla pues arrecia. Es una buena foto. Luego hay tres fotos de tres guardias civiles, siempre por detrás. Smith claramente no se atreve a fotografiarles de frente. De la 26 a la 37 son fotos de la plaza de toros, todas menos la primera de las personas afuera de la plaza. No queda claro

que sea Toledo. Por su tamaño, población y casas alrededor parece Madrid. Hay incluso una estación de autobuses que debe de ser de Madrid. La foto 26 es un excelente primer plano de las botas de un policía armada en las graderías de sol de la plaza de toros. Luego hay fotos de personas vendiendo cosas fuera de la plaza: dos niñas con botijos (vendiendo agua fresquita), una vieja con una cesta vendiendo cacahuètes y cigarrillos (*Ideales*). A esta vieja Smith le saca siete fotos (a pesar de su falta de colaboración). La última foto (37) es excelente de dos viejos, pobremente vestidos, ambos con boina, uno de ellos con alpargatas y cayado, charlando junto a un muro. Curiosamente no hay ninguna foto del ruedo ni de la corrida, aunque obviamente Smith entró en la plaza. Eso implica la decisión de Smith de no realizar fotos tópicas, cuya tradición claramente se remonta a Ernest Hemingway (1926, 1932).

HC16 (carpeta 1 «Spanish Village», número 14, 28 fotos super xx). Son todas de Valencia. Una serie entera de fotos (4 a 17) son del mercado central de Valencia. Smith hace el comentario de que había «montañas de comida pero nadie compraba». Efectivamente se ven las paradas llenas de comida, vegetales, embutidos colgando, salazones, etc., pero nadie lleva bolsas, y muy pocos parecen estar comprando. Da la sensación de que nadie lleva dinero, aunque hay bastantes parroquianos/as. Tanto los dependientes como la población son mayoritariamente mujeres. Hay otra serie de diez fotos (25 a 34) de una mujer pidiendo limosna a la puerta de una iglesia en Valencia. Smith aprovecha que las personas empiezan a salir de misa. Algunas mujeres salen con un pañuelo (de nariz) encima de la cabeza pues estaba entonces prohibido que las mujeres entrasen en la iglesia con la cabeza descubierta. La mendiga lleva un bebé en brazos, tapado casi completamente por una toquilla. No parecen desamparados, sino que dan una idea de pobreza digna. La mujer tiene una cara moderna, un poco aguda de facciones. No parece gitana. Afuera de la iglesia se ve una vendedora de lotería, y alguna otra persona pidiendo. La madre que pide dinero tiene una mirada peculiar, algo asustada, con los ojos bien abiertos, como temerosa. Smith amplía por lo menos las fotos 28 (en el catálogo la 13:0016), y la 34 (la 13:0017). Hay dos fotos más de una boda,

a la puerta de una iglesia (parece otra iglesia distinta a la anterior, pero no es seguro). Es una pareja madurita. Él con bigote viste traje oscuro, corbata oscura. Ella con vestido blanco largo, con cola de un par de metros, velo, collar triple, pendientes de perlas, y un ramo de flores. La última foto (37) es otra mendiga pidiendo limosna con la venta de estampas religiosas.

- HC17 (carpeta 2 «Spanish Village», número 1, 10 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Hay dos series. La primera (a la izquierda) es un mismo edificio en La Palma, de camino a Al Monte, en la provincia de Sevilla. Es un mercado nuevo, con un rótulo muy grande en la fachada (parece recién pintado) que dice «¡ARRIBA ESPAÑA!!» y entre ambas palabras el escudo imperial de la España franquista sobre un yugo y cinco flechas más grande aún. El mercado se denomina “Plaza de Abastos”. Hay una cartelera en la fachada del “Cine España” que ese día a las 11 proyecta la película *Extraña confesión*. Se ve un policía (fumando un cigarrillo), y un par de barrenderos (con escobas artesanales). Pasa un chico montado en un burro, y luego otro burro diferente. Los dos barrenderos siguen barriendo. Hay una fuente y unos árboles pequeños, alguno sin hojas, protegidos con una valla. Todo da una sensación de nuevo. El edificio parece muy nuevo, como señala Smith, pero podría ser más antiguo repintado. La segunda serie son dos fotos solamente de la pintada de «ESPAÑA UNA! GRANDE! LIBRE!» (sic, con el signo de admiración sólo al final) que es el mismo muro de la HC12, en Benicasim, al norte de Castellón de la Plana (donde juegan un chico y un adulto a la pelota). Las dos fotos no son muy buenas pero se lee mejor el texto. El «reverendo señor don» es «Elías Juan Molina, cura de esta parroquia».

- HC18 (carpeta 2 «Spanish Village», número 2, 11 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Imágenes de dos series, cerca del pueblo de Huetor, entre Santa Fe y Málaga. La primera serie (las seis fotos de la izquierda) es una visión panorámica de un valle, y de un pastor con un rebaño de cabras (28 cabras y 5 ovejas) que están bebiendo, y luego cruzan el Río

Frío, un río con poca agua. Los campos parecen labrados, al fondo hay una casa y un campo de olivos. En la segunda serie (cinco fotos de la derecha) la misma zona pero a distancia corta. En la carretera se ve un burro, un niño sentado en el suelo, y un labriego llevando dos cestas. Ambos están calzados (con sandalias) y el adulto lleva sombrero. El burro está atado con una cadena a la vera del camino. Al fondo se ven los olivos plantados en hileras bien ordenadas. Las fotos no son muy buenas pues están en contraluz y no se distingue demasiado. En la última foto (la 11) se ven los postes de electricidad, y parcialmente otro labriego montado en bicicleta, con una hoz en la mano izquierda, y sombrero de paja. Las dos series comunican una cierta idea de inferioridad del ser humano frente a un campo inmenso, donde apenas hay casas ni personas. Smith claramente no está interesado en fotografiar vehículos, ni siquiera bicicletas, sino que se dedica a fotografiar burros y mulos. Pretende comunicar siempre una idea de primitivismo.

HC19 (carpeta 2 «Spanish Village», número 3, 8 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Un campo en las afueras de Orgaz (a 34 kilómetros de Toledo). Las fotos son todas de un campesino arando un campo, con una pareja de mulas. El arado es de hierro. Le acompaña un perro. Al fondo se ven los postes de energía eléctrica. En un primer plano el terreno es pedregoso, pero luego el campo es llano. Sin embargo, a Smith (no muy especialista en agricultura) le parece que «el terreno era bastante seco, y no parecía muy bueno». Smith fotografía excesivamente las piedras que enmarcan el campo, aunque realmente están fuera del terreno que el campesino está arando. No se ve muy bien pero el agricultor (con boina) va bien vestido y calzado, el arado es de hierro, y las mulas tienen muy buen aspecto. El paisaje es árido pero es normal para un campo que seguramente es de cereal (trigo o cebada). En la foto 2 Smith marca un recuadro para la ampliación en que a propósito deja fuera los postes eléctricos, y el campo cultivado del fondo, incluyendo únicamente el terreno árido y el hombre arando. Es un corte excesivo que elimina el contexto más fructífero y moderno de la foto.

- HC20 (carpeta 2 «Spanish Village», número 4, 11 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Feria de ganado en Córdoba. Casi todos son varones, con varas en la mano, fumando mucho. Todos visten con sombrero o gorra. Cinco fotos son de dos guardias civiles a caballo, fumando y charlando. Llevan un fusil cada uno (quizás un máuser). Son buenas fotos cogidas un poco en contrapicado. Los guardias civiles están en la feria vigilando. Sus caballos parecen buenos y cuidados. Por alguna razón hay reclutas (soldados) en la feria. Hay una foto excelente (la 10) de dos andaluces, con bigote, sombrero, fumando, con chaqueta uno traje el otro, cadena del reloj en el ojal, botas finas, y una vara en la mano cada uno. Parece una feria de ganado rica, con buenos caballos, y personas vestidas con cuidado, aunque campestres. No transmite una idea de pobreza ni de precariedad.
- HC21 (carpeta 2 «Spanish Village», número 5, 4 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Imágenes de la misma feria en Córdoba que la HC20. En las fotos venden rastrillos de ocho puntas, de cuatro, y algunos de once, horquillas, cestos, bastones, etc. Los rastrillos y horquillas son de madera, hechos a mano, para recoger la paja. Un campesino se echa una siesta sobre unos cestos de esparto. Al fondo una de las carpas de la feria.
- HC22 (carpeta 2 «Spanish Village», número 6, 5 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Monumento patriótico al norte de Benicasim, en la carretera entre Barcelona y Valencia. El monumento que parece bastante nuevo conserva un trozo de muro donde supuestamente fueron fusilados prisioneros del lado franquista (del Frente Nacional). En el marco construido de ladrillo nuevo hay una inscripción grande que dice: «EL MARXISMO COBARDE INMOLO AQUÍ A INDEFENSOS PRISIONEROS». Las marcas de las balas se ven claramente en el muro. Abajo una especie de jardinera con unas flores algo secas. Al lado hay una cruz de piedra, sencilla pero grande (del tamaño de una persona). En tres de las fotos aparece de espaldas Nina Peinado, con vestido oscuro y pañuelo de cabeza.

HC23 (carpeta 2 «Spanish Village», número 7, 9 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Imágenes en la carretera, cerca de Encinas Reales, sacadas al mediodía, con un campo de olivos al fondo. Las seis primeras son de un chico llevando un cesto a la espalda, con leña para vender. Smith señala que la vende a dos o tres pesetas el manajo. Va andando por la carretera, detrás de sus padres, la madre lleva de la mano a un hijo más pequeño. Según Smith la madre tiene ocho hijos, y el hijo que va con ella tiene una mano deformada. Los cuatro van andando hacia Encinas Reales, en fila: la madre delante con el hijo pequeño (la mano derecha deformada apenas se nota), luego el padre con un cesto ligero y fumando, detrás el hijo adolescente con el cesto de leña. La madre lleva una cruz al cuello. La última foto (la 9) es de una pareja con su hijita a la espalda de su padre. Smith señala que «No han comido en los dos últimos dos días. A la madre le dolían las piernas. El padre no tenía trabajo. Ninguna ayuda del Gobierno». Da la impresión de que las personas que contaban su vida —a través de la intérprete (Nina Peinado)— seguramente exageraban su mala condición, para conseguir algún dinero. Es posible incluso que Smith les diese algo de dinero, después de esas historias. Todas las personas están calzadas, moderadamente bien vestidas, con chaquetas algo viejas pero presentables. Ninguna de las dos familias parecen mendigos, sino sencillamente gente volviendo al pueblo andando, lo que debía ser típico en la época.

HC24 (carpeta 2 «Spanish Village», número 8, 11 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Vistas del pueblo de Olivares, de mañanita (a las 7:15 de la mañana, según señala Smith en sus notas). La vista panorámica del pueblo es bastante buena, con las casas bajas, de tejados imperfectos (y en mal estado), muros de piedra los más próximos sin encalar, y al fondo la silueta de una iglesia grande. Las once fotos son casi iguales, pues el encuadre es bueno. Es de mañana, parece haber un poco de niebla, y las chimeneas están en funcionamiento. En primer plano una calle. Parece que mujeres y niños/as despiden a los varones que se van a trabajar al campo. Llevan una pareja de mulas y un par de burros cargados. El pueblo no parece muy bueno, pero las personas visten (y cal-

zan) adecuadamente. Los varones con la cabeza cubierta y con chaquetas. Van con sandalias o con alpargatas. Es una foto más bien estética, o de conjunto para dar idea de un pueblo, aunque con actividad humana. No hay apenas fotos de paisajes en Smith, en todas hay un elemento humano próximo.

- HC25 (carpetas 2 «Spanish Village», número 9, 11 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Hay dos copias de la misma hoja de contacto. Es un parque muy cuidado de Málaga. Debe ser el 24 de mayo de 1950, que es un miércoles, en el viaje de Granada a Sevilla. Contiene algunas de las fotos preferidas de Smith sobre España. Seis fotos son de dos niñas mendigando en un parque donde los niños-bien de Málaga son sacados a pasear por las criadas. Smith fotografía a las dos niñas mendigas mientras hablan con Nina Peinado. Por las anotaciones de Smith se sabe que una de las niñas (la más pequeña) pidió a Smith que se la llevara, y que él estuvo a punto de hacerlo pues era muy dulce (*sic*). Hay dos niñas, pero una permanece siempre tapada por Nina, con la que están hablando, mientras Smith les saca fotos. Nina aparece pues de espaldas. La niña más pequeña (unos 7 años) va descalza, la otra algo mayor (12 años) con alpargatas en muy mal estado. La niña se tapa los hombros y el cuello con un trapo oscuro, como una toquilla, y pone cara dramática. Smith realizó una ampliación exagerada solamente de la cara de la niña, en la que parece que está aterrorizada. Saca otra ampliación en que aparecen ya los brazos de la niña. En realidad la mueca es una sonrisa, como se ve mejor en otra foto. Esta foto la consideró como la alternativa para la portada de *Life* con el siguiente comentario: «Una chica mendigando en la ciudad puerto de Málaga. España tiene un porcentaje enormemente alto de población en completa pobreza sin ayuda del gobierno. Esta niña nos pidió que nos la llevásemos con nosotros, a donde fuésemos. Ella era tan dulce que estuve tentado de hacerlo» (AG 33:17/2, A, p. 3). Pero lo que se ve en las fotos, salvo las dos mendigas, comunica el mensaje contrario: las personas van muy bien vestidas, bien alimentadas, y parecen felices. La primera foto es la 13:014 aunque Smith corta las personas bien vestidas de la derecha, y deja

solamente a la mendiga hablando con Nina. La ampliación está hecha de tal manera que se exageran los contrastes, y la segunda niña (un poco mayor, y vestida con un vestido claro más alegre) desaparece casi completamente. La otra es la ampliación de la cara de la niña, ennegreciendo el fondo, y cortando todo lo demás; corresponde a la 13:015. La segunda serie compuesta de cinco fotos son de criadas con niños, de paseo por el parque. Los niños van mayoritariamente vestidos de blanco, con zapatos y calcetines blancos. Las criadas con uniformes oscuros (negros seguramente), con delantal blanco, planchado, con puntillas. Algunas con cuellos blancos y puños blancos. Uno de los niños tiene una bicicleta. Algunas personas sonríen al verse fotografiadas. La primera foto de esta serie es la preferida de Smith, y ampliada en 13:013, aunque la tercera es más interesante, con dos mellizas vestidas de punta en blanco. Las dos series dan una idea de desigualdad social: las dos mendigas piden dinero en un parque donde los niños burgueses de Málaga van a pasear con sus criadas uniformadas.

- HC26 (carpeta 2 «Spanish Village», número 10, 12 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Hay dos hojas de contacto iguales. Incluye dos series. Una es un monumento patriótico en Puente Benamejí (cuatro fotos). En mitad del camino de tierra hay una columna de mármol, y sobre ella una cruz de mármol que en su centro tiene el yugo y las cinco flechas falangistas. Un rótulo muy claro advierte: «VIAJERO! GLORIA A LOS HEROES DE BENAMEJÍ - 27 DE JULIO DE 1936 - ¡ARRIBA ESPAÑA!». En la base del monumento aparecen además seis nombres de varón, y la inscripción final de ¡PRESENTE! Deben de ser vecinos fusilados en ese punto de la carretera en los primeros días de la Guerra Civil (que se inicia el 18 de julio de 1936). Smith aprovecha que pasan dos mujeres para sacar dos fotos de ellas según siguen de espaldas por el camino. La primera foto es la elegida por Smith para ampliar, de la segunda tiene una ampliación sólo de las dos mujeres, de espaldas, subiendo por el camino. La segunda serie (de ocho fotos) es parte de la serie del mendigo a las afueras de Madrid, sentado en el muro en que está pintado VIVA FRANCO, y el escudo de la Falange (el yugo y las fle-

chas), con las iniciales FE (es decir, Falange Española). Smith sacó también fotos con la Leica (de 35 mm) como se pueden ver en la HC12. En éstas sólo aparece el mendigo y el muro. La tercera es la elegida como la 13:003, y formó parte del portafolio especial de *Life*. Es la única foto de ese portafolio (de ocho fotos) que no es de Deleitosa. Parece una concesión “política” a Smith por parte de los editores de *Life*. La foto está muy cortada en los cuatro lados, para enfocar más de cerca al mendigo sentado contra el muro. Se elimina así la perspectiva de que es un muro de un edificio abandonado, al lado de otros edificios bien contruidos que no aparecen en la foto. Da una cierta idea falsa de que España está derruida debido a los bombardeos de la Guerra Civil. Pero han pasado ya once años. En realidad la pintada franquista/falangista está un poco deteriorada también. El muro desconchado da un aspecto de precariedad y subdesarrollo, sin que se deje ver que es un edificio abandonado. De las ocho fotos de esta serie cinco fueron marcadas por Smith para ampliar, cortando bastante por arriba, abajo y la derecha, para enfocar más el sujeto, y descontextualizar el encuadre.

- HC27 (carpeta 2 «Spanish Village», número 11, 11 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Hay otra hoja de contacto con siete fotos, y otra media hoja con cuatro. Las fotos están sacadas entre el pueblo de Aldea y el de Carboneros (a unos 26 kilómetros de Linares) en el viaje de Granada a Ciudad Real. Las cinco primeras fotos son de una mula, con los ojos vendados, dando vueltas a una noria que saca agua de un pozo. Éste es un tema que Smith fotografía en varias ocasiones y contextos. En sus anotaciones Smith señala que es para regar un campo de patatas al lado. «La mula trabaja cuatro horas sin parar». Tira de un eje de la noria que está cogido a la parte de atrás de la mula con dos bridas; pero la mula también está atada por la parte delantera con un palo más fino y una cuerda. Lo que seguramente llamó tanto la atención de Smith es que la mula llevaba vendados los ojos con un paño oscuro. Elige dos fotos en que elimina algo del contexto. Detrás hay una casa y se ven los postes de la electricidad. El pozo está hecho manualmente, pero la noria es de hierro con una docena de latas iguales que sacan el agua y la

echan sobre una conducción de madera. De las dos elegidas por Smith, la del contrapicado (la foto 3) coincide con la 13.020, bastante recortada por arriba y por la derecha. Las otras dos series son de jornaleros pasando por la carretera entre los pueblos de Carboneros y Aldea. El fondo es de olivares extensos. Es mediodía. Las fotos 6 y 7 son de un joven con sombrero y chaqueta llevando unas vacas por un lado de la carretera. Son vacas con manchas negras y blancas, que parecen en buen estado, y algunos terneros. El pastor va calzado con unas sandalias rústicas pero recias (de cuero). Las otras cuatro fotos son de un carro de paja (o quizás son gavillas de cereal) llevado por una mula, y dos campesinos que lo acompañan. Uno va con gorra y el otro con sombrero, ambos calzados, y con chaqueta. El carro está en buen estado, y los campesinos no dan sensación de pobreza. La carretera está en bastante buen estado, aunque sin arcén. Es lisa y sin baches aparentes. En una de las fotos se ve venir una camioneta, y hay también alguien montado en burro. Pero Smith no tiene interés en sacar ninguna foto de vehículos, y menos aún de una camioneta. Junto a la carretera se ven los postes de electricidad, con numerosos cables. Los campos aparecen cultivados, limpios, y ordenados. Da una sensación de agricultura no muy desarrollada pero bien organizada y digna. Ninguna de las fotos parece haber sido escogida por Smith para ampliar; a pesar de que realiza dos contactos adicionales.

- HC28 (carpeta 2 «Spanish Village», número 12, 12 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Son dos hojas de contacto iguales. La mayor parte de las fotos (diez de las doce) son de un campo de cereal a las afueras de Carmona, en que aparecen unos trabajadores segando y amontonando las gavillas sobre una mula que lleva un armazón para que no se caiga la mies. Es una cuadrilla de siete hombres, alguno de ellos joven. Se ve también a un niño que les hace compañía y seguramente echa una mano, pero que no siega. Los hombres están segando en un campo que hace pendiente, en la ladera del castillo de Carmona. Siegan y atan las gavillas, y cargan un mulo con lo segado. Siegan con hoces, y atan provisionalmente las gavillas para llevarlas hasta el mulo, que es cargado

por uno de los campesinos más jóvenes. El mulo parece que lleva un bozal improvisado (de red metálica) para que no coma la mies. La vista desde la ladera hacia abajo es impresionante, con los cortijos y los campos. El castillo de Carmoña muy grande. Parece un campo de trigo o de cebada. Es un trabajo difícil por la pendiente del campo. Smith escoge ampliar al menos tres fotos de esta serie: la de la mula en primer término (la foto 2, que es la 13:094), una panorámica en la que elimina una casa y los postes eléctricos a la derecha del castillo (es la 13:092), y una de primer plano de la mies, en que los tres jornaleros aparecen algo desenfocados a propósito. Esta última está al revés (es la 13:093). La hoja de contacto incluye dos fotos más de un campo de patatas, que según indica Smith es en Málaga. Se ven varios trabajadores con patatas en la mano, con sacos y unas cestas grandes. Los sacos están marcados con las iniciales JP. En ambas series lo que le llama la atención a Smith es que están trabajando con sus manos, aunque en realidad en la primera serie están segando con hoz (a mano, claro está), y en la segunda realmente no se les ve sacando patatas a mano, sino llevando los sacos y las cestas. Las cestas son sólidas, de paja, reforzadas con cuerda. Parece una cosecha abundante pues hay bastantes sacos llenos.

HC29 (carpeta 2 «Spanish Village», número 13, 9 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Imágenes de niños/as en un barrio pobre, casi a las afueras de la ciudad, en la parte alta de Antequera. Las casas están en buen estado, pero la calle es abrupta y de tierra. Los niños van vestidos pobremente, sucios, la ropa muy usada y remendada. Se ven sobre todo niñas y sólo algún niño más pequeño. Prácticamente todos, salvo dos niñas, van calzados con sandalias de cuero. Todas las sandalias parecen el mismo modelo. Es curioso que los niños más pequeños van calzados, aunque a veces aparecen llevados a horcajadas o en brazo por sus hermanas mayores (una de ellas está descalza). Los vestidos y pantalones están raídos, y recosidos. Un niño pequeño va sin ropa interior (Smith le saca varias fotos). El comentario de Smith a este carrete es claro: «Todas las fotos son de niños en el barrio pobre de Antequera. Una de las niñas pequeñas no tenía madre y el padre

no se preocupaba de ella, así que era cuidada por una tía suya. El cántaro que lleva la niña pequeña se utiliza para llevar agua dado que no hay agua en sus casas y todo el agua debe de ser llevada a mano. Un *señora* vieja me contó que en la ciudad había mucha hambre y poco dinero». Ciertamente los niños que aparecen en la foto parecen de familias pobres, pero aparecen sonriendo la mayoría, vestidos y calzados con dignidad. Es una foto fundamentalmente de niñas (diez) con algún niño pequeño (dos). Es posible que en un día laborable los niños mayorcitos estén en el campo con los varones adultos trabajando, y las niñas permanezcan en el barrio ayudando en las labores domésticas a sus madres. El traer agua es una típica labor de este tipo para niñas. La foto 3 es la mejor, aunque no es elegida por Smith: representa el grupo entero de niñas (dos niños) y se puede ver mejor su estado de necesidad (vestidos rotos y recosidos). Pero a Smith no le agradan esas fotos de grupo, posadas. Pero todas menos una van calzadas. Hay además dos fotos de una niña pequeña (cuatro o cinco años) que lleva un cántaro metálico, seguramente con agua. En una de las fotografías aparece la niña sonriente, muy feliz. Smith escoge ampliar la otra en que no se ve la cara de la niña y parece que está haciendo un esfuerzo considerable al llevar el cántaro metálico. Smith saca luego varias fotos de un niño pequeño (unos dos años) con el culo al aire, cubierto sólo con una faldilla corta, junto a unas chicas mayores. Una de ellas lleva una llave, y tiene un anillo en la mano derecha, pero no en el dedo anular sino en el corazón. Parece demasiado joven para ser su madre. Las fotos son todas de pobreza digna, en que las niñas aparecen juntas, alegres, realizando trabajos caseros, y sobre todo responsabilizándose del agua. El barrio es muy alto, y no llega el agua hasta arriba.

HC30 (carpetas 2 «Spanish Village», número 14, 8 fotos, tamaño del negativo 2,25 x 2,25 pulgadas). Imágenes de un campesino montado en burro, volviendo a casa, en la carretera cerca de Miajadas. El campesino está sentado sobre un arado de madera muy rústico, todo de madera, con solamente una anilla metálica. El campesino va montado en el burro, descalzo. Viste un blusón estilo campesino, camisa, y la cabeza cubier-

ta con una gorra. Lleva una vara para arrear al burro. El burro lleva un bozal de esparto. Es mediodía, y las fotos tienen contraste.

- HC31 (carpeta 2 «Spanish Village», número 15, 8 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Imágenes a las afueras del pueblo de Antequera, de un campo de cebada, con una iglesia (o más bien una ermita) al fondo. Es una cuadrilla de ocho varones, fundamentalmente chicos jóvenes (uno de ellos lleva pantalón corto). Están segando un campo que parece pequeño y familiar. La labor la dirige un señor mayor, grueso, con sombrero, y otro adulto. Pero son los seis muchachos los que aparecen segando con hoces. Uno de los chicos lleva luto (una banda negra en la manga izquierda). Las fotos proporcionan una imagen de una siega casi improvisada o muy familiar. Dos fotos adicionales son de unos niños —sobre todo niñas— que siguen a Smith según saca fotos. Smith elige para ampliar una parte del grupo de niñas en que una lleva en brazos a su hermanito, pero eliminando las niñas de al lado que están sonriendo.
- HC32 (carpeta 2 «Spanish Village», número 16, 6 fotos de las cuales solamente 3 son de España, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). No están los negativos en las cajas correspondientes sobre España. Sólo tres de las seis fotos son de España, las otras son de Gales. Esto significa que debe ser el primer rollo con la cámara Rolleiflex en España, o que la HC incluye negativos diversos. De las tres en España una es un retrato de cuerpo entero de Nina Peinado, caminando sobre unas piedras, con un valle al fondo. Va con blusa y falda larga (tres cuartos) oscuras. Aparece fumando. Lleva un reloj de pulsera en la muñeca izquierda. No está posando sino que realmente va andando. Las otras dos fotos son del mismo valle cerca de Málaga (a una docena de kilómetros de Málaga ciudad). Se ven dos casonas muy grandes al lado de la carretera, y una perspectiva panorámica del valle.
- HC33 (carpeta 2 «Spanish Village», número 17, 9 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Fotos sacadas en un campo al lado de la carretera, entre Almagro y Moral, en el viaje de

Ciudad Real a Valdepeñas. Son el mismo padre e hijo que aparecen en la HC11 (sacada con la Leica). Ambos son jornaleros que ganan unas 27 pesetas al día (0,16 €). Aparecen bien vestidos (para estar trabajando), con la cabeza cubierta, boina ajustada, mangas y manguitos para trabajar mejor. El padre incluso se tapa la cara con un pañuelo. Al fondo del campo les espera un burro. Cuando a Smith un tema o situación le parece interesante, suele sacar fotos con dos cámaras, para asegurarse que al menos alguna foto sale bien.

HC34 (carpeta 2 «Spanish Village», número 18, 8 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Imágenes diferentes sacadas a lo largo del camino en campos cerca de Miajadas (en el viaje de Mérida a Madrid). La última foto es de un campesino en su campo cerca de Santa Cruz. Las tres primeras son de dos hombres rompiendo roca con un pico, y una palanca. Smith señala que sacan piedras para reparar la carretera y para construir su casa. Están picando en una cornisa. Cuatro fotos son de un joven fumando un cigarrillo, echado a la sombra de un árbol, descansando del trabajo agrícola. Al fondo hay unas caballerías y más varones. Parece una siesta pero el hombre no duerme sino que fuma. Es un varón joven. Los árboles están en mitad del campo que está arado, así que los protegen con un montón de tierra a su alrededor. La última foto es la de un hombre en su viñedo, trabajando con la azada. Las viñas están echando hoja (es el mes de mayo). El campesino calza unas sandalias rústicas. Smith señala que el agricultor es propietario del campo (un campo de tres fanegas o cuartillas), pero que necesita que su hijo trabaje como jornalero para que la familia pueda vivir.

HC35 (carpeta 2 «Spanish Village», número 19, 12 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Imágenes de los niños/as de Antequera en la barriada pobre, continuación de la HC29. Es una serie de uno de los niños, el más pequeño (dos años) que va con un blusón muy corto, casi como un vestido, con el culo al aire dejando ver sus genitales. El pene es sin circuncidar, y quizás eso llama la atención de Smith. El niño lleva al cuello un jersey oscuro, lo que da una imagen extraña. Está llorando, y Smith le saca fotos mientras llora, se enfada,

y se sienta luego en el suelo (con el culo al aire). Hay una foto inquietante con el niño en el suelo, tumbado, y las otras niñas alrededor, de las que sólo se les ve sus pies. Es la foto 13:056 difícil de entender su significado, si no se conoce el conjunto en que el niño aparece enfadado y llorando. En las cuatro últimas fotos aparece otro niño de edad similar, con la cabeza vendada y un ojo también vendado. Va con uno de esos vestidos/blusones o faldillas cortas, y calzado con las mismas sandalias. Smith elige para ampliar la tercera de la serie de cuatro (la 13:055). Además de pobreza y desnudez, Smith señala aquí el tema de enfermedad, aunque la venda parece improvisada, y es de color blanco. No parece que el niño sea tuerto, sino que ha tenido algún accidente menor. Curiosamente Smith no amplía las fotos en que el niño muestra su desnudez claramente, aunque son fotos buenas.

- HC36 (carpeta 2 «Spanish Village», número 20, 9 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Imágenes de una lucha de cabras, en un olivar, cerca de la carretera bordeada de árboles que va de Lucena a Córdoba. Son cabras negras casi todas (algunas pocas parecen marrones), grandes. Los machos cabríos luchan durante un día o dos por el liderazgo del rebaño. Mientras tanto algunas cabras beben agua de dos cubos metálicos. El agua ha salido de un pozo al lado. Hay también una pila de piedra grande donde lava la ropa una mujer, con una niña pequeña a su lado. Luego tiende la ropa sobre la hierba, al lado de la carretera para que se seque. La niña de unos 4 años va calzada y con calcetines. Enfrente hay unas casas encaladas, y postes de electricidad. Los machos cabríos pelean duro levantándose o saltando sobre sus patas traseras. La escena es contemplada por el pastor, un chico de unos 10 años, en pantalón corto, camisa con botones grandes, con chaqueta (una chaqueta grande, como si fuera de su padre, con las mangas arremangadas), con sombrero de paja grande. Al final se juntan otras personas que presencian la recia lucha entre los dos machos cabríos. Puede que los pastores sean dos niños, ambos con el mismo tipo de sombrero, y porte similar.

- HC37 (carpeta 2 «Spanish Village», número 21, 9 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Rebaño de cabras en la carre-

tera de Benamejé a Encinas Reales, en el viaje de Antequera a Córdoba. Es un rebaño pequeño (de unas 50 a 60 cabras) y están en la carretera, al lado de un campo de olivos. Son dos pastores, seguramente padre e hijo. El padre va con boina y bastón recio. En sus anotaciones a máquina Smith señala que el chico tiene 14 años, pero parece un poco más joven (quizás le mintieron por problemas de escolarización obligatoria hasta los 13 años). Según Smith el pastor gana unas 15 pesetas diarias, y el chico 6 pesetas diarias (0,09 y 0,04 €). El horario de trabajo incluye todo el día desde el amanecer hasta la noche. Los pastores llevan las cabras por los caminos para pasar la hierba comunal.

HC38 (carpeta 2 «Spanish Village», número 22, 6 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Es una continuación de la HC36, y por lo tanto de la lucha de machos cabríos en la carretera de Lucena a Córdoba. Hay una foto más de la lucha (la foto 3) pero el resto son sobre la señora que está lavando ropa. Hay un pozo en el suelo (sin balaustrada) marcado por tres palos en forma de tienda, donde se saca el agua en cubos metálicos. Es un pilón de piedra con el agua, y la señora lava la ropa sobre una tabla de lavar de madera. Va dejando la ropa lavada y estrujada en el borde del pilón. Es la misma mujer lavando, pero ahora con dos niñas pequeñas que sencillamente miran. Una de las fotos (la 4) de la señora lavando es particularmente buena. Todos en la foto aparecen calzados.

HC39 (carpeta 2 «Spanish Village», número 23, 5 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Imágenes de unos vendedores de cántaras en la carretera cerca de Orgaz, entre Toledo y Ciudad Real. Smith los confunde con botijos, pero son cántaros grandes de arcilla cocida. El paisaje es plano, típico de La Mancha. El carro está cargado de cántaras, algunas de ellas enormes. El carro va cargado hasta los topes, y es llevado por tres mulas, colocadas en fila india (una detrás de la otra). El carro es guiado por dos hombres, uno delante que tira de la brida del primer mulo, y el segundo hombre que va detrás. Arriba del carro sobre una manta descansa un perro. Las cántaras van apiladas, separadas por alfombras de esparto, y

atadas con cuerda por las asas. La foto es estética, y las cántaras aparecen en perfecto orden. La escena es magnífica para Smith salvo que en la fotografía aparecen los cables eléctricos. Es además una conducción eléctrica importante, a tenor de los 40 cables que se ven. En la hoja de contacto Smith señala ampliaciones de dos de las cinco fotos, pero cortando de tal manera que no aparezcan los cables eléctricos. Sin embargo, el contraste entre lo nuevo y lo viejo hubiese sido un buen tema de análisis. Pero Smith prefiere continuar con su hipótesis de medievalismo, y por eso elimina los cables eléctricos. Éste es un caso en que la “falsificación” de la realidad social es más evidente.

- HC40 (carpeta 2 «Spanish Village», número 24, 5 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Es una continuación de la HC18. Es por lo tanto el valle de Río Frío, y la carretera cerca de Huetor, entre Santa Fe y Málaga. Es una de las pocas series de Smith en que no se ven seres humanos. Las cuatro primeras fotos son una vista panorámica del valle de Río Frío. Hay campos de olivos, y algunas casas, una de ellas destruidas. En una de las casas, a la sombra del árbol (es mediodía) se ven varios puntitos que son personas. En mitad de la panorámica las vías del tren dividen los campos. La última foto (la 5) es un burro joven, en la carretera, relinchando.
- HC41 (carpeta 2 «Spanish Village», número 25, 8 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Inscripciones políticas en varios lugares. Las cuatro primeras fotos corresponden a Mérida, la plaza mayor. Sobre las arcadas de la plaza, en la fachada aparece pintada un águila enorme con el yugo y las flechas abajo. Entre sus garras hay un blasón con una inscripción que (en mayúsculas y respetando la grafía) reza así: «ESPAÑA, VENCEDORA DEL COMUNISMO, EN LA CRUZADA QUE LEVANTÓ ESTE DÍA, BUSCA LA PAZ DEL IMPERIO, POR LA UNIDAD, POR LA GRANDEZA, POR LA LIBERTAD, EN EL SIGNO DE FRANCO, EL CAUDILLO, ¡ARRIBA ESPAÑA! XVII-XVIII Y XIX JULIO MCMXXXVI». Se refiere al 17, 18 y 19 de julio del año 1936, es decir al alzamiento franquista. Las tres siguientes están sacadas en un monumento en la carretera de Toledo a

Ciudad Real. Es una cruz de granito flanqueada por un yugo con las cinco flechas a cada lado (dos escudos idénticos para guardar la simetría), y en medio la siguiente inscripción en mayúsculas (se conserva la grafía de los acentos tal y como aparece): «AQUI FUÉ VILMENTE ASESINADO POR LOS ROJOS D. JUAN ARROYO BRIONES DEL COMERCIO (SONSECA) EL 30 AGOSTO 1936». Fue pues al inicio de la Guerra Civil, en las primeras semanas; sin embargo, el monumento parece bastante reciente. Recuerda la costumbre de fusilar a presos en la carretera. El monumento está en la carretera al borde de un campo de trigo extenso. La última foto (la 8) es del pueblo de Valdepeñas. En la fachada de una casa (encalada) aparece escrito en mayúsculas: «FALANGE Y FRANCO, FRANCO Y FALANGE, ¡ARRIBA ESPAÑA!». Dos chicos mayorcitos, con pantalón corto y calcetines largos, uno con botas y el otro con sandalias, miran impertérritos a la cámara. Seguramente Smith saca fotos de monumentos y de pintadas con la cámara Rolleiflex porque en las Leicas tiene un objetivo gran angular (de 35 mm) que distorsiona, lo que es más evidente cuando hay letras.

HC42 (carpeta 2 «Spanish Village», número 26, 12 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Trabajadores agrícolas en el campo, en una era, cerca de Jaraicejo (en el viaje de Madrid a Mérida). Once de las doce fotos son de dos hombres aventando el trigo, es decir separando el trigo de la paja mediante el sistema de lanzar la mezcla al aire para que el viento se lleve la paja, y el trigo baje al montón. En la panorámica general se ven mulas, carros, montones de trigo, campesinos, mujeres, algunos chicos/as (dos de ellos van descalzos en la era), cestos, etc. Es una escena típica —incluso algo bucólica— de la recolección y sobre todo del trabajo en la era. Al fondo el pueblo en el que destaca una iglesia enorme, algo fortificada. Los dos varones aventando el trigo van con manga larga y sombrero de paja de ala ancha. Quizás a Smith le llama la atención que en 1950 se realizasen estas labores a mano, sólo con ayuda de instrumentos de madera y ayudados por caballerías. Pero en realidad esta forma se conserva en España unos cuantos años más, hasta avanzados los años se-

senta en que se empieza a difundir la utilización del tractor. No representa pues un caso atípico de la zona, ni de Extremadura.

HC43 (carpeta 2 «Spanish Village», número 27, 8 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Son dos series distintas. La primera de tres fotos es sobre una familia que vive en una extraña cueva a las afueras de Madrid. Es una cueva peculiar, una casa excavada en la tierra en lo que parece un torreón de tierra. Hay cinco personas en la puerta, vestidas decentemente. No hay otro punto de referencia ni contexto. Es una foto algo extraña, pues casi parece en mitad del campo. El padre —señala Smith en sus notas— es un inválido, que sin embargo trabaja como guarda en algún sitio, y cobra 12 pesetas al día (0,07 €). Las cinco fotos siguientes son del pueblo de Cervera, en el viaje a Valencia. Son fotos de dos niñas pequeñas (3 ó 4 años), en la calle, comiendo un pedazo de pan cada una. Van bien vestidas, con ropa que se les ha quedado pequeña, o es prestada. Una de ellas con delantal incluido. Ambas van calzadas y una con calcetines. Parecen niñas mayores y ponen cara seria, de adultas. La calle es de tierra y está en condiciones regulares. Las casas tampoco son buenas. Una de las fotos está parcialmente velada. Es una excepción en el trabajo de Smith en que todas las fotos suelen aparecer bien enfocadas, y con luz adecuada.

HC44 (carpeta 2 «Spanish Village», número 28, 9 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Imágenes de Jaraicejo (cerca de Deleitosa, en la antigua carretera nacional) que continúan con las de la HC42. Son todas fotos de la trilla en la era. Se ven dos trillos ya más modernos (no son de tabla y piedras de pedernal). Tienen tres filas de ruedas dentadas de hierro, y encima una tarima en forma de pirámide. Cada trillo está llevado por una pareja de mulas. Para la época supone una cierta modernidad. Los trillos están llevados a veces por dos chicos jóvenes, con una tralla para arrear a la pareja de mulas. Las mulas llevan una bolsa con comida que en parte sirve como bozal para no comer el trigo. Al fondo igualmente el pueblo, y dominante la iglesia.

- HC45 (carpeta 2 «Spanish Village», número 29, 11 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). La era en Jaraicejo. Sigue con el mismo tema y perspectiva de la HC44. Hay al menos dos eras. Smith concentra todas estas fotografías en un trillo llevado por un joven (de unos 14 años) con sombrero y descalzo. Smith va sacando fotos según el trillo va dando vueltas con la pareja de mulas. Hay un cambio de mulas en algún momento pues se trata de dos parejas distintas. Las fotos están sacadas siempre de lejos, y con el pueblo (y la iglesia) al fondo.
- HC46 (carpeta 2 «Spanish Village», número 30, 7 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Incluye tres temas distintos. Las cuatro primeras son de un hombre —Fabián Ramos Gil— en el pueblo de Jaraicejo. Tiene 23 años, y supuestamente está estudiando para maestro en Cáceres. Aparece sentado en el suelo, en mitad de la calle del pueblo, con un libro grueso encima de una piedra. Smith señala que el libro es *El año cristiano*, una lectura religiosa sobre la vida de santos/as, con fotos y estampas religiosas. Alrededor hay unas vecinas, de las que sólo se ven las faldas y los pies. Algunas van descalzas. El futuro maestro va con traje, camisa blanca (sin corbata), calzado con unas sandalias que parecen buenas, y calcetines. Es una foto extraña pues no tiene sentido que el estudiante esté en plena calle leyendo sobre el suelo. Obviamente hay alguna explicación que Smith no cuenta. Las dos fotos siguientes son de un pozo, con una mula girando una noria que saca agua del pozo, cerca de la carretera entre Talavera y Santa Cruz. Es un tema que Smith fotografía varias veces. La mula lleva los ojos vendados con una tela de saco. El agua es sacada con una noria compuesta de latas comerciales, de alimentos, cada una de forma distinta. Todo parece un poco primitivo. La última foto es del pueblo de Talavera (Talavera de la Reina). En la fachada de una casa, entre dos ventana enrejadas, hay una pintada improvisada que dice (en mayúsculas): «STALIN CULTIVA LA MATERIA, FRANCO, EL ESPIRITU!!!».
- HC47 (carpeta 2 «Spanish Village», número 31, 8 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Es el mismo lugar que las

HC42, HC44 y HC45, es decir, las eras a las afueras del pueblo de Jaraicejo, cerca de Deleitosa, en la carretera nacional. Las fotos representan las últimas fases de la trilla, con unas fotos al final de la tarde. En estas fotos Smith se acerca ya mucho más a la era, y saca primeros planos. Se ve el trigo casi limpio, en montones. Un campesino está pasando el trigo casi limpio por un cedazo. El campesino de pie, va con sombrero, como todos, pero en este caso es un sombrero bueno, de fieltro, con cinta. Está fumando mientras trabaja, con un pitillo hecho a mano. El trigo se mide con un contenedor de madera, y se pone sobre una manta de rayas, al sol. En una foto de primer plano se ve a un trabajador dejando caer el trigo delicadamente sobre una manta. Se notan los zurcidos grandes sobre su blusón. Va con zapatos de vestir pero sin cordones. Junto a él un burro cargado con gavillas de trigo todavía por trillar y desgranar. Eso indica que no se ha terminado con la cosecha, y que seguramente seguirán esa tarde o al día siguiente. Hay también gavillas de trigo amontonadas en el suelo. Algunas de las fotos son muy buenas. La serie de cuatro hojas de contacto en Jaraicejo muestra las diversas fases de la trilla, hasta la recolección del trigo limpio al final de la tarde.

HC48 (carpeta 2 «Spanish Village», número 32, 11 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Es la misma familia que vive en una cueva a las afueras de Madrid, de la primera serie de la HC43. Las cuatro primeras fotos siguen siendo desde lejos, pero luego se acerca a la puerta aunque no entra en la casa (cueva). Al principio hay cinco personas: una abuela, una madre, dos hijas y un hijo adolescente. Según se acerca el fotógrafo desaparecen varios quedando solamente la abuela (¿o es quizás la madre?), una niña pequeña, y se añade un niño pequeño (éste es el único que va descalzo). La cueva tiene una puerta improvisada hecha con tablones de cajas de embalaje. La entrada está tapada por una cortina de saco deshilachada. A la puerta hay una pala con el mango roto, un cántaro también roto, y una silla baja totalmente rota la cual atada con cuerdas apenas se mantiene. Todo da una visión de pobreza extrema. En las primeras fotos se ve algo al joven adolescente, quizás de unos 15 años, quien tiene un pie esca-

yolado o roto. Lleva un pantalón tan remendado que parece bicolor, hecho con dos telas diferentes. La abuela (o madre) viste muy pobremente, con una rebeca llena de agujeros, abrochada con un imperdible. Lleva medias oscuras gruesas como calcetines, y lleva unas sandalias sucias y en mal estado. La escena es un poco fantasmagórica pues la cueva parece hecha en lo que queda de un terreno excavado, no queda claro con qué motivo. Quizás sea una cantera, o el resultado de unas obras de carretera. Supone una vida marginal. No hay ninguna referencia a modernidad, ni hay contexto urbano alrededor. Solamente por las notas de Smith se sabe que son las afueras de Madrid. La última de las fotos es muy buena: aparece el niño cubriéndose la cabeza con una cesta y la abuela sentada en la silla con dos anillos en su mano izquierda (eso quizás significa que es viuda). Es la luz de la tarde en Castilla, aunque más bien parece un paisaje lunar.

- HC49 (carpeta 3 «Spanish Village», número 50, 28 fotos super xx). A partir de esta HC empieza el trabajo de campo en Deleitosa, aunque hay alguna HC que no se corresponde con el pueblo. Las imágenes son de la procesión de San Antonio de Padua, el 13 de junio. Es una fiesta especial en Deleitosa. Las 28 fotos son sacadas por Smith siguiendo la procesión desde la salida de la iglesia por las calles del pueblo. Parece que muchas fotos están realizadas desde lo alto de una escalera de mano (seguramente la misma que Smith compró para la procesión de la Ascensión en el pueblo de Valverde por 72 pesetas (0,43 €)). Hay dos largas filas de personas en la procesión: las niñas a la izquierda y los niños a la derecha. Están por orden de edad, empezando por los más pequeños. Luego siguen los adolescentes, luego madres ya a los dos lados (algunas con hijos pequeños de la mano), y luego unas viejas. Es decir que niños y niñas participan en igualdad, pues son los de la escuela. Pero en el caso de adultos los varones son más remisos a ir en la procesión. El paso de San Antonio con el Niño Jesús va a hombros de cuatro varones con traje y encorbatados. Detrás va el cura párroco Don Manuel que es el único cubierto (con birrete), luego varias mujeres más ya en grupo, varios guardias civiles (con el tricornio en la mano), y otros varones. Todas las personas de la procesión van bien

vestidas, calzadas, y con calcetines. Las niñas pequeñas con vestidos blancos. Las mayores con velo. Las mujeres adultas con velo también, y unas diez mujeres mayores van de negro, con toquilla. Las diferencias generacionales son grandes y visibles. Smith se fija mucho en esas mujeres ancianas vestidas de negro, viudas seguramente. Los chicos van más alegres y repeinados. Los niños pequeños de camisa blanca y pantalón corto oscuro. Los mayorcitos de traje. Los niños están organizados al parecer por una maestra y un maestro, pero siempre conservando la diferencia de filas: en un lado las chicas y en el otro lado los chicos. Las calles están empedradas y con tierra, en mal estado. Las casas varían; algunas tienen una fachada limpia y arreglada, pero en general no están en muy buen estado. Se ven los cables eléctricos a través de las casas, entrando por unos postes pequeños, que diferencia muy bien los dos cables. Da la idea de una conducción eléctrica primitiva y de baja potencia. La población está endomingada (aunque ese día es un martes) tiene buen aspecto, muy bien vestida, peinada, limpia, con buenos trajes. Es una imagen poco tópica de la España que Smith quiere fotografiar. Sólo parecen interesarle un poco las fotos 13 y 29 en que aparecen en primer plano las viejas vestidas de negro. Pero en el contexto son una minoría (no más de diez en una procesión en que hay cientos de asistentes). Muchas de las fotos están sacadas desde arriba, a una altura superior al ser humano. Claramente Smith tuvo que realizarlas desde un balcón o azotea de una casa, o mejor aún desde la escalera de mano, cambiando la escalera según progresa la procesión. Este truco le permite coger la procesión con perspectiva. Es el tercer día de trabajo en Deleitosa y esa experiencia (sacar un carrito de fotos desde una escalera) debió suponer una forma de presentarse al pueblo. A partir de ese día todo el mundo en el pueblo sabía quiénes eran “los americanos”, y qué habían venido a hacer al pueblo (sacar fotos religiosas). En casi todas las fotos las personas miran directamente a la cámara, algo que Smith trata siempre de evitar, pero que desde una escalera le es obviamente difícil.

HC50 (carpeta 3 «Spanish Village», número 51, 5 fotos super xx). Deleitosa. Hay un duplicado de la HC. Incluye solamente

cinco fotos del bautizo de Buenaventura Jiménez Moreno, un varón de un mes de edad. Está siendo bautizado en la pila bautismal de la iglesia por el párroco Don Manuel. La foto 17 coincide con una de las 17 del reportaje en *Life* (la foto 15). La foto 16 es ampliada por Smith como la 13:061. Una idea obvia para el reportaje era haber empezado por la foto de un nacimiento y terminar por la del velatorio. Sin embargo, no consigue realizar la foto de un nacimiento, y esta foto del bautizo no es tan buena como la de la supuesta primera comunión de Lorenza Nieto que es la que se escoge como foto inicial del reportaje. Además en la foto del bautizo no se representa la idea de pobreza, pues los padres, padrinos y familiares van bien vestidos. En estas cinco fotos están los padrinos (padrino y madrina) y familiares del bebé, en total por lo menos veinte personas. Las cinco fotos resumen la ceremonia del bautismo. Para *Life* elige la foto en que el cura seca la cabeza del bebé después de bautizarle (foto 9 en el presente libro). El sacristán al lado pone cara de circunstancias. Tiene la sal en sus manos, y al lado está la concha. Al fondo un Cristo crucificado, algo descoyuntado. Tiene el brazo izquierdo roto. Para el reportaje corta un poco la foto por arriba y por abajo, para darle una visión más panorámica. En la primera foto (14) aparece otra cruz —ésta pintada sobre la pared— de la “Santa Misión de Capuchinos 1940”. El cura Don Manuel aparece en las fotos con gafas, salvo al final que seguramente se las quita para salir mejor en la foto. Tiene los dientes en mal estado, sucios como si fuese muy fumador. El público aparece serio como corresponde a la ceremonia en la iglesia.

HC51 (carpeta 3 «Spanish Village», número 52, 13 fotos super xx). Deleitosa. Es medio carrete, incluyendo tres series. La primera serie (fotos 3 a 6) es de una yegua y su potro, atados a la reja de una ventana en la calle, cerca de la iglesia del pueblo. La casa está únicamente blanqueada en la ventana y el dintel de la puerta, el resto es de color tierra y algo deteriorado. La puerta tiene una cortina típica de rayas. La ropa está tendida en una cuerda sobre la fachada de la casa, lo que es usual en el pueblo. La calle es empedrada y de tierra, en mal estado. Las gallinas andan sueltas por la calle. Smith aparece obsesionado por sacar fotos de animales, fundamentalmente de

caballerías. No hay nada especialmente interesante en esta serie, salvo el potro. La segunda serie (fotos 7 a 10) es de dos burros, a la puerta de una casa, con dos niñas al lado. Forman dos parejas similares, pues los burros y las niñas se parecen (entre sí). Los burros son casi idénticos y llevan una silla y manta similares. Las dos niñas parecen gemelas, y con vestidos casi idénticos. Ambas van calzadas con las mismas sandalias. Quizás esa es la idea que Smith considera interesante en la foto. La ropa se ve tendida en la fachada de la casa. Las casas no están encaladas, y parecen en estado regular. La calle es abrupta, en mal estado. Se notan las ventanas que tienen dentro otra ventana de madera con forma de arco, como una celosía. Son muy peculiares en la zona, y uno de los pocos signos estéticos en una arquitectura generalmente austera y en mal estado. Las ventanas son pequeñas, y tienen reja de hierro. La tercera serie (fotos 11 a 15) es de un grupo de ancianos (cinco mujeres y un varón) sentados en la calle, sobre unas piedras y una de las mujeres en una silla baja, cerca de la esquina de una casa. Varias están comiendo con un cuchillo. Otra parece que está hilando. Todas van calzadas y vestidas de oscuro. Las mujeres con pañuelo en la cabeza, y con delantal por encima del vestido. El varón con sombrero, bastón, y chaleco. Son personas viejas y ofrecen una idea de pobreza digna pero algo sucia. Casi todas las casas están sólo encaladas en la puerta y ventana, pero alguna otra está estucada, y de blanco. Las gallinas corretean por la calle, y picotean algunas migas de lo que están comiendo las mujerucas. Los vestidos son viejos, y alguno en mal estado.

- HC52 (carpeta 3 «Spanish Village», número 53, 29 fotos super xx). Deleitosa. Hay un duplicado. Es una hoja de contacto complicada pues incluye una tira (fotos 22 a 26) que aparece con numeración duplicada y que debe de pertenecer a otro carrete u otra cámara. Es una serie entera sobre los responsos en la iglesia y el entierro de Juan Larrá Trujillo, el viejo de 75 años de la foto del velatorio con la que termina el reportaje de *Life*. Las nueve primeras fotos (3 a 11) son los responsos en la iglesia, con el féretro en la parte de atrás de la iglesia, y el público haciendo un círculo alrededor. Es curioso que el círculo está compuesto únicamente de hombres (y niños). Sólo

hay un pequeño grupo de niñas, separadas de los niños. Pero no hay ninguna mujer. Las mujeres están arrodilladas, sentadas en los bancos de la iglesia, dando la espalda al féretro. El cura está vestido con casulla y capa, y realiza el responso. Smith saca las fotos desde el coro, en picado. La 5 casi sin recortar es la que amplía como la 13:074. Luego el féretro es llevado sólo por varones adultos (no hay mujeres ni niños) hacia el cementerio. Deben ser las cuatro o cinco de la tarde. Bajan por la calle que da a la explanada al fondo de la cual, a las afueras del pueblo está el cementerio. La explanada es la era comunal del pueblo, una especie de plaza amplísima. Las gavillas están ya amontonadas para ser trilladas y desgranadas. El féretro se lleva a mano por cuatro varones (no a hombros). Casi todos van con la cabeza cubierta (sombrero o boina). Delante pero separadas camina un grupo de siete niñas de la mano, que acompañan al cortejo a distancia. Se puede observar en la foto 15 que es ampliada (13:075) por Smith. Los varones entierran a los varones. Hay sólo dos muchachos en el momento del entierro, adolescentes, de unos 14 años, y otro algo mayor (unos 18 años) llorando. El resto son varones. Varios de ellos están llorando, con pañuelos en la mano. Smith fotografía cómo los familiares varones meten el ataúd, y cómo echan tierra encima con una pala y un pico, y luego parece que aplanan la tierra. La foto 16 es la 13:077. Al final se ven dos chicos (varones) más. El enterramiento está en las fotos 13 a 24. Luego Smith aprovecha al salir para hacer un par de fotos de la era, con varias personas mirando las gavillas de trigo. La comitiva vuelve a la casa del difunto, seguramente para dar el pésame. La tira adicional corresponde a otro carrete (fotos 22 a 26) y por lo tanto a otra máquina, pues las fotos 22 y 23 son la entrada del féretro en el cementerio, es decir que estarían intercaladas cronológicamente entre la 15 y 16 del carrete principal. Eso nos indica que Smith estaba trabajando con dos cámaras Leica. Es posible que Ted Castle o Nina Peinado sacasen las fotos de la entrada en el cementerio, o bien que Smith corriese y por alguna razón utilizase la otra máquina. En cualquier caso las condiciones de luz son iguales, y en ambos casos el film es super xx. Las fotos 24 a 26 de esta tira representan la salida de los varones del cementerio, la vuelta juntos hacia el pueblo, seguramente a dar el

pésame. Es interesante notar la división extrema de géneros y edades en los asuntos religiosos, tanto en las procesiones como en los entierros. Sólo los varones están en el responso en la iglesia con el cura. Las mujeres aparecen de espaldas, rezando arrodilladas en los bancos de la iglesia. No pueden dar la espalda al santísimo, ni arrodillarse al revés. Los varones de pie alrededor del féretro. No van endomingados, sino vestidos de trabajo, incluso uno con una manta, que seguramente utilizan para bajar el ataúd al fondo del hoyo. Es el inicio del verano, el 21 de junio (miércoles). Es por lo tanto un día laborable, y los hombres de la familia y vecinos han hecho una parada a primera hora de la tarde para asistir al entierro. Es llamativo que solamente los varones entierran a otros varones. No hay una explicación clara para esta norma social. Es un entierro pobre (de tercera clase) porque el párroco no acude al cementerio. La foto 27 es la única foto del pésame y responsos finales en la casa del difunto. Las personas están haciendo la señal de la cruz con la mano en cara y pecho.

- HC53 (carpeta 3 «Spanish Village», número 54, 23 fotos super xx). Claramente no corresponde a Deleitosa. Es un mercado de comida, en una calle comercial de una ciudad. Podría ser Madrid o Barcelona, o también una ciudad más provinciana (Cáceres). Los nombres de las tiendas de alrededor no ofrecen claves para averiguar dónde están sacadas las fotos: *Salchicherías Cabo, La Playa, La Nacional*. Podría ser la costa mediterránea, sobre todo por el nombre playero. Las fotos son sobre todo de diversas mujeres vendiendo pan blanco. Llevan una bolsa, y exhiben dos o tres barras y dos bollos de pan blanco en una mano, las personas compran ese pan. Seguramente es pan de estraperlo, pero se vende públicamente, y ellas sonriendo. Al lado hay un puesto de pimientos. La foto 13 muy recortada es ampliada como la 13:012. Se ve una señora mayor, vestida de negro, comprando uno de estos panes (en realidad lo está pagando), y al lado una mujer anciana escogiendo pimientos en un puesto. Smith corta el resto de la escena para dejar solamente las personas mayores, más envejecidas. El recorte afecta al conjunto de la foto que transmite una imagen más sórdida de lo que puede verse en el resto de

las fotos, donde las vendedoras y compradoras sonríen, aunque no miran a la cámara, y hay un cierto clima festivo en el mercado. Este carrito muestra la inteligencia de Smith también para lograr que nadie mire a la cámara aunque está sacando fotos en un mercado al aire libre (en mitad de una calle) y obtiene primeros planos.

- HC54 (carpeta 3 «Spanish Village», número 55, 14 fotos super xx). Deleitosa. Es la famosa serie de la hilandera, titulada luego alternativamente como *The thread maker* o *The Spinner*, seguramente la foto más conocida del reportaje y una de las más famosas de Smith (foto 9 en el presente libro). Hay una segunda hoja de contactos con un duplicado de cinco de las fotos (10 a 14). La hilandera es María Ruiz Rodríguez, creemos que está embarazada (aunque no se nota) y tiene 33 años. Está con una vecina a la puerta de su casa. Está hilando con dos ovillos o husos. Realmente aparece trasladando el lino ya hilado de un carrito a otro, suspendidos ambos de arriba (no se ve dónde están cogidos), girando con habilidad ambos carretes a la vez. Ella está de rodillas, sobre una manta típica de rayas. Detrás de ella, también a la puerta de casa sentada en una silla baja hay otra mujer cosiendo (quizás unos pantalones cortos de un hijo pequeño). Es la foto 11 (reproducida como 13:038). Smith solamente la corta un poco por arriba y levemente por los otros tres lados. Pero oscurece bastante a la mujer de atrás cosiendo, de forma que la atención se centra solamente sobre la hilandera. En la foto famosa María Ruiz aparece mojado el hilo de lino con su boca, mientras tiene las dos manos ocupadas con los carretes. La foto 13, muy similar, la amplía como la 13:037. Realmente la mujer está sentada sobre las piedras de la calle, para que los dos hilos de los ovillos puedan colgar de arriba, suponemos que de un balcón o ventana (no se ve). Las catorce fotos son similares, pues Smith va sacando fotos mientras la hilandera gira los ovillos, fotografiando todo el proceso. Smith se da cuenta de que tiene una buena foto, y saca muchas del mismo sujeto. Incluso sugiere a María Ruiz cómo colocarse. Hay dos puertas de madera, donde se ven las gateras (agujeros redondos para que pasen los gatos). Una de las puertas se entreabre, y en otra se ve que ha salido un niño pequeño, seguramente hijo de

la mujer que está cosiendo. El encuadre de la foto elegida de la hilandera es afortunado, la escena tiene movimiento, y la foto está realizada un poco en picado. La ampliación de Smith está estudiada, pues logra concentrar la atención en la acción y en la hilandera, haciendo casi desaparecer el contexto y a la otra mujer que parece sólo como *background* oscurecida. Pero es sobre todo una foto estética, de un proceso (el de hilar) que Smith confiesa que no llegó a entender. La acción de mojar el hilo con la boca mientras ambas manos están sujetando los hilos y husos añade un cierto dramatismo a la escena.

- HC55 (carpeta 3 «Spanish Village», número 56, 22 fotos super xx). Deleitosa. Imágenes de la escuela de niñas, enfocando casi todas las fotos a Lorenza Nieto Curiel (7 años) que está sentada en la primera fila, a la izquierda. Lorenza es también la niña del vestido de primera comunión. Es una chica guapa que a Smith le llama la atención, y a la que saca numerosos retratos. Tiene un cierto aire de niña de las que fotografiaba Lewis Carroll. La cara seria, es morena, chata, y con ojos grandes. Es una chica guapa, pero parece más pobre y pequeña que las demás niñas de clase. La foto 13 la amplía para el portafolio especial de *Life* (es también la foto 13:060), pero cortándole bastante por arriba para que Lorenza aparezca más en primer plano, y solamente dos niñas detrás. Lorenza parece mirar hacia dentro, como pensativa, con una cara soñadora especial, melancólica. Tiene delante, sobre el pupitre un libro grueso que debe de ser una enciclopedia escolar típica de la época. En total en el aula de niñas hay ocho pupitres de madera (de dos en dos), con sus tinteros en la esquina derecha. Se ven hasta siete niñas, todas bien vestidas y peinadas, con el cabello atado por cintas o cordones (Lorenza un poco más descuidada). Es un aula pequeña, bien iluminada por una ventana abierta que da a la plaza de la fuente. Sobre la pared un mapa de España grande. Varias de las fotos salen movidas, signo de que Smith estaba aprovechando la luz al máximo, con una velocidad de obturación baja. Está claro que Smith sabía lo que buscaba, pues en apenas unos minutos saca todo un carrete con prácticamente el mismo encuadre. Sólo le interesa Lorenza, pues las demás aparecen secundariamente y desenfocadas (trabaja con

la poca luz natural que entra por la ventana). En esta HC no está la foto de la escuela elegida para el reportaje en la revista *Life*, en la que se ve a la chica de al lado de Lorenza de pie, respondiendo a la maestra. Hay claramente una fascinación de Smith por Lorenza como modelo, y quizás una relación más personal después del simulacro realizado con ella disfrazada con su vestido de primera comunión.

HC56 (carpeta 3 «Spanish Village», número 57, 19 fotos super xx, una de ellas casi en negro). Deleitosa. Es la serie del velatorio de Juan Larrá Trujillo, un anciano de 75 años casi calvo, con barba; y el transporte del féretro a la iglesia. Hay una hoja de contacto adicional que incluye solamente las seis fotos del velatorio (18 a 23). La foto mundialmente famosa del velatorio que aparece en la revista *Life* es la 22 (la 13:073) (en el presente libro la foto 10-11). También amplía la de su hijo Francisco Larrá Cerezo (de 37 años) a la puerta del cuarto donde está su padre de cuerpo presente (la 13:072) que se publica además en el portafolio de *Life*. Smith sigue pues todo el proceso de velatorio, transporte del féretro a la iglesia, responsos en la iglesia, transporte del féretro al cementerio, enterramiento, y pésame posterior en casa del difunto. En esta HC hay seis fotos del velatorio, una de ellas casi negra, seguramente porque no le funcionó el flash. Esta serie es una de las pocas en que Smith utiliza flash pues en la habitación había sólo una vela y muy poca luz. La primera foto (18) es la entrada a la habitación del velatorio, con el hijo Francisco en el dintel de la puerta con cara asustada, y dentro unas cuantas mujeres, todas con la cabeza cubierta. En otra foto (la 23, bastante peor) se ve más el conjunto, y se pueden contar más de una veintena de mujeres, incluyendo algunas niñas. Al parecer el difunto está sobre una tabla, con una sábana, y una almohada. Viste un traje oscuro viejo, camisa blanca sin corbata pero abotonada, tiene las manos cruzadas, y al parecer atadas con un cordel. De una de ellas sale el cordón que no se sabe cuál es su objeto, aunque quizás vaya hasta los pies para atarlos también (no se ve). Hay muchas moscas en la habitación, varias posadas sobre el muerto y sobre su traje. En la foto publicada apenas se notan las moscas pero en el original son más claras. No hay ningún símbolo religioso en la habita-

ción, ni sobre el muerto, ni en las mujeres que sea visible. En la primera fila de mujeres están su esposa Tomasa Cerezo (de 68 años), su nieta (Josefa Larrá), y una hija Saturnina Larrá (de 44 años). Se trata de una muerte anunciada pues el difunto ya había estado 20 días en el hospital (en Cáceres) y vuelve a Deleitosa prácticamente para morir. La nieta es muy guapa, y en el pueblo se cuentan historias de que un americano (no se refieren a Smith) se enamoró de ella —por la foto— y se la llevó a Francia. En el pueblo “Francia” supone el extranjero, lo desconocido, es un lugar geográfico que se mitifica. Luego hay unas fotos no muy buenas, excesivamente oscuras, de las personas saliendo de la casa, del velatorio. La 28 es de familiares y amigos ya en la calle. De ésta Smith hizo una ampliación considerable de sólo un lateral estrecho (el izquierdo) en donde se ve a una mujeruca con la cabeza tapada, mostrando muy poco del rostro (como si fuese árabe) y un perfil de otra mujer. Es una “foto negra” en la mejor tradición del tipo, sacada fuera totalmente del contexto (es la 13:076). Es la ampliación parcial más extrema realizada por Smith en Deleitosa. Luego se ve llegando al cura a la casa (con capa casi hasta los pies, bordada) un monaguillo con el agua bendita, y el sacristán. Muchas personas del pueblo esperan a ambos lados de la calle. Se observa siempre una separación clara por géneros, las mujeres en un grupo (y lado) y los varones en otro. En primera fila hay una niña que no va calzada (los demás están calzados, pero no van endomingados). La foto 3 la amplía como la 13:067, pues aparecen varias mujeres vestidas de antiguo (con mantón negro). Las mujeres mayores van de negro y con la cabeza tapada. Algunas otras mujeres y chicas jóvenes van con velo. El féretro es llevado por cuatro varones hasta la iglesia. Esta hoja de contacto es previa a la HC52, en donde Smith continúa con los responsos en la iglesia y luego el entierro.

HC57 (carpetas 3 «Spanish Village», número 58, 23 fotos super xx). Deleitosa. Procesión de San Antonio de Padua, la hoja de contacto incluye en realidad fotos de dos carretes distintos, seguramente también con dos cámaras distintas: una de la 4 a la 11, y la otra de la 5 a la 20. Parece una continuación de la HC49, pues sigue al paso de San Antonio de Padua sobre

una peana con cuatro ramilletes de flores, por las calles de Deleitosa, hasta que vuelven a la iglesia otra vez. Entre las dos HC se realiza todo el recorrido. Pero así como en la HC49 muchas fotos parecen estar sacadas desde una escalera, aquí casi todas son a nivel de los ojos. Smith realiza muchas fotos de procesiones pero luego utiliza muy poco este material. Tienen en el fondo un carácter simbólico o de introducción al pueblo entero, de que Smith es un fotógrafo que está sacando fotos legítimas (de santos y procesiones). El paso es llevado a hombros por cuatro varones, pero que a lo largo de las fotos se van turnando y cambian. El recorrido por el pueblo permite advertir varias cosas. Hay poco alumbrado eléctrico público. Apenas alguna bombilla solitaria en alguna esquina de las calles. La conducción eléctrica es visible a veces, pero siempre dos cables únicos, bien separados. Se distribuyen por parte del pueblo sobre unos listones que se ven en las fachadas de algunas casas. Las casas están en bastante mal estado. Son de piedra, la mayoría sin encalar. Las ventanas son pequeñas sobre todo en relación con la fachada. Las calles son de piedras y tierra, en mal estado, abruptas y poco niveladas. Se ven grietas en las casas, y algunos balcones sin barandilla. A menudo sólo encalan la ventana y la puerta. Las puertas son de madera, y las ventanas con reja. No se ven flores ni tiestos, ni elementos de adorno. Es una arquitectura popular austera y de mala calidad. Tan sólo a veces se ve alguna ventana pequeña con la celosía especial (una especie de ventanita pequeña sobre la contraventana, cuadrada con un arco encima, con un cierto toque árabe).

HC58 (carpeta 3 «Spanish Village», número 59, 16 fotos super xx). Deleitosa. Fotos todas sacadas en la escuela de niñas. Es continuación en otro carrete (y quizás con otra cámara) de la HC55. Aquí está la foto publicada en el reportaje del *Spanish Village*, la última del carrete (la 37, en el presente libro aparece en foto 8-9). Son fotos más de conjunto de la clase de chicas, con más iluminación. Aquí se nota que los dos pupitres delanteros son individuales, quizás más antiguos, y los demás van unidos de dos en dos. Todos llevan tintero. Es importante que estas fotos contradicen la idea de que la escuela estaba masificada, y que había 75 alumnos por clase, pues en el aula

sólo hay ocho pupitres y siete niñas. Las niñas van arregladas, salvo Lorenza que aparece modestamente vestida y peor peinada. En una de las fotos (la 23) se descubre que Lorenza va descalza a clase pues se le ven los pies. Las demás niñas parecen ser algo mayores de edad (no mucho más) y aparecen con sandalias. La 23 es mucho mejor fotografía pero a Smith no le llama la atención. Se incluye además un duplicado con una hoja de contacto que combina fotos de la HC55 y de la HC58, y que tiene las dos elegidas de la escuela. Afuera, por la ventana, se ve desenfocada la fuente del pueblo, y unas mujeres con cántaros cogiendo agua.

HC59 (carpeta 3 «Spanish Village», número 60, 24 fotos super xx). Deleitosa. La hoja de contacto está por duplicado. Incluye varias series. La primera es de Ponciano Curiel (49 años) y su cuarto hijo Marceliano (de 11 años) sacando el rebaño de cabras, del que son pastores. Las dos primeras fotos son un primer plano de los pantalones de Ponciano, llenos de rotos, remiendos, agujeros, y parches de diversos retales. Los remiendos y parches que hoy serían impensables parecen en la época (año 1950) una muestra de la destreza del ama de casa. No se intentan disimular, más bien lo contrario. Ponciano lleva unas albarcas de goma gruesas, cogidas con grapas metálicas grandes. Están hechas con neumáticos de coche reciclados, al que se le pone por dentro otro material para hacer una especie de cubierta adicional o semicalcetín. Son toscas. En la puerta están su mujer, Fidela Montero (49 años también) y su hijo menor Eleuterio de 5 años, que aparece descalzo, ambos despidiendo al padre y hermano. La serie abarca las fotos 5 a 18. En las otras fotos se ve fundamentalmente a Marceliano, con el zurrón de su padre en bandolera y un gorro que parece de recluta, tipo pasamontañas. Va con pantalón largo (tiene ya 11 años) y lleva unas sandalias similares a las de su padre, hechas de neumáticos de coche viejos. Ponciano jala las cabras desde dentro del redil, y Marceliano vigila en la puerta según van saliendo, pues tienen que saltar. La segunda serie abarca de la foto 29 a la 38. Se ve primero a una mujer barriendo con una escoba sin mango y un recogedor, agachada. Luego otra mujer tirando el agua de la palangana a la calle en dos ocasiones (la 32 coincide con la ampliación

13:040). Esta segunda mujer es María Ruiz (la hilandera) y su hija Juana aparece en la puerta de la casa. Siguen varias escenas del marido —Félix Felipe— preparando el burro. La escena ofrece varios motivos de pobreza: el marido con ropa remendada, la mujer y las dos hijas descalzas (aunque están a la puerta de casa), el burro con unos aparejos viejos y rotos. Luego la mujer vuelve a tirar agua a la calle, en una escena familiar con el marido todavía preparando el pollino. Tira demasiada agua, como si se lo hubiese pedido Smith. La escena es un poco teatral y parece preparada por Smith. En dos de las fotos Smith logra sacar el agua paralizada en el aire según es arrojada por María Ruiz a la calle, y las amplía (la 36 como 13:041 y la 37 como 13:042). La costumbre de arrojar el agua a la vía pública (se supone que agua de lavarse en este caso, pero también la de cocinar) llama mucho la atención de Smith. Hemos sido testigos de que cincuenta años después todavía alguna mujer lo hace. Es sin duda un indicador de atraso. Lo es igualmente el hecho de barrer con escobas sin mango, cosa que todavía perdura medio siglo después. Obliga a una posición encorvada muy incómoda (como se ve en las fotos 29 y 30).

HC60 (carpeta 3 «Spanish Village», número 61, 25 fotos super xx). Deleitosa. Se mezclan dos, o quizás tres, carretes con tres series de fotos. Hay un duplicado parcial de la HC. La primera serie (fotos 4 a 11) es un muchacho al que no se le ve la cara, fotografiado por delante y por detrás para mostrar el estado de sus pantalones. Es una serie excelente que muestra cómo los pantalones están hechos con múltiples retales y muchos cosidos, casi formando un tapiz. Smith amplió dos, una por delante (la 5 como 13:057) y otra por detrás (la 10 como 13:052). Es un chico de unos doce años, en la calle, con sombrero de paja de ala ancha que le tapa la cara así que no es identificable, y camisa blanca. Está jugando o haciendo algo con un alambre. Lleva un pantalón largo muy remendado que se le está quedando corto ya. Calza unas sandalias de goma hechas de neumáticos viejos de coche, con grapas de hierro. El aspecto general es tosco. El pantalón está hecho de innumerables trozos y parches de colores diversos, cosidos y recosidos. Tiene agujeros por delante y por detrás, y lo sujeta

con un cinturón de cuero largo y viejo. El tejido parece pana de diversos pantalones anteriores. El muchacho lleva un anillo en el dedo meñique de la mano izquierda, uno de los pocos detalles personales de su figura. Llama la atención que la camisa y el sombrero están en buen estado. Es como si se hubiese puesto unos pantalones viejos sólo para mostrar en la foto cómo están hechos (le vienen ya bastante cortos para su edad). Los remiendos y parches no son un deshonor en el pueblo, sino que muestran con dignidad el arte de coser quizás de su madre o abuela. En ese sentido los lleva con orgullo. Podría ser Genaro Curiel o su hermano Marceliano Curiel pero no se identifica (Marceliano sujetaba su pantalón con una cuerda). La segunda serie (fotos 7 a 13) es la de Genaro Curiel de 17 años llevando al hombro el arado de madera de la familia. Fue elegida como la foto 14 del reportaje de *Life*, la más pequeña (la foto elegida es la primera de la serie, la 4). Aparece en la foto 7 en el presente libro. Genaro es el tercer hijo de la familia Curiel —sólo un año menor que su hermana Bernardina— y trabaja de jornalero, según dice el reportaje por 12 pesetas (0,07 €) al día (y comida). Viste camisa de rayas, chaqueta un poco deteriorada, pantalones largos, y sandalias hechas de neumáticos. Es un hermano moreno (Marceliano y Eleuterio son bastante más rubios). Lleva un arado grande a hombros. Efectivamente es un arado tradicional, pero no es todo de madera, pues la uña (o cuña) del arado es de hierro. El arado se agarra al poste que tira de él también con dos arandelas grandes de hierro. Es pues un arado primitivo, pero efectivo y en buen estado. El arado aparece en otras fotos, a la puerta de casa. Las casas de al lado de la calle están en muy mal estado, alguna semiderruida. Tres cerdos duermen a un lado de la calle; también se ven gallinas. En varias de las fotos Genaro aparece sonriendo abiertamente, y mostrando el arado con orgullo. La tercera serie (fotos 19 a 28) son dos niñas jugando con un gatito, y una señora en la puerta mirándolas. Ella parece ser Francisca Ruiz Montero, pues se ven sus botas ortopédicas. La niña mayor cuida de la pequeña, y para que no se escape la tiene sujeta con sus piernas por las caderas de la niña pequeña. De tal manera que el culo de la niña pequeña queda al aire, y la niña mayor sujeta el culo. Es una postura ridícula, pero que a las niñas no parece

molestarles. Ambas juegan con el gatito que es casi recién nacido. Las niñas están descalzas, la calle en mal estado, y la casa parece bastante mala. La escena entera es de pobreza. La niña pequeña llora porque no se puede escapar de entre las piernas de su hermana mayor. Smith eligió la 26 para ampliar. La serie incluye dos fotos adicionales de una mujer de oscuro, barriendo agachada a la puerta de su casa con una escoba sin mango, y un recogedor también de mano. Las tres series de esta HC muestran la pobreza, tradicionalismo, y escasez de medios y recursos del pueblo. Son fotos buenas y llamativas.

HC61 (carpeta 3 «Spanish Village», número 62, 18 fotos super xx). Deleitosa. Son dos carretes distintos sobre el mismo tema (fotos 27 a 34, y 28 a 37). Imágenes de la despedida de Demetrio Curiel (el hijo de 23 años) que vuelve al cuartel de Ciudad Real tras un mes de permiso en su casa en Deleitosa. En las dos primeras fotos Bernardina llega con la tabla de pan ya cocido del horno comunal en la cabeza y se lo pasa a su madre que lo lleva dentro de casa. En las siguientes fotos aparece la familia completa, incluyendo la abuela Isabel (de 83 años). Parece una escena muy posada (foto 1 en el presente libro). Demetrio aparece con el uniforme de recluta, con botas y gorro militar, y lleva una maleta de madera, con un asa de hierro. Realizan una despedida familiar a la puerta de casa, un poco acartonada (posada). El orden en el que posan (foto 30 y siguientes) es el padre Ponciano Curiel (49 años) con chaleco, chaquetilla y sombrero de paja. Marceliano (11 años) con el pelo peinado hacia atrás, y con los pantalones atados con una cuerda. Bernardina (de 18 años) una chica guapa, va con collar y pendientes de perlas, vestido y delantal claros. Bernardina parece ir siempre con ese collar (o quizás desde que llegaron “los americanos” al pueblo). La madre Fidela es delgada y la cara muy avejentada (aunque tiene la misma edad que el marido). Está dando un abrazo a Demetrio. La abuela Isabel que lleva un bastón pero que para la foto lo ha dejado en la pared. Genaro de 17 años (moreno) la agarra por el hombro de forma protectora. La abuela a su vez se sujeta en los hombros de Eleuterio, de 5 años, que es el único que aparece descalzo de toda la familia. El padre, Marceliano

y Genaro llevan sandalias hechas de neumáticos viejos. Las mujeres van con sandalias más finas. La familia sonríe, aunque con un poco de tristeza por la partida. La foto parece bastante teatral y desde luego posada. Van vestidos normales pero un poco más arreglados (y peinados) de lo previsto. La madre y Demetrio comparten algún chiste mientras se abrazan. En general sólo el pequeño —Eleuterio— mira a la cámara. Es curioso que la despedida es fundamentalmente entre la madre y el hijo, que se abrazan. El padre mantiene un papel secundario a un extremo rascándose la barbilla (un poco nerviosamente). Todos visten normal (salvo Bernardina) pero se ve que se han preparado para la ocasión, pues Marceliano aparece recién peinado (con el pelo hacia atrás), y Bernardina muy arreglada y guapa. Eleuterio va descalzo, lo que implica que los niños hasta una cierta edad se suponen que van descalzos, seguramente para que sus pies se fortalezcan. Una vez se han hecho callos y durezas se ponen sandalias (la foto se reproduce en el presente libro como foto 1). Muestra a la familia al completo, en unos retratos de conjunto a la puerta de la casa bien encuadrados. Las fotos están seguidas para aprovechar la escena, que parece de todas maneras preparada para el fotógrafo. El abrazo con la madre parece un poco falso. La entrada de la casa y el muro está en buen estado. Smith amplía la foto 28 (como 13:047), y la 35 (13:048) recortando ambas para sacar solamente el grupo familiar, pero no fueron utilizadas en el reportaje ni en el portafolio, a pesar de su valor sociológico. La 13:047 sería el retrato oficial de toda la familia Curiel, precisamente la familia elegida para el reportaje.

- HC62 (carpeta 3 «Spanish Village», número 63, 25 fotos super xx). Deleitosa. Hay una copia adicional de la HC. Es la famosa serie de una madre y una hija —María Ruiz de 33 años y Juana Felipe de 3 años— a la puerta de la casa. Entre ella está la foto que Smith deseaba para la portada (foto 32, 13:049) que no apareció en el reportaje pero sí en el portafolio. La serie comienza con varias fotos (fotos 17 a 23) en que la hermana mayor, Agapita de 7 años está cortando pan duro con un cuchillo y poniéndolo en una cazuela que está encima de sus piernas, seguramente para que su madre haga luego sopa de

ajo. Está sentada a la puerta de casa. La foto 23 es una elegida por Smith para ampliar (13:050). Juana está detrás de Agapita llorando, sin una razón evidente, quizás algo asustada del fotógrafo. Sale entonces su madre (la hilandera, y la mujer que echa agua a la calle, si es que son la misma persona) y la calma dándole besos en la mejilla y hablándola. Detrás se ve entonces dos niñas más, sentadas en el suelo, todas descalzas. Mientras besa a su hija en la mejilla le va explicando cosas, y miran las dos a la cámara. Ahí es cuando seguramente se les indica que posen para una fotografía sin mirar a la cámara, y Smith logra sacar la foto 32 (13:049) elegida como portada y luego en el portafolio. En la ampliación Smith consigue que las otras niñas del fondo aparezcan difuminadas y oscurecidas, casi como un decorado, para centrar la acción en la madre, descalza, con su hija en las rodillas enseñando casi el culo, mientras ella está en cuclillas. Smith elige un gesto posado serio, y no el de otras fotos en que la madre aparece sonriendo. Aquí Smith conserva casi todo el negativo que aparece originalmente bien encuadrado, pero hace desaparecer el fondo, ennegreciéndolo tanto como puede. El retrato adquiere las características de una foto de madona, que es el objetivo que trata de mejorar en la ampliación. Es una foto de pobreza digna, cariño maternal, pero de una mujer envejecida para la edad que tiene, además de estar embarazada (eso se sabe por las notas de Nina Peinado, ya que en la foto no se aprecia en absoluto).

HC63 (carpeta 3 «Spanish Village», número 64, 22 fotos super xx). Deleitosa. Hay copia de la HC. Casa de la familia Curiel por dentro, lo que parece una serie de una mañana cualquiera de un día laboral. La primera de la serie, la foto 6 fue ampliada y aparece en el portafolio. La esposa, Fidela Montero está a la puerta del dormitorio, y dentro sentado en la cama está Ponciano Curiel poniéndose los pantalones, y en el suelo sentado su hijo Marceliano (11 años). La casa está limpia y encalada, con algunos adornos (un plato colgado, una cesta, un retrato de una señora joven). La luz parece de flash pues en casa de los Curiel no hay electricidad. Smith había descrito las camas como de paja, y muy malas. En la foto aparece una cama en buenas condiciones, con colcha, un arcón de madera al lado,

todo limpio y en buen estado, ordenado. El suelo liso y limpio. En mitad de la foto se ve una sombra como de una percha; es el gancho que hay colgando del techo para poner el candil. Ponciano termina de ponerse los pantalones encima de los calzoncillos largos. Los pies muy sucios, igual que los de su hijo. En el informe final Smith sugiere a los editores de *Life* que noten lo sucios que tienen los pies. La serie siguiente (18 a 23) es de Ponciano, ya vestido, lavándose la cara en una palangana que está sobre una silla. Al lado una mesita, que luego se sabe que es la de comedor. Hay un espejo pequeño en la pared. La foto 21 corresponde a la ampliación 13:078. Luego se seca con una toalla. Todo da impresión de pobreza, pero dignidad y un relativo aseo. Ponciano ha simulado su aseo matutino, ya vestido. Toda la serie parece un poco posada y preparada. La foto 24 es de Bernardina (la hija de 18 años) con collar, cortando pan con una navaja. Lo está cortando muy fino, como para hacer el desayuno, sobre un cuenco grande de cerámica. Luego hay tres fotos (oscuras) de Marceliano en el establo de casa ordeñando la cabra directamente sobre una cafetera alta, metálica, esmaltada de porcelana (pero desconchada) seguramente para el desayuno. Las fotos siguientes (29 a 37) son de la familia desayunando las gachas de pan quizás con la leche. Comen todos juntos sobre el mismo cuenco grande, pero cada uno tiene una cuchara grande de metal. Comen sobre una mesita, con un mantel de lino, y sentados en sillas (aunque no se ven servilletas). Es importante tener en cuenta este detalle, pues en la foto elegida para *Life* la misma familia aparece comiendo sobre el suelo, cosa que llama mucho la atención. Aquí es mucho más digno, e incluso limpio, aunque comparten el mismo cuenco. En la foto aparecen desayunando los padres y tres hijos (faltan Demetrio que está en la mili, y Genaro de 17 que seguramente ya está trabajando ese día como jornalero). Bernardina está bien peinada y con collar. Este comedor es el mismo en el que antes se ha lavado Ponciano, debajo de la escalera. La casa es pues bastante más pequeña de lo que parece, especialmente si se tiene en cuenta que son siete personas.

HC64 (carpeta 3 «Spanish Village», número 65, 23 fotos super xx). Deleitosa. Imágenes de gente del pueblo, de menor impor-

tancia. Tres fotos sobre una mujer en la calle pasando el grano sobre un cedazo, mientras otra mujer sentada en una piedra da de mamar a su bebé. La ropa tendida directamente sobre la fachada de la casa en una cuerda, típico de este pueblo. Cinco fotos regulares de unos hombres pesando un cesto (lleno de piedras de algún tipo que no identificamos) con una balanza romana. Hay una serie de diez fotos (22 a 31) de dos mujeres lavando ropa en un riachuelo, y poniéndola a secar luego sobre la hierba. Están lavando con un jabón grande, la ropa sobre una piedra. La lavandera de rodillas se protege con un cajón a propósito para lavar. Luego hay cuatro fotos de tres campesinos, por detrás (uno con una azada) de poco valor fotográfico o sociológico. Es una HC de menor interés, aunque plantea tipos humanos trabajando en el pueblo. Quizás está sacada con la segunda Leica.

- HC65 (carpeta 3 «Spanish Village», número 66, 17 fotos super xx). Deleitosa. Hay un duplicado. Casi todas son sobre una mujer joven (descalza y delgada) pesando tomates —que hay en una cesta— con una balanza romana. Otra joven le ayuda. Al parecer venden tomates, pero Smith asegura en el informe que no venden nada. La foto se amplía como la 13:036, y Smith la incluye en el *Big Book* (el libro que iba a resumir toda su obra, nunca publicado). Hay dos viejas (una con gafas) cosiendo a la puerta de la casa rotulada con el número 17 que está cerca de la iglesia, una de ellas sentada en una silla baja. La puerta de madera tiene la típica cortina de rayas. La foto 19 es del Cristo milagrero de la iglesia. Las fotos 20 y 21 son de un niño de cuclillas, cagando en la calle. Hay varias gallinas en la calle también. La foto está tomada un poco de lejos y técnicamente no es muy buena, pero la higiene es un tema que preocupa a Smith.
- HC66 (carpeta 3 «Spanish Village», número 67, 9 fotos super xx). Deleitosa. Es una continuación de la HC55 en que está Lorenza Nieto en la escuela del pueblo, con fotos numeradas (29 a 37). Ninguna de éstas fueron elegidas para ampliar. Son todas muy parecidas con Lorenza en primera fila y dos niñas más detrás de ella. Sigue destacando la cara morena y el aspecto más pobre de Lorenza frente a las otras niñas peinadas,

con vestidos claros, y con pendientes. Lorenza es guapa, chata, y con ojos grandes y tristes.

- HC67 (carpeta 3 «Spanish Village», número 68, 17 fotos super xx). Trujillo y 13 fotos de Deleitosa. Hay un duplicado. Hay fotos de dos carretes al menos. La primera serie (fotos 14-17) son dos guardias civiles hablando con campesinos en una ciudad que debe ser Trujillo o incluso Cáceres (casas de tres pisos, abundante electricidad, algún coche), en mitad de la calle. Los guardias civiles aparecen con cartucheras, fusil máuser, tricornio. El resto de las fotos sí parecen de Deleitosa. Un baile del pueblo, en la plaza mayor, donde se puede identificar al sacristán. Todas son niñas bailando entre ellas. Los niños al otro lado como espectadores, separados de las chicas. Bailan en la plazuela, entre la casa 17 que aparece en la HC65 y la puerta de la iglesia. Hay un guitarrista, y una mesita con un mantel blanco para las limosnas. Las niñas con vestidos claros, bonitos, medias o calcetines. Algunas van con velo. Smith elige la 21 para ampliar (como la 13:064) recortándola bastante, y la 32 (como la 13:063) de dos mujeres jóvenes pero un poco mayores que las demás, bailando las dos juntas una danza. Una de las dos lleva delantal. Otras mujeres mayores también van con delantal. Ninguna vestida de negro baila, con lo que el negro parece identificarse con mayoría de edad o viudedad. Hay un niño en primera fila que está decentemente vestido pero va descalzo. Al final hay una serie de tres fotos (32 a 34) que corresponde al tema de la vista panorámica del pueblo desde la carretera que aparece en la HC68 (son fotos horizontales). En este caso son tres fotos verticales, con los burros en la plaza.
- HC68 (carpeta 3 «Spanish Village», número 69, 23 fotos super xx). Deleitosa. Imágenes todas similares de la vista panorámica del pueblo desde la carretera, con la iglesia al fondo, tomadas desde el mismo punto, y horizontales. Hay una copia con sólo cinco fotos duplicada (33 a 37) en donde está la 36 que es la foto segunda del reportaje en *Life* (foto 3 en el presente libro). Las fotos son todas con la misma perspectiva, pues parecen hechas desde una escalera, para coger más perspectiva. Es un día lleno de nubes, a la hora del mediodía. Se sabe

que se tardaron tres horas en arreglar la foto y prepararla. Hay una chica que sale corriendo de un lugar a otro que parece que lleva instrucciones de cómo deben colocarse. La foto final elegida es la 36 (casi al final del carrete) y aparece un campesino montado en un burro, enganchado otro burro con ramas o leña, y suelto al lado un burro joven. En las fotos se ve cómo es al menos la cuarta vez que se le hace pasar por el medio de la plaza. Se ve cómo pasa y se le indica que dé la vuelta; da la vuelta y vuelve a pasar por el centro. El otro burro atado a la puerta, los vecinos a la puerta, todo simula una organización teatral. Entre los campesinos está Ted Castle (él mismo se nos identificó en la entrevista de agosto de 1998, en Santa Rosa), en la calle de la izquierda, de pie. La foto recuerda algunos fotogramas de Villar del Río, en la película tres años después de *Bienvenido Mister Marshall* (de Luis García Berlanga). Igualmente Smith va dirigiendo el montaje de la vista panorámica del pueblo, con burros, gallinas, dos niños sentados en el suelo, otros dos burros, vecinos tomando el sol a la puerta de casa, un perro, más niños, etc. Es una versión idílica, estudiada de lo que debería parecer el pueblo. Las casas son bajas, en mal estado. No hay anuncios salvo un letrero desconchado que dice DELEITOSA en lo que es la entrada del pueblo desde la carretera principal (sólo hay una). El cielo es bonito y con nubes, pero Smith se encarga de recortarlo. No hay ningún indicador de modernidad salvo los pequeños postes eléctricos (apenas se notan) en la fachada de algunas casas. Ni siquiera aparecen bicicletas, ni caballos, ni coches. La vista en picado se consigue con Smith subido a una escalera seguramente en mitad de la carretera. Con sólo estas dos calles en forma radial el pueblo parece más pequeño de lo que realmente es. En la revista *Life* se indica que son las afueras del pueblo. En realidad es la entrada principal del pueblo. La foto panorámica (con el truco de la escalera) es excelente, pero está totalmente posada y tiene un toque de irrealidad. Casi parece un recortable o un nacimiento (un belén).

HC69 (carpeta 3 «Spanish Village», número 70, 10 fotos super xx). Deleitosa. Es una serie de 10 fotos todas muy parecidas. Son unos pastores con un rebaño grande de cabras, está lloviz-

nando y uno está con el paraguas abierto, delante un perro. Vienen del prado y están subiendo un camino empedrado. Smith saca varias fotos y claramente le pide al pastor que se espere. El pastor para el rebaño para que Smith pueda sacar las fotos, pero mira a la cámara y sonrío cosa que no le hace mucha gracia a Smith. Pero no puede evitarlo. Se ven en total tres o cuatro pastores. La foto no se consigue del todo.

HC70 (carpeta 3 «Spanish Village», número 40, 5 fotos super xx). La carpeta 3 contiene una HC (por duplicado) que no sigue la numeración normal, y que aparece como la 40, fuera del orden. Es en Deleitosa, e incluye la foto del cura párroco de la iglesia del pueblo, “Don Manuel”, que es publicada en el reportaje de la revista *Life*. Es la foto 11 (la 6 en el reportaje publicado y la 13:028 de las ampliadas por Smith). Curiosamente es una foto revelada al revés. Los comentaristas dicen que así aparece en el reportaje cara a cara con Bernardina Curiel llevando el pan al horno (foto 5 en el presente libro). Pero seguramente la foto ya estaba revelada cuando fue escogida, lo que significa que Smith le dio la vuelta. La razón es que el cura aparece así *yendo* hacia algún lado y no *viniendo*. El cura debe estar posando pues en el mismo carrete aparece en las dos direcciones en el mismo lugar. La foto es un picado, así que Smith estaba subido a algún lado, un balcón o en la escalera. Smith escoge la foto en que el cura aparece en una postura desafiante, agarrando el bastón por debajo de la empuñadura con la mano derecha, como para pegar a alguien. Don Manuel está fumando; va vestido con sotana, zapatones (quizás son botas), sombrero de párroco con ala corta. Don Manuel con el pelo blanco tiene un aspecto bonachón, con orejas y nariz grandes. Pero en el contraluz que logra Smith parece amenazante. Smith hace el contraste mayor, el cura como una mancha negra casi indistinguible. Al dar la vuelta al negativo el cura aparece fumando con la mano derecha y llevando el bastón con la zurda. Al fondo se ve una puerta cubierta con una cortina de lino, rayada, típica del pueblo, y una ventana con reja. El suelo empedrado, fotografiado en picado, adquiere textura. La tira de cinco fotos incluye una (la 9) de una muchacha llevando un saco a la cabeza, tomada por detrás.

HC71 (carpeta 4 «Spanish Village», número 71, 14 fotos super xx). Hay un duplicado de una de las tiras (fotos 10 a 14). Madrid y Trujillo. Las cinco primeras fotos (4 a 8) son de las afueras de Madrid, pues se pueden reconocer los muros derruidos de la foto del mendigo que discutió con el fraile. Es seguramente Getafe o sus alrededores, en la dirección ya hacia Extremadura. La procesión es claramente urbana, con las personas endomingadas pero vestidas de ciudad. La procesión parece la del Corpus Christi, pues se ve la hostia consagrada, bajo palio por la calle, llevada por un cura, con dos monaguillos delante con incensario. Si es el Corpus es el jueves 8 de junio, precisamente el día que Smith sale de Madrid para descubrir Deleitosa y llegar a Trujillo. Sería pues el carrete antes de Deleitosa. La procesión debe de ser de un colegio pues se ven frailes y monjas. Algunos niños y niñas van en la procesión vestidos de primera comunión, o mejor dicho utilizando el traje/vestido reciente de su primera comunión para dar mayor vistosidad a la procesión. El palio es llevado por seis varones, vestidos con traje y corbata. En una de las fotos se puede identificar al fraile que discutió con el mendigo. Es un día poco soleado (contra la idea de que el Corpus es siempre un día radiante) y Smith luego no escoge ninguna de estas fotos para ampliar. El resto de las fotos parecen ser en la plaza mayor de Trujillo. La 10 y la 11 es de Nina Peinado y Eugene Smith en el banco, hablando en la ventanilla de ingresos, obviamente sacada por Ted Castle. La otra es de un policía armada, muy armado, en el banco: lleva porra larga, botas de caña (de montar), fusil máuser al hombro, cartucheras. Smith saca la foto de perfil pero no es genial. La 12 es una foto de Eugene Smith, sentado en una de las mesas del banco, con gafas de sol, sujetando la cabeza con las manos, sonriendo levemente, con una camisa oscura con estilo (dos botones en los puños, bien planchada). Es un buen retrato de Smith. En los soportales de lo que seguramente es la plaza mayor de Trujillo hay dos fotos de una pintada de «1 DE OCTUBRE, FRANCO CAUDILLO DE ESPAÑA» con un retrato de Franco con aspecto duro, gordo, de mirada adusta y cruel, con un casco militar en la cabeza. Es una pintada llamativa para que se conserve once años después de la Guerra Civil. En una de las dos (la 13) aparece Ted Castle. Es un

hombre con gafas, sonriendo ostensiblemente, con bigote, y lleva un niqui moderno (parece que le falta uno de los botones). Smith eligió la foto 14, de la pintada de Franco (sin Castle) para ampliarla como la 13:001 (la primera de la colección del CCP). El resto son fotos de un grupo de mujeres en los soportales, en donde se ve otra vez la misma pintada de Franco, junto a otros anuncios, donde no se identifica la ciudad pero sí los espectáculos: el *Circo Hércules*, Circo y Variedades, con los Hermanos Almela (payasos vestidos de marinero), Cuatro Únicos Días. Antes había sido proyectada una película de Orson Welles. La película de *Oliver Twist* en el Cine Capitol. Un cartel de San Fernando. Otro de *Las de Caín* (una película o una obra de teatro seguramente). En los soportales se ve una tienda de Singer (máquinas de coser), una de Gorras, una Caja Nacional de Seguros. El aspecto es urbano, con calles empedradas, todas las personas calzadas, pero todavía mujeres algo de negro, un poco de pueblo, con cestas y lecheras en la mano. Es seguramente el primer carrete después de saber que habían encontrado, (¡por fin!) Deleitosa, y quizás por eso Smith y Castle aparecen sonriendo, radiantes.

HC72 (carpeta 4 «Spanish Village», número 72, 20 fotos super xx). Hay un duplicado. Deleitosa. Son dos carretes distintos (14 a 21, y 20 a 31) ambos escenas de mujeres. La primera serie es de tres mujeres mayores sentadas en sillas bajas en la calle. Una está devanando una madeja (haciendo un ovillo) utilizando una máquina aparatosa que va girando la madeja. La máquina sostiene la madeja que gira y además tiene un cajón debajo para guardar los ovillos. Otra mujer más vieja está hilando, haciendo hilo con sus dedos de un madeja más informe de lana o lino. La otra ayuda con otra madeja. Es curioso que este tipo de trabajos se hiciesen en plena calle. Es porque hay más espacio (las casas son pequeñas) y hay luz. También porque la calle es el espacio semiprivado de relación interpersonal. La calle es parte de la vida doméstica. A menudo se ve a mujeres barriendo la calle delante de las puertas de sus casas. Luego Smith se coloca detrás de las tres mujeres y fotografía su perfil y las personas que pasan por la calle. Hay una mujer con un rastrillo de madera que pasa tres veces, en am-

bas direcciones. Smith le pide que pase varias veces, para la foto, pues ella parece que está actuando, con cara de palo. Smith amplía una de éstas como la 13:031. En la foto hay unos niños, los más pequeños descalzos, y alguna mujer más viendo la escena (una de ellas va descalza) y riéndose. Se notan las puertas de madera de las entradas de las casas, todas con ventana, y la ventana con otra más pequeña dentro. En las fachadas de las casas hay cuerdas (sobre la fachada) para colgar la ropa a secar. Encima de las puertas hay a veces un cubo metálico, que no se sabe su propósito. Quizás es por si hay un fuego (debe contener agua). O quizás para calentar el agua. O para dar de beber a las caballerías. Cuelga de un palo perpendicular a la fachada, cerca de la puerta de entrada. El hecho de que los niños más pequeños vayan descalzos, y los mayores calzados con sandalias no debe ser un problema de dinero (pues los mayores sí llevan sandalias) sino de norma en el pueblo: los niños deben de hacer los pies fuertes caminando descalzos hasta que tienen seis o siete años. No se explica bien por qué algunas mujeres adultas van descalzas, quizás por que están en su casa o en la calle próxima a su hogar, no en el campo trabajando. Lo importante es que no es humillante ir descalzo, igual que hasta los dos o tres años los niños y niñas pueden ir por la calle desnudos (o con el culo al aire) sin problema. Los niños un poco mayores (hasta los 5 o más años) pueden incluso cagar en plena calle. La calle se incorpora a la vida privada, es un lugar semipúblico/semiprivado. Las sillas se sacan a la calle, como si fuese el cuarto de estar de sus propias casas. La segunda serie (20 a 31) participa de la misma idea. Son dos mujeres, una sentada en el dintel de la puerta de su casa, y otra mujer detrás en la calle, sentada en una silla baja de espaldas a la calle, peinándola y haciéndola una coleta. La peinadora lleva botas. La mujer que es peinada es Fidela Montero García, es decir, la madre de la familia Curiel, amiga de Smith. Es peinada por Francisca Ruiz Montero que Smith identifica como su hermana. No puede serlo por los apellidos, quizás se refiere a que son primas. Sorprende que Francisca lleve botas, pues las mujeres no suelen llevar botas. Si se fijan en la foto 25 ó 26 se ve que la bota izquierda tiene una caña muy alta; y es ortopédica. En el informe final de Smith se hace referencia a que Francisca tie-

ne alguna minusvalía. Dado que son dos mujeres de confianza, amigas de Smith es por lo que el fotógrafo es capaz de hacer estas fotos, aunque ambas mujeres están en la calle. Las doce fotos son muy seguidas, pues Smith sabe que tiene una buena foto con esa escena. Las fotografías son casi de película. Pero Smith va cambiando de posición y lado. Las mujeres parecen vecinas pues son de edad similar, ambas adultas pero no viejas. Son delgadas, casi esqueléticas mostrando la pobre alimentación que deben de llevar ya durante años. Ambas saben que están siendo fotografiadas. Smith amplió dos de las últimas: la 29 como la 13:044 y la 31 como 13:043. Esta última es una de las pocas de Smith en que las dos mujeres están mirando directamente a la cámara, y sonriendo. En realidad miran un poco por encima de la cámara como si estuviesen hablando con Nina Peinado. Pero al ser delgadas la sonrisa se convierte casi en mueca, y la mujer más joven (la que peina, Francisca) aun siendo la más joven muestra su dentadura destrozada. Fidela, la mujer mayor (que ha sido peinada), de ojos claros, muestra una sonrisa triste. Es una escena que hace pensar. En ambas series hay fotos marcadas para ampliar, señalando incluso los cortes en los laterales para centrar más la acción. Es curioso que Smith no permite que haya apenas *background* o fondo, sino que lo recorta (o quita personas adicionales a los lados) para dejar únicamente a las personas de la acción, fuera de contexto. Nunca le interesan los detalles arquitectónicos o del estado del pueblo, y cuando aparecen en la foto los elimina.

- HC73 (carpeta 4 «Spanish Village», número 73, 20 fotos super xx). No es Deleitosa, sino un mercado urbano en donde se vende pan, que ya había aparecido antes en la HC53. No es un lugar identificable, pero claramente no es Deleitosa sino una ciudad mayor. Tampoco es Trujillo, pues hay edificios altos, incluso con columnas de piedra. Debe ser una gran capital (más parece Madrid que Barcelona). Toda la serie es de mujeres con bolsas vendiendo pan. Hay muchas mujeres vendiendo pan, pues en el carrito Smith pone atención en varias de ellas diferentes. Todas llevan unas bolsas en el brazo con panes, y en la mano izquierda unos cuantos más. Muestran normalmente tres, y son de calidades distintas pues uno pa-

rece más blanco que los otros. Cobran con la mano derecha. En los puestos se ven espárragos, guisantes, pimientos, coles. Hay un señor vendiendo pequeños manojos de astillas de leña para prender la cocina. También uno llevando unas cestas grandes seguramente con lechugas o pimientos. La venta de pan no está en un puesto, sino que se realiza por señoras, y de pie. Debe ser una mercancía semiprohibida, que personas individuales se arriesgan a vender públicamente. Es un tema al que originalmente Smith dedica mucha atención. Pero de esta serie parece que Smith solamente amplía la foto 28. Es una mujer que vende, con un pan blanco y dos negros en la mano, sacando otro del bolso, una mujer mirando y otra que acaba de pagar con el dinero del cambio todavía en la mano.

HC74 (carpeta 4 «Spanish Village», número 74, 7 fotos super xx). Deleitosa. Es en el campo comunal (del Ayuntamiento) en las afueras, al sur, del pueblo. Están dividiendo las parcelas para las eras. Delante va el que debe ser el secretario con unos papeles, junto con el alguacil o policía municipal de uniforme y con fusta. Luego varios campesinos con dos palos y una cuerda (de cuatro metros según dice en las notas de Nina Peinado) midiendo las parcelas de cuatro por diez metros que se adjudican a cada familia que lo ha solicitado. Más tarde alguna mujer clava unas pequeñas estacas para marcar el territorio conseguido. Se supone que ha habido un sorteo previo. Se ven sobre todo varones, luego algunas mujeres con sus hijos en brazos, un grupo extenso de niñas de diversas edades siempre juntas (sin niños). Los mayores van de oscuro, los varones con camisas blancas. Las niñas siempre de claro, hasta que llegan a una cierta edad. Las mujeres en cuanto se casan van de oscuro pero no necesariamente con la cabeza cubierta. Se cubren la cabeza a partir de los 30 ó 40 años. Los colores se relacionan pues mucho con los géneros, y también con las edades, clasificando al pueblo por género y edad, más que por clase social. La tendencia a separar géneros es visible en casi todas las fotos. No hay apenas mezcla de varones y mujeres incluso en grupos masivos. En situaciones formales (como procesiones, o en la iglesia) aún menos. Las personas se tienden a poner en su grupo de gé-

nero que les corresponde aunque estén en el campo. La división de las eras parece un acto importante. Las personas no van endomingadas, pero sí un poco mejor vestidas. Algunas niñas y niños (los más pequeños) van descalzos, pero no todos. Los adultos todos parecen calzados.

HC75 (carpeta 4 «Spanish Village», número 75, 13 fotos super xx). Deleitosa. Es una serie seguida (19 a 31) en la que se ve a Bernardina Curiel tirando un cubo de agua a la puerta de su casa. Claramente ella está representando el papel para que Smith pueda sacar varias fotos. Cuidadosamente posando en la puerta de casa, pero en la calle, sentada en un silla baja está Fidela Montero, con una cesta a su lado, recosiendo unos pantalones de pana llenos de remiendos, seguramente del marido Ponciano. Con hilo y unas tijeras grandes. Junto a ella, a la puerta de casa está el arado de madera (con la cuña de hierro) de la familia Curiel (el que lleva Genaro en otra foto elegida para el reportaje), el burro de la familia, e incluso aparecen los dos lechones. Toda la escena parece preparada, acumulando objetos y personas. Bernardina tiene que llenar el cubo varias veces para poder seguir echando agua delante de casa y que a Smith le dé tiempo a sacar varias fotos. Es todo teatral, y se nota. Aquí Bernardina aparece de negro (en otras fotos como la de despedida de su hermano Demetrio se había arreglado ex profeso con un vestido claro), pero con su inconfundible collar. Smith no parece escoger ninguna foto de esta serie.

HC76 (carpeta 4 «Spanish Village», número 76, 15 fotos super xx). A las afueras de Deleitosa. Lavanderas en el río, continuación de la HC69. Son varias mujeres lavando en el riachuelo, con reclinatorios de madera (un cajón abierto donde arrodillarse y protegerse del agua), pastillas de jabón grandes. Se puede identificar a Bernardina Curiel y a su madre Fidela. Traen la ropa en una cesta sobre sus cabezas. Para guardar el equilibrio utilizan una especie de anilla circular de trapo que colocan sobre la cabeza como un aro o donut. Lavan en el río, sobre unas piedras, y luego tienden la ropa sobre unas piedras y ramas al lado del río. Al fondo en lo alto se observa

la iglesia del pueblo. Obviamente la familia Curiel está colaborando para sacar las fotos, siendo conscientes de que ellas están siendo fotografiadas. Salvo por el jabón grande el sistema de lavar no es diferente de lo que debería ser durante la Edad Media.

HC77 (carpeta 4 «Spanish Village», número 77, 24 fotos super xx). Hay un duplicado de la 11 a la 25. Deleitosa. Son varias series. La primera son tres fotos (11-13) de niños que parecen que salen de la escuela o de una casa, con el maestro. Uno de los niños lleva en la mano un libro que se titula *Nueva Enciclopedia Escolar*. A la puerta de la escuela hay un burro joven. Los chicos van bien vestidos y calzados. El maestro con chaqueta y la pluma en el bolsillo delantero, camisa blanca sin corbata. Pero curiosamente va con zapatillas de felpa, a cuadros, como si estuviese en su casa. La segunda serie (14 a 27) son varias mujeres llenando sus cántaros de agua en *la fuente de cuatro caños* del pueblo, en el centro del pueblo (aunque sólo se ven funcionando dos caños de un lado). Los cántaros son grandes (50 ó 60 centímetros de altos), de cerámica, con una boca ancha, y un asa en la parte de arriba, junto a la boca. Algún cántaro se ve algo roto. Por la forma son todos iguales. Hay dos mujeres llenando los cántaros, una de ellas aprovecha para beber al mismo tiempo. La otra parece ser Fidela Montero (de la familia Curiel). Una tercera mujer viene con un cántaro en la cabeza, llevando de la mano a su hija de cuatro años que está descalza (la foto 23 se amplía como la 13:025). Pasa un labriego montado en su burro. La escena es contemplada por un grupo numeroso de niños y niñas (al menos una veintena) desde el otro lado de la plaza. El cántaro se llena hasta arriba pero parece que las mujeres lo vacían de nuevo para que Smith pueda seguir sacando fotos. A pesar de ser una plaza principal del pueblo, en el sitio más central, las casas parecen en mal estado (también la fuente) mal pintadas, desconchadas, y con grietas. El empedrado es abrupto e irregular. La ropa está tendida sobre las fachadas. Es la hora en que en el pueblo sólo hay mujeres y niños/as; apenas hay varones pues trabajan fuera del pueblo. La tercera serie (28-34) son dos mujeres hablando. Una es una vieja con bastón; es Isabel García la abuela de 83 años de la familia

Curiel (madre de Fidela Montero de 49 años). La otra algo menos vieja charla desde la ventanilla de la puerta de su casa, sin abrir la puerta sino solamente la ventana o trabuco en la parte superior. Visten de negro, y la vieja con una pañoleta. Lleva medias como de tela y unas alpargatas atadas con cintas. La casa y la calle están en mal estado. Esta foto le gusta mucho a Smith y aunque no aparece en *Life* ni en el portafolio, él sí la incluye en el *Big Book*.

HC78 (carpeta 4 «Spanish Village», número 78, 25 fotos super xx). Hay un duplicado que tiene una tira menos. Incluye dos carretes diferentes al menos. La primera serie (fotos 4 a 18) claramente no es Deleitosa, sino el mercado con vendedoras de pan que ya ha fotografiado Smith antes. Es en la calle, y las casas tienen por lo menos cuatro pisos, por lo que debe ser Madrid o similar. Los nombres de las tiendas de la calle no dan pistas: *Representación Sigma* (es una marca de máquinas de coser de la época), *Ropas y Alhajas de Ocasión*, *Huevería*, *Salchichería Cobo* (esta última coincide con otras HC anteriores). Al principio Smith se fija fundamental en un vendedor de aceitunas y encurtidos, con un puesto grande lleno de barriles de aceitunas y otras cosas, con la balanza blanca típica. Pero fotografía en realidad a cuatro mujeres que venden pan, con sus bolsas, mostrando varias barras de pan sobre el antebrazo, y hasta cuatro bollos en la mano izquierda. En un momento determinado aparece un policía y las mujeres han desaparecido todas. Cuando el policía se va las mujeres vuelven a vender pan. Smith quiere demostrar (no es fácil con fotos) que el mercado de pan está prohibido. Los otros puestos legales son de todo tipo: espárragos, patatas, ajos, laurel, tomates, incluso hay una mercería. Smith saca una foto especial de un puesto de plátanos. También de una niña pequeña que lleva a su hermanito en brazos. De la venta de pan amplía por lo menos la 5 como la 13:009 y la 17 que es la 13:011. Hay una tira (13 a 17) que es de otro carrete, pero que sigue con el tema de la venta de pan en el mercado que vuelve a incluir la foto 13:012 que ya aparecía en otra hoja anterior. Hay una última serie que a su vez puede ser de otro carrete, y que ésta sí es de Deleitosa (fotos 26 a 30) de la fiesta semirreligiosa en que las chicas del pueblo bailan. Las cinco fotos son de la

mesa petitoria, donde hay una bandeja metálica llena de monedas y algunos billetes, encima de un mantel bordado. En el banco están sentados el sargento de la guardia civil (con el tricornio entre las manos, anillo en el dedo anular de la mano izquierda), el cura párroco Don Manuel, también con el sombrero entre las manos, fumando un cigarrillo, y luego una señora y niñas. Detrás hay hombres y niños, y dos guardias civiles. El sargento (por los galones en la bocamanga) es el mismo que el primero de los tres guardias civiles en la famosa foto de guardias civiles que realiza Smith. En medio está el guitarrista, un viejo delgado, con boina, tocando la guitarra, supuestamente cantando. Está desdentado, y sólo se le ven los incisivos superiores. Aparentemente el dinero (o limosna) que recolectan es para la iglesia. El baile (que no se ve en estas fotos) se realiza en la plaza de la iglesia (la de abajo). La foto 30 es muy buena con el sargento, el cura de cuerpo entero (pero mirando a la cámara) y el guitarrista cantando (desdentado). Sin embargo, tanto el sargento de la Guardia Civil como el cura aparecen levemente sonriendo, y con aspecto de buenas personas, por lo que Smith prefiere ampliar la 28 (13:062) en la que el cura aparece serio, y una niña mira con envidia el dinero en la bandeja.

HC79 (carpeta 4 «Spanish Village», número 79, 30 fotos super xx). Hay un duplicado. A las afueras de Deleitosa, en el río. Es un carrete entero (5 a 34) en el río donde lavan las mujeres similar a las HC69 y HC76. Smith va cambiando de lugar, y fotografiando a diversos grupos de mujeres: un grupo de tres, otro de cinco, y al final una mujer sola lavando. Tienden la ropa en el suelo (sobre la hierba o piedras), o sobre la valla o ramajes. Por el camino de al lado pasan labriegos (con cestas y azadones), burros, etc. También hay una oveja que se entretiene con la ropa tendida. La foto 28 es especialmente buena (de una mujer lavando, en picado) aunque Smith señala las fotos 10, 14, 26 y 27. La 27 la amplía como la 13:091. Son todas un poco repetitivas, y ninguna fue incluida en el reportaje final ni en el portafolio. Smith realiza un número excesivo de fotos de mujeres y niños y muy pocas de varones. Las mujeres están en el pueblo (o los alrededores como en el río lavando ropa), mientras que los varones están fuera en los cam-

pos. Además las mujeres colaboraron más a ayudar a Smith a sacar fotos.

HC80 (carpeta 4 «Spanish Village», número 80, 20 fotos super xx). Hay un duplicado. Deleitosa, parte sur del pueblo. Es la serie de las familias del pueblo dividiendo las parcelas que incluye la foto séptima del reportaje de *Life* (la foto 25, ampliada como la 13:081 sin recortar en esta ampliación). Es un carrete entero (4 a 37) sobre la división del campo comunal en pequeñas eras para las familias del pueblo. Dos hombres van cada uno con una estaca que están unidas con una cuerda de unos cuatro metros. Van así dividiendo las parcelas, mientras otro lleva una lista en la mano (debe ser la lista del sorteo). El alguacil vestido de policía municipal, con fusta, vigila la división. Es cosa fundamentalmente de varones, pero hay también unas cuantas mujeres, y muchos niños y niñas. Algunas mujeres o varones llevan en las manos unas estacas pequeñas que son para marcar luego las cuatro esquinas de cada parcela (sobre todo las llevan las mujeres). Los palos se clavan en el suelo, y la cuerda queda tirante midiendo exactamente la longitud de cada parcela. Se ve a varias mujeres clavando las estacas pequeñas de la parcela que les ha tocado en suertes con una piedra. Luego aseguran la estaca con unas pequeñas piedras alrededor. Cada familia contempla su parcela. Smith asegura en sus notas que no entiende lo que realmente están haciendo, y que el procedimiento le parece (a él) lioso. Pero las familias parecen entenderlo bien. Se observa que algunos niños/as pequeños, y varias mujeres van descalzas, pero en general todos van calzados. Los varones todos. A lo mejor es un día de fiesta (es por la tarde) pues los niños/as van bien vestidos. La foto 20 es muy buena, sacada por Smith estando un poco agachado o en cuclillas, y la amplía como la 13:082. El campo comunal (al sur del pueblo) es grande, y está protegido por un muro bajo de piedras. No queda claro por qué se elige la foto 20 para el reportaje de *Life*, pues no es la mejor foto ni la más expresiva. Está tomada desde atrás de los dos varones que miden con las dos estacas unidas por la sogá de cuatro metros (foto 6 en el presente libro). Smith corta mucho la foto de tal manera que hace desaparecer a una mujer que está a la derecha, dejando así únicamente en la foto a va-

rones, tratando de dar la idea (falsa) de que es cosa de varones, cuando parece más bien un tema de familias. Son las mujeres las que llevan las estacas pequeñas para marcar finalmente el territorio (en algún caso es un varón). Los hombres vigilan que el procedimiento se está realizando bien. Smith corta también por arriba el cielo con nubes que da una idea más idílica de la escena. La foto encuadra pues el primer labriego, que lleva una boina pequeña (casi diminuta que no le tapa la cabeza) mostrando el perfil derecho. En alguna foto muestra algo de discusión entre vecinos, y de que los organizadores a veces no saben si lo están haciendo bien. Las últimas (35 a 37) son más bien discusiones entre vecinos/as (la sangre no llega al río). Smith marca varias de las fotos para ampliar, parece que el tema le resulta interesante. Es un acto que congrega a muchas familias, y es un reparto importante para el trabajo que luego les toca hacer (el de trillar y aventar) que es la culminación de la cosecha de cereales de cada año.

HC81 (carpeta 4 «Spanish Village», número 81, 30 fotos super xx). Hay un duplicado. Deleitosa. Incluye la famosa serie de Bernardina Curiel llevando en la cabeza el pan al horno comunal para cocer. Aunque el motivo es el mismo, hay una tira (15 a 19) que corresponde a otro carrete. La serie empieza con dos retratos de Nina Peinado, dentro de una casa del pueblo, junto con otra mujer. Pero no son retratos de la mujer del pueblo (que aparece desenfocada) sino de Nina. La serie de Bernardina Curiel llevando en la cabeza una tabla con las hogazas de pan para cocer en el horno comunal abarca desde la foto 12 hasta la 37. Lleva 44 hogazas (panes redondos) y tres barras de pan amasado preparado para el horno. Va vestida con un vestido oscuro, en el que destaca un collar de perlas blancas. Algunas de las fotos están realizadas desde arriba intencionalmente lo que sugiere que a lo mejor aquí Smith también está utilizando una escalera, o se sube a algo. El recorrido a través de las calles de Deleitosa es importante no tanto por Bernardina y el pan sino para conocer la situación de las calles y de las casas. El estado de las calles y casas es bastante deteriorado. Las personas que están en la calle son todas prácticamente mujeres y niñas (algún niño). Se ve un solo varón. Varias mujeres descansan a la sombra sentadas en unas

pedras en la calle. Se observa mucho mejor la conducción eléctrica; por ejemplo en la foto 25, con una luz (una bombilla sola sin proteger) justo en la esquina de las dos calles. En alguna foto en picado (¿desde una escalera?) Smith logra que Bernardina vaya y venga es decir que está posando para el fotógrafo, aunque Smith la fotografía andando y parada. Precisamente por estar (seguramente) subido a una escalera Smith le pide a Bernardina ir y venir varias veces, pasando por el mismo sitio. La foto 27 fue utilizada precisamente como portada para el portafolio que edita posteriormente *Life*. A la puerta de las casas se ven las monturas especiales que llevan los burros para cargarlos con paja, y se nota también la ropa tendida tocando la fachada de la casa. La foto 28 es posada de perfil. Hay varias más en el mismo sitio, con Bernardina dando vueltas con el pan en la cabeza. Obviamente está haciendo lo que Smith le pide. La foto es un picado y Smith puede así fotografiar mejor el pan. Dos fotos adicionales de Bernardina con el pan son tomadas con otra cámara (Leica también) y una de ellas, la foto 15, es precisamente la publicada como la tercera foto en el reportaje de *Life* a toda plana. Es una foto excelente, un contraluz, con la figura de Bernardina casi toda en negro, entrando o llamando con la pierna en la puerta del horno; al fondo de la calle un perro (foto 4 en el presente libro). Pero en el cielo se ve claramente una bombilla de la iluminación pública del pueblo y tres cables de electricidad. Smith corta toda esa parte a propósito. Hace desaparecer la idea de que hay luz eléctrica e iluminación pública en el pueblo. Prefiere dejar la imagen medieval de una chica joven llevando pan en la cabeza (en este caso casi 50 kilogramos) entrando en el horno comunal. Pero amplía varias: la 15 que es la famosa como la 13:035, la siguiente 16 como la 13:034, además la de la portada del portafolio la 27 como la 13:033, y la 35 como la 13:032 aunque esta última la amplía al revés (de esta forma Bernardina aparece yendo, y no viniendo). Es un truco que Smith utiliza consistentemente, como en la famosa foto del cura. Quiere dar siempre la idea de que las personas *van a* algún lado, no que *vienen de* algún sitio. La última tira incluye dos fotos (17 y 18) de una mujer mayor y una niña comiendo juntas (cada una con su cuchara) de un mismo plato, sentadas en la calle, a la puerta de la casa, con

un gatito. Hay también una mujer peinando a otra en la calle, sentada en una silla, de otra serie anterior. Esta serie de Bernardina demuestra que Smith hace posar a sus sujetos, y la utilización del picado. Demuestra también cómo elimina la existencia de bombillas o de electricidad aunque para ello tenga que cortar el cielo.

HC82 (carpeta 4 «Spanish Village», número 82, 23 fotos super xx). Deleitosa. Es una serie entera sobre el cura Don Manuel en su casa. El revelado de la HC es bastante oscuro y poco visible. Don Manuel aparece vestido con sotana, fumando, en lo que parece ser el jardín de su casa. Varios botones de la sotana están abiertos mostrando la gruesa cadena de plata de un reloj de bolsillo. En el mismo jardín hay un pozo, y se ve a una señora y su hijo que sacan un cubo de agua del pozo. Dentro de casa el cura está sentado (y luego de pie) a una mesa camilla. Hay una bombilla sin mampara encima, pero apagada. Al parecer Smith saca la foto con luz natural aunque sale bastante oscura. Sobre la mesa un periódico, una caja de madera llena de cigarrillos (hechos a mano), un mechero, un cenicero, gafas y la funda por separado. Al lado hay una estantería, pero da un cierto aire de descuido. Luego pone una botella de lo que parece vino dulce, y tres vasitos de vidrio con sus platos de porcelana pintada debajo. Parece que el fotógrafo y Nina están charlando con el cura amigablemente. El cura parece muy fumador, no para de fumar y en la caja hay un centenar de cigarrillos. La calidad de las fotos parece bastante mala. El nivel de vida del cura es más elevado que el de los campesinos. Ninguna de estas fotos es luego aprovechada.

HC83 (carpeta 4 «Spanish Village», número 83, 11 fotos super xx). Las afueras de Deleitosa. Es una serie (el final de un carrete, fotos 27 a 37) todas de Ponciano Curiel vestido de pastor, cuidando las cabras en lo alto de unas rocas, con una vista panorámica del valle. Ponciano aparece con sombrero de paja, un zurrón de cuero, y cayado. Las cabras se suben a los riscos y encima de las rocas. Todas las fotos menos una son del pastor sentado. Ponciano lleva un poco de barba, haciendo juego con las barbas de las cabras.

- HC84 (carpeta 4 «Spanish Village», número 84, 25 fotos super xx). Hay un duplicado únicamente de la segunda serie (25 a 33). Deleitosa. Son dos series distintas. La primera (fotos 3 a 18) son todas de Eleuterio Curiel (el hijo menor, de 5 años) descalzo, con una pequeña escoba, un recogedor metálico, y un cesto recogiendo cagadas de burro en medio de la calle y poniéndolas en el cesto. Se supone que el estiércol se utiliza luego como abono para el campo de los Curiel. Ninguna de estas fotos es la elegida para *Life* (la quinta del reportaje). La última foto de esta serie es extraña pues hay un hombre (seguramente es Ted Castle) terminando de recoger el estiércol. Entonces se observa en un lateral que un grupo de personas está contemplando la escena anterior. Es pues una escena preparada que seguramente Smith repite varias veces hasta que consigue la foto apropiada. La segunda serie (fotos 25 a 33) es de un hombre segando trigo con una hoz, y haciendo una gavilla en un campo a las afueras de Deleitosa; se ve el pueblo al fondo. El campesino lleva sombrero de ala ancha y no se le ve la cara nunca, ni se deduce la edad, aunque podría ser uno de los Curiel.
- HC85 (carpeta 4 «Spanish Village», número 85, 25 fotos super xx). Hay un duplicado. A las afueras de Deleitosa, en un campo de trigo. Son todo escenas de la siega (continuando con la segunda serie de la HC84; el mismo hombre segando) de varias familias. Smith saca fotos de esas familias segando la mies, haciendo gavillas, atándolas, transportándolas a un burro, y cargándolas en el burro que lleva una silla con pinchos (un almacén de palos) para que las gavillas se sostengan. Todas las fotos tratan de explicar este proceso. El campo está cerca de Deleitosa, y no es excesivamente grande. Una mujer y un chico aparecen descalzos, los demás calzados. Casi todos llevan sombrero. Uno de los adolescentes parece Genaro Curiel (el hijo de 17 años). Algunas fotos son buenas, pero a Smith las que más le interesan son dos de los burros.
- HC86 (carpeta 4 «Spanish Village», número 86, 11 fotos super xx). Hay un duplicado. El riachuelo al lado de Deleitosa. Dos fotos son sobre la familia Curiel (la madre Fidela de 49 años, y su hija Bernardina de 18) lavando ropa en el río, fotos simila-

res a las HC69, HC76 y HC79. Pero el resto son las dos volviendo ya del río, subiendo un caminito, con la cesta de ropa limpia a la cabeza, y el reclinatorio de madera sujeto con un brazo sobre la cadera. La madre viste de oscuro y la hija de claro (con su inconfundible collar). Se paran, posan, se giran, para que Smith pueda sacarles fotos subiendo y luego bajado, y de perfil. La foto 36 la amplía como la 13:090. En las fotos son todo mujeres y niñas, algunas descalzas. A Smith le llama la atención tanto el cesto de ropa llevado sobre las cabezas, como la artesanía del reclinatorio para poder lavar mejor sobre las piedras en el río, sin mojarse y guardando la estabilidad. En la foto ampliada por Smith las mujeres *bajan* con la ropa limpia al río a lavar, lo que es una contradicción.

HC87 (carpeta 4 «Spanish Village», número 87, 2 fotos super xx). Hay un duplicado muy oscuro que apenas se ve nada. Deleitosa. Se trata sólo de dos fotos casi iguales. La 17 es una de las elegidas para el portafolio, y ampliada como la 13:080. Fidela Montero (la madre de la familia Curiel) está cocinando a la lumbre de su casa. Es un fuego de leña sobre el que hay un caldero. Tiene una cuchara metálica en la mano, y está echando algo de una botella al caldero. Un gato se calienta a la lumbre. En la pared hay colgadas algunas de las posesiones de la familia Curiel: una cafetera alta metálica esmaltada, un cazo del mismo material, un candil, una cadena para coger los peroles a la lumbre, una palangana igualmente desconchada, una cazuela grande (que no sale ya en la ampliación porque Smith recorta la foto por los cuatro lados un poco), varios potes de arcilla, dos candiles un poco más grandes, lo que parecen unas tenazas o tijeras grandes, y una silla. Esta cocina en el suelo es típica de muchas casas de campo. El suelo está irregular, y hay algunas piedras que protegen el fuego. El muro es de piedras hasta un cierto nivel, y luego de argamasa. Todo es rústico. La foto es excelente, y contribuye a la interpretación medievalista de Deleitosa.

Las HC que supuestamente deberían estar originalmente numeradas como 88 y 89 en la carpeta 4 del «Spanish Village» no están en el fichero del CCP. Es posible que la numera-

ción (en rojo, con lápiz de cera, por detrás de la HC) de Smith esté equivocada. No están traspapeladas en ninguna otra carpeta. Tampoco hay negativos de estos dos carretes. Puede ser una equivocación de la numeración original de Smith, o bien corresponder con un tema que Smith decide luego eliminar o esconder. No nos es posible averiguarlo.

- HC88 (carpeta 4 «Spanish Village», número 90, 22 fotos super xx). Un campo a las afueras de Deleitosa. Es una serie excelente en que se ve a Ponciano y una señora (no parece Fidela, su mujer, aunque podría serlo) que están arando un campo. Aran con el arado de madera con cuña de hierro de la familia. El arado está tirado por dos burros, el burro blanco de la familia de los Curiel y otro burro negro. Están haciendo surcos (fotos 3 a 6) y la mujer sembrando luego cuidadosamente de un cuenco que lleva, en el valle de los surcos. Son seguramente alubias o garbanzos. Pero el resto de las fotos son peculiares. En vez de cubrir arando por los montes y vertiendo de nuevo a los valles, Ponciano pone el arado en la tierra y los burros lo arrastran perpendicularmente, nivelando así la tierra. En una foto (17) se ve al propio Ponciano pateando él la tierra para allanarla. Hay muchas fotos de este truco (seguramente poco ortodoxo) de utilizar el arado como apisonadora. En varias fotos Ponciano se sube al arado mientras los burros tiran, conducidos por la mujer. Ponciano se sujeta agarrándose a las colas de los burros. La escena es patética o risible. El hecho de utilizar burros para cultivar el campo es ya relativamente anómalo pues se suelen utilizar mulos, caballos o bueyes (no queda claro si los hay en el pueblo). La foto 20 de Ponciano subido al arado transversal sobre la tierra, agarrado a una cola negra y otra blanca (de los burros) es muy buena. Sin embargo la foto elegida para la revista *Life* es la 8, en donde la mujer tira de los burros, los burros arrastran el travesaño principal del arado, y Ponciano hace presión con los brazos para que allane mejor (foto 9 de *Life*), muy parecida a la 13:084 (foto 7 en el presente libro). Ofrece un espectáculo atrasado, aunque hay que explicar que no ara sino que aplana la tierra ya sembrada transversalmente a los surcos antes hechos con el arado. Además no se trata de un campo de trigo sino seguramente de alubias o garbanzos. El pie de foto de

la revista *Life* señala que la mujer es una vecina, y por la foto de abajo (foto 11 de *Life*, Genaro con el arado) se sabe que el labrador es el padre de Genaro, es decir Ponciano. La revista sugiere que están plantando *beans* (judías) pero más bien parecen garbanzos o alubias.

HC89 (carpeta 4 «Spanish Village», número 91, 28 fotos super xx). Hay un duplicado. Las primeras cuatro fotos (8 a 11) no corresponden a Deleitosa sino a una ciudad grande, con la escena del mercado ya conocida, esta vez centrándose en el puesto de plátanos. Pero el resto importante del carrete es en Deleitosa, la procesión del Sagrado Corazón de Jesús, que es el jueves 29 de junio, es decir ya en el tercer periodo de estancia de Smith en Deleitosa. Las fotos de esta procesión ya no están sacadas desde una escalera sino a nivel del ojo. Es una procesión menos importante que la de San Antonio de Padua. Curiosamente es una procesión toda de mujeres (y niñas). No va tanta gente, y son todo mujeres, incluso las cuatro que llevan el paso son mujeres (se van turnando). Van bien vestidas, con zapatos de tacón algunas. Una niña pequeña de la mano de su madre va con vestido claro, bolso, abanico y pamelita. Hay varias mujeres vestidas de negro de anti-guo, con grandes faldas (una de las cuales arremangada por detrás la utilizan de toquilla o mantilla). Pero son vestidos aparentemente buenos, planchados, de buena tela, quizás antiguos. Algunas mujeres llevan en brazos a sus hijos pequeños, bebés o de uno o dos años; alguna otra los lleva de la mano. La primera impresión es que son abuelas y no madres, pues están avejentadas; pero indudablemente son madre e hijo. Muchas mujeres llevan el escapulario del Sagrado Corazón de Jesús con estampita delante y detrás. La foto 13 se amplía como la 13:070, en el momento en que la procesión sale de la iglesia. Aquí se nota de nuevo la mano de retocador de Smith, pues en la ampliación que se publica en el catálogo de William S. Johnson (1981) no aparecen los dos aislantes de porcelana ni los cables de electricidad de la iglesia. No puede cortar la foto pues los cables están en el mismo arco de piedra de la puerta de la iglesia, sólo un poco por encima del arco. En la ampliación 13:070 aparecen borrados lo que se puede notar con claridad. Es otra de las manifestaciones de

falsificación que realiza Smith en el proyecto de España, para dar siempre la sensación de medievalismo, y de que en el pueblo no hay electricidad. Esta conducta fotográfica poco honesta es llamativa en un fotógrafo de la talla de W. Eugene Smith. Pero podría también deberse a que es la propia editorial (Aperture) la que creyendo que los dos puntos blancos son un error los retoca. No es probable. La foto elegida fotografía más bien a las mujerucas viejas y de negro que van al principio de la procesión. El paso se bambolea al bajarlo por las escaleras de la entrada de la iglesia. Así se consiguen varios efectos fotográficos acumulados, en que la existencia de electricidad hubiese hecho variar el efecto deseado. En el CCP hay una ampliación que corta a una mujer de la derecha de la foto, porque va más modernamente vestida y lleva gafas. Lo más peculiar es que sea únicamente una procesión de mujeres, y con pocas personas. Una explicación es que se realiza en jueves, y seguramente no es fiesta. Los varones adultos y muchachos adolescentes están atareados en esos momentos con la cosecha, e incluso muchas mujeres trabajadoras. Así que apenas hay público, y resulta una procesión más bien triste en que sólo van mujeres, y niños/as muy pequeños. Se ven muchos bebés en brazos, precisamente porque esas mujeres no tienen con quién dejarlos. El sacristán delante del paso (con el pelo peinado hacia atrás, engominado) y el cura detrás del paso ponen la nota varonil en la procesión. Al parecer hay también dos monaguillos (niños) delante.

HC90 (carpetas 4 «Spanish Village», número 92, 14 fotos super xx). Deleitosa. Hay dos series diferentes. Las fotos 5 y 6 son tres mujeres, con gesto serio, una de ellas apoyada en la pared de una casa. Las dos más jóvenes llevan pañuelo en la cabeza, y la mayor tiene moño. Viste unos pendientes negros. Son fotos muy similares (casi idénticas a la 13:046), pero ninguna de las demás es esa foto exactamente. No queda claro lo que están haciendo, y no hay una explicación de Smith al objeto de la foto ni a la personalidad de las tres mujeres. Quizás una podría ser la comadrona, o alguna maestra, pero no queda claro. La segunda serie (fotos 21 a 34) son de la trilla en las eras del campo comunal de Deleitosa, en el borde sur del

pueblo. Cada familia ha amontonado allí sus gavillas de trigo, y organizan una pequeña era. La mayor parte de las fotos parece la era de los Curiel, y se ve trillando seguramente a Genaro. Trilla con una pareja de burros, e incluso en algún momento con un solo burro. Los trillos son romanos, es decir una tabla, levemente curvada por delante, en que supuestamente hay clavadas por debajo unas cuñas de pedernal, que van rasgando las gavillas y desgranando así el trigo. Deben pues de estar empedrados. Genaro —o la persona que trilla— va de pie en el trillo para hacer peso y además conducir la pareja de burros. Utiliza una tralla, es decir una cuerda atada a un palo que utiliza como látigo. Las familias de al lado también utilizan burros. Es un sistema tradicional, y representa bastante pobreza de medios. Los trillos son de pedernal (si es que hay pedernal por debajo de la tabla, que es seguro que sí; o sino clavos), y la tracción se realiza con burros que no es el animal ideal. Las eras están todas pegadas unas a otras, dejando poco sitio para maniobrar. La visión pues no es de pobreza (pues las gavillas son abundantes) pero sí de una producción sobre todo familiar, de subsistencia, para el consumo de cada familia al año y poco más. Es un cultivo minifundista y familiar. En Deleitosa no parece haber una explotación agrícola cerealista fuerte, y eso explica la pobreza relativa del pueblo, con una nivelación social de familias con pocos recursos. Seguramente hay algún terrateniente pequeño, y luego los poderes fácticos (falangistas y franquistas nombrados alcalde y secretario a dedo, el cura, algún maestro, y pocos más). Los agricultores algo más ricos seguramente tienen su propia era en el campo.

HC91 (carpeta 4 «Spanish Village», número 93, 21 fotos super xx). Deleitosa. Son dos series distintas, ambas algo misteriosas. La primera serie (fotos 4 a 20) son 17 retratos todos prácticamente iguales de una joven (que no se identifica fácilmente, pero no es Bernardina Curiel, ni tampoco Nina Peinado) de unos 16 años, guapa, con una blusa bonita, una cinta en el pelo. Está apoyada en la puerta de una casa, y la foto está sacada desde dentro. El encuadre e iluminación están bien conseguidos. Smith le ruega que no cambie la postura (con los brazos cruzados en la puerta) pero que cambie la mirada

hacia los lados, e incluso hacia abajo. Saca todas las fotos seguidas. Estas fotos no son luego utilizadas, pero es un buen retrato. La puerta de la casa es sólida y en buen estado. No transmite una idea de pobreza sino de belleza natural. La adolescente aparece en otras fotos, seguramente amiga o vecina de la familia Curiel. La segunda serie de cuatro fotos (21 a 24) es W. Eugene Smith en cuclillas, con una escobilla y el típico recogedor metálico, recogiendo excrementos de burro y echándolos en un cesto al lado. Realiza el mismo trabajo que él fotografía en el caso de Eleuterio Curiel (de 5 años). La foto tomada un poco desde arriba (de pie, seguramente por Ted Castle) presenta a Smith con camisa de cuadros clara, arremangado, gafas un poco oscuras, reloj en la mano izquierda, lleva colgando del cuello una de las cámaras Leica (la de la correa más larga). Smith tiene bigote, el pelo cortado, y está ya bastante calvo a los 32 años. No queda claro el uso de esta fotografía. Parece como si Smith estuviese enseñando a alguien cómo recoger el estiércol, quizás al propio Eleuterio. Pero no está claro por qué le pide a Ted que le saque la foto. A menos que fuese una gracia del propio Ted.

- HC92 (carpeta 4 «Spanish Village», número 94, 19 fotos super xx). Hay dos duplicados parciales, pero en los que una tira es de otra hoja, de la HC88. Es un campo cerca de Deleitosa. Es continuación de la HC88, donde Ponciano Curiel aparece allanando la tierra del campo de garbanzos (o alubias) después de haber arado y sembrado. Las primeras fotos (desde la 4 hasta la 21) son todas de Ponciano en cuclillas sobre el arado transversal, que tiran la pareja de burros (el burro blanco y el negro) que a su vez son conducidos por una mujer (que no es la esposa de Ponciano). Smith busca una buena foto, y saca varias, eligiendo para ampliar la 12 (corresponde a la ampliación 13:084). Es la más nítida, y en donde la mujer tira realmente de los burros. La escena de allanar con el arado sobre la tierra, transversal, demuestra bastante primitivismo en el trabajo de campo. Las tres últimas fotos (22 a 24, aunque la 22 se le veló) es de nuevo Ponciano arando (haciendo surcos) en otro campo.

- HC93 (carpeta 4 «Spanish Village», número 95, 12 fotos super xx). Hay un duplicado. En el río, cerca de Deleitosa. Es una serie entera de la familia Curiel a orillas del río. Fidela (la esposa) está lavando ropa blanca, con ayuda de su hija Bernardina (18 años), mientras Ponciano descansa sentado a la vera del río, pero en la sombra. Parece cansado. Aprovecha para echar un pitillo (fumar un cigarrillo). Ponciano representa una persona buena, cansada, algo triste. Smith elige la foto 30 (ampliada como la 13:088) en que Ponciano aparece como un pobre hombre, sentado en mitad del campo, con un pañuelo en una rodilla. Debe ser el pañuelo que generalmente se pone encima sobre la cabeza, quizás para que el sombrero no le haga daño. Parece casi como si estuviese cagando. Es una pose rara, que a Smith le llama la atención. Ponciano está bastante calvo (similar al propio Smith) cosa que se nota más pues la foto está sacada en picado. En las fotos 26 y 27 Fidela muestra unos calzoncillos largos (enormes) de su marido que ha estado lavando. La 26 es bastante buena; en la 27 parece que está toreando con los calzoncillos de su marido.
- HC94 (carpeta 4 «Spanish Village», número 96, 32 fotos super xx). Hay dos HC adicionales que duplican la original (entre las dos). Deleitosa. Es un carrito entero con fotos del pueblo. La primera serie es sobre la fuente de cuatro caños en el centro del pueblo (fotos 3 a 10). De los cuatro caños sólo parecen funcionar los dos de un lado. La escena es de mujeres y niñas en la fuente. Las niñas pequeñas están todas descalzas, las adolescentes van ya con sandalias. La fuente tiene anexos (para aprovechar el agua) dos pilones circulares, uno más pequeño y luego uno grande donde abrevan las caballerías. Se ve algún campesino montado en burro, permitiendo al burro beber, y otras caballerías. Las mujeres van a la fuente con cántaros que parecen todos iguales, de cerámica, con un asa al lado de la boca. Alguna lleva también un cubo metálico. Para ser una plaza principal está en mal estado, y empedrada irregularmente. Algunas mujeres descansan a las puertas de las casas, sobre piedras grandes o en algún banco hecho de obra. Es una escena típica de “gineceo” pues salvo algún varón al fondo que pasa llevando caballerías, son todo mujeres. niñas,

y algún bebé. Parece un día nublado, e incluso está lloviznando (se ven las gotas sobre el agua de la fuente). La foto 8 es ampliada como la 13:023, y la 10 como la 13:024. Luego hay unas fotos malas (movidas y enfocadas) de escenas en la calle, dos de una mujer en la calle friendo porras, y luego poniéndolas cortadas en una mesita. Utiliza un bidón metálico como cocina, donde hay fuego de leña, y encima un barreño grande con aceite. Está dando la vuelta a la rosca de porras. Toda esa cocina la lleva a cabo en la calle. Muchas de las actividades comunes o familiares se realizan en la calle, a la puerta de las casas. Luego hay dos fotos de mujeres con cestas. En esas dos se ve la sombra de Smith en el suelo sacando la foto, y está desenfocada. Es una pena pues se ve a una chica pequeña (de unos 5 años) llevando a su hermanito de 2 años a caballito. Las niñas aparecen todas descalzas. La siguiente serie es un bautizo en la iglesia (fotos 15 a 20) y luego los padrinos tirando monedas a los chicos/as del pueblo en la calle después del bautizo (fotos 21 a 34). El bautizo es bastante formal, y los padres y padrinos van bien vestidos. Se ve que es una familia con dinero o relativo poder dentro del pueblo. Por las notas se sabe que es el bautizo de María de los Ángeles García Briz, la hija de Eusebio García Cuesta, que trabaja en el Ayuntamiento. Está el sacristán y el párroco, y varios monaguillos. Luego los familiares. Es similar a otro bautizo aunque éste parece de posición social más alta. La costumbre de echar monedas (de 10 céntimos o perra gorda, y quizás algunas perras chicas de 5 céntimos) es una costumbre tradicional española al terminar los bautizos. Suele ser el padrino quien saca del bolsillo unas monedas y las tira al aire. Los chicos/as las cogen. Corren y se pelean. Se ve a la mayoría de chicos/as descalzos (no todos). Smith saca varias fotos interesantes de las monedas cayendo en el aire. Amplía la foto 27 como la 13:065 y la 34 como la 13:066. Si no se explica lo que está sucediendo son fotos enigmáticas, pues en la foto 34 los chicos están con las manos hacia el aire, ya que están cayendo las monedas. Es la foto más expresiva. Las personas mayores aparecen todas bien vestidas y con chaquetas pues salen del bautizo. Algunos niños del bautizo (bien vestidos) se mezclan con otros del pueblo (descalzos) para luchar por la calderilla (las monedas). Hay unos cuarenta niños/as esperando las monedas.

Uno de ellos está llorando porque otro le ha quitado una moneda (foto 24); es una buena foto psicológica.

HC95 (carpeta 4 «Spanish Village», número 97, 17 fotos super xx). Hay un duplicado. No es Deleitosa, sino una ciudad más grande, que Smith se niega a identificar. En un primer vistazo a esta HC es difícil de averiguar de qué se trata. Cuatro personas están sentadas a una mesa camilla, en un cuarto que parece un comedor o cuarto de estar de una ciudad provinciana. Es un carrito entero sobre *los protestantes* que Smith había buscado con ahínco. Un varón de mediana edad está leyendo la Biblia. Hay dos mujeres bastante mayores, y una joven que es Nina Peinado quien se sienta también a la mesa. La inclusión de Nina en el oficio religioso protestante es un atrevimiento de Smith inusual. Detrás hay un aparador con unas flores, unas estatuillas de porcelana quizás, unos retratos, y un reloj despertador con la hora 11:25. Encima de la mesa camilla hay una luz, pero entra luz también por una ventana lateral. En la pared hay varios cuadros, uno es un título académico (de bachillerato superior o alguna carrera universitaria), una foto de una pareja el día de su casamiento vestidos “de boda”, y dos golondrinas de cerámica. El hombre está casado (lleva un anillo en el dedo anular de la mano derecha). Está dentro de su casa —eso parece— pero lleva camisa, chaqueta de verano clara, y corbata ligeramente desanudada. Tiene el codo en la mesa, se sujeta la cabeza con la mano, ocultando un poco la cara (a propósito, para no ser identificado luego). Está leyendo de una gruesa *Biblia*. Las tres mujeres en actitud recogida. Un vaso de agua encima de la mesa. Las 17 fotos son prácticamente idénticas, salvo que algunas son verticales y otras horizontales. Se sabe por el reloj que Smith tarda exactamente cuatro minutos en tomar las 17 fotos. Empieza un carrito nuevo, para no cometer equivocaciones. Éste es el último carrito de fotos que realiza Smith antes de huir de Trujillo hacia Madrid, a recoger a Ted Castle (enfermo), y salir de madrugada conduciendo hacia la frontera de Irún. Smith desea mucho poder incluir unas fotos de protestantes en España. Esta foto es un servicio religioso, pero no lo parece. Es dentro de una casa, en la misma mesa que se utiliza para comer. El varón de mediana edad está le-

yendo la *Biblia*, y seguramente luego realiza un breve comentario. Eso es todo, pero suficiente para ilustrar el informe que realiza Smith sobre la persecución y repulsa de los protestantes durante la dictadura franquista. Las fotos son aceptables, nada llamativas. Smith realiza una buena ampliación de la 11 (como la 13:079) en que corta mucho el lateral derecho, y ennegrece el fondo, para darle un aspecto más oscurantista. La foto es clara y precisa, con luz de mañana. Pero la ampliación de Smith parece de noche, a la luz de la bombilla, como si estuviesen en una cripta. No se ve la pared casi, ni los objetos. Es una ampliación muy trabajada. La foto de boda desaparece casi oscurecida totalmente. En la ampliación Nina Peinado es ya difícil de reconocer. Smith explica que «esta fotografía no fue sacada en el pueblo de Deleitosa sino en una ciudad considerablemente más grande. Para protección de las personas no daré nombres, ni el nombre de la ciudad». Seguramente se refiere a Cáceres, pues sabemos que ese día salieron de mañana de Trujillo y volvieron de tarde. Es curiosa la decisión de incluir a Nina Peinado como una de las cuatro personas sentadas a la mesa, pues es casi seguro que Nina no era protestante. Puede ser el deseo de llenar un poco la mesa, pues sino eran solamente un varón de mediana edad y dos mujeres ancianas. Otra razón es la insistencia personal de Smith de incluir a Nina Peinado en alguna foto esencial, de tal manera que ella apareciese, aunque sin mencionar su nombre. Es el mismo caso que la foto de la mendiga en el parque en Málaga. Se explica como secreto agradecimiento por el enorme trabajo de Nina Peinado en el proyecto sobre España.

HC96 (carpeta 4 «Spanish Village», número 98, 30 fotos super xx). Hay un duplicado. Deleitosa. Este carrete y la HC son importantes, pues hay varias series de fotos, y entre ellas fotos esenciales. La primera serie (fotos 4 a 17) es Eleuterio Curiel, de cinco años, descalzo, recogiendo excrementos de burro en una cesta para utilizarlos luego como abono en el campo. Eleuterio va —como siempre— con pantalón corto, sujeto por dos tirantes cruzados. Recoge los excrementos con una escoba pequeña y un recogedor de metal. Va descalzo y los pies están en contacto con el estiércol. Eleuterio está actuando, pues es consciente del fotógrafo. Hace como que recoge,

pero sólo se le ve recogiendo nunca echando realmente los excrementos a la cesta. Son 14 fotos casi idénticas. La serie incluye la foto 5 del reportaje de *Life* que es la foto 9, y la 17 que se amplía como la 13:053 (foto 5 en el presente libro). Es una foto que Smith repite muchas veces pues sabe que está ante una imagen poderosa, y que confirma las hipótesis de su reportaje sobre España. Luego hay dos fotos (18, 19) de lo que parece un zapatero, cortando cuero en la calle, sentado a una silla a la puerta de casa. Dos fotos (20, 21) son de Lorenza Nieto Curiel, de 7 años, cortando pan sentada a la puerta de casa. Lleva un vestido de cuadros grandes, y una cinta en el pelo. Está cortando pan en trozos pequeños, con una navaja, como para hacer sopa, sobre un cuenco de barro. Hay muchas fotos del mismo encuadre en otros carretes. Luego hay tres fotos (22, 23, 24) de la familia Curiel comiendo en el suelo, todos de una misma olla, cada uno con su cuchara. Aparecen en la foto: Ponciano (49 años), su hija Bernardina (18), Marceliano (11), Eleuterio (5) y su madre Fidela (49). La foto elegida para *Life* es la de en medio, la 23, que aparece como la foto 13 del reportaje (y en el presente libro es la foto 8). Es un perol metálico, negro, con asa semicircular de las de colocar en la lumbre. Están comiendo en el suelo, sentados sobre piedras, y alguno quizás en alguna silla baja. Al menos Bernardina está sentada sobre una silla baja. Eleuterio aparece descalzo, Bernardina con un vestido y su collar, Marcelino con sus albarcas de neumáticos viejos. Cada uno come con su cuchara. Es una foto que llama la atención pues hay otras fotos de la familia Curiel en que aparecen comiendo en una mesa con mantel, aunque también de un plato comunal y cada uno con su cuchara. Esta foto da un imagen de pobreza y atraso considerables. No queda claro hasta qué punto es verídica. Luego sigue una serie de ocho fotos (25 a 32) de Lorenza Nieto Curiel vestida de primera comunión, acompañada de la mano por su madre a través de las calles del pueblo, como si fuesen de casa a la iglesia. La madre está vestida pobremente, con delantal, y además descalza, mientras que Lorenza (siete años) va primorosa de primera comunión, con zapatitos y calcetines blancos. En la primera de la serie (la foto 25) sale un brazo por la derecha (seguramente de Nina Peinado) que está indicando a Lorenza y su madre por dónde

deben de ir. Efectivamente en la siguiente foto siguen las instrucciones. Los niños del pueblo (son sobre todo niñas) miran con extrañeza a Lorenza. Sabemos que estas fotos están simulando el día de la primera comunión, pero que la ceremonia fue unas semanas antes (en mayo, no en junio) cuando Smith todavía no había llegado al pueblo. Las calles están en mal estado, y se ven algunas gallinas sueltas. Los niños no aparecen bien vestidos pues no es un día de fiesta. Las fotos parecen hechas por la tarde, lo cual es también inusual para una primera comunión. Madre e hija caminan de la mano, mostrando el contraste entre ambas personas, y ambos vestidos. La última foto (33) es una persona que tiene cogido un lagarto, y atado por las patas traseras y el abdomen, colgado en el aire, vivo. Se lo enseña a un chico de unos cinco años, con pantalón corto muy remendado, tirantes, y pelo corto (es bastante rubio). También hay una joven (también descalza) y una señora (con sandalias).

- HC97 (carpeta 4 «Spanish Village», número 99, 29 fotos super xx). Deleitosa solamente al principio. La primera foto (2) es al lado de la fuente de cuatro caños, en que una mujer lleva una serie de panes ya cocidos en la cabeza (viene del horno) y está de pie andando por la plaza y dando de mamar a su hijo o hija. Luego sigue (fotos 3 a 6) con una serie del mismo bautizo de la HC94. Son fotos muy oscuras, únicamente a la luz de la vela que lleva la madrina. El resto del carrete son fotos en otro pueblo, pues se ve la iglesia que es diferente. Debe ser cerca, seguramente en el camino de Trujillo a Deleitosa. Es un día muy de mañana, con una fuerte niebla o quizás lluvia. Smith aprovecha para sacar fotos de unos labriegos dando de comer a las caballerías (mulos sobre todo) en mitad del campo, con el pueblo y la iglesia al fondo. Son fotos estéticas, casi pictorialistas. Hay varios campesinos con mantas. Algunas personas corren como si estuviese lloviendo, o hiciese gran viento. Hay varias carretas con postes como las de llevar paja, y montones grandes de paja. Estas fotos no parecen usadas posteriormente por Smith.
- HC98 (carpeta 4 «Spanish Village», número 100, 30 fotos super xx). Hay dos duplicados. Deleitosa. Es un carrete entero (5 a 34)

de Lorenza Nieto siendo vestida de primera comunión por su madre Alfonsa Curiel Buenvarón, y paseada por el pueblo. Preceden pues a las de la HC96. La primera foto se inicia con la madre colocando la corona sobre Lorenza, ya vestida dentro de casa. Lorenza de punta en blanco, su madre mal vestida, con delantal, y descalza. En la habitación hay un gran telar. Parecen fotos sacadas con flash o con un farol, y seguramente con trípode. Hay una niña pequeña debajo del telar (seguramente la hermanita Avelina), y una gallina que corretea dentro de casa. En la casa se ve un pequeño espejo, algún plato colgado (de decorar), varios sombreros de paja. Sillas en buen estado, cestas, escoba y escalera. Las paredes encaladas hasta una cierta altura. El suelo es plano, de cemento. La madre está un buen rato arreglando la corona de la cabeza de su hija, posando claramente para que Smith pueda sacar la foto. Alfonsa arregla el vestido de su hija Lorenza, y le da un bolsito de primera comunión como de plástico transparente, que lleva en la mano derecha. Le dobla un pañuelo blanco bordado que lleva en la mano izquierda (luego se lo cambia de mano para poder dar la mano a su madre). En la foto 16 salen a la calle. La madre Alfonsa hace que cierre la puerta con llave. Es la famosa foto del reportaje de *Life* (también la 13:068). Está bastante recortada por arriba, abajo, y el lateral derecho (foto 2 en el presente libro). Por arriba se eliminan los cables eléctricos pero Smith se olvida y deja dos aislantes de porcelana blanca, de los cuatro que realmente hay. Por abajo se corta un brazo que estropeaba la fotografía. Por la derecha Smith corta una chica bien vestida aunque también descalza, que equilibraba el contraste entre la hermana desnuda, la chica descalza llevando a su hermanito a la espalda, y la madre de espaldas mal vestida y descalza; todas en relación con Lorenza Nieto, perfectamente vestida de primera comunión. La chica de la derecha aparece bien peinada, con pendientes, un vestido blanco bonito, y encima un delantal de cuadros, que ella agarra con sus manos. El vestido tiene un poco de volante al final, y en el escote. Sorprendentemente va bien vestida y arreglada —no endomingada— pero está descalza. Avelina (la hermanita desnuda) se la ve marchándose, mientras la madre se asegura que el burro está bien atado a la puerta de casa con una cadena (foto 17). Mientras tanto

Lorenza queda con las otras niñas descalzas. Nadie mira a la cámara. La vecina vuelve a coger a su hermanita en brazos y se van. Alfonsa Curiel agarra de la muñeca (no de la mano) a su hija y salen andando a la calle. Las gallinas por medio de la calle. Las vecinas miran con sorpresa, extrañadas, y alguna sonriendo al paso de Lorenza. Las calles son abruptas. Las sombras efectivamente son de tarde. Smith indica que vuelvan a pasar por la casa de una vecina en que la madre está cosiendo y la hija lavando una sartén o quizás cocinando en la calle. Se ve cómo madre e hija de primera comunión dan la vuelta para volver a pasar por el mismo lugar. Smith se acerca un momento y saca una foto de la chica lavando la sartén en la calle (foto 29). Smith no puede vencer la tentación de aprovechar una buena foto. Luego sigue fotografiando a Lorenza y su madre Alfonsa por la calle. Están ya cerca de la iglesia, pero no yendo a la iglesia sino viniendo, para que se las vea a ellas dos y en lo alto la iglesia. Al fondo un grupo de mujeres y niñas están mirando a Lorenza con sorpresa. Las dos fotos (30 y 31, con la iglesia al fondo) terminan la serie. Claramente Lorenza y su madre no van nunca hasta la iglesia, ni ella hace ese día la primera comunión (que ya había hecho el mes pasado). Todo el tiempo Alfonsa lleva a su hija sujeta por la muñeca y no por la mano. Esta serie demuestra el engaño que supone hacer creer que es el día realmente de su primera comunión. El pueblo está desierto, es claramente un día de labor, y sólo hay mujeres y niños pequeños en el pueblo, todos vestidos mal y de labor. El carrito incluye tres fotos más (32-34) de cinco cerdos pequeños (jóvenes) negros en mitad de la calle debajo de una silla con la armadura de madera de una de las caballerías.

- HC99 (carpeta 5 «Spanish Village», número 50, 10 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Hay un duplicado. Deleitosa. Son dos series, pero ambas de Fidela Montero García, la madre de la familia Curiel, de 49 años. En la primera serie (seis fotos) hace que cose, sentada a la puerta de su casa, en una silla baja. Tiene un cesto al lado, con unas tijeras, y la aguja en la mano. Hace que cose unos pantalones muy remendados. Detrás de ella el arado de los Curiel, formando una composición estudiada. A la derecha el burro de los Cu-

riel. A Smith le gusta la foto sexta, pero centrando en la mujer que cose y el arado. Quitando todo lo demás accesorio la recorta mucho por los cuatro lados. También hace marcas para ampliar de la foto primera, cortando los lados. La segunda serie es una repetición de otras fotos realizadas con la Leica en que Fidela está en la fuente de cuatro caños del pueblo, llenando un cántaro de agua. El cántaro tiene la boca un poco rota. Hay otra mujer llenando su cántaro también y al mismo tiempo bebiendo agua del caño. Fidela es una mujer vestida de oscuro, con pañuelo en la cabeza (cubriendo todo el pelo). Es una mujer delgada, huesuda, con profundas arrugas, y de ojos claros.

HC100 (carpeta 5 «Spanish Village», número 51, 2 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). El río cerca de Deleitosa. Es una foto peculiar de una mujer lavando en el río, con el jabón, la ropa y un cubo metálico. Está arrodillada sobre el reclinatorio especial de madera que sirve a las mujeres de Deleitosa para lavar en el río. Es una foto por detrás, y bastante de cerca. En un primer plano se ven sus sandalias. Es el mismo tipo de sandalias que llevan casi todos los del pueblo, en que se nota que las suelas están hechas con neumáticos reciclados. Junto a sus pies un perro negro pequeño, con un collar con cascabel al cuello. Las dos fotos son muy parecidas.

HC101 (carpeta 5 «Spanish Village», número 52, 12 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Hay un duplicado. Un campo a las afueras de Deleitosa. Son dos series sobre el mismo motivo: un campesino cargando un burro de gavillas acabadas de segar, para llevarlas a la era. Las cuatro primeras son de un hombre con sombrero, no identificado, que podría ser Ponciano Curiel. La segunda serie de ocho fotos es su hijo Genaro cargando el burro. La penúltima foto fue ampliada por Smith como la 13:095. Es una foto realizada un poco en cuclillas, con un punto de mira bajo. La foto sale con mucha precisión. Genaro tiene 17 años, aunque parece algo menor. Es moreno. Con camisa grande, se le sale por los lados, pantalones largos que sujeta con trabillas. El burro es el mismo en las dos series de fotografías (parece el burro de la familia Curiel).

- HC102 (carpeta 5 «Spanish Village», número 53, 12 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). En unos riscos, cerca de Deleitosa. Son todas fotos de Ponciano Curiel, 49 años, el padre de la familia Curiel. Es pastor y está con las cabras en unas rocas, con el valle abajo. En siete de las fotos Ponciano aparece de pie con el cayado en la mano. En las otras está sentado sobre una roca. Las cabras siempre alrededor, sobre las rocas. Ponciano cubre la cabeza con un sombrero de paja bastante roto, colocando al parecer un pañuelo entre la cabeza y el sombrero para que no roce. Lleva un zurrón de cuero en bandolera. Chaquetilla que le queda un poco corta, chaleco, pantalón de pana con rodilleras y agujeros. Barba de varios días. Sandalias de neumáticos reciclados. La primera foto de la tercera columna es bastante buena, pero no es escogida por Smith.
- HC103 (carpeta 5 «Spanish Village», número 54, 12 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Hay un duplicado. En unos riscos, a las afueras de Deleitosa. Es una continuación de la HC102. La mitad son de Ponciano Curiel —el pastor— de pie y la otra mitad sentado. Son todas parecidas, aunque las cabras no pueden estar quietas, y van cambiando la composición. Smith escoge la primera foto de la columna de en medio para ampliar (es la 13:089). Ponciano está de pie y se le ve muy bien de cuerpo entero, de perfil. Las cabras sobre las rocas. Pero curiosamente Smith vuelve a hacer el mismo truco de ampliar la foto al revés, cambiando la posición de Ponciano, de tal manera que aparece en la derecha mirando hacia la izquierda, cuando en realidad estaba en la izquierda y miraba a la derecha. Esta foto se incluye además en el portafolio de *Life* especial para la ocasión. Corta mucho el cielo por arriba, e igualmente los otros tres lados. Smith realiza muchas fotos del mismo tema de Ponciano con las cabras, pero no le convence mucho ninguna de ellas. La elegida no es la foto en que Ponciano sale más agraciado, sino quizás la que sale peor y más envejecido.
- HC104 (carpeta 5 «Spanish Village», número 55, 6 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Hay un duplicado. Deleitosa. Son tres series diferentes (de dos fotos cada una). La pri-

mera serie es una continuación de las HC102 y HC103, Ponciano con las cabras, pero con la perspectiva del valle. La segunda serie es seguramente un muro de Deleitosa (quizás del Ayuntamiento) en que hay una pintada institucional, ya un poco descolorida que dice (en mayúsculas): «¡¡VIVA EL EJERCITO Y MILICIA NACIONAL!! ¡¡VIVA ESPAÑA!! ¡¡ARRIBA ESPAÑA!!». La tercera serie de dos fotos es excelente: una foto de todas las fuerzas vivas (los que mandan) en el pueblo. Es un grupo de hombres —todos varones— vestidos para la ocasión, de pie, en mitad de la calle, contra el muro deteriorado de una casa (es la foto 12 en el presente libro). En un lateral se ve el anuncio de la película de la semana, que se proyecta hoy; norteamericana en versión española. Son 24 personas entre las que se pueden identificar: el alcalde (Maximiliano Buenvarón, en primera fila, el segundo por la derecha), el sargento de la Guardia Civil, el cura (Don Manuel), cuatro guardias civiles más con tricornio, dos guardias municipales (con gorra y corbata) y dos alguaciles (con gorra y sin corbata), el sacristán (con el pelo engominado). En el centro un personaje con traje cruzado, corbata oscura, gafas de sol, parece un cargo de Falange o una autoridad política, y que se puede identificar como el secretario del Ayuntamiento (Juan de Dios Jiménez). Parece ser la persona que realmente manda más en el pueblo. Está también el administrativo del Ayuntamiento (Eusebio García Cuesta) al lado del alcalde. Hay varios agricultores propietarios, vestidos de traje, camisa blanca (alguna rallada), abotonada hasta arriba, pero sin corbata. Todos ellos con sombrero de fieltro menos uno que va con boina. Puede que en el grupo haya alguno de los dos maestros del pueblo (ninguna de las tres maestras), pero significativamente en la foto falta el médico. El cura y algún otro aparecen con bastón. Varios están fumando (el sargento, el alcalde, el cura, otro guardia civil). Todos calzan botas o zapatos. Están serios, mirando a la cámara. Los que no están con sombrero son los falangistas (el alcalde, el secretario incluso con gafas oscuras, el funcionario del ayuntamiento) además del sacristán (con su pelo hacia atrás engominado). Hay una tradición falangista de no llevar sombrero que se aplica claramente a esta foto de grupo. El personaje con gafas de sol representa otra generación, otro poder político. Todos

son varones, con chaqueta. Es una foto estupenda (sobre todo la de arriba) del poder en Deleitosa. No queda claro el acto del que vienen (o van), pero podría ser una Junta Municipal en el Ayuntamiento. Todos aparecen trajeados, pero no parece ser para una fiesta. Las facciones de sus rostros son duras, algo desagradables. No parecen tranquilos siendo fotografiados por Smith. El contraste de la casa de atrás desconchada, con enormes grietas, y una conducción de electricidad mínima (con dos cables desnudos) es llamativa. Está tomada a propósito por Smith. Es una excelente foto de Smith, que sin embargo nunca es ampliada, quizás por mirar a la cámara.

HC105 (carpeta 5 «Spanish Village», número 56, 6 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Un campo a las afueras de Deleitosa. Es una continuación de la HC101, de Genaro Curiel y otro campesino cargando el burro (de la familia Curiel) con gavillas recién segadas. En una de las fotos a Genaro se le cae el sombrero de paja.

HC106 (carpeta 5 «Spanish Village», número 57, 8 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Deleitosa. En mitad de la calle Marceliano Curiel (11 años) tiene sujeto un lagarto grande con una cuerda por el abdomen y las patas traseras. Marceliano provoca al lagarto con el pie (está calzado con sandalias hechas con neumáticos). Hay unos niños/as alrededor descalzos. Claramente los niños se están divirtiendo con el lagarto, aunque muestran un poco de miedo, pues es un lagarto grande y fiero. La penúltima foto la amplía como la 13:058. Es una foto que le sale inclinada a Smith (eso le ocurre pocas veces a Smith) pero que corrige al ampliar, y de hecho amplía solamente el centro de la foto: el lagarto y la sandalia de Marceliano. Se ve claramente que el lagarto está cogido por una cuerda. En otra hoja de contacto se observa que la cuerda es realmente el cinturón de los pantalones de Marceliano.

HC107 (carpeta 5 «Spanish Village», número 58, 9 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Deleitosa. Es una continuación de la HC106, pero no tan de cerca, por lo que se ve mejor a Marceliano Curiel, y a las otras personas (funda-

mentalmente niños/as) que están presenciando la escena. Marceliano u otro sujeta al lagarto por la cuerda en el aire, y otro le da al lagarto una cuerda para morder. El lagarto parece fiero. Es un lagarto grande, de más de medio metro. Marceliano aparece con su gorro de recluta, y se sujeta los pantalones con una mano para que no se le caigan. Efectivamente no lleva su tradicional cuerda como cinturón. ¡La cuerda con la que tiene cogido al lagarto es la cuerda que él suele utilizar para sujetarse los pantalones! Los niños/as descalzos contemplan la escena con aprehensión. Smith amplía mucho y recorta la foto de en medio, como 13:059 en que el lagarto aparece colgado, mientras alguien le da un puntapié, y un niño se acerca a mirar con detalle la escena (no queda claro si este niño es Eleuterio Curiel, pero podría ser).

HC108 (carpeta 5 «Spanish Village», número 59, 12 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Hay un duplicado. La era comunal de Deleitosa. Son escenas de tres mujeres trabajando en la era comunal, en las afueras de la parte meridional del pueblo. Debe ser la era de la familia Curiel, pues están trabajando Fidela Montero, su hija Bernardina Curiel y una tía de Bernardina: Francisca Ruiz Montero. Esta última tiene algún problema en los pies pues lleva botas ortopédicas. Las dos mujeres mayores visten de negro, Bernardina de claro, con delantal y collar. Están aventando el trigo ya bastante limpio, y pasándolo por un cedazo. Lo apilan en montones barriendo con escobas artesanales (sin palo). Parece que a Smith le gusta mucho esta serie y saca al menos tres ampliaciones: la foto 6 como la 13:097, la 8 como la 13:098, y la 1 como 13:099. En las tres reduce la acción cortando los lados para presentar solamente a los personajes y la acción que realizan. También quizás para eliminar las sombras alargadas de la tarde. Una de ellas (la foto 8) es la foto 10 del reportaje en la revista *Life*. Corta la foto por la derecha de tal manera que sólo aparecen la cabeza y la mano (con la escoba) de Bernardina (véase la foto 7 en el presente libro). Ella va vestida de blanco, y Smith prefiere dejar a todas las mujeres de negro. La corta exactamente por el collar que luce Bernardina y que en esa posición cuelga. La foto 6 se incluye además en el portafolio especial

de *Life* eliminando la figura de Bernardina que estaba a la derecha. Da la impresión de que en España trabajan sobre todo las mujeres, lo que no es cierto, pues en esos momentos España tiene seguramente una de las tasas mínimas de población activa femenina del mundo. Es una serie que da la impresión que el trabajo de la era es únicamente de mujeres. Sin embargo, esto tampoco es cierto; más bien es lo contrario. Pero en el caso de los Curiel, el padre —Ponciano Curiel— es pastor, y seguramente ese día ha tenido que ir con las cabras junto con su hijo Marceliano (11 años). El trabajo que realizan las tres mujeres es casi final: la limpieza del trigo que ya está en montones. En el campo comunal se ven otras eras, y otras personas trabajando que son varones. En la séptima foto se ve a Nina Peinado con una mujer que lleva una escalera. Quizás es la escalera usada por Smith para sacar fotos en picado, aunque esta serie es a la altura de los ojos, y a veces agachado. Es la única vez que se ve la escalera. Es de madera, y relativamente alta. Pero Smith tiene otras fotos en la era, en que saca las fotos desde arriba.

- HC109 (carpeta 5 «Spanish Village», número 60, 5 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Deleitosa. Es una serie de dos niñas, una de siete años (cuatro fotos) y otra de unos doce (una foto). El tema común es mostrar que llevan del cuello un saquito con algo dentro, atado con un cordel largo trenzado. No se trata de un escapulario, sino seguramente de algún tipo de amuleto. Ambas muestran el saquito con las manos. Lo curioso es que el cordel alrededor del cuello es muy largo, de tal manera que el saquito colgado quedaría a la altura del ombligo o más bajo. Quizás es que sean amuletos para adultos. Ambas niñas muestran individualmente el saquito, en una actitud claramente posada. Smith escoge cuidadosamente un fondo con textura: una puerta de madera y un muro. La chica más pequeña lleva un vestido roto por varias partes, al que le faltan botones. En el momento de la foto tiene por lo menos tres moscas posadas en ella.
- HC110 (carpeta 5 «Spanish Village», número 61, 8 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Hay un duplicado. Deleito-

sa. Son tres series. La primera es un retrato de perfil, de medio cuerpo, de Fidela Montero, en la era comunal del pueblo. Con las manos en la cadera, el busto de perfil, y la cara girada casi de frente ofrece un retrato excelente, vestida de negro contra el fondo claro de la era, que Smith desenfoca a propósito (pues tiene bastante luz para obtener profundidad de campo). Se aprecia la delgadez de Fidela, y sus arrugas en el rostro moreno. La segunda serie de tres fotos son de varios jóvenes mirando la cartelera del cine, en donde aparecen algunos fotogramas (10) originales de la película de la semana. En este caso la película es norteamericana: *Las Hermanas* con Errol Flynn y Bette Davis. Cuatro chicos del pueblo (tres chicas y un chico) están mirando los fotogramas, es decir, de espaldas a la cámara. En la foto de en medio se ve en un lateral a Nina Peinado que se está yendo de la escena. Ésta es la que Smith amplía como 13:027, eliminando a Nina de la foto, y recortando los cuatro lados, dejando únicamente la cartelera y los cuatro chicos/as. La cartelera está en la calle, sobre la fachada de lo que seguramente es el cine. Las dos niñas menores van descalzas. La tercera serie está seguramente sacada por Ted Castle, pues aparece Eugene Smith, a la puerta de una casa que está en mal estado. Parece como si Smith saliese de la casa. Lleva un farol (de alcohol o gasolina) en la mano derecha, y el trípode en la mano izquierda. Tiene dos Leicas colgando del cuello, una a la altura del cinturón y otra paralela a la altura del pecho. Smith va con gafas, ligeramente de sol, camisa a cuadros, zapatos recios. Al lado hay un campesino con blusón remendado y su burro. La casa presenta una fachada de diversos materiales: ladrillos, roca, piedras, argamasa. La fachada tiene una textura interesante. Es una escena peculiar poco aprovechable para el reportaje, pero que proporciona información sobre la forma en que Smith saca fotos: con trípode, por lo menos dos cámaras cargadas con film siempre encima, y un farol para dar luz.

HC111 (carpeta 5 «Spanish Village», número 62, 11 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Hay un duplicado. Deleitosa. Se trata de las afueras del pueblo en donde está el cuartel de la Guardia Civil. Esta serie son todo fotos de los tres guardias civiles, pero que aquí aparecen de cuerpo entero.

Las fotos están sacadas por la tarde. Son siempre los tres guardias, con sus metralletas (dos guardias) quizás cetmes, y fusil máuser (uno) al hombro. El sargento aparece siempre en primer plano. Están perfectamente uniformados y con el tricornio puesto. Los uniformes parecen recién planchados. Posan de forma reglamentaria, agarrando la cincha con el pulgar por debajo. Algunas fotos están sacadas por Smith con el punto de mira bajo, para engrandecer más a los guardias. El cuartel está a las afueras del pueblo, pues luego no hay más que campo. Debe ser una casa-cuartel pues en una de las fotos (la primera de la tercera columna) aparece una mujer sentada en una silla cuidando a su hija pequeña. Se ve un perro, gallinas, y al fondo el pueblo y la iglesia. No está entre éstas la elegida para el reportaje, que seguramente sacó al mismo tiempo, pero utilizando una Leica. Smith sabía la importancia de esta serie, así que decidió sacar varias fotos, y con varias cámaras por si acaso. En esta serie los guardias civiles aparecen todos de cuerpo entero, y se nota mejor la forma en que están uniformados. Es una sesión de pose, y los tres guardias civiles están preparados, formales, y bien uniformados. No queda claro por qué decidieron estar armados, y especialmente con metralleta. Quizás quisieron impresionar a Smith, o fue una sugerencia del propio Smith. En cualquier caso están posando, pues no van así a la puerta de casa. El sargento parece algo más joven, pero también con cara más inteligente y alerta. Los otros dos parecen un poco más descuidados, con bigote, más de clase baja. El sargento aparece en todas las fotos en tensión, en posición de revista.

HC112 (carpeta 5 «Spanish Village», número 63, 9 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Deleitosa. Son dos series, cada una el retrato de una niña. La primera (seis fotos) es una niña comiendo un pedazo de pan. La niña tiene unos 5 años. La foto está sacada a la puerta de la casa, en que se ve la textura doble: de la puerta de madera y del muro desconchado. La niña va bien peinada, como para la ocasión, con unas trenzas atadas a lo alto de la cabeza, con lacitos. Pero va descalza (sólo se ve en una foto). Tiene una cara un poco rara, es guapa pero hace un gesto a veces como de asco. En una de

las fotos el pan que tiene en sus manos se ve más claramente, y es la elegida por Smith aunque la niña hace una mueca como de asco o de ligero dolor. Smith señala en la HC “*for cover*” es decir para la portada. La amplía como la foto 13:051, pero nunca es utilizada ni en el reportaje ni en el portafolio, y menos aún de portada. Las tres restantes son de una serie de numerosas fotos que Smith saca de Lorenza Nieto sentada a la puerta de la casa, cortando pan (sobre un cuenco de barro) con una navaja. La intención de Smith es sacar fotos de niñas con pan, pues la alimentación, y especialmente la producción de pan, era el tema inicial principal. Lorenza es el modelo preferido de Smith, pues es muy guapa, con ojos oscuros grandes, es chata, morena, y tiene una cara romántica. Obedece bien a las sugerencias de Smith y Nina sobre cómo mirar y posar. Lleva un vestido de cuadros y rayas. Tiene un cierto aire de las chicas fotografiadas por Lewis Carroll. Lorenza viste pobremente, con una cinta gastada en la cabeza. Smith intenta sacar todas las fotos con las niñas mirando de forma sesgada, aunque en alguna foto miran directamente a la cámara.

HC113 (carpeta 5 «Spanish Village», número 64, 7 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Hay un duplicado. Deleitosa. Son todas fotos de Lorenza Nieto y su madre Alfonsa Curriel en una calle del pueblo, con la iglesia al fondo (con los nidos de cigüeña). Es parte de una serie larga que incluye también las HC96 y HC98. Lorenza va vestida de primera comunión. La madre lleva un ramo de flores en la mano. Parecen flores de papel. Alfonsa va con un vestido zurcido, delantal, y descalza. Tiene cogida a Lorenza no por la mano sino por la muñeca. Posan como si volvieran de la iglesia, pues tienen la iglesia a sus espaldas. La intención de Smith es obtener una foto en que aparezca la iglesia para implicar la veracidad de la ceremonia de primera comunión. Pero es bastante obvio que no es el día de su primera comunión. En la calle varias vecinas miran desde las puertas de las casas. Hay gatos en la calle, y una niña descalza en contraluz (que puede ser la hermanita Avelina) sentada en el suelo. Smith marca una de ellas para ampliar. En la casa de la derecha se ve claramente la costumbre de colgar un cubo metálico, a la

altura de la cabeza, de un palo que sobresale perpendicular a la pared, a la entrada de la casa. En este caso es al lado de una ventana. No sabemos exactamente cuál es su objetivo.

HC114 (carpeta 5 «Spanish Village», número 65, 8 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Hay un duplicado. Deleitosa. Es la misma situación que la HC113, de Lorenza Nieto y su madre Alfonsa Curiel por las calles de Deleitosa. Las primeras fotos son además en el mismo sitio de la HC anterior, con la iglesia al fondo. Lorenza luciendo su vestido de primera comunión. En esta serie las fotos están sacadas con más proximidad. La madre agarra por la muñeca a su hija, y lleva el ramo de flores artificiales. Lorenza lleva una corona de las mismas flores artificiales que el ramo. El collar y el broche claramente no son de una niña de 7 años, quizás son de Alfonsa. El bolsito que lleva en la muñeca izquierda es transparente, como si estuviese hecho de plástico; pero sin nada dentro. En la mano lleva un pañuelo bordado. A esta distancia se aprecia mejor cómo el vestido de su madre es de diario, de trabajar en casa, lleno de rotos, zurcidos, algunos agujeros, y manchas; con el delantal puesto. En una foto en que sonríe se nota que le faltan varios dientes. La mejor foto para Smith (aunque con moscas en la mano) es la segunda de la columna de la derecha, que amplía como la 13:069. No nos parece la mejor foto, pero sí es en la que ambas están más serias y pensativas. En algunas otras fotos sonríen, lo que a Smith claramente no le gusta. Pero en este caso da la vuelta a la foto, dando la sensación contraria a la que normalmente utiliza Smith: cambia la foto como si la madre y la hija estuviesen *viniendo* de la iglesia es decir volviendo a casa después de la comunión, es decir caminando de izquierda a derecha, cuando la escena real es al revés.

HC115 (carpeta 5 «Spanish Village», número 66, 10 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Hay un duplicado. Campos a las afueras de Deleitosa. La primera serie es de una mujer con una azada irrigando un campo. Con la azada va haciendo pequeños diques de barro sucesivos, para que el agua vaya entrando por los surcos uno detrás de otro. Hay un niño de unos cinco años que la mira mientras trabaja. La segunda

serie (seis fotos) es de un varón sacando agua con una bomba manual. Le da a la palanca y sale agua. Una mujer (y luego otra) beben de una corteza de árbol que han puesto para que baje el agua. También llena de agua una calabaza seca. Las mujeres todas en estas series visten de oscuro, y con pañuelo a la cabeza. El varón está de espaldas. Lleva un pantalón lleno de remiendos. Las mujeres con vestidos rotos y raídos. Las dos son fotos de irrigación, y dan la sensación de que sí hay agua en el pueblo. Smith en su informe dice que sólo hay dos fuentes públicas, y luego otra con una noria que gira un burro. Sin embargo, en esta foto vemos otra bomba manual de un pozo en el campo. En otra hoja se ve también un pozo en el jardín de la casa del cura.

HC116 (carpeta 5 «Spanish Village», número 67, 8 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Deleitosa. Es la continuación de una serie conocida (pero esta vez con la cámara Rolleiflex y no la Leica) de Eleuterio Curiel simulando que recoge excrementos de la calle y los echa en un cesto. Aparece lo mismo en la HC96. Smith saca la foto de tal manera que se ven bien claros los excrementos de burro en el suelo de la calle, y Eleuterio en la posición de recogerlos con una escobilla en el recogedor metálico que agarra con su mano izquierda. Aquí es más claro aún que Eleuterio va descalzo, y que sus pies andan por encima del propio excremento. Son fotos posadas y seguramente de una acción inconclusa. Smith prefiere para ampliar las fotos tomadas con la Leica.

HC117 (carpeta 5 «Spanish Village», número 68, 12 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Hay un duplicado. El campo de los Curiel a las afueras de Deleitosa. Es otra serie conocida, en que Ponciano Curiel está allanando un campo sembrado, mediante el arado puesto en el suelo de forma transversal, tirado por dos burros. Lo utiliza como apisonadora. Ponciano hace presión sobre el arado con los brazos para que el arado aplane mejor los surcos. En alguna ocasión se sube en cuclillas encima del arado. Los burros son guiados (arrastrados parece a veces) por una mujer. Otra mujer está también ayudando. El reportaje de *Life* asegura que es una vecina. Es muy posible que sea la prima de su mujer, ya que

los Curiel tienen algún campo a medias con la abuela y con Francisca Ruiz Montero. Se explica pues que trabajen algo juntos el campo.

- HC118 (carpeta 5 «Spanish Village», número 69, 11 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Hay un duplicado. Deleitosa. Es una combinación de dos series ya conocidas. La primera (igual que la HC112) es Lorenza Nieto, comiendo pan a la puerta de su casa. En estas fotos se observa cómo Smith ha enseñado a Lorenza a no mirar a la cámara, prefiriendo que mire hacia arriba o de lado. Lorenza parece a menudo coqueteando con la cámara, poniendo poses interesantes. Son fotos estéticas, un poco de tarjeta de felicitación. Lorenza tiene un pan entre las manos y lo come (de forma no ávida), que es el tema que Smith quiere perseguir. Pero la foto le sale excesivamente “bonita” o estética, un poco impropia del tipo de fotos que suele obtener Smith. La segunda serie de cuatro fotos es una continuación de la HC108, con las mujeres de la familia Curiel en la era, aventando el trigo, y pasándolo por un cedazo. Son fotos peores, sin prioridad en el trabajo de Smith.
- HC119 (carpeta 5 «Spanish Village», número 70, 9 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Deleitosa. Son fotos prácticamente iguales a las de la HC113. Con Lorenza Nieto de primera comunión, agarrada por su madre Alfonsa Curiel Buenvarón, en la calle, con la iglesia al fondo. No hay variación. Es parte de la serie HC96, HC98, HC113, y HC114. Así se entiende la importancia que Smith dedica a esta foto, quizás porque le costó bastante convencer a la madre que vistiese a Lorenza otra vez de primera comunión. Lógicamente tiene que aprovechar el esfuerzo.
- HC120 (carpeta 5 «Spanish Village», número 71, 12 fotos, tamaño del negativo $2,25 \times 2,25$ pulgadas). Deleitosa. Al igual que en las HC112 y HC118, son retratos de Lorenza Curiel comiendo pan (6 fotos) o cortando pan (otras 6) a la puerta de la casa. Realmente no parece cortar pan sino que hace que corta pan. La insistencia de Smith en esta serie es quizás excesiva, pues las fotos son casi todas iguales, y la pose preparada. Hay un par de fotos mirando a la cámara, pero en general el

rostro aparece con cara soñadora. En varias de ellas Lorenza sonrío coquetamente, mostrando dientes bonitos. Está descalza. En algunas fotos se ven las moscas posadas sobre ella. Smith muestra una clara fascinación por esta niña.

- HC121 (carpeta 5 «Spanish Village», número 72, 9 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Deleitosa. Es una miscelánea de fotos. Una serie de dos fotos se refieren a una era en que un varón está sentado en el trillo que arrastran dos burros. Lo que parece un bosque son las gavillas de trigo amontonadas en la era comunal. Otras dos fotos son de Francisca Ruiz Montero (con botas ortopédicas) pasando trigo por un cedazo, haciendo caras. Otras dos fotos son del lagarto cazado por Marceliano Curiel y que los niños contemplan cuando muerde otra cuerda, en el aire. Otra foto es la de la niña con un saquito de amuleto. Y la última es una de las niñas comiendo pan a la puerta de su casa.
- HC122 (carpeta 5 «Spanish Village», número 73, 12 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Hay dos duplicados. Deleitosa. Son las fotos de Marceliano agarrando sus pantalones con la mano izquierda para que no se le caigan, pues ha utilizado la cuerda con la que normalmente los sujeta para atar el lagarto enorme que ha cazado. Sigue pues Smith con el tema de las HC106, HC107, y HC121. Todas las fotos son de niños/as del pueblo mirando al lagarto, suspendido en el aire por la cuerda, cómo se revuelve, muerde una cuerda que le acercan, e intenta desasirse de la cuerda en la que está atado. Marceliano saca la lengua. Es una foto interesante, en que el lagarto se revuelve, mientras Marceliano se sujeta los pantalones y los niños se ríen del lagarto (última foto de la primera fila). La HC incluye al final la foto de dos niñas pequeñas poniendo cara de asco.
- HC123 (carpeta 5 «Spanish Village», número 74, 6 fotos, tamaño del negativo 2,25 × 2,25 pulgadas). Hay un duplicado. Deleitosa. Es una miscelánea de escenas anteriores: dos mujeres en la era (una de ellas es Fidela Montero), dos escenas del lagarto cazado por Marceliano Curiel, y dos de la chica que lleva el amuleto al cuello en un saquito.

HC124 (carpeta 6 «Spanish Village», número 101, 35 fotos super xx). A partir de aquí están todas sacadas con una de las dos cámaras Leica de Smith. Hay un duplicado del carrito en dos HC. Deleitosa. Incluye varias series interesantes. La primera es el despacho del alcalde, en que aparecen sentados el alcalde (Maximiliano Buenvarón Palomo), el secretario del Ayuntamiento (Juan de Dios Jiménez Robledo), y el funcionario administrativo (Eusebio García Cuesta). El alcalde y el secretario están sentados a un lado de la mesa, y el administrativo al otro haciendo que escribe a máquina. Smith identifica a los dos primeros como jefes de Falange en el pueblo. Representan el poder civil en el pueblo, y seguramente la línea más fiel al franquismo. El despacho del Ayuntamiento tiene dos retratos grandes de Francisco Franco y de José Antonio Primo de Rivera en la pared. El de Franco casi de cuerpo entero, vestido de general, es más grande. El de José Antonio con los brazos cruzados, camisa azul, sin corbata, tiene una cierta aureola de mártir. En la pared también hay un clavo donde se van sujetando los sucesivos ejemplares del *Boletín Oficial de la Provincia de Cáceres*. Hay una pequeña repisa con trece tampones (sellos oficiales), y un bote de cola. Debajo tres candados, y tres o cuatro llaves grandes. Hay un armario con papeles. Encima de la mesa varios libros de contabilidad; y ejemplares del *Boletín Oficial del Estado*. Una máquina de escribir grandota, negra, manual. Sobre la mesa pende una sola bombilla, con un cable largo que tiene un nudo a la mitad. La instalación eléctrica es simple y primitiva (entra por la ventana). Los tres están fumando. Los tres visten con chaquetas claras (de verano), con camisa desabotonada, sin corbata. Curiosamente van los tres vestidos muy parecido. Parecen amigos, compañeros, y seguramente confidentes. Toda la administración en ese despacho da un aire de primitivismo y caciquismo. La foto del dictador en la pared domina la escena. Es el secretario el que parece que manda pues se sienta en el medio de la mesa, dejando al alcalde un poco esquinado. Posan para la cámara de Smith haciendo que trabajan. El alcalde tiene cara de simple, y el secretario de listo. La foto 7 es ampliada como la 13:002. Es muy buena la 8, donde aparece solamente el alcalde, con cara de bruto, agarrando la colilla con las puntas de los dedos. Luego hay tres fotos (9 a 11) del

alcalde, ahora con chaqueta oscura, y una señora que parece ser su mujer, a la puerta de su casa. Es una casa mucho mejor, con la fachada estucada, una luz a la entrada, balcón con alguna planta, y una cortina de buena calidad (también rayada) sobre la puerta. Luego está la serie del médico del pueblo —José Martín— hablando con una vecina en mitad de la calle (fotos 12 a 18), aunque ninguna de estas fotos es la que aparece en el reportaje de *Life*. El médico lleva gafas. Viste una especie de chaqueta o bata clara, corta, con una pluma en el bolsillo de arriba, varios bolsillos y trabillas. El pantalón está bien planchado, y lleva unas sandalias de buena calidad, con calcetines. En la mano derecha tiene un farol de gasolina o alcohol (y en esta serie también el estetoscopio). Habla con una vecina que está de espaldas gesticulando bastante. La foto está tomada un poco desde arriba. Las fotos son parecidas, pero en una de ellas el médico se ha puesto el estetoscopio al cuello (foto 15, luego se lo vuelve a quitar). Queda claro pues que sigue instrucciones de Smith para dar una imagen más creíble de que es el médico (pues no lo parece). Luego hay una serie de seis fotos (19 a 24) de varias mujeres apoyadas en la pared, en una esquina de la calle. Hay también un niño. La última serie son 13 fotos (25 a 37) de un niño cagando en mitad de la calle. Smith escoge para ampliar la 27 en que realmente se ve al niño cagando, y los excrementos en la calle (foto 13:054, curiosamente Smith da la vuelta a esta foto, y la corta mucho para eliminar el contexto). Parece claro que el chico está colaborando con Smith para sacar la foto, pues está bastante rato, y va cambiando de sitio para que Smith pueda fotografiarle mejor. Debe seguir las indicaciones de Smith de que se acerque más a una puerta, para que se vea que caga en mitad de la calle y al lado de una casa. En cualquier caso Smith hace todas las fotos por detrás, el chico en cuclillas, con el culo al aire. Es impresionante cómo Smith logra la colaboración de la población del pueblo hasta el punto de que este chico caga en mitad de la calle. Puede ser Eleuterio Curiel, aunque la cara no se ve lo suficientemente bien para identificarle. Parece el mismo niño que estaba en la escena del lagarto cazado (HC106, HC107, HC122). Por la foto se entiende que el niño no lleva calzoncillos (sólo pantalones, y que no utiliza papel para limpiarse luego el

culo. No sabemos si ambas especificaciones pueden generalizarse a todo el pueblo.

HC125 (carpeta 6 «Spanish Village», número 102, 33 fotos super xx). Hay un duplicado parcial con una tira de otra hoja. Es la era comunal a las afueras de Deleitosa. Son escenas de la era —seguramente de la familia Curiel— trillando con una pareja de burros. Utilizan un trillo antiguo, empedrado de pedernales seguramente. En otras eras de al lado están también trillando con burros, y el mismo tipo de trillo primitivo (empedrado). En varias de las fotos parece que es Genaro Curiel quien está trillando. Lleva una cuerda con la que guía a los burros, y un tralla o látigo que utiliza para que sigan dando vueltas por la era. Los burros llevan bozales. Las vueltas son contrarias al sentido de las manecillas del reloj. Smith saca algunas fotos (todas son muy parecidas) de una era vecina donde también se trilla. Pero elige para ampliar una en que la que trilla es una mujer (foto 27 ampliada como 13:096). Curiosamente cambia el sentido, para que simule ir en dirección de las manecillas del reloj. En varias ocasiones Smith quiere dar la impresión que las mujeres trabajan mucho en el campo, lo que no es enteramente cierto, pues el trabajo más fuerte está realizado por varones, aunque en este pueblo a veces se ven mujeres trillando en vez de a los trilliques. Es curioso que Smith quiera dar esa impresión de mujeres trabajando, pues además de no ser cierta no tiene un objetivo claro. ¿España un país donde trabajan las mujeres? Es más bien lo contrario; lo que no significa que las mujeres no hagan muchas otras labores. Quizás es una especie de extraño homenaje a las mujeres del pueblo, con quienes Smith termina teniendo una excelente relación; mientras que su relación con los varones es escasa (y con las autoridades mala). La trilla es un trabajo repetitivo y de poca responsabilidad, y a menudo se deja en manos de trilliques (niños y mozos) y mujeres. Nunca se suele ver a niñas encima de un trillo, aunque sí acuden a la era. Puede ser un trabajo peligroso si alguien cae y el trillo pasa por encima. Así mientras otros miembros masculinos de la familia trillan, las mujeres se encargan de organizar el trabajo, las gavillas, la nueva mies encima de la era, etc. En estas fotos aparece la escena de la era como un trabajo eminente-

mente familiar, en que trabajan todos los miembros de una familia, sin otros trabajadores o jornaleros. Las eras están juntas, dividiéndose apenas por los montones de gavillas. Estas escenas parecen estar tomadas a media tarde. En algunas Smith consigue perspectiva, es decir que seguramente utiliza la escalera de madera.

HC126 (carpeta 6 «Spanish Village», número 103, 22 fotos super xx). Hay un duplicado en dos hojas más. Deleitosa. Son todas sobre la procesión del Sagrado Corazón de Jesús (29 de junio de 1950) que ya había fotografiado anteriormente. Smith saca muchas fotos en las procesiones, pero luego aprovecha pocas. Suele preferir primeros planos de pocas personas, que no grupos más grandes. Ya se ha mencionado que es una procesión de mujeres, con escapulario, algunas de ellas son de clase social algo más elevada. Aquí fotografía la salida de la iglesia, y efectivamente hay dos monaguillos (varones) llevando cada uno una vela; pero el resto son mujeres. A la foto de la salida se vuelve a ver la conducción de la electricidad sobre la propia puerta de la iglesia, que alguien borra cuidadosamente en una de las ampliaciones. Hay varias mujeres que llevan el paso y que van con gafas de sol, estilo falangista; es posible que sean las mujeres de las autoridades o de los guardias civiles. Smith saca también varias fotos de las mujerucas, ancianas, que visten de negro, con vestidos tradicionales. Sólo al final de la procesión hay un grupo de personas entre las que hay algunos varones, pero son pocos. También algunos niños; los más jóvenes con pantalón corto y tirantes (normalmente de tela y cruzados) pero los más mocitos con pantalón largo y sin tirantes. Los tirantes son un indicador de edad infantil, y se llevan solamente hasta una cierta edad. A Smith le gusta la foto 6 en que sale el cura y mujeres con niños en brazos. Obtiene esa foto desde arriba (quizás desde una escalera). Smith sigue la procesión por el pueblo. Pasan por una plaza con el único monumento del pueblo, que es una columna grande, sobre una balaustrada de piedras. Es una columna que indica que Deleitosa es un municipio o pueblo autónomo. La columna no tiene prácticamente adornos, y es un símbolo simple, algo fálico. En las dos últimas fotos (23 y 24) se ve cómo al paso de la imagen del Sa-

grado Corazón de Jesús, algunas personas del pueblo se arrodillan. A la puerta de casa se arrodilla una señora, y sus dos hijas, repeinadas para la ocasión. Las niñas se arrodillan sobre unas sillas bajas, que utilizan como reclinatorio improvisado.

- HC127 (carpeta 6 «Spanish Village», número 104, 35 fotos super xx). Hay un duplicado. Deleitosa. La primera serie es larga (fotos 3 a 27) y son de Ponciano Curiel y su hijo Marceliano (11 años) con las cabras del rebaño que cuidan como pastores. Las 130 cabras están en un redil dentro del pueblo. Smith fotografía el proceso de sacar las cabras del redil. Ponciano las jalea desde dentro, y Marceliano vigila la puerta. Luego todas las cabras andan por la calle, se supone que hacia la salida del pueblo, para ir a pacer. Smith saca primero una serie de fotos de Ponciano (3 a 10) y luego de Marceliano (11 a 17). Ponciano aparece vestido con chaleco, pantalones remendados, una calabaza atada con una cuerda a la cintura, sombrero de paja (pone un pañuelo encima de su cabeza para protegerla del sombrero viejo de paja), y cayado. El retrato 7 de Ponciano es bueno. Marceliano viste su gorro viejo de recluta (militar), camisa de adulto que le viene grande, y pantalones también grandes. Se sujeta los pantalones con una cuerda. Lleva un zurrón de cuero en bandolera, y un cayado grueso. Ambos, padre e hijo, calzan albarcas rústicas hechas de neumáticos viejos, con grandes grapas de hierro. Padre e hijo se parecen, pero Marceliano es bastante rubio, con ojos claros, que se parecen a los de su madre. Marceliano no tiene el rostro típico de español moreno. La foto 13 es un buen retrato de Marceliano. El hijo queda en la puerta del establo (un redil a cielo abierto entre varias casas) vigilando mientras van saliendo las cabras azuzadas por el padre. Más que vigilar parece que está posando para Smith, en la puerta con el zurrón y el cayado. Smith amplía por lo menos tres fotos de esta serie: la foto 10 que es un retrato de ambos, padre e hijo (ampliación 13:085); la 19 en que las cabras están saliendo, en que corta a Marceliano que posa a la puerta del redil que es buena pero pone cara de enfadado (ampliación 13:086); y cuando las cabras salen por la calle del pueblo (foto 26, ampliación 13:087). El rebaño de cabras no es propiedad de la familia Curiel, sino de otra

persona que ni siquiera vive en Deleitosa, sino en Trujillo. Ponciano y Marceliano reciben conjuntamente unas 350 pesetas al mes por ocuparse del rebaño (2,1 €). La última serie (fotos 28 a 37) es el comienzo de vestir a Lorenza Nieto con su vestido de primera comunión, por su madre. Es pues el inicio de la serie que abarca varias hojas de contacto: HC96, HC98, HC113, HC114 y HC119. Smith empieza a fotografiar cuando Lorenza ya tiene las enaguas puestas, e incluso está calzada. La cara de Lorenza en la foto 28 es divertida. Su madre le ha hecho unas trenzas en el pelo para que luego al quitárselas el pelo quede rizado. Ha realizado pues bastante trabajo para esta simulación. La madre viste a Lorenza en el cuarto principal de la casa, en donde hay un telar grande que llena una buena parte de la habitación. Debajo del telar está jugando una hermanita de Lorenza: Avelina, descalza, sólo con una camisola. La madre Alfonsa Curiel está poniendo el vestido de primera comunión a Lorenza. Luego le coloca bien el collar y el broche. Se puede ver entonces que dentro de la habitación hay también gallinas. Lorenza está formalita, sin moverse. Luego su madre le suelta las trenzas. Le peina con un peine grande. Parece que Smith utiliza un farol, o quizás flash en estas fotos. La dirección de la luz cambia a veces lo que significa que alguien está moviendo el punto de luz. En la última foto de esta serie Lorenza ya está vestida, pero sin el velo. Su madre le termina de arreglar el pelo, que ha quedado como una melena rizada.

HC128 (carpeta 6 «Spanish Village», número 105, 33 fotos super xx). Deleitosa. La primera serie (4 a 11) es un poco enigmática. Es una habitación ruinoso del pueblo y dentro hay una treintena de niños y niñas pequeños. Sentada a la entrada hay una mujer (puede ser una maestra) con un libro seguramente de aprender a leer en el regazo. De la puerta cuelgan unas bolsas como si fueran de escuela. Los niños y niñas son de edades diversas, pero alrededor de 5 años. Algunos van descalzos. Un niño que parece más pequeño va con un blusón, con el culo al aire. No es claramente la escuela pues el edificio y el cuarto están en malas condiciones. A lo mejor es la clase de los pequeños, pues están juntos niños y niñas, lo que sólo ocurre con la clase de cinco años, a partir de esa edad están siempre

separados. Quizás están dentro para resguardarse de la lluvia. No hay una explicación clara. Smith no utiliza ninguna de estas fotos. La segunda serie (fotos 12 a 36) son todas de la era comunal al sur del pueblo. Smith concentra su atención en dos eras contiguas, y saca varias fotos parecidas. Todas las fotos están obtenidas desde lo alto de un escalera de mano, y Smith apenas puede cambiar la posición. Son buenas fotos pues hay una cierta perspectiva de las eras, las gavillas de trigo amontonadas, los trillos llevados por campesinos, con una pareja de burros. Los que trillan son todos varones. Una mujer en un lado de la era (casi al pie de la escalera de Smith) bebe agua de un botijo. Es por la tarde. Las gavillas simulan casi un bosquecillo. Al fondo se ven las últimas casas de la parte sur del pueblo. Los varones trillan sentados o de pie sobre el trillo, indistintamente. Siempre llevan y utilizan una tralla.

- HC129 (carpeta 6 «Spanish Village», número 106, 25 fotos super xx). Deleitosa. Es la mitad de un carrete, fotos 14 a 38. Es una serie entera sobre la familia Curiel arando el campo. Ponciano Curiel ara el campo con una pareja de burros (el burro blanco y el burro negro). Es ayudado por una mujer, y en algunas fotos se ve también a la hija Bernardina (18 años) echando una mano. Ponciano ara surcos y las dos mujeres siembran, agachándose y metiendo las semillas en la tierra. Es un campo pequeño, así que no es trigo (además el trigo se siembra en octubre, y las fotos se sacan en junio), sino alubias o garbanzos. Por la forma (foto 32) parecen judías blancas. La mujer va con una lata pequeña y siembra en hilera una detrás de otra en el valle del surco. Ponciano prepara el arado transversal en el suelo para allanar luego la tierra. Se seca el sudor de la cara con un pañuelo grande. Es un campo pequeño de unos 20 metros por otros 20 metros como mucho. Pero para alubias es suficiente para el consumo familiar. Smith no parece que utilice luego estas fotos.
- HC130 (carpeta 6 «Spanish Village», número 107, 11 fotos super xx). Hay un duplicado. A las afueras de Deleitosa. Es un campo plantado, y un varón está sacando agua de un pozo con una bomba manual. Smith señala que hay seis bombas como ésta

en Deleitosa. El agua cae sobre una corteza grande de árbol, y se dirige hacia el campo para irrigarlo. Hay al menos también una mujer y un niño, pero Smith no los fotografía. Se centra en el esfuerzo que supone dar a la palanca de la bomba para sacar agua, y cómo circula el agua que sale así del pozo. Es un varón joven, fuerte, y tiene que dar con ambas manos a la palanca. Ha dejado el sombrero sobre un poste. Al lado de la bomba, en un abrevadero pequeño, hay una calabaza con tapón, y seguramente agua dentro. Debe ser pues agua potable. Esta foto 10 es la preferida de Smith y la que marca para ampliar. Smith saca una foto del hombre de espaldas (foto 11) en que muestra los pantalones más remendados y viejos de todo el pueblo.

- HC131 (carpeta 6 «Spanish Village», número 108, 27 fotos super xx). Hay un duplicado de sólo una tira (fotos 28 a 31) entre las que está la foto elegida. Seguramente Deleitosa, pero no se puede asegurar. Es el interior de un molino, por dentro, todo lleno de telarañas. Se trata de un molino de trigo (o de cereales) para producir harina. Hay varias poleas que hacen girar la tolva. Se ven varios sacos en el suelo llenos o semillenos. También una balanza (una romana) grande. Hay varias fotos de un hombre vaciando un saco que parece de trigo sobre una campana grande donde pasa a la muela donde es molido. Parece un molino eléctrico pero es de agua. Es una foto interior, y hay poca luz aunque Smith consigue más luz. Pero las fotos no son muy buenas. Smith amplía la foto 30, como la 13:026. En el informe final a *Life* (en la página 41) Smith señala que es un molino de trigo, movido por agua, en las colinas detrás de Deleitosa. Sólo opera un cierto tiempo, pues tiene que acumular agua, y luego soltarla para mover la muela. Señala que es uno de los varios molinos que hay alrededor de Deleitosa pero que no funcionan a pleno rendimiento pues no hay suficiente trabajo. El Estado les obliga además a cerrar desde julio hasta octubre, precisamente cuando el Gobierno recoge el grano del pueblo. Durante el resto del año hay muchos días que tampoco trabajan. No se autoriza a que los agricultores paguen al molino con una parte de la molienda, pero se hace. Aproximadamente el molino se queda con un 5% de lo que muele.

HC132 (carpeta 6 «Spanish Village», número 109, 35 fotos super xx). La era comunal de Deleitosa, al mediodía. La mayor parte del carrete es la famosa serie de la discusión en el campo de un varón y dos mujeres (fotos 6 a 37). Delante hay tres fotos (3 a 5) de una niña de 3 años, con un alegre vestido, y una escoba en la mano. La serie de la discusión de los tres labriegos es importante, pues supuso una de las fotos del reportaje en la revista *Life*, la octava, a tamaño bastante grande. Pero no está en este carrete sino en la HC135. La idea de la foto es que estos campesinos —dos mujeres y un varón— están teniendo una discusión (un desacuerdo) sobre las parcelas que han conseguido para las eras. Se trata de un campesino varón de edad madura, y dos mujeres. Una de ellas va descalza. Los tres están vestidos de trabajo, con ropa bastante usada, pero dignamente. El varón lleva chaqueta, lo que es normal en el pueblo, y unos pantalones muy remendados. En la solapa izquierda de la chaqueta se observa una cinta como de luto. Cuando abren la boca se observa que les faltan varios dientes. Realmente parece que simulan una discusión. Pero varias veces se ríen. Continuamente apuntan a algo como si discutiesen sobre un territorio. En la foto 36 una mujer, de broma, hace que ahoga a la otra con las manos. Pero los tres se están riendo. Siguen riendo y en la foto 35 otra vez la misma mujer simula que está ahogando a la otra. Smith utiliza dos cámaras (Leica las dos) para sacar más fotos, dado que el carrete de una se le agota. Sigue pues en la HC135 con la continuación de la última foto 37.

HC133 (carpeta 6 «Spanish Village», número 110, 33 fotos super xx). Deleitosa dentro de la casa de los Curiel. Es una serie distinta a la que aparece en *Life* también de la familia Curiel comiendo. Es por la mañana pero no queda claro si es el desayuno o la comida; más bien parece el desayuno. Aparecen los padres (Ponciano y Fidela) sentados en sillas, con los tres hijos menores: Genaro (17) sentado en una silla, y Marceliano (11) y Eleuterio (5) sentados en un banco bajo. Están todos tomando un desayuno rápido antes de ir a trabajar, de un pote pero que está un poco alzado, encima de unos hierros. Todos comen, cada uno con su cuchara de metal. Hay también un jarro con agua o leche. Eleuterio va descalzo, como siempre. El

padre cuenta algo y Genaro ríe. Las fotos salen a veces movidas, pues Smith está utilizando seguramente trípode y velocidad lenta. La luz entra por la puerta que han dejado entreabierta. Marceliano lleva una boina puesta. Se ríe. Hay una gallina que se acerca a ver si consigue algo de comer. La mayoría de las fotos salen movidas, pero son fotos interesantes que enseñan cómo desayuna normalmente esta familia. Falta los hijos mayores (Bernardina y Demetrio). La escena es divertida, y todos parecen hablar y reír. El enfoque es prácticamente el mismo, por lo que es seguro que Smith utiliza trípode (aun y eso la mayoría de las fotos salen movidas). Smith les ruega que miren hacia arriba pero hacia otro lado del cuarto, para poder coger mejor sus caras. Durante toda la escena en que Smith saca 32 fotos —todas similares— consigue que no miren a la cámara. Las fotos son interesantes pero Smith no incluye ninguna de éstas en los reportajes, ya que ofrecen una imagen de dignidad y no de pobreza. Aunque es un desayuno rudimentario, y de un pote común, están bien sentados, hablan, hacen vida familiar, van decentemente vestidos, se lo pasan bien. Para el reportaje de *Life* Smith prefiere escoger la otra foto de la comida en donde la oscuridad y la falta de un encuadre claro simula una situación mucho más primitiva.

HC134 (carpeta 6 «Spanish Village», número 111, 28 fotos super xx). Hay un duplicado de ocho fotos (25 a 32). Deleitosa. Fundamentalmente es la serie del médico del pueblo José Martín hablando con una mujer en la calle, continuación de la HC124. Al inicio hay una serie de cuatro fotos de un chico del pueblo que tiene agarrado un halcón, u otro tipo de ave rapaz, con una cuerda de una pata, y que levanta el pájaro, cabeza abajo, colgado de la cuerda. Tres niños (dos de ellos descalzos) miran cómo el niño mayor se divierte con el pájaro. Le ha construido una especie de jaula con ramaje, corteza de alcornoque, y un poco de cuerda. El chico que está torturando al pájaro va con camisa blanca, pantalones aceptablemente nuevos, y alpargatas de cintas. Sobre la camisa lleva una medalla con un imperdible. La serie importante es la del médico que abarca desde la foto 9 a la 32. La elegida para la revista *Life* es la foto 27, que es la cuarta foto del reportaje.

Aparece severamente cortada por los laterales. Es una discusión o conversación bastante posada pues entre las fotos 16 y 17 el médico recibe la instrucción de ponerse al cuello el estetoscopio. En muchas fotos el médico está sonriendo levemente, cosa que no es lo que Smith pretende. Así que sigue sacando fotos. Smith elige la foto 27 en que el médico está mucho más serio, y con la mano izquierda parece indicar algo grave con el índice (foto 5 en el presente libro). La idea que comunica la foto es que ha pasado algo grave, o que hay una urgencia médica. Pero nada de eso es cierto. La mano derecha levanta un poco el farol para que se vea mejor. La foto está sacada desde arriba, así que Smith podría estar subido a una escalera. Así se explica que la perspectiva no cambia en la serie. Al fondo de la calle en la foto 27 (ampliada como la 13:030) se ve una niña pequeña. A partir de la foto 30 el médico se vuelve a quitar el estetoscopio, y Smith se baja de la escalera y saca alguna foto más a nivel de ojo (foto 31 y 32). La escena está pues posada, con la ayuda del propio médico (amigo y confidente de Smith), y de la mujer que no identificamos quién es. El médico es un hombre maduro (entre 40 y 50 años), con gafas, bastante calvo (cosa que se nota más desde la escalera). La calle está en mal estado, y las casas son de las peores del pueblo, lo que añade dramatismo a la escena. Es curioso que Smith busca una foto buena, pero en la que el médico (que se siente fotografiado) no sonría. Le sugiere que se ponga el estetoscopio al cuello para dar más imagen de urgencia, y de que es médico.

HC135 (carpeta 6 «Spanish Village», número 112, 35 fotos super xx). Hay un duplicado. Deleitosa. Entre otras fotos incluye una serie de la discusión entre un campesino y dos mujeres (fotos 10 a 27). En total pues, con dos cámaras Smith saca 50 fotos de esta escena que él considera importante. El resto están en la HC132. Esta HC incluye la foto 10 que es la que amplía como 13:082 en el CCP, pero que en la revista *Life* aparece en una ampliación algo cambiada. Es el mismo negativo, pero en una ampliación Smith la encuadra normal, y en la de la revista *Life* aparece inclinada (véase la foto 6 en el presente libro). Las fotos en esta hoja de contacto parecen seguir la HC132, en donde se le acabó el carrete. La foto 10 es una

continuación de la 37 (la foto final del carrete anterior) de la HC132. Es la foto elegida, y en la que las tres personas parecen discutir. Sin embargo, la foto siguiente (la foto 11), que es inmediatamente después, se les ve reír juntos a los tres. Luego una de las mujeres sigue tomando el pelo a la otra simulando que la va a ahogar. Se ríen y luego hacen que discuten otro poco. Continuamente levantan un brazo, indicando algo en lejanía, como si discutiesen sobre unos límites de terreno o algo así. Pero están posando. En la última foto de esta serie (la 27) las dos mujeres están divirtiéndose mucho, como jugando, toreando, o pegándose de broma. Toda la serie de cincuenta fotos es posada, simulando una discusión. No es una discusión real. La foto elegida es bastante dramática, y ese es precisamente el mensaje que quiere comunicar. Hay una cosa importante sobre esta foto: en la revista *Life* aparece torcida, es decir con la línea del horizonte bastante inclinada. Esto añade dramatismo a la foto, y a la supuesta discusión. Es así una foto llamativa. Es la primera foto que saca Smith con la segunda Leica sobre el mismo tema, pues el carrete de la primera Leica se le había acabado. Nuestra explicación es que debido a la precipitación de cambiar de cámaras Smith no controla bien la cámara, y la foto —en el negativo— le sale un poco inclinada. No es mucha la inclinación, pero no es lo que debería de haber conseguido. Quizás por eso Smith se enfada consigo mismo y amplía la foto para *Life* torcida, bastante más torcida de lo que ya está en el negativo. Es decir, ante un error que comete él, inclina más aún la foto (la ampliación) exagerando el error. Sin embargo, consigue el efecto esperado de añadir dramatismo a una escena que supuestamente debe ser dramática pero que no lo consigue del todo, dado que la discusión es falsa. Los tres campesinos están simulando la discusión. Si uno se fija con cuidado en la foto elegida la mujer de en medio (la que va descalza) está riéndose un poco. En la foto inmediatamente posterior se ríen los tres. Sin embargo el CCP guarda una ampliación de esta foto 10 (la 13:083) desinclinándola, es decir rehaciendo el encuadre de tal manera que la línea del horizonte aparezca horizontal. Es así (sin inclinar) como la incluye Smith en su *Big Book*. Es una foto importante pues Smith no suele inclinar las fotos, sino que las saca, y las am-

plía siempre de forma ortodoxa, cuadrículada, con los ejes vertical y horizontal equilibrados. La idea de inclinar la foto proviene pues de que en el origen ya estaba un poco inclinada, y quizás eso le hizo enfadarse a Smith consigo mismo, e inclinarla más en la ampliación. Al verla luego pensó que el efecto dramático se conseguía así mejor. Lo que es cierto, pues comunica un cierto sentido de desasosiego, desequilibrio, como si la foto la hubiese sacado arriesgándose en una fuerte discusión. La realidad es que hay cincuenta fotos de la misma escena, y los tres campesinos están posando simulando una discusión que no es cierta. No es una foto sacada con urgencia. Esta HC incluye dos series más. La primera, al principio (fotos 3 a 6) es una joven de unos 15 años, muy guapa, que está peinándose y arreglándose el cabello en la calle, en la puerta de casa, junto a una ventana, con una palangana metálica en el alféizar de la ventana. Es una chica delgada, con un vestido negro, pendientes, medalla y un anillo. Lleva unas trenzas, para rizar el pelo, que va deshaciendo y peinándose. Es una joven no identificada, que no ha aparecido antes en las fotos de Smith. La ampliación 13:042 no es ninguna de las de esta HC. La segunda serie al final (fotos 28 a 36) se trata de una señora cosiendo a máquina (una máquina Singer, negra, de pedal, con mesita) en la calle, a la puerta de la casa. La casa parece una de las mejores del pueblo. Enfrente de la mujer está sentado un varón, también en una silla en la calle (debe ser su marido) en actitud extrañamente vigilante. La señora es mayor pero no anciana (tiene un mechón de pelo blanco, y va con la cabeza descubierta). Está cosiendo una tela grande, blanca. Tiene unas tijeras, el aceite de la máquina, y una cesta. Hay varias personas mirando la escena. Smith no incluye en el reportaje ninguna foto que muestre máquinas o progreso.

HC136 (carpeta 6 «Spanish Village», número 113, 10 fotos super xx). Deleitosa, la casa de los Curiel por dentro. Fidela Montero está cocinando en la lumbre de su casa. Hace que echa algo de una botella en el pote que está a la lumbre. Es una foto posada, pues todas las fotos son de la misma acción (echar de una botella) pero la botella cambia de mano. Smith quiere sacar esta toma difícil (hay poca luz) y la repite al menos una

docena de veces. Una foto similar ha sido ya vista y es la utilizada para el portafolio de *Life*. Al principio utiliza únicamente la luz de la lumbre, pero además enciende un candil que pone delante de Fidela. Pero no es suficiente y utiliza más luz, seguramente un farol y algo de luz natural. La luz del farol da una impresión más primitiva a la escena, con sombras pronunciadas. En esta serie se distinguen mejor algunas cosas de la cocina o la lumbre: se ven varios cántaros y cazuelas. La silla es de enea. La puerta de madera recia. Smith cambia el orden de las fuentes y palanganas para alterar el fondo de la habitación. Sitúa un candil delante del fuego con la esperanza de que dé luz a la cara de Fidela cocinando pero no lo logra pues es muy poca luz. Pone un cazuela en el suelo, y cambia la palangana para que se vea un plato de cerámica. Luego quita el plato. Aquí se observa pues la forma de trabajar de Smith que cuida el detalle de la decoración de la cocina para que se amolde a una visión estética peculiar. Cambia la iluminación artificial. Fidela no está realmente cocinando, o al menos no echa nada de la botella. Está colaborando a tomar una fotografía “realista” de una cocina rural, con la lumbre en el suelo.

- HC137 (carpeta 6 «Spanish Village», número 114, 11 fotos super xx). La era comunal de Deleitosa. Son todas fotos de familias trillando, representando la insuficiencia de recursos agrícolas. En las primeras fotos (11 a 13) es una era muy pequeña. Hay poco trigo. Un hombre está subido a un trillo arrastrado por un solo burro. En las siguientes fotos otro hombre está trillando utilizando únicamente las pezuñas de dos burros, y sus propios pies. No está claro si trillan así siempre, o si están apelmazando las gavillas en el suelo antes de pasar el trillo. La serie ofrece imágenes de un cierto primitivismo en la cosecha. Las fotos están todas obtenidas desde la escalera de mano (de madera) con Smith encima de ella. No cambia apenas la perspectiva. Es una buena estrategia para tener más campo y perspectiva, y entender así mejor el trabajo en la era.
- HC138 (carpeta 6 «Spanish Village», número 115, 35 fotos super xx). Hay dos duplicados parciales de las fotos 13 a 17 y 23 a 27, que incluye las elegidas por Smith: la 16 y la 27. Deleitosa. Es

la famosa serie de los tres guardias civiles (fotos 10 a 37), similar a la HC111. En la otra HC Smith utiliza la cámara Rollei-flex, con negativos de $2,25 \times 2,25$ pulgadas, obtiene 11 fotos de los tres guardias civiles de cuerpo entero. Los uniformes están perfectamente limpios y planchados. Aquí saca 28 fotos más, con la Leica, de cerca, fundamentalmente bustos de los tres guardias civiles, siempre colocados en el mismo orden, con el sargento delante. Las fotos deben de estar sacadas rápidamente, pues apenas cambia la pose, aunque Smith va dando vuelvas alrededor de ellos. Igual que la otra HC111 Smith prefiere un punto de vista bajo, de forma que engrandece un poco la figura de los tres guardias. Aquí los fotografía primero de frente y con un punto de mira bajo, a nivel del cinturón (fotos 10 a 13), se acerca un poco a ellos de frente (fotos 14 y 15), se acerca más aún (16, 17 y 18). Entre esas tres últimas está la foto internacionalmente conocida, que aparece en la revista *Life*, y que corresponde a la 16 (foto 8-9 en el presente libro). Las tres son muy parecidas, pero en la 17 el guardia de en medio ha cerrado los ojos y sonríe un poco, y en la 18 hay dos guardias que se sonríen. A Smith sólo le queda pues la 16 como idónea. Luego les fotografía por el lateral derecho sin que ellos se muevan (19, 20, 21), cambia la máquina a una toma vertical en el mismo sitio (22), realiza dos más horizontales (23 y 24), y vuelve a hacer otra en vertical (25). Smith cree que esta foto de perfil es buena porque la metralleta (el cetme) del sargento queda visible, y amenazador. Sin embargo, cuando revela la foto se da cuenta que estaba sacando la foto demasiado cerca y que las tres figuras no adquieren una composición de conjunto. Vuelve a repetir la toma por delante, con el sargento en primer plano, y con un punto de mira bajo (foto 26) que es muy parecida a las tres mejores (16 a 18). Todas estas fotos han sido sacadas con el fondo de la pared blanca de la casa-cuartel. Pide entonces a los guardias que se separen un poco de la casa y poder así sacarles fotos con la perspectiva del pueblo al fondo (foto 27). Smith aprovecha para cambiar el punto de mira y se sitúa un poco por encima de los tres, pero se ve su sombra en el suelo. Luego realiza una foto a nivel de ojo (28), y le pide que se pongan los tres de perfil (29). Smith gira un poco a la derecha enfocándoles más de cerca y de semiperfil sacan-

do dos fotos (30, 31). La última la repite casi en cuclillas (32). Smith está claramente nervioso, cambiando lugares y perspectivas con la esperanza de sacar una buena foto. No se da cuenta que la buena foto ya la ha realizado (es la 16). Después de cogerlos por abajo los fotografía de picado (33), y vuelve a la idea de sacar la metralleta en primer plano, volviendo así a girar a la izquierda para sacar dos fotos de perfil (34 y 35) en las que realmente fotografía el cargador de la metralleta del sargento. Les pide una composición diferente, final, contra el muro de la casa-cuartel, de nuevo, pero le salen las dos fotos oscuras y en contraluz, pues calcula mal la luz de la cámara (fotos 36-37). Smith está intranquilo, y sabe que tiene poco tiempo, pues es la foto que lleva dos meses queriendo sacar. Por eso se mueve excesivamente (añadiríamos que nerviosamente) alrededor de ellos, sube y baja el punto de mira de la cámara con la esperanza de que con alguno de esos trucos obtenga la foto ideal. Cambia también el fondo, aunque instintivamente prefiere el muro liso (con algo de textura, pues hay unas grietas) de la casa-cuartel, pues es un escenario perfecto que no distrae el objeto. Se fija demasiado en la metralleta y en las armas, y poco en las personas. Quiere sacar una foto en que aparezcan como brutos y salvajes, pero alguno de los guardias sonrío. Eso fastidia a Smith, y les sugiere mirar directamente al sol. Eso les hace entrecerrar los ojos un poco, y poner una cierta mueca de dolor. El sargento es más joven que los otros dos guardias civiles con bigote, y tiene una expresión seria pero agradable. Smith transforma esta expresión con un revelado con mucho contraste, en que las sombras se vuelven negras, y apenas se ven los ojos. En la ampliación ya no se ven las pupilas de los guardias civiles, son pues como máscaras crueles que no tienen ojos, ni mirada. (Como en el famoso retrato a su madre—Nettie L. Smith— a Smith le gusta fotografiar los ojos en negro.) En la foto famosa (la 16) utilizada en el reportaje—y la que es mundialmente conocida— los tres guardias parece que están en fila india, con el sargento delante, en escorzo. Smith corta la foto pues el gran angular de la Leica, a pesar de ser un objetivo excelente, distorsiona los extremos, y sale un tricornio un poco raro. Al cortarlo reduce esa aberración. Brillan especialmente los tres tricornios, un fusil y un cetme

(metralleta). En esta foto no se ve la metralleta del sargento que lleva al hombro derecho. No parece importarle a Smith pues el encuadre es bueno. El propio Smith se da cuenta que no se trata de ponerle delante al lector/a la metralleta, sino que es más sutil que la descubra detrás de los guardias civiles. Pero al sacar las fotos Smith busca instintivamente mostrar las armas. Luego al ver sus propias fotos se da cuenta de que insistió demasiado. En la foto elegida (la 16) el tercer guardia civil muestra una mano en la trabilla del cetme, pero al oscurecer mucho la foto Smith la hace desaparecer totalmente, despersonalizando aun más a los tres guardias. Con el contraste consigue además que las grietas de la fachada se vean más, con un efecto añadido. Quien es más consciente de ser fotografiado es el sargento que en todo momento guarda una posición reglamentaria, y agarra la metralleta con decisión, con el pulgar por debajo de la trabilla, como en estado de revista. En varias fotos los guardias no resisten el sol de frente y cierran los ojos. En otras sonríen levemente (por ejemplo, la 22). Smith logra que no miren a la cámara (salvo en la 19). Smith está utilizando un objetivo gran angular, pues hay una cierta distorsión en los extremos. Es seguramente un 35 mm. Por eso prefiere las fotos en horizontal, en panorámica, para coger a los tres guardias mejor. Es por la tarde, verano, y todavía hay mucho sol y sombras fuertes. A veces Smith busca directamente el reflejo brillante, como en la 34 y 35 que enfoca directamente el reflejo del cargador de la metralleta del sargento, con el fondo de las casas del pueblo. La insinuación no puede ser más clara. Sin embargo, no son buenas fotos. La foto que nos parece mejor es la primera de la serie (la número 10), muy parecida a la elegida, pero en que se ve más de los guardias civiles, por debajo de la cintura. La 16 aparece ampliada como la 13:005 en el CCP, y la 27 como la 13:006. La HC incluye además al principio cuatro fotos (5 a 9, la 6 está velada) sin importancia, y no buenas: la foto del cura paseando, una madre con un bebé, una niña pequeña, y una foto de la fuente del pueblo.

HC139 (carpeta 6 «Spanish Village», número 116, 23 fotos super xx). Hay dos duplicados. Deleitosa y una ciudad distinta. Incluye un carrito pero faltan varias fotos. La primera serie (5 a 8) es

un soldador, quizás ambulante, que en la calle está soldando y arreglando diversos artículos de metal que le han traído los del pueblo: una mampara, un cazo, un cubo, un barreño, un molinillo de café, un cedazo, etc. El hombre está con un soplete sobre una caja. Está sentado en una silla. Luego hay otras fotos variadas: unos niños jugando, un gato fotografiado desde arriba, y tres cerdos en la calle. La siguiente serie (16 a 22) es de una mujer vieja, fea, desdentada, y con un ojo enfermo. Tiene una niña en brazos que podría ser su hija o a lo mejor su nieta. La niña tiene trencitas, y viste un vestido, aunque sin bragas. En la foto 17 la niña está enseñando sus genitales, es una foto llamativa pero que Smith no amplía. Hay unas fotos (29 a 33) que son de Madrid o de Cáceres, de un niño cuidando a su hermanito, y de un viejo. Son fotos poco aprovechables. El carrete incluye al final (fotos 36 y 37) dos fotos del cura del pueblo, a la puerta de su casa. Está fumando, como es usual en él.

HC140 (carpeta 6 «Spanish Village», número 117, 17 fotos super xx). Hay dos duplicados. Deleitosa y otra ciudad grande. Son varias series inconexas, de fotos no aprovechables. La primera son dos fotos (4 y 5) de lo que seguramente es la entrada de la antigua ermita a media ladera al norte del pueblo. Se observa un letrero grande que dice en mayúsculas: «JOSE ANTONIO PRIMO DE RIVERA. JUAN SANCHEZ CUIEL, ENRIQUE MUÑOZ COLLADO. ¡PRESENTES! AMABAN LA VIDA Y SUPIERON MORIR. LA PATRIA ORGULLOSA DE VOSOTROS NO OS OLVIDA. R.I.P.». Tiene una cruz pintada encima, y está en un lateral a la misma entrada de la ermita. La segunda serie (9 a 11) es un mercado seguramente en Madrid o en otra ciudad grande, en que hay una mujer vendiendo perejil y laurel, y luego dos fotos de un guardia municipal en el mismo mercado. La siguiente serie (20 a 24) es Deleitosa, en que ha llovido, y Smith fotografía la calle de la iglesia toda mojada, alguna gallina corretea por en medio. Una madre y una hija van descalzas. Una serie de tres fotos (29 a 31) de una niña pequeña, sentada en una sillita a la puerta de la casa, descalza, con un vestido roto, y pendientes. En la tercera foto se pone a llorar, quizás por la presencia del fotógrafo. Finalmente, hay una serie de escenas calleje-

ras (32 a 35), en la calle al lado de la iglesia, con gavillas en el suelo, ropa colgada en la fachada de las casas, y un grupo de niños jugando.

- HC141 (carpeta 6 «Spanish Village», número 118, 17 fotos super xx). Hay un duplicado. Deleitosa y quizás Trujillo. Es una miscelánea de fotos. La primera serie (3 a 5) es un letrero en una calle de Trujillo, a lo mejor Madrid, o Cáceres, que es una pintada de un aficionado que dice: «MUERA LA OPRESION EXTRANJERA». No queda claro a qué se refiere. Al lado varios anuncios en la pared, uno de ellos de *Persil*, jabón de lavar. Una segunda serie (6 a 8) de una madre y su hija. La madre vestida de negro, sentada en el suelo. La tercera serie (12 a 17) es ya conocida de Bernardina llevando el pan al horno encima de la cabeza. Varias están sacadas un poco desde arriba, quizás desde una escalera. No están entre ellas las elegidas para la revista *Life* o el portafolio. La siguiente serie es algo enigmática (fotos 19 y 20). Parece ser Ted Castle a la puerta de una casa (seguramente es la puerta del hotel) en Trujillo, dando una limosna a un chico. La última serie es en Deleitosa, un padre y sus tres hijas dentro de casa pero a la entrada y con la puerta abierta. Hay unas sillas, y dos gallinas pasan por la calle.
- HC142 (carpeta 6 «Spanish Village», número 119, 15 fotos super xx). Hay un duplicado. Deleitosa. Son varias series cortas. La primera (fotos 9-11) es de Agapita Felipe de 7 años cortando pan sobre una cazuela a la puerta de casa. Dentro se ve a su hermana Juana y dos niñas más. La segunda serie (14 a 16) son unos obreros cargando piedra, con un burro. La tercera serie (20-21) son dos fotos de un monumento con una cruz grande en una de las plazas. La cuarta serie (23 a 27) es una continuación exacta de la mujer con la niña de la HC139. Aparecen aquí ya dos mujeres con dos niños. Puede que una sea la madre y la otra la abuela. La abuela al sonreír muestra cómo sólo le quedan un par de dientes. La última serie (35-36) es de tres campesinos —una mujer y dos varones— de espaldas, mirando al campo. Uno de ellos lleva una azada y una cuerda. Ambos varones están fumando.

- HC143 (carpeta 6 «Spanish Village», número 120, 16 fotos super xx). Hay dos duplicados. Deleitosa y quizás Trujillo. También miscelánea, incluye varios conjuntos de fotos poco importantes, luego no utilizadas. La primera serie es de una mujer en la calle, sentada en una silla baja, con una máquina de coser, y un niño pequeño sobre las rodillas que está llorando. La madre le entretiene para que pare de llorar. La segunda serie (16 a 18) es Ted Castle a la puerta del hotel en Trujillo dando limosna a unos chicos. El enrejado de la puerta, en hierro, tiene las letras HC lo que debe referirse al "Hotel C". Las fotos 18 y 19 son ya en Deleitosa, unas personas a la puerta, no identificadas, sobre todo de un hombre con sombrero. En ambas series la foto está sacada desde dentro, en contraluz. Luego sigue el hombre con sombrero, que lleva una soga gruesa en la mano. Una señora en la calle recoge excrementos con la escoba y el recogedor. Luego hay unas fotos de la calle. En la 26, enfrente de la iglesia, en un lateral se puede ver a Ted Castle, con bigote y gafas. Las dos últimas (27-28) son de una niña pequeña de uno o dos años sentada en una sillita.
- HC144 (carpeta 6 «Spanish Village», número 121, 5 fotos super xx). Hay un duplicado. Deleitosa. Incluye tres fotos de dos mujeres mayores y desdentadas, sentadas a la puerta de su casa. Dos fotos (25-26) son de la plaza del pueblo donde hay un monumento con la cruz.
- HC145 (carpeta «Great Britain, side trip to France», número C-22, 34 fotos, 35 mm, super xx). De las fotos, 19 son sobre Francia y 15 sobre España (País Vasco). En las seis carpetas sobre España falta la primera hoja de contacto de la entrada a España de Smith (W. Eugene), Peinado (Nina) y Castle (Ted). Sabemos que existe la HC por las notas que dejó Smith, pero no se encuentra en las carpetas de «Spanish Village». Según las notas de Smith contiene una mayoría de fotos todavía sobre Burdeos (de la foto 4 a la 21). Pero la foto 23 es ya sobre Guernica, y el resto (24 a 37) sobre Lequeitio, un pueblo pesquero entre San Sebastián y Castro Urdiales. La hoja de contacto es ésta, realmente clasificada en la carpeta del viaje a Francia (82:112:001), por lo que no es fácilmente identificable. Es efectivamente el primer rollo de fotos al entrar en Es-

paña, aunque solamente a partir de la foto 23. Esa foto es la primera en España, pues la 22 aparecen poniendo gasolina en Francia. Lo primero que fotografía Smith en España es una carreta llevada por dos bueyes en Guernica, pero se observa un coche aparcado al lado. En la misma calle se ve un letrero que indica Bermeo para un lado y Lequeitio para el otro. El resto de fotos (24 a 37) son en Lequeitio, un pueblo en la costa, entre San Sebastián y Castro Urdiales. La primera serie de tres fotos (24 a 26) es de dos niños —un niño de cinco y una niña de siete— bien vestidos (aunque ella lleva zapatillas de casa, lo que indica que seguramente la foto se ha hecho al lado de su casa) recogiendo unas maderas como leña en un barreño metálico. Nina Peinado se acerca a preguntar a los niños qué están haciendo. Smith saca dos fotos incluyendo a Nina. Aquí se ve el sistema que Smith inicia en España, que es el de que Nina haga de intérprete, charle con los niños y averigüe qué están haciendo. Otra niña se acerca, también bien vestida, con un bastidor pequeño de madera para bordar. La impresión de Smith debió ser de desilusión, pues los chicos y adultos del País Vasco, incluso en pueblos, aparecen bien vestidos, peinados y limpios. No es la imagen que él espera encontrar en su viaje y reportaje en España. El País Vasco, y sobre todo San Sebastián, Guipúzcoa, era la zona más desarrollada y avanzada de toda España, donde había poca pobreza. Quizás por eso Smith termina pronto su viaje por el norte, y se dirige hacia el sur y el interior de la península. Termina en Extremadura que es la región menos desarrollada de España, con una tradición secular de discusiones sobre pobreza (como la polémica de Las Hurdes por lo menos en 1923 y 1932). En Lequeitio Smith sigue luego a la chica que lleva el bastidor de bordar y le saca varias fotos por la calle (27, 28). El pueblo tiene conducción eléctrica, en los balcones se ven plantas y flores, aunque también ropa tendida a la calle. El suelo está limpio y bien empedrado. Es ya primera hora de la tarde, y varias personas pasean. Pasa un hombre en bicicleta. En la siguiente foto (29) se aleja la bici, pero pasa una joven de unos once años con su hermana de la mano. Todas estas escenas las va fotografiando Smith, sin ningún propósito específico. Es la forma que tiene Smith de aprender qué fotografiar. La niña pequeña va con un vestido

con lazo, una rebeca, zapatitos y calcetines blancos, y un sombrero o pamelita. Ofrecen una imagen civilizada, mejor que las fotos del sur de Francia justo antes de entrar en España. No es esto lo que Smith está esperando fotografiar para su reportaje sobre la pobreza y carencias de alimentación en España. Smith sigue sacando fotos en la misma calle, y desde la misma posición. Por fin pasa una mujer llevando un barreño metálico, en la cabeza, lleno de ropa. Esta foto le gusta a Smith —encaja ya más en sus expectativas— y la recorta por arriba y el lado derecho para hacer una ampliación (es la foto 31). Esta señora es, sin embargo, la excepción de todas las personas que han ido pasando por esa calle, y que el propio Smith fotografía. Esta técnica nos da también una idea de cómo Smith selecciona los aspectos más retrasados o negros de lo que ve. Lo hace conscientemente desde el primer día en España. En la calle hay un relojero (con un cartel en la puerta). Varios chicos y chicas jóvenes posan para Smith. Esto no suele admitirlo Smith, pero esta vez hace una excepción. Su intención es seguir fotografiando luego en el mismo sitio. Los siete están mirando a la cámara, y los dos chicos se ponen en cuclillas haciendo un poco el gracioso. Todos van con zapatos y calcetines, salvo uno de los chicos que calza alpargatas que se atan con cintas (algo popular en el País Vasco). Las chicas visten rebeca, los chicos con chaquetas. Todos limpios y bien peinados. En la siguiente foto hay otros niños además, una niña con una cesta. Luego unos niños pequeños (todos calzados y con calcetines). Smith sigue sacando fotos, no muy buenas, pero claramente está acostumbrando “el ojo” a la realidad española, a lo que puede encontrar en el país. La última foto de este primer carrito sobre España es la niña de la cesta, y un niño un poco más pequeño. Smith se acerca a ellos, pero consigue que no le miren a él. Seguramente están hablando con Nina Peinado. Experimenta así con una estrategia que utiliza luego a lo largo de los dos meses siguientes, que es mantener entretenidos a los sujetos mientras hablan con Nina. Así consigue fotos más candidas, y en las que además los sujetos no miran a la cámara. En Lequeitio pues se puede ver que Smith experimenta una forma de hacer reportajes fotográficos utilizando la ayuda de la intérprete. El papel de

Nina Peinado es vital a lo largo de todo el proyecto sobre España, y sobre todo luego en el pueblo de Deleitosa.

Estas 145 hojas de contacto incluyen las 2.349 fotos que revelan Smith y Ted Castle sobre el proyecto de España. No estamos seguros de que las hojas de contacto incluyan todos los negativos. A menudo en una hoja Smith parece que no incluye varias fotos de un carrete, entre otras cosas por la dificultad de que quepan todas. Otras veces es que parte del carrete puede estar sin sacar, pues no los apura, y los cambia de un día para otro. El CCP tiene archivados todos los negativos que estaban en poder de Smith cuando éste muere en octubre 1978. Coinciden con estas 145 hojas de contacto.

Así pues las 145 HC incluyen todo el material importante, las 17 fotos del reportaje en la revista *Life*, además de la portada las 8 fotos del portafolio de *Life*, y prácticamente todas las que además están ampliadas. Smith manda a *Life* un informe final de 45 páginas con explicaciones detalladas de las 113 fotos ampliadas. El informe final está en los archivos en el CCP. No sabemos cuáles son exactamente las fotos enviadas a los editores, pero por el texto del informe hemos podido identificar la mayoría de ellas. El CCP tiene catalogadas más de un centenar de ampliaciones realizadas por Smith. Incluyen por lo menos de la 13:001 a la 13:099 según el catálogo de William S. Johnson de 1981. Todas aparecen en las HC y en los negativos. Es decir, que en hojas de contacto reveladas por Smith o Castle, guardadas luego, ordenadas y numeradas por Smith, se tiene la gran parte del trabajo realizado en España y en Deleitosa. Son todos los negativos, y las HC, realmente visionados por Smith y utilizados para trabajar. Es pues posible realizar un análisis de la situación social del país, y de la estructura social de Deleitosa en base a este material inapreciable. Deleitosa es el mejor ejemplo de Sociología Visual que existe en España. Deseamos que el presente libro ayude a otros/as investigadores a seguir analizando la realidad social. Se aprende a investigar investigando; también en Fotografía.

BIBLIOGRAFÍA DE SOCIOLOGÍA VISUAL

La bibliografía actual en el mundo —libros, artículos, diccionarios, y manuales— de Fotografía es extensa y dispersa¹. No hay un corpus claro de textos (fotos) clásicos. El canon es todavía un elemento esencial de discusión en Fotografía al inicio del siglo XXI. Es una contribución etnocéntrica, en que el desarrollo gira en torno a Europa (sobre todo París y Londres) y Estados Unidos (sobre todo Nueva York). El desconocimiento internacional sobre otras fotografías, como las producidas en el llamado Tercer Mundo, es llamativo. La consagración de un fotógrafo/a pasa por una exposición “internacional” —a ser posible en el MoMA²— y la publicación de un libro de fotos por una editorial anglosajona dominante. La presente bibliografía se refiere a la fotografía fija o instantánea para un manual de Sociología Visual; apenas puede evitar los sesgos cosmopolitas anteriormente citados.

Para un científico/a social le interesa empezar por ver/leer algo general, sobre “el arte de mirar”, para lo que el librito de John Berger, *Ways of Seeing* es excelente (existe una edición en español en Gustavo Gili). Enseña a pensar y a mirar. No hay unanimidad respecto de lo que suponen los clásicos en fotografía, por lo que cualquier visión histórica es bastante etnocéntrica como documenta el excelente manual de Liz Wells (1997). Un libro introductorio es el de Graham Clarke, *The Photograph* (1997) en la colección Oxford History of Art. Más sistemática es la *Historia de la fotografía* de Beaumont Newhall (publicada por Gustavo Gili, en Barcelona, 1983). Es bastante mejor (aunque más antigua) que el manual de John Szarkowski; aunque podría ser sustituido por el de Ian Jeffrey (1981). Se recomienda leer el texto de Newhall de atrás a adelante, es decir comenzando por el último capítulo (el 16) y leer por capítulos en orden decreciente... hasta que se pierde el interés. Es importante también leer los incisivos ensayos de Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (Barcelona: Edhasa, 1981); y quizás la inolvidable historia-de-vida *Hacer la América* (Barcelona: Ariel, 1972) por Juan F. Marsal que es la autobiografía de un minuterero. Las personas que dominen el inglés pueden leer además algunos capítulos (los que más le interesen perso-

¹ Una bibliografía extensa y detallada aparece en el libro de María Jesús Buxó y Jesús M. de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual* (Barcelona: Proyecto A, 1998).

² Museum of Modern Art, en Nueva York. Museo de arte contemporáneo que incluye pintura, escultura, diseño, y fotografía.

nalmente) de los catorce en *The Contest of Meaning* editado por Richard Bolton (MIT en 1989). Una recopilación de textos clásicos es la de Vicki Goldberg, *Photography in Print* (1988). Como glosario de referencia es útil tener a mano el *Diccionario de la Fotografía* de Hugo Schöttle (1982) o algún otro similar.

Para las personas que quieran ahondar en el tema de la fotografía en España se recomienda leer la *Historia de la fotografía en España* de Publio López Mondéjar (1997). También es conveniente leer/ver cinco contribuciones más en la siguiente secuencia: Josep M. Casademunt (1978), Lee Fontanella (1981), Joan Fontcuberta (1983), Marie-Loup Sougez (1991), y Manuel Santos (1991). Es importante consultar las fotos de la exposición Europalia 1985 en el catálogo titulado *Aspecten van Spanje* (1985) y las de la exposición *Cuatro direcciones* (Santos, 1991) referente a las décadas 1970-1990.

Para personas que apenas manejan cámara fotográfica, y quieren empezar, les conviene leer *The Camera* de Ansel Adams, como iniciación. Un manual de técnica fotográfica básico en castellano es el de Michael Langford, *La fotografía paso a paso* (1978, Gran Bretaña, pero en su octava reimpression en España 1990), o quizás el de John P. Schaefer, *Basic Techniques of Photography* (1992). Hay numerosos cursos de iniciación, pero que suelen terminar imponiendo los estándares y cánones de la "fotografía bella" es decir centrada, iluminada, posada, de naturaleza, pictoralista. Suelen enseñar poco de fotografía social, y menos aún de etnografía social.

La revista de fotografía mejor considerada en el mundo es *Aperture* (Aperture Inc., 20 East 23 Street, New York, NY 10010) existente desde 1952, con cuatro números anuales. Aperture Foundation Inc., es también una editorial —Aperture Monograph— y una librería con un extenso catálogo de libros de fotografía, que edita un catálogo anual (10% de descuento a los/as suscriptores), y una galería fotográfica: Burden Gallery. El "MoMA" o The Museum of Modern Art (11 West 53 Street, New York, NY 10019) —la institución más importante en la historia de la fotografía— edita un *MoMA Members Quarterly* y un *Members Calendar* mensual donde se incluyen noticias de fotografía. Es posible ser miembro internacional. Existe además una Society for Visual Anthropology (parte de la AAA, American Anthropological Association) en Berkeley, California, que edita la revista *Visual Anthropology Review*. También existe la International Visual Sociology Association (contactar con nallen@wheatonma.edu).

Hay pocas librerías especializadas en fotografía en España. En Barcelona se recomienda (por orden de libros que tienen): Tartessos (Canuda 35, 08002 Barcelona, tel. 301 8181; incluye una sala de exposiciones fotográficas y un interesante taller contracultural), Crisol (Consejo de Ciento 341, casi esquina a Rambla de Cataluña; en el piso de abajo tiene también buen material fotográfico) antes conocido como Tocs, Laie Librería Café (Pau Claris 85, con un restaurante/café agradable y algo intelectual), y Áncora y Delfín (Avenida Diagonal 564) más especializada en libros de arte. La mejor colección de libros de foto-

grafía puede verse en la excelente librería, Kowasa: Libros de Fotografía, en la calle Mallorca 235, con una galería de fotos en el primer piso³. Para los libros oficiales, o del Ministerio de Cultura, en Barcelona se puede visitar la Librería del Ministerio de Cultura hasta hace poco en Muntaner 221 (casi esquina Diagonal sur). En Madrid es interesante la librería Gaudí (calle Argensola 13, Madrid). En París la librería más recomendable es La Chambre Claire: Librairie Internationale de Photographie (14 rue Saint-Sulpice, 75006 París; facilitan un catálogo trimestral de sus existencias). Existe además el Centre National de la Photographie (42 avenue des Gobelins, 75013 París), con la popular colección “Photo Poche” (los libritos negros, de fotógrafos/as célebres). En Londres está The Photographers’ Gallery que tiene una librería especializada importante (8 Great New-Port Street, London WC2H 7HY); edita un catálogo anual (astutamente no proporciona información editorial). En Nueva York está el International Center for Photography (1133 Sixth Avenue en la 43rd Street, New York, NY 10036). Tiene una sala de exposiciones, programas educativos, y dos tiendas, y edita un catálogo de “Books and Gifts”. Excelente librería de segunda mano es Strand, que incluye una buena sección de fotografía (está en Broadway con la calle octava). Los libros anglosajones se pueden comprar muy bien a través de Dillons (en Londres) actualmente con otro nombre.

Sobre Cataluña se pueden obtener noticias de fotografía a través de *Foto Guia*, con cinco números anuales (Llibertat 24, bajos derecha, 08012 Barcelona). Existe además una Federación Catalana de Fotografía (Apartado 326, 08240 Manresa). La Agrupació Fotogràfica de Catalunya —fundada en 1923— tiene una biblioteca (Duque de la Victoria 14, 08002 Barcelona) y edita un boletín informativo bimensual. Existen algunas otras iniciativas como el Institut d’Estudis Fotogràfics de Catalunya (Comte d’Urgell 187, 08036 Barcelona), o el “espacio fotográfico y crepería” Maple Syrup (Verdaguer i Callís 8, 08003 Barcelona) frente al Palau de la Música (de 8 de la tarde a 1 de la madrugada).

Para referencias profesionales el tomo segundo del catálogo de la exposición *Cuatro direcciones: Fotografía contemporánea española 1970-1990*, que se titula *Libro de referencia* (editado por Manuel Santos, 1991, 203 pp.), es útil. Incluye las biografías profesionales de fotógrafos/as españoles, así como las direcciones de: galerías, festivales, colecciones, revistas, críticos, centros de enseñanza, agencias y asociaciones. También es útil el catálogo de libros y de fotos editados por la Biblioteca Nacional, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional* (publicado en 1989, 375 pp.).

Las lecturas sobre Fotografía pueden completarse haciendo fotografías; suele ser una tentación irrefrenable. El objetivo de los proyectos en Sociología Visual es combinar la imagen fotográfica con el texto escrito, y encontrar sistemas innovadores foto/texto para analizar la realidad social. No es necesari-

³ Su director, Hubert de Wangen, es una fuente de información sobre Fotografía.

rio saber manejar bien una cámara fotográfica. Se entiende que la calidad técnica de las fotos no es el objetivo fundamental, sino el marco teórico y la idea sociológica detrás de cada disparo (de la cámara). De entrada se recomienda una cámara manual, con un objetivo de 50 mm, aproximadamente lo que ve el ojo humano (es decir 45 grados de ángulo de campo). Para foto sociológica puede preferirse a veces un gran angular no exagerado (por ejemplo de 35 mm, con 64 grados de ángulo de visión). Evitar siempre el teleobjetivo (salvo para retratos) y sobre todo el zoom. Se recomienda empezar con film blanco y negro, y luego pasar al color. Hay muchos laboratorios para revelar fotos. En Barcelona para blanco y negro uno muy bueno es *Còpia: Laboratori Blanc i Negre* (en la calle Séneca 5, 08006 Barcelona), y en color *Manual Color* (calle Rocafort 215, bajos, 08029 Barcelona). Ambos son laboratorios especializados, con una oferta amplia de trabajos y experiencia profesional.

La mayor dificultad en la investigación social está en combinar foto y texto. Un ejemplo excelente a seguir es el de los 12 proyectos de *Exploring Society Photographically* (Howard S. Becker ed., 1981) o los 25 proyectos de *Photography/Politics: Two* (Patricia Holland et al., 1989). Leer además Goffman y Bourdieu es una gran ayuda. Se aprende Fotografía leyendo sobre Fotografía, haciendo fotografías, y hablando sobre ellas. Actualmente la enseñanza de la Sociología Visual, en España, sólo se realiza en el *Doctorado de Sociología* de la Universidad de Barcelona (con información al día en docsoc@eco.ub.es, o bien en demiguel@eco.ub.es, y en la web: www.ub.es/sociol/sociolog.htm).

La *bibliografía instantánea* que sigue a continuación es selectiva, e incluye referencias esenciales para aprender sobre Sociología Visual. Los 250 libros han sido utilizados en clases reales, y suponen algún avance en el peculiar conocimiento de la fotografía sociológica. Está por orden alfabético, y hace referencia además a algunos/as autores importantes para los que no hay una bibliografía accesible en nuestro país. Los fotógrafos/as más importantes aparecen con sus fechas de nacimiento y muerte. Está mínimamente comentada para ayudar a la selección inicial. Los libros que consideramos más importantes, o cuya contribución es mayor, llevan un asterisco (*) delante. Para una bibliografía más extensa de fotografía en las ciencias sociales véase el libro de María Jesús Buxo y Jesús M. de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual* (Barcelona: Proyecto A, 1998).

**A Day in the Life of Spain* (1987) Nueva York: Collins Publishers, 220 pp. Proyecto dirigido por Rick Smolan y David Cohen. Colección de fotografías realizadas por 100 fotógrafos/as (25 españoles/as y 75 extranjeros/as) el día 7 de mayo de 1987. La selección se realizó sobre unas 120.000 fotos. La portada kitch es —aunque no lo parece— de Cristina García Rodero. La versión española se titula *Un día en la vida de España* (Barcelona: Planeta, 224 pp.). La primera página del título añade: «Fotografiada en un día, 7 de mayo de 1987, por 100 de los mejores reporteros gráficos del mundo». Entre ellos/as está el rey Juan Carlos (se publica una foto en la

- que aparece su mujer, hijas, y perros, p. 125), y el entonces presidente de gobierno Felipe González (no se publica ninguna foto de las realizadas por él).
- Abbott, Berenice (1988) *Berenice Abbott*. Nueva York: Aperture Foundation, 93 pp. Es el número 9 de «Aperture Masters of Photography», con un ensayo preliminar de Julia Van Haften. Incluye fotografías desde 1927 hasta 1966, y no sólo sus famosas fotos de Nueva York.
- *Adams, Ansel (1980) *The Camera*. Boston: Little, Brown and Co., 203 pp. Es un manual básico, pero realizado por un fotógrafo de estilo, AA (1902-1984). Se maneja la 11ª edición. El libro es el volumen primero de «The New Ansel Adams Photography Series», que está seguido por *The Negative* (288 pp.) y por *The Print* (224 pp.).
- Ades, Dawn (1986) *Photomontage*. Londres: Thames and Hudson, 176 pp. Es una edición revisada y puesta al día respecto de la original de 1976. Es un texto definitivo sobre el análisis de fotomontajes.
- *Agee, James y Walker Evans (1988) *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families*. Boston: Houghton Mifflin Co., 62 fotografías de WE (1903-1976) reproducidas de la FSA y 525 páginas de texto por JA (1909-1955). Reproducción de la edición original de 1941. Trabajo de campo realizado durante el verano de 1936 en Alabama, sobre tres familias de arrendatarios agrícolas (cultivo de algodón). Uno de los experimentos de combinar texto y fotos, en donde «las fotografías no son ilustrativas. Ellas, y el texto, son co-iguales, mutuamente independientes, y completamente colaboradoras» (p. xivii). Es un análisis de la pobreza. Hay una edición en español *Elogiemos ahora a hombres famosos* (Barcelona: Seix Barral, en su Biblioteca Breve, 1993), 397 pp. que incluyen 61 fotos antes del texto que aparecen no numeradas.
- *Álvarez Bravo, Manuel (1987) *Manuel Álvarez Bravo*. Nueva York: Aperture Masters of Photography, 93 pp. Selección de 44 fotos de MAB (1902-) —seguramente el fotógrafo latinoamericano más influyente— realizada entre 1925 y 1986. El MoMA ha editado una selección más amplia y reciente.
- (ed.) (1995) *Luz y tiempo: Colección fotográfica formada por Manuel Álvarez Bravo para la Fundación Cultural Televisa*, A. C. México DF: Fundación Cultural Televisa AC, tres tomos: 273, 274, y 266 pp. Un esfuerzo considerable de seleccionar fotos —por orden alfabético— de los/as autores más importantes de la fotografía mundial.
- Alland, Alexander (1993) *Jacob A. Riis: Photographer and Citizen*. Nueva York: Aperture, 220 pp. Una larga introducción biográfica de JAR (1849-1914), con una selección de fotos de los diversos libros y portafolios. El prefacio es de Ansel Adams.
- Allard, William A. (1989) *The Photographic Essay*. Boston: Little, Brown and Company, 132 pp. El texto corresponde a Erla Zwingle y a Russell Hart, y es editado por *American Photographer*. Es una visión novedosa sobre la

- unión de texto y fotos en reportajes sociales. Incluye un portafolio sobre vascos/as, pp. 70-79. Son fotos en color.
- *Arbus, Diane (1972) *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. Nueva York: Aperture Inc. Es uno de los libros centrales en el análisis de la fotografía social estadounidense. El tema es la visible normalidad de la “anormalidad” y marginación social. Una parte de las fotos pertenecen a la exposición *New Documents* en el MoMA en 1967 con las fotografías de DA (1923-1971; nacida como Diane Nemerov) de su segunda época. Incluye un texto introductorio con citas de sus clases en 1971 (el mismo año de su suicidio), así como entrevistas, y algunos de sus escritos (pp. 1-15).
- **Aspecten van Spanje: Imágenes* (1985) Hasselt, Bélgica: Cultureel Centrum, 113 pp. Es una selección de las fotografías sobre España expuestas en Europalia 1985, en Bélgica, por el gobierno español cubriendo desde 1852 hasta 1985. Es una edición bilingüe en flamenco y castellano. Es seguramente la mejor selección de fotografías sobre España, fundamentalmente en blanco y negro. De los pioneros incluye varias de Charles Clifford y de J. Laurent. Hay cuatro de José Ortiz Echagüe. Una de Santiago Ramón y Cajal. Tres de las más famosas de Henry Cartier-Bresson de la preguerra. Hay varias de la Guerra Civil (aunque no incluye la “Muerte de un soldado republicano” de Robert Capa). Y de la Sevilla de Brassai de 1954. Varios de los castillos de Reinharty Wolf (en 1981). También la histórica foto de Tejero en las Cortes (1981) de Manuel Pérez Barriopedro, y la niña enferma de colza (1983) de Miguel González.
- Balsells, David (ed.) (2001) *La guerra civil espanyola: Fotògrafs per a la Història*. Barcelona: Museo Nacional de Arte de Cataluña MNAC, 210 pp. Es la mejor colección de fotos sobre la Guerra Civil de 1936-1939.
- Banks, Marcus y Howard Morphy (eds.) (1997) *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, 306 pp. Editado por dos británicos supone un texto más novedoso que los usuales sobre antropología visual, aunque los ejemplos son clásicos.
- *Barthes, Roland (1990) *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 207 pp. Escrito en 1979 la edición original, parisina, de 1980 tiene el título de *La chambre claire* siguiendo el título del famoso libro de V. Chevalier de 1834. Está dividido en 48 miniensayos. Es su último libro, de lectura obligada.
- *Becker, Howard S. (ed.) (1981) *Exploring Society Photographically*. Evanston, Illinois: Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 96 pp. Una selección de 12 proyectos sociológicos y antropológicos sobre el análisis social mediante fotografía. Es un ejemplo excelente para los proyectos individuales de un curso de Sociología Visual.
- (1986) *Doing Things Together: Selected Papers*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, especialmente las páginas 221-317. Incluye cuatro capítulos seminales sobre fotografía desde la perspectiva sociológica que son lectura obligada: «Photography and sociology» (pp. 221-271),

- originalmente publicado como artículo en 1974; «Do photographs tell the truth?» (pp. 273-292) cuya versión original es de 1978; «Aesthetics and truth» (pp. 293-301) publicado en 1980; e «Inside State Street: Photographs of building interiors by Kathleen Collins» (pp. 303-317) publicado en 1982.
- Benjamin, Walter (1992) *Illuminations*. Londres: Fontana Press, 267 pp. Traducido del alemán. Con una introducción de Hannah Arendt, «Walter Benjamin: 1892-1940». Incluye el famoso ensayo de «The work of art in the age of mechanical reproduction», tan citado como poco leído.
- *Berger, John *et al.* (1972) *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books con la BBC (British Broadcasting Corporation), 166 pp. Está basado en unas series para la televisión de la BBC. Contiene siete ensayos, con 164 ilustraciones (sobre todo cuadros, pero también fotos, y collages). Es una excelente introducción al hecho de mirar, con una perspectiva imaginativa, crítica, y feminista. Al parecer hay una versión en castellano bajo el título de *Modos de ver* (Barcelona: Gili Gaya, 1974), y otra con el título de *Mirar* (Pamplona: Hermann Blume, 1985). Otra más moderna y accesible está en Gustavo Gili.
- y Jean Mohr (1982) *Another Way of Telling*. Nueva York: Pantheon Books, 300 pp. Es una visión crítica personal del uso de la fotografía. Incluye la historia —sin palabras— de una campesina en 150 fotos. Mohr trabaja para la OMS, la Cruz Roja y la Unesco. Es una mezcla de fotos, historias, confesiones personales, y teoría sobre la fotografía. Existe una versión reciente en español.
- (2001) *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 188 pp. Es la traducción de *About Looking* de 1980.
- Biblioteca Nacional (1989) *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura y Ediciones El Viso, 375 pp. Se refiere a las colecciones de fotos de la Biblioteca Nacional (en Madrid) desde 1839 hasta 1989, editadas por Gerardo F. Kurtz e Isabel Ortega. Incluye un capítulo sobre la Guerra Civil (pp. 267 a 293). Cubre también la fotografía de Charles Clifford, J. Laurent, y la de José Ortiz Echagüe, como los autores más sociológicos. También tiene una introducción ensayística de Lee Fontanella sobre «150 años de fotografía: Contemplación y comprensión» (pp. 16-27).
- *Bolton, Richard (ed.) (1989) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 407 pp. Es un libro esencial. Contiene 14 estudios con análisis críticos de la historia tradicional de la fotografía (fundamentalmente en Estados Unidos). Hay cuatro capítulos sobre cómo la fotografía construye las diferencias por género, y tres sobre la forma en que la fotografía es utilizada para promover intereses de clase y nacionalistas. Analiza además la ideologización y utilización perversa de la obra de Diane Arbus y de Richard Avedon. Es importante el capítulo de Martha Rosler sobre «In, around, and afterthoughts (on documentary photography)» (pp. 302-341).

- *Bourdieu, Pierre *et al.* (1965) *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*. París: Les Éditions de Minuit, 361 pp. Segunda edición en 1989. Escrito con Luc Boltanski, Robert Castel, Jean C. Chamboredon y otros. Uno de los análisis sociológicos básicos de la fotografía. Existe una edición —nada fácil de conseguir— en castellano: *La fotografía, un arte intermedio* (México DF: Editorial Nueva Imagen, 1980).
- Brandt, Bill (1983) *London in the Thirties*. Londres: Gordon Fraser, 96 pp. Una selección de las fotos de los años treinta de BB (1904-1983) algunas publicadas originalmente en 1938 como *A Night in London*. Sobre las diferencias de clase social en Londres en esos años. Es una fotografía más testimonial que sus desnudos (1945-1980) y sus retratos posteriores. Incluye la foto famosa “Dancing the Lambeth Walk” (número 15).
- *Brassaï (1954) *Séville en fête*. París: Robert Delpire, 153 pp. Por el húngaro Gyula Halász (a) Brassaï (1899-1984). Difícil libro de conseguir, pero excelente. Presenta imágenes estereotipadas sobre la Semana Santa sevillana, interesantes de analizar. Los textos son de Dominique Aubier.
- Burgin, Victor (ed.) (1982) *Thinking Photography*. Londres: The MacMillan Press, 239. Otra colección de ensayos fotográficos (en este caso ocho) con un enfoque crítico.
- *Caldwell, Erskine y Margaret Bourke-White (1975) *You Have Seen Their Faces*. Nueva York: Arno Press en colaboración con Derbiboooks Inc., 190 pp. La edición original es de 1937 (Nueva York: The Viking Press). Apareció en *Life*. Escrito por EC las fotos son de MBW (1906-1971). Se maneja la reedición de The University of Georgia Press (Athens, Georgia: Brown Thrasher Books, 1995), 54 pp. Se inicia con 17 fotos antes del texto (sin paginar) y luego fotos intercaladas con texto, a un nivel similar de importancia. Es el análisis del pueblo denominado “Middletown” (que es en realidad Muncie, en Indiana) tal y como había sido analizado por los sociólogos Robert y Helen Lynd (véase la cita bibliográfica) con quien debe compararse. Es un estudio sobre la pobreza rural.
- *Capa, Robert (1938) *Death in the Making*. Nueva York: Covici-Friede. Señala que son fotografías de Robert Capa y Gerda Taro. Prefacio de Jay Allen. La dedicatoria es significativa: «For Gerda Taro, who spent one year at the Spanish front, and who stayed on» (Madrid, diciembre 1937). Seguramente el libro más interesante de fotografía sobre la Guerra Civil española. Difícil de encontrar.
- Capa, Robert (1990) *Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil española: Colección del Ministerio de Asuntos Exteriores*. Madrid: Ediciones El Viso, 137 pp. Contiene 97 fotos de Capa que en 1979 fueron entregadas por Suecia a España, como parte de unos documentos pertenecientes al Presidente de la II República, Juan Negrín.
- Cartier-Bresson, Henri (1952) *Images à la sauvette*. París: Éditions Verve. En Estados Unidos publicado como *The Decisive Moment* (Nueva York: Simon & Schuster), 126 fotos de HCB (1908-). Con portada original de

- Henri Matisse. Colección de fotos sin un orden preciso, pero con una idea general: la de captar el “momento decisivo”, único, en que se comunica un mensaje o revelación, normalmente sobre una interrelación humana. La introducción aparece traducida al castellano como «El instante decisivo» pp. 188-201 en Joan Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica* (Barcelona: Blume, 1984).
- Casademont, Josep M. (1978) «La fotografía en el Estado español» en Peter Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo xx*. Barcelona: Gustavo Gili. Se refiere a España, no al “Estado español”, en los años 1900-1978.
- Celant, Germano (ed.) (1994) *Mapplethorpe*. Barcelona: Electa, 341 pp. Es el extenso catálogo de la exposición en la Fundación Joan Miró en Barcelona, en 1994, con una introducción detallada: «El sátiro Mapplethorpe y la ninfa Fotografía» (pp. 11-65).
- *Clark, Graham (1997) *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press, 247 pp. Editado en la colección Oxford History of Art. Una excelente introducción temática sobre la Fotografía, según el objeto.
- Collier, John y Malcolm Collier (1986) *Visual Anthropology: Photography As a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 248 pp. Es una segunda versión muy revisada de la publicada en 1967 (por Holt, Rinehart and Winston). Es un buen manual sobre la utilización de la fotografía en la investigación antropológica. Se considera parte del Sterling County Study de Alexander H. Leighton.
- Cualladó, Gabriel (1985) *Gabriel Cualladó: Fotografías*. Madrid: Ministerio de Cultura, 114 pp. Catálogo de la exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo, con fotos de GC (1925-) de 1957 hasta 1985. Incluye diversos proyectos: La Cervecería Alemana (en Madrid), La Real Sociedad Fotográfica, El Rastro, y La Albufera valenciana.
- Dalí, Salvador (1983) *Dalí fotógraf: Dalí en els seus fotogràfs*. Barcelona: Obra Social de la Caixa de Pensions, 111 pp. De la exposición de 1893 sobre SD (1904-1989). Obras de 17 fotógrafos de Dalí (entre ellos Brassai y Man Ray) y algunas fotos del propio Dalí; con una introducción de Luis Revenga. Reproduce el texto de tres artículos de Dalí: «La fotografía pura creación del espíritu» (de 1927); «El testimonio fotográfico» (1929); y «Psicología no-euclidiana de una fotografía» (1935) sobre las relaciones entre el surrealismo y la fotografía. Con Luis Buñuel realiza *El perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930).
- Davidson, Bruce (1970) *East 100th Street: Photographs by Bruce Davidson*. Nueva York: Museum of Modern Art. Publicado por Harvard University Press. Son las fotos sobre el Spanish Harlem por BD (1933-).
- Delpire, Robert y Michel Frizot (1989) *Histoire de voir*. París: Centre National de la Photographie, 3 vols., 143 pp. cada uno, en la “Collection Photo Poche”. Es una historia de la fotografía a través de una foto por cada fotógrafo/a importante, con un texto de una página cada uno/a. Los tres tomos incluyen *De l'invention a l'art photographique* (1839-1880), *Le me-*

- dium des temps modernes* (1880-1939), y *De l'instant a l'imaginaire* (1930-1970). La selección es adecuada, y equilibra bien Estados Unidos y Europa. Ofrece información biográfica útil, pero no sirve realmente como un análisis histórico.
- **Dictionnaire de la photo* (1996). París: Larousse, 768 pp. Editado por Michel Guillemot. Excelente enciclopedia fotográfica al día, equilibrada con contribuciones europeas.
- *Dubois, Philippe (1986) *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 191 pp. La edición original en francés es de 1983 (Bruselas: Editions Labor). Es un ensayo sobre las relaciones entre fotografía y realidad.
- Edwards, Elizabeth (ed.) (1992) *Antropology and Photography 1860-1920*. New Haven: Yale University Press en colaboración con The Royal Anthropological Institute de Londres, 275 pp. Además de los aspectos teóricos e históricos el libro incluye abundantes estudios de casos.
- *Evans, Walker (1988) *American Photographs*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 205 pp. Es la edición del cincuenta aniversario del libro, originalmente publicado en 1938, y reeditado en 1962. Contiene un ensayo de Lincoln Kirstein. Son 37 fotografías, la mitad son parte del proyecto de la Farm Security Administration. Representa el primer proyecto general de presentar los Estados Unidos globalmente. El orden de las fotos es importante para su comprensión; y conviene estudiar la separación de las fotos en dos partes diferenciadas. WE (1903-1975) es catedrático en Yale University desde 1965 a 1975. Es la primera exposición del MoMA de un solo fotógrafo. Se complementa en 1941 con el celebrado libro *Let Us Now Praise Famous Men* (véase James Agee).
- Ewing, William A. (1996) *El cuerpo: Fotografías de la configuración humana*. Madrid: Ediciones Siruela, 432 pp., con 366 fotos (10% en color). La edición original *The Body* es de 1994 (Londres: Thames and Hudson). El difícil tema de la fotografía del cuerpo clasificado en una docena de aspectos.
- Farràs, Jaume et al. (1986) *La Patum de Berga*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 64 pp. Fotografías de Climent y Manel Escobet. Análisis socio-antropológico de la fiesta de La Patum y su simbolismo; con fotos y texto.
- Fontanella, Lee y Gerardo F. Kurtz (eds.) (1996) *Charles Clifford fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid: Ediciones El Viso, y Ministerio de Educación y Cultura, 198 pp. Es el catálogo de la exposición en Madrid de noviembre 1996 a enero 1997. ChC fue el fotógrafo más importante en España durante los años cincuenta del siglo XIX. De origen galés.
- Fontcuberta, Joan (1983) «Apéndice sobre la fotografía española» en Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili. Esta breve historia por JF (1955-) es lectura interesante.

- *Frank, Robert (1986) *The Americans*. Nueva York: Pantheon Books, 179 pp. Es la famosa colección de fotos realizada por el fotógrafo suizo (1924-) con una beca Guggenheim en 1955-1956 por todos los Estados Unidos, y que se publicó por vez primera en francés en 1958: *Les Américains* (París: Robert Delpire). La primera edición anglosajona es de 1959 (Nueva York: Grove Press). Con introducción de Jack Kerouac (el autor de *On the Road*). Es una visión veinte años después, y mucho más crítica, que la de Walker Evans, también en el MoMA (en 1938), con la que tiene que ser comparada. Recibió críticas negativas en su exhibición de 1958, pero es luego un libro muy influyente. La edición contiene 83 fotografías. Es importante la simbología de la bandera, y los temas de estratificación social y étnica (entre otros).
- Freund, Gisèle (1986) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 207 pp. Cuarta edición (la primera en castellano es de 1976) del libro originalmente en francés, publicado en 1974 (París: Éditions du Seuil, 223 pp.) bajo el título menos crítico de *Photographie et société*. Gisèle es socióloga y fotógrafa, y realiza una historia —algo ensayística— de la historia de la fotografía.
- Friedlander, Lee (1992) *Lee Friedlander*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 154 pp. Es el catálogo de una exposición en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (en realidad es arte “contemporáneo”) con una selección de 126 fotos en blanco y negro de LF (1934-).
- *Fundación Gregorio Marañón (ed.) (1993) *Viaje a las Hurdes: El manuscrito inédito de Gregorio Marañón y las fotografías de la visita de Alfonso XIII*. Madrid: El País Aguilar, 206 pp. Descripción del viaje del Rey en junio de 1922 a Las Hurdes, con varios artículos analíticos (interesante el de Luis Carandell) y el cuaderno de notas de Marañón. Incluye las fotos: «Imágenes del histórico viaje» (pp. 101 a 144) en granate.
- *Galassi, Peter (ed.) (1991) *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 128 pp. Análisis de la vida doméstica en los Estados Unidos, en 125 fotos de una cincuenta de fotógrafos/as contemporáneos. Es el catálogo de la exposición en el MoMA.
- *García Rodero, Cristina (1989) *España oculta*. Barcelona: Lundberg. Selección de 126 fotos realizadas entre 1975 y 1989. La presentación es de Julio Caro Baroja. Es una de las contribuciones más importantes en España. Temas de fiestas religiosas y seculares, en una cierta tradición de España negra. Resalta más el esteticismo que el análisis de la realidad social. La edición francesa *Espagne occulte*, es de 1990.
- *Goffman, Erving (1979) *Gender Advertisements*. Nueva York: Harper & Row, 84 pp. La versión original apareció en *Studies in the Anthropology of Visual Communication* en 1976. Es un libro básico para la teorización sociológica sobre la discriminación sexual. Análisis de 508 fotografías comerciales (de publicidad) sobre los roles femenino/masculino.
- *Goldberg, Vicki (ed.) (1988) *Photography in Print: Writings From 1816 to*

- the Present*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 570 pp. Es una edición nueva sobre la original de 1981. Edición de 75 textos sobre fotografía de diferentes autores. Es una excelente selección, con textos importantes.
- Goldsen, Rose K. (1978) *The Show and Tell Machine: How Television Works and Works You Over*. Nueva York: A Delta Book, 441 pp. Una excelente crítica sociológica sobre la televisión, con un desarrollo teórico sobre sociología de la imagen.
- Halle, David (1993) *Inside Culture: Art and Class in the American Home*. Chicago: The University of Chicago Press, 261 pp. Análisis de las pinturas, esculturas y fotos utilizadas en la vida doméstica (el hogar).
- *Hine, Lewis W. (1991) *Lewis Hine*. Gijón, Asturias: Museo Casa Natal de Jovellanos, 123 pp. Catálogo de una exposición por Francia y España en 1991, con una selección de fotos desde 1905 hasta 1931.
- Holland, Patricia; Jo Spence, y Simon Watney (1989) *Photography/ /Politics: Two*. Londres: Methuen & Co., 198 pp. Contiene 25 ensayos críticos sobre política —y política sexual— de la fotografía en la actualidad, como estructura de la representación. Se plantea como proyectos alternativos. Es uno de los libros más imaginativos y originales sobre el tema.
- Jeffrey, Ian (1981) *Photography: A Concise History*. Londres: Thames and Hudson, 248 pp. Una historia de la fotografía equilibrada entre Estados Unidos y Europa. Basada en la obra de fotógrafos/as y en corrientes artísticas. Con bastante contenido social.
- *Laiglesia, Beatriz de (ed.) (1989) *Efemérides 1939-1989*. Madrid: Agencia EFE, 319 pp. Una revisión fotográfica de medio siglo de historia de España (que coincide con la existencia de EFE), año por año, con una selección de las fotos de prensa más significativas de los diez millones de fotos del archivo. Cada conjunto de fotos anual va precedida de un texto breve autobiográfico de un/a intelectual o político.
- Lange, Dorothea (1989) *Dorothea Lange*. París: Nathan Image, 96 pp. Versión francesa —en la colección Les Maîtres de la Photographie— de una selección de fotos de DL (1895-1965), fundamentalmente sobre la Gran Depresión en los Estados Unidos, para la Farm Security Administration (bajo la dirección de Roy Stryker).
- Langford, Michael (1991) *La fotografía paso a paso*. Barcelona: Hermann Blume, 224 pp. Es la décima impresión de la edición de 1979, del texto británico de 1978. Es un texto de introducción a la técnica fotográfica, didáctico y global. Se recomienda como texto de introducción a la fotografía.
- Laurent, Juan (1983) *J. Laurent, I: La documentación fotográfica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 205 pp. Contiene los fondos del archivo Ruiz Vernacci con las fotografías de JL (1816-1893) realizadas por J. Laurent y Cía en España entre 1857 y 1893. En su mayoría son fotos de edificios, monumentos y obras públicas, con algunos “tipos españoles” (de una colección de 100 tarjetas), y otras

de la Exposición de Filipinas de 1887 en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro en Madrid.

- *López Mondéjar, Publio (1997) *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunweg Editores, 303 pp. Cubre el origen y desarrollo de la fotografía desde 1839 hasta los años noventa. Puede considerarse como el manual estándar, aunque muestra limitaciones de interpretación social.
- Lyon, Danny (1993) *Danny Lyon: Fotografías 1959-1990*. Barcelona: Fundació la Caixa, 102 pp. Es una exposición organizada por el Center for Creative Photography (CCP, University of Arizona, Tucson) y el Folkwang Museum (Essen, Alemania). Son 172 fotos divididas en once proyectos. Incluye una veintena de fotos de *The Bikeriders 1963-1966*, que es uno de sus portafolios más importantes. Incluye un ensayo de Ute Eskildsen sobre «El compromiso social como aventura personal».
- *Llinàs, Pepa y Elisenda Ardévol (1989) *Imatges de la dona gitana: Camp de la Bota, 1981-1988*. Barcelona: Junc 74, 86 pp. Combinación acertada de texto y 46 fotos (realizadas por Llinàs, médica y fotógrafa) para analizar la situación de la mujer gitana en Barcelona. La foto “L’orgull de la maternitat” de 1985 es histórica (p. 56). El librito incluye una traducción del texto al castellano, en las pp. 81-86.
- *Marsal, Juan F. (1972) *Hacer la América: Biografía de un emigrante*. Barcelona: Ariel, 340 pp. La historia de vida de un *minutero* (fotógrafo ambulante) español en Argentina, su vida y penalidades —contramito del indiano— admirablemente descritas en su propio texto autobiográfico, recogido por el sociólogo Pancho Marsal. Un clásico del método biográfico en nuestro país. Imprescindible.
- Mead, Margaret y Frances Cooke Macgregor (1951) *Growth and Culture: A Photographic Study of Balinese Childhood*. Nueva York: G. P. Putnam’s Sons. Es una comparación con Estados Unidos del famoso estudio de Gregory Bateson y Margaret Mead, *Balinese Character: A Photographic Analysis* (Nueva York: Wilbur G. Valentine, Special Publications of the New York Academy of Sciences, 1942), vol. 2.
- Michals, Duane (1990) *Duane Michals*. Londres: Thames and Hudson. Publicado originalmente en francés en 1983 (por el Centre National de la Photographie). Ejemplo de fotosecuencias, con textos manuscritos anotados al margen.
- Mitchell, William J. (1992) *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 273 pp. Excelente discusión sobre la veracidad y el cambio de la fotografía actual.
- *Newhall, Beaumont (1988) *The History of Photography*. 5ª ed. Nueva York: The Museum of Modern Art, 319 pp. Una historia oficial —y escorada hacia Norteamérica— de la Fotografía. La primera edición coincide con el catálogo de la exposición montada por el propio Newhall en el MoMA en 1937 *Photography 1839-1937*, pero la quinta está revisada y puesta al día hasta 1982. Define el canon de lo que es importante (aunque con

ausencias notables). España no aparece. Es una historia cronológica desde 1839, aunque los capítulos se titulan analíticamente. Salvo el capítulo 13 que es sobre «Documentary Photography» su análisis de la condición humana es escaso. Existe una edición en castellano *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*, publicada por la Editorial Gustavo Gili (Barcelona 1983) que contiene un apéndice de Joan Fontcuberta titulado «Notas sobre la fotografía española».

*Nixon, Nicholas (1988) *Nicholas Nixon: Pictures of People*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 123 pp. Catálogo de la exposición realizada en el MoMA en el mismo año. Incluye fotos de NN (1947-) desde 1978 hasta 1982 sobre los temas de porches, viejos/as, infancia. También, la famosa serie de «The Brown sisters» (anualmente desde 1975 hasta 1987); y el dramático «People with AIDS» con la historia de un paciente de sida desde agosto 1987 hasta febrero 1988, en 12 fotos.

Ortiz Echagüe, José (1983) «Medio siglo de actividad fotográfica» *PhotoVision* 9, pp. 5-6, con fotos en pp. 11-34, y portada. Incluye 27 fotos de JOE, fechadas entre 1909 y 1964. El artículo es una reproducción del publicado en *The American Annual of Photography* en 1950.

*Owens, Bill (1999) *Suburbia*. Nueva York: Fotofolio. La primera edición es de 1973. Una crítica del suburbio estadounidense.

Ray, Violet (1984) *Advertising the Contradictions*. Berkeley, California: New College of California Gallery, 32 pp. Fotomontajes contraanuncios: «los collages no son anuncios, son una sentencia artística acerca de la cultura creada por los anuncios». La crítica ideológica es obvia en cada uno de los fotomontajes.

Renau, Josep (1977) *The American Way of Life: Fotomontajes 1952-1966*. Barcelona: Gustavo Gili, 97 pp. Originalmente publicado como *Fata Morgana USA* (en Berlín) en 1967 incluye diez años de sus fotomontajes; y como *Fata Morgana: American Way of Life* (en 1989). Realizado por el artista valenciano JR (1907-) exilado en México. Publicado posteriormente como *Fata Morgana USA: The American Way of Life* por el IVAM Centre Julio González y Fundació Josep Renau (Valencia 1989), 128 pp.

*Riis, Jacob A. (1971) *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*. Nueva York: Dover, 233 pp. Con un prefacio de Charles A. Madison. Originalmente publicado en 1890 por el *police reporter* JR (1849-1914; nacido en Dinamarca) contenía sólo 38 fotos del Lower East Side de Nueva York. La versión actual muestra 100 fotos, actualmente en el Museum of the City of New York. La obra que fue reeditada en 1901 (es la edición que se reproduce aquí), fue luego olvidada hasta 1947. Es una de las obras más importante de la historia de la fotografía social, y una de las que mejor combina texto, con análisis sociológico, y con fotos. Significativamente es una de las más antiguas, lo que sugiere que el progreso realizado en un siglo ha sido escaso. La obra fue continuada en los libros *Children of the Poor* (1892), *Out of Mulberry*

- Street* (1898), *The Making of an American* (1901), y *Children of the Tenements* (1903). Todos ellos dentro del más puro reformismo social norteamericano. Véase también el libro editado por Alexander Alland (1993).
- Rosenblum, Barbara (1978) *Photographers at Work: A Sociology of Photographic Styles*. Nueva York: Holmes & Meier Publishers, 144 pp. Análisis de las relaciones entre estructuras sociales y estilos fotográficos por una profesora de la Universidad de Stanford (Departamento de Sociología).
- Rosenblum, Naomi (1989) *A World History of Photography*. Nueva York: Abbeville Press, 672 pp. Es una edición revisada, con la evolución cronológica desde 1839 hasta los años ochenta. Incluye una selección de 784 fotos.
- Salgado, Sebastião (1988b) *Sabel: El fin del camino*. Madrid: Comunidad de Madrid. Colección de fotos realizadas en 1984-85 en África por el fotógrafo de Magnum, para (y con) la colaboración de la organización Médicos Sin Fronteras. Temas del hambre, enfermedad, y muerte en Mali, Sudán y Etiopía. Brevísimos prólogo de Rosa Montero. Incluye una descripción del contexto de cada fotografía (pp. 125-129). La edición original francesa es de 1986: *Sabel, l'homme en détresse* coincidiendo con su exposición en París.
- *— (1993) *Workers: An Archeology of the Industrial Age*. Londres: Phaidon Press, 400 pp. Es seguramente la obra más ambiciosa de SS, incluyendo fotos de trabajadores/as industriales en varios países y continentes. Incluye pescadores de Galicia (fotos 79 a 89). Contiene un folleto con la explicación de las fotos.
- *Sander, August (1986) *Citizens of the Twentieth Century: Portrait Photographs 1892-1952*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 63 pp. de texto y 431 fotos. Editado por su hijo Gunther Sander. Es parte del archivo que quedó del proyecto (nunca terminado) de AS (1876-1964) reconstruido por Ulrich Keller, quien incluye además un ensayo introductorio amplio (pp. 1-63) de considerable interés. Las 431 fotos se dividen en 7 secciones y 45 portafolios. Las secciones son: agricultores, trabajadores, mujeres, ocupaciones, artistas, la gran ciudad, y las últimas personas. Ese es el esquema para el análisis global de la estructura social alemana y de los procesos de cambio social. El último portafolio “las últimas personas” incluía originalmente “idiotas, enfermos, locos, y materia” como etapa final de la decadencia de una civilización. Aunque es el portafolio más incompleto y enigmático, es también uno de los más interesante desde un punto de vista sociológico (fotos 421 a 431).
- *Santos, Manuel (ed.) (1991) *Cuatro direcciones: Fotografía contemporánea española 1970-1990*. Madrid: Lunwerg y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2 vols. *Tomo I: Catálogo de la exposición* (265 pp) y *Tomo II: Libro de referencia* (203 pp.). Es el análisis de las dos décadas de fotografía española dividida en cuatro tendencias: *Reflexión y concepto* (crítica fría de los absurdos de la vida actual, por 8 fotógrafos); *Sueño y sugerencia* (estudio del mundo emocional del artista, por 12 fotógrafos —una mu-

- jer); *Tradición documental* (la conciencia documental adormecida durante la dictadura franquista, por 14 fotógrafos, varias mujeres; entre ellos: Gabriel Cualladó, Koldo Chamorro, Alberto García Alix, Cristina García Rodero, y Miguel Trillo); y *Proceso al medio* (elaborada técnica fotográfica con otro tipo de manipulación y uso de medios: por 17 fotógrafos, 3 son mujeres). Es importante la introducción «Fotografía contemporánea española 1970-1990» por Manuel Santos (pp. 35-58). El segundo volumen incluye las biografías de los fotógrafos/as participantes en el proyecto, así como una relación de: galerías, festivales, colecciones, revistas, críticos, centros de enseñanza, agencias y asociaciones. Además presenta una cronología de las dos décadas.
- Schaefer, John P. (1992) *Basic Techniques of Photography*. Boston: Little, Brown and Company, 389 pp. Dentro de la colección «An Ansel Adams Guide». Es un manual de fotografía. Muchos de los ejemplos son fotos de Ansel Adams. Es un texto útil, que incluye blanco y negro y color.
- Schöttle, Hugo (1982) *Diccionario de la fotografía: Técnica, arte, diseño*. Barcelona: Editorial Blume, 357 pp. Edición original alemana (Colonia) en 1978 con el título de *Lexikon der Fotografie*. Un diccionario práctico y asequible, especialmente para términos técnicos. Incluye un apéndice con las «Figuras destacadas en la historia de la fotografía» (pp. 331-354).
- Serota, Nicholas (1996) *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*. Londres: Thames and Hudson, 63 pp. La concepción del museo de arte contemporáneo como un lugar de encuentro y de experiencias. Presenta los cambios de los museos hacia el siglo XXI.
- *Smith, W. Eugene (1951) «Spanish village: It lives in ancient poverty and faith» *Life* (9 abril), pp. 120-129. Colección de 17 fotografías sobre el pueblo español de Deleitosa (Extremadura) realizadas en 1950. Incluye la foto de los tres guardias civiles, y la de la hilandera. Es un reportaje esencial. Véase la «Bibliografía sobre Deleitosa» en el presente libro.
- (1981) *W. Eugene Smith: Master of the Photographic Essay*. Nueva York: Aperture, 223 pp. Editado por William S. Johnson. En una edición especial para coleccionistas, con una copia original de *The Spinner*, de 1951 (Deleitosa 1950). Incluye 1.878 fotografías de las cuatro mil aproximadamente que se guardan actualmente en el Center for Creative Photography, en la University of Arizona, en Tucson. Sobre el reportaje de «Spanish village» se incluyen 99 fotos (pp. 73-82). Es una fuente importante de información sobre la obra no publicada, o dispersa, de WES.
- *Sontag, Susan (1981) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 219 pp. Integración de seis ensayos aparecidos previamente en la revista *The New York Review of Books*, y posteriormente en 1977 en forma de librito bajo el título de *On Photography*. Es un texto básico por sus agudas teorías y capacidad de relacionar ideas. Incluye un análisis de la fotografía norteamericana.
- *Spence, Jo (1986) *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography*. Londres: Camden Press, 221 pp. Basado en

una exposición de sus fotos en 1985. Es un análisis foto-autobiográfico imaginativo con 150 fotos. Incluye un análisis crítico del tratamiento de pacientes con cáncer en Gran Bretaña (en el NHS). El punto de vista es feminista y radical.

- *Steichen, Edward (ed.) (1955) *The Family of Man*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 192 pp. 30th Anniversary Edition de 1986 (2ª edición de 1988) distribuido por Simon & Schuster. Es seguramente el libro más celebrado —y vendido— de la historia de la fotografía. Quizás también uno de los más ideológicos. Catálogo de la histórica exposición del MoMA en 1955 compuesta y escogida por ES (1879-1973, nacido en Luxemburgo). Contiene 503 fotografías de 68 países, con citas de la Biblia, Shakespeare, y proverbios, utilizando la técnica del collage. El tema subyacente es que la condición humana es igual en todas partes, y que la institución familiar es básica e importante. Todo ello demostrado con fotografías y textos (citas o proverbios) ilustrativos.
- Stieglitz, Alfred (1989) *Alfred Stieglitz*. Nueva York: Aperture Foundation, 94 pp. Número 6 de «Aperture Masters of Photography», con un ensayo por Dorothy Norman. Una selección de las fotos del editor de *Camera Work*. Son desde 1887 hasta 1935. No incluye la famosa foto de la quinta avenida de Nueva York en el invierno de 1893, pero sí *The Steerage* de 1907. Sobre su conceptualización de la “equivalencia” véase mejor el artículo de Minor White «Equivalencia: Tendencia perpetua» en Joan Fontcuberta (ed.) *Estética fotográfica* (Barcelona: Blume, 1984) pp. 208-218.
- Szarkowski, John (1989) *Photography Until Now*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 343 pp. Historia organizada según las pautas de cambio tecnológico, con 178 fotos. Parte de una exposición en el MoMA en 1989, por el Director del Departamento de Fotografía desde 1962. Es una buena selección de fotos (bien reproducidas) pero con texto engolado.
- Trachtenberg, Alan (ed.) (1980) *Classic Essays on Photography*. New Haven, Connecticut: Leete's Island Books, 300 pp. Notas de Amy Weinstein Meyers. Muy buena colección de ensayos clásicos y contemporáneos, incluye la breve historia de la Fotografía de Walter Benjamin.
- Weegee (1982) *Weegee's New York: 335 Photographien 1935-1960*. Múnich: Schimer/Mosel, 371 pp. Es una selección de fotos de Arthur H. Fellig (a) Weegee (1899-1968) en edición alemana. Incluye fotos de su famoso libro *Naked City* de 1945.
- *Wells, Liz (ed.) (1997) *Photography: A Critical Introduction*. Londres: Routledge, 307 pp. Manual universitario de teoría fotográfica en un contexto sociopolítico, realizado por profesores británicos.
- *Weston, Edward (1990) *The Daybooks of Edward Weston: I. Mexico. II. California*. Nueva York: Aperture, 310 pp. Es la segunda edición, en un solo volumen. Está editado por Nancy Newhall, con un prólogo de Beaumont Newhall. Con 32 fotos en la primera parte y 40 en la segunda. Es un excelente diario editado.

- White, Minor (1978) *Minor White: Rites and Passages. His Photographs Accompanied By Excerpts From His Diaries and Letters*. Nueva York, Aperature, 143 pp. Con un ensayo biográfico por James Baker Hall.
- Williams, Val (1991) *The Other Observer: Women Photographers in Britain 1900 to the Present*, 2ª ed. Londres: Virago Press, 192 pp. La primera edición es de 1986. Análisis de la fotografía femenina —y feminista— británica desde 1840 hasta 1986. No es un mero catálogo de fotos (100 fotos) sino un análisis sociológico e histórico en ocho capítulos. Incluye un estudio del *Picture Post*. Acompañó la exposición en el National Museum of Photography. Descubre el trabajo de fotógrafas que habían sido olvidadas. Es fascinante comprobar cómo la fotografía de mujeres trata temas distintos a los de los varones.
- *Willumson, Glenn G. (1992) *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*. Cambridge: Cambridge University Press, 351 pp. Análisis detallado de cuatro de los reportajes principales de WES. Incluye el famoso de «Spanish village: It lives in ancient poverty and faith», publicado en la revista *Life* volumen 30, número 15 (9 de abril de 1951, pp. 120-129). La reproducción aparece en las páginas 79-89, y la discusión en las pp. 90-133. Incluye la reproducción de los contactos en super xx. Se refiere al pueblo de Deleitosa, en Extremadura, en junio de 1950. Es el reportaje más importante sobre España.
- Winogrand, Garry (1988) *Winogrand: Figments from the Real World*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 260 pp. Es una selección de las fotos de GW (1928-1984) realizada por John Szarkowski, con ocasión de la exposición en el MoMA. Se maneja la segunda edición de 1990. Contiene una introducción sobre el fotógrafo (pp. 11-41). Las inquietantes fotografías se dividen en 9 temas. Es importante «The Street» (pp. 75-97) y «Airport» (pp. 193-219), así como el tema y enfoque general.
- Wood, Nancy C. (1989) *Heartland New Mexico: Photographs from the Farm Security Administration, 1935-1943*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 125 pp. Es una selección de la colección de 270.000 negativos de la Historical Section de la Farm Security Administration (dirigida por Roy E. Stryker) referentes a la depresión en New Mexico. NW (quien había escrito *In This Proud Land* con Roy Stryker) realiza un análisis de los fotógrafos/as (incluida Dorothea Lange) y los pueblos donde fotografiaron, entrevistando a las personas que recuerdan haber sido fotografiadas cuarenta años antes.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE DELEITOSA

Los libros y estudios sobre W. Eugene Smith son numerosos. Pero la bibliografía sobre su reportaje en España, y sobre todo en Extremadura es bastante más escasa. A continuación se incluye una bibliografía básica inicial para las personas que estén interesadas en Extremadura, Deleitosa, Smith. Se incluyen algunas obras esenciales de referencia, y otros estudios fotográficos sobre España en torno a 1950. Es importante empezar por Matilde Muro Castillo (ed.), *La fotografía en Extremadura 1847-1951* (Badajoz: MEIAC Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, y Junta de Extremadura, 2000), 301 pp. Describe un contexto esencial para entender la aportación de W. Eugene Smith, y el debate que genera el proyecto sobre Deleitosa en el mundo entero.

«After 7,500 miles, a wake» *Photography Workshop*, volumen 1, número 3 (otoño 1951), pp. 34-35. Incluye un comentario, y a toda plana una fotografía: la de Francisco Larrá Cerezo a la puerta del velatorio de su padre Juan Larrá Trujillo, la tarde del 21 de junio de 1950, en Deleitosa (foto 82:113:072 en los archivos del Center for Creative Photography, en The University of Arizona, Tucson, Arizona, Estados Unidos). No lo especifica pero el autor es W. Eugene Smith.

Aspecten van Spanje: Imágenes (Hasselt, Bélgica: Cultureel Centrum, 1985), 113 pp. Es la selección oficial (gubernamental) de fotografías sobre España para la exposición de Europalia 1985. Abarca desde 1852 hasta 1985. Edición bilingüe en flamenco y español.

Barbey, Bruno y Thomas J. Abercrombie, «Extremadura: Cradle of conquerors», *National Geographic* (abril 1991), pp. 116-134.

Biblioteca Nacional, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional* (Madrid: Ministerio de Cultura y Ediciones El Viso, 1989), 375 pp.

Brandes, Stanley, «Photographic imagery in the ethnography of Spain», *Visual Anthropology Review*, vol. 13, n° 1 (1997), pp. 1-13.

— y Jesús M. de Miguel, «Fotoperiodismo y etnografía: El caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (1998).

Brassaï, *Séville en fête* (París: Robert Delpire, 1954), 153 pp. Brassaï es el pseudónimo del húngaro Gyula Halász (1899-1984). Los textos son de Dominique Aubier. El prefacio es de Henri de Montherland. Dos años después hay una edición en inglés: *Fiesta in Seville* (Nueva York: The Studio Publications con Thomas Y. Crowell, 1956), 151 pp.

- , *Picasso and Company* (Garden City, Nueva York: Doubleday, 1966), 289 pp. Publicado en francés originalmente en 1964 por Editions Gallimard. Con un prefacio de Henry Miller. Incluye 57 fotografías de Brassai.
- , *Picasso vu par Brassai* (París: Musée Picasso, 1987), 155 pp. Con 76 fotos.
- , *Brassai del surrealismo al informalismo* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1993), 229 pp. Incluye 130 fotos, casi todas de París. Solamente hay tres de Barcelona (fotos 13, 14, 15) del año 1955, y las tres son sobre Miró. La 15 es en el barrio chino de Barcelona, Miró con pajarita y zapatos de color blanco/negro.
- Brown, Theodore M. «The photographic essay». *Image* vol. 20, n° 3-4 (septiembre-diciembre 1977), pp. 11-18. El artículo incluye un facsímil del reportaje original de Smith en *Life* de 1951.
- Buñuel, Luis, *Tierra sin pan* (1932) con sonido en francés. Documental sobre Las Hurdes. Véase también, Javier Herrera Navarro, *et al.*, *Las Hurdes: Tierra sin pan*. Un documental de Luis Buñuel (Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1999), 166 pp.
- Bush-Fekete, L., «The long night in Franco's Spain», *Life*, volumen 25, número 15 (11 octubre 1948), pp. 6, 8, 11-12, 14.
- Buxó, María Jesús y Jesús M. de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual* (Barcelona: Proyecto A, 1998). Véanse especialmente el capítulo de «Fotografía» y el de «Bibliografía instantánea».
- Capa, Robert, *Death in the Making* (Nueva York: Covici Friede, 1938). Fotos de Robert Capa y Gerda Taro.
- Cartier-Bresson, Henri, *Henri Cartier-Bresson: His Archive of 390 Photographs From the Victoria and Albert Museum* (Edimburgo: Scottish Arts Council, 1978), 40 pp. En la página 32 está el listado de las 22 fotos sobre España catalogadas. Son de los años 1933, 1954, 1955 y 1963.
- , *Henri Cartier-Bresson* (París: Centre National de la Photographie, 1982). Selección de 63 fotografías, 9 de las cuales son sobre España en los años cincuenta.
- , *America in Passing* (Boston: A Bulfinch Press Book, 1996).
- Center for Creative Photography, *W. Eugene Smith Archive* (Tucson, Arizona: University of Arizona). El archivo contiene todos los papeles de W. Eugene Smith, correspondencia, escritos, ensayos fotográficos, actividades, contabilidad, y otros materiales. También incluye fotografías, negativos, hojas de contactos, cintas, cámaras, etc. Supone el archivo oficial, legado por el propio Smith, a la Universidad de Arizona, en Estados Unidos. Incluye varios materiales del proyecto Deleitosa¹. Los más importantes son:
- AG 33:17/1. Incluye 33 fotos polaroid de algunas de las fotos del proyecto Deleitosa, al parecer realizadas por el propio W. Eugene Smith.

¹ El Center for Creative Photography está en The University of Arizona, en Tucson, Arizona 85721, Estados Unidos de América. La archivera es Amy Rule, y se puede contactar a través del correo electrónico arule@ccp.arizona.edu.

AG 33:17/2. Es la carpeta más importante que incluye los siguientes materiales:

- A. El manuscrito *Captions - Spanish Village - Bread - by W. Eugene Smith* de 45 páginas a máquina (original) de Smith para la revista *Life*, en que describe las 113 fotos escogidas para el reportaje. Las 57 primeras que son explícitamente la primera selección ocupan las páginas 1 a 40. El comentario de las fotos 58 a 113 es más breve y ocupa las páginas 41 a 45. Las referencias en el texto a páginas concretas se refieren a este manuscrito.
- B. Una agenda del año 1950 («*The Excelsior Diary for 1950*») que Smith utiliza fundamentalmente para apuntar los gastos. Dentro tiene una tarjeta de visita de Brassai en París. Según la agenda Smith llega a Trujillo el día del Corpus de 1950 (el 8 de junio, jueves naturalmente) y abandona Trujillo el día de San Fermín (7 de julio) del mismo año.
- C. Tres agendas pequeñas con anotaciones personales, pensamientos, direcciones, de su trabajo en España. Son blocs pequeños cuyo objetivo era apuntar ideas, direcciones, dibujar algún plano, etc. No hay un orden claro en las anotaciones.
- D. Original de la carta de la Embajada de España en París, del 2 de mayo 1950.
- E. Un diario de campo escrito a mano en inglés (supuestamente por Nina Peinado) que abarca los días 11 al 15 de junio, y 19-20 de junio, es decir los dos primeros periodos de estancia en Deleitosa (de los cuatro periodos). En total son 12 páginas (pero falta la 2).
- F. Cuestionarios a máquina redactados por Smith, y contestados manualmente por Nina Peinado, y a veces con anotaciones a lápiz del propio Smith (todo en inglés). Las 28 páginas cubren los siguientes temas: Deleitosa en general, la familia Curiel (*our family*), primera comunión, Iglesia católica, Ayuntamiento, escuela (sin contestar el cuestionario), sobre sanidad y el médico, funeral, y enterramiento.
- G. Comentario sobre la Guardia Civil, a máquina con correcciones a lápiz de Smith (dos páginas).
- H. Comentario sobre Franco, política y la Guardia Civil, a máquina, con correcciones a máquina y lápiz por Smith (dos páginas).
- I. Un diario de los dos últimos días en España (7-8 de julio, 1950) y de cómo salieron del pueblo, y luego cruzaron la frontera (tres páginas, copia de carbón, con alguna corrección).
- J. Un párrafo introductorio a las fotografías para *Life*. Son dos versiones distintas, a máquina. La definitiva se titula: *A Spanish Village. Photographed by W. Eugene Smith. Courtesy of Life Magazine.*
- K. Un informe de 24 páginas, a máquina de Piero Saporiti, titulado *Research for Gene Smith's Spanish Food Story*, con información general sobre España.

- L. Un télex (o cable telegráfico) de seis páginas de Piero Saporiti y John Boyle, fechado el 18 de marzo de 1951, sobre la situación política en España, especialmente en Barcelona y Madrid, y la situación laboral. Seguramente Smith ya no lo utiliza, pues el reportaje aparece publicado el 9 de abril.
- M. Documento *Additional information Spanish story by Smith* es una copia carbón de tres páginas. Aparentemente es una copia a máquina de una cable telegráfico enviado por Piero Saporiti a Ted Castle y W. Eugene Smith, contestando a 12 preguntas concretas seguramente telegrafiadas previamente por Smith. Estas tres páginas copian el cable de Saporiti, pero añadiendo comentarios identificados del propio Smith. Seguramente contesta a preguntas adicionales de los editores de *Life*.
- N. Un artículo titulado *Inside Franco's Spain*, firmado con el pseudónimo de Wes Foree que es el que utiliza a veces Smith. Incluye dos versiones a máquina, corregidas a máquina y a lápiz por Smith. La primera versión es de tres páginas y media, y no incluye título ni autor (pero las correcciones a mano son indudablemente de Smith). La segunda versión de dos páginas, incompleta, aparece ya con el título y autor. Ambas versiones preliminares parecen estar incompletas.
- Ñ. Un documento mecanografiado, con correcciones manuales de Smith sobre *Captions to the Contact Sheets*. Incluye información sobre los contactos de algunos de sus carretes de fotos. Son cuatro páginas. Las tres primeras dan información de 32 hojas de contacto desde la R-1 a la R-32 que se refiere a las fotografías realizadas con la máquina Rolleiflex. La última página da información de la L-1 a la L-14 que se refiere a las hojas de contacto sacadas con las máquinas Leica. Esta información de 46 hojas de contacto es fundamentalmente sobre el primer mes de viaje por España, y no sobre las fotografías de Deleitosa.
- O. Una reflexión de Smith sobre el fotoperiodismo, el arte, y la perfección. Escrito a mano, en letras mayúsculas, en 15 hojas de media cuartilla. Con numerosas autocorrecciones. La página diez está rota y sólo aparece la parte superior. Desgraciadamente faltan tres páginas más. El papel tiene el membrete de un hotel en Cardiff: Angel Hotel, aunque las notas parecen escritas en España o como resultado de su trabajo en Deleitosa.
- AG 33:17/3. Incluye pruebas de tres fotos básicas. La primera es de la landera María Ruiz. Luego está la del velatorio de Juan Larrá. También dos copias —una en positivo y la otra en negativo— del hijo Francisco Larrá Cerezo en la puerta del velatorio de su padre. Las fotos coinciden aproximadamente con las ampliaciones definitivas.

AG 33:17/4. Incluye algunos materiales de investigación utilizados por Smith en su trabajo en España y que sin duda fueron leídos, estudiados, y guardados entre sus papeles que conserva:

Una fotocopia del artículo de Gaspar Gómez de la Serna en el *Abc* del 28 de mayo de 1950 sobre «Meditación ante un pueblo sin nombre» con la traducción al inglés (dos originales y una copia de carbón). Uno de los originales aparece subrayado por Smith.

Datos históricos de Deleitosa, una hoja y media a máquina en español (hay un original y dos copias carbón) y su traducción al inglés *Historical Data on Deleitosa* (a máquina también un original y dos copias).

Un artículo de periódico, en inglés, titulado «Keeping up with events» en el que hay un apartado sobre «Unrest in Spain», por Paul H. Hallett.

Un librito (de 47 pp.) titulado *Spain and the World of Today*, escrito por Arthur H. Ryan (sacerdote católico) publicado en Nueva York, por The Paulist Press en 1948. Es parte de The Missionary Society of St. Paul the Apostle in the State of New York. Reconoce claramente que el régimen de Franco es una dictadura, pero que en el país hay bastante libertad y pocos conflictos. Termina con un alegato a favor de Franco y contra el comunismo. No parece subrayado por Smith, ni muy usado, aunque es posible que fuese leído.

Un folleto turístico en inglés sobre la ciudad de Valencia, publicado por el Information Bureau at Valencia Ayuntamiento.

Fotocopia de cuatro artículos de Homer Bigart para el *New York Herald Tribune*, sobre el régimen de Franco aparecidos en cuatro días consecutivos entre el 21 y el 24 de febrero de 1949. El primero aparece en primera página y se titula: «Spain confronts U.S. with a moral dilemma: Regime is fascist, but position is strategic», y se subtitula: “Bigart sees Americans torn between morality and expediency toward police states, despite recent relaxations of its controls”. En la continuación se titula: «Spanish dilemma: Reasons for and against recognition». El segundo artículo de Bigart se titula «Soldiers, diplomats disagree on military value of Spain», y se subtitula: “Bigart weighs military potential of Iberian peninsula and the acute differences of American official opinion about it”. La continuación se titula: «Spain has a varied assortment of weapons manufactured in Germany, Russia and Italy». El tercer artículo se titula: «20,000 protestants in Spain treated as 2d-class citizens. Discrimination against them in religious and civil life recalls sufferings of Roman Catholic clergy in Hungary». La continuación del artículo se titula: «Protestans

in Spain subject to oppression that is worse now than under monarchy». El cuarto y último de los artículos es sobre «Spanish system still fascist though the salute is shelved», subtítulo «But Bigart finds it less oppressive than Eastern satellites; suggests U.S. aid be contingent on democratic reforms». La continuación de este último artículo se titula: «Spanish Falangists still mourn Mussolini, but publicly renounce Italian-German ties».

Un ejemplar del diario *Arriba* (Diario de la Mañana. Órgano de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.) del domingo 14 de mayo de 1950. Es decir de la llegada por primera vez a Madrid de Smith (llega el sábado procedente de Toledo). Smith no entiende castellano y el periódico no está subrayado, salvo en los programas de espectáculos el teatro Calderón y el Fontalba, así como escritas a mano las palabras “Casablanca. Passapoga” que son salas de fiesta en la Gran Vía madrileña, de moda en esos años. El nombre de Pasapoga está escrito incorrectamente.

AG 33:17/5. Una fotocopia de un artículo en inglés titulado «Spanish Village... revisited» por Gary S. Chapman, publicado en el *Fort Myers News-Press*, el domingo 31 de agosto de 1980. La carpeta incluye una foto de Mr. y Mrs. Chapman, agarrados como enamorados. El artículo parece escrito por Vivian Padilla (Mrs. Chapman), profesora del programa de educación bilingüe del Lee County, y las fotografías sacadas por Gary S. Chapman (Mr. Chapman). Es el producto de un viaje de dos meses por España durante el verano de 1980. Incluye cinco fotografías originales, así como la copia de varias fotos del reportaje original de Smith treinta años antes.

Hojas de contacto: Las 145 hojas de contacto del proyecto de Deleitosa así como del viaje a España, aparecen relacionadas en el apartado anterior antes de la presente bibliografía. Están en la caja AG 33:233, y todas ellas llevan como prefijo el número 82:113. Los tres últimos números corresponden con la clasificación de reproducciones (ampliaciones) realizadas por el propio Smith, y que en el catálogo de Willaim S. Johnson ocupan desde la 82:113:001 hasta la 82:113:099 (aunque no se especifican los tres primeros dígitos). Las HC relativas a «Spanish Village» están guardadas pues en la caja AG:233 en seis carpetas numeradas de la 1 a la 6. La 2 y la 5 son de negativos cuadrados, de 2,25 × 2,25 pulgadas. Los demás son negativos de 35 mm estándar. Conviene ver también dentro de la misma caja la carpeta previa marcada como 82:112:001 «Great Britain (side trip to France), 1950» ya que incluye varias de las HC de la familia Peinado en Francia, así como el primer carrete sobre España, en el País Vasco (con las fotos en Guernica y Lequeitio).

Negativos: Todos los negativos del proyecto sobre España están en cuatro cajas, numeradas como AG 33:409, AG 33:410, AG 33:411, y AG 33:412. Los negativos coinciden exactamente con las hojas de contacto. En la caja primera (AG 33: 409) falta el sobre 7 que debe ser parte de la caja sobre Gran Bretaña (viaje a Francia). En la segunda caja (AG 33:410) faltan los sobres 88 y 89, pero tampoco hay hojas de contacto al respecto. En la caja tercera (AG 33:411) falta el sobre 16, pero sí está la hoja de contacto correspondiente. Se refiere a un retrato de Nina Peinado de cuerpo entero, en la montaña.

Ampliaciones: Las cajas negras con más de un centenar de ampliaciones realizadas por el propio Smith están numeradas como 82:113:070 97 y luego la numeración de cada caja: 9B, 10A, 10B, 11A, 11B, 12A, 12B, 13 y 14. La numeración de las ampliaciones corresponde también con las 13:001 a 13:099 publicado por William S. Johnson en *W. Eugene Smith: Master of Photographic Essay* (1981), en las páginas 73-82. Coincide en la numeración los tres últimos dígitos, empezando en las cajas por la numeración de 82:113: y luego los tres números de la clasificación de Johnson. En el CCP existe un catálogo con el número de acceso (*accession number*) de cada foto y una descripción de las dimensiones, título, proceso, etc.

Para un detalle del archivo sobre W. Eugene Smith y todo lo relativo a «Spanish Village» (proyecto número 32.614 de *Life*), la numeración de las cajas y carpetas, es muy conveniente consultar el catálogo realizado por Charles Lamb y Amy Stark (1983), publicado por el Center for Creative Photography de la University of Arizona.

Center for Creative Photography, *W. Eugene Smith Early Work*, es el número 12 (julio 1980) de la revista del CCP, The University of Arizona, casi entero dedicado a Smith. Con 142 pp. Incluye 7 fotos de «Spanish Village», de las menos conocidas.

Clair, Jean (ed.), *Henri Cartier-Bresson: Europeans* (Boston: Little, Brown and Co., 1998), 231 pp. Incluye 18 fotos sobre España (pp. 61-79) de los viajes de Cartier-Bresson en los años: 1932 (a Madrid), 1933 (Barcelona, Madrid, Valencia, Alicante, Granada, Sevilla, Córdoba), 1952 (Pamplona), 1953 (Madrid, Burgos, Castilla, Aragón), y en 1963 (a Soria y Toledo).

Conrad, Barnaby y Loomis Dean, *Hemingway's Spain* (San Francisco: Chronicle Books, 1989), 159 pp. Colección de fotos de Dean en *Life* hacia 1960 (un año antes del suicidio de Hemingway).

Chapman, Gary S. y Vivian Padilla-Chapman, «Spanish village... revisited», *Fort Myers News-Press* (domingo 31 agosto 1980) pp. 1D, 3D. Es parte de la sección sobre «People: Southwest Florida Lifestyles, Culture and Entertainment» de ese periódico de Florida, USA. Gary es el fotógrafo, y su esposa Vivian (puertorriqueña) es una profesora que seguramente participa en la redacción del texto.

- «Deleitosa de Life, la España contra la que España lucha y los Deleitosa de la nueva España», *Mundo Hispánico* 40 (julio 1951), pp. 21-29. El artículo y el reportaje que contiene sobre “Bernuy: La vida en un nuevo pueblo español” no aparecen firmados. En ese año el consejo de la revista está presidido por Alfredo Sánchez Bella (quien luego fue ministro en el gobierno de la dictadura de Franco), el director es Manuel Jiménez Quílez, y el redactor jefe es Manuel Suárez Caso.
- Edey, Maitland y Constance Sullivan (eds.), *Great Photographic Essays From Life* (Boston: New York Graphic Society, y Little, Brown and Co., 1978), 278 pp. Con un facsímil de «Spanish Village» en las pp. 105-115. Se publica inmediatamente antes de la muerte de W. Eugene Smith.
- Fernández Flórez, W., «Frente a una información amañada y ridícula: De la leyenda negra a la foto negra sobre España», *Semana* 596 (24 julio 1951), pp. 15-17. Incluye seis fotos del reportaje original de Smith en *Life*, y las compara con nueve fotos sobre “la nueva España” realizadas por los fotógrafos de *Semana*.
- Frank, Robert, *The Lines of My Hand* (Nueva York: Pantheon Books, 1989), sin paginar. Es una presentación cronológica de sus proyectos más importantes desde 1944 (en Suiza) hasta 1989 (en Nova Scotia). Incluye ocho fotos de su proyecto «Spain 1952», sobre todo de Valencia, pero también de Barcelona y Mallorca, todas del año 1952. Es un proyecto que no da origen a una publicación independiente. Véase también el libro editado por Greenough y Brokman (1994).
- Fundación Gregorio Marañón (ed.), *Viaje a las Hurdes: El manuscrito inédito de Gregorio Marañón y las fotografías de la visita de Alfonso XIII* (Madrid: El País Aguilar, 1993), 206 pp. Las “Imágenes del histórico viaje” aparecen en las páginas 101 a 144.
- Galassi, Peter, *Henri Cartier-Bresson: The Early Work* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1987), 152 pp. Incluye un extenso análisis biográfico de Cartier-Bresson (pp. 9-50). Incluye 21 fotos de sus viajes por España en 1932 y 1933, por Barcelona, Madrid, Andalucía (Sevilla y Córdoba), Valencia y Alicante (páginas 68-69, 74, 76, 96-97, 102, 107-109, 111-113, 117, 125, 127-128, 131-134).
- García Berlanga, Luis, *Bienvenido Mister Marshall*. Película en blanco y negro (1953), 75 minutos, guión de J. Antonio Bardem, Luis G. Berlanga y Miguel Mihura. Pueblo castellano ficticio —Villar del Río— que se transforma en pueblo andaluz para recibir a “los americanos”. Actores principales: Lolita Sevilla, Manolo Morán, José Isbert.
- García Rodero, Cristina, *España oculta* (Barcelona: Lundberg, 1989). Selección de 126 fotos de García Rodero (1949-) realizadas entre 1975 y 1989.
- Gómez de la Serna, Gaspar, «Meditación ante un pueblo sin nombre», *Abc* (25 mayo 1950).
- , «Carta al editor de Life», *Mundo Hispánico* 40 (julio 1951), pp. 17-19. Bajo el título del artículo se lee: «He aquí una réplica, suscrita por un joven escritor español, a la revista *Life* de N. Y., por una tendenciosa informa-

- ción acerca de la vida rural en España». Incluye una traducción al inglés «Letter to the Editor of *Life*» (en la página 18) que empieza con *Dear Sir* y termina con *Yours very truly*.
- Greenough, Sarah y Philip Brookman, *Robert Frank: Moving Out* (Washington DC: National Gallery of Art y Scalo, 1994), 335 pp. Las fotos sobre España aparecen en el capítulo de Martin Gasser, «Zurich to New York: Robert Frank, Swiss, unobstrusive, nice...», en las páginas 40-95. Se incluyen nueve fotos sobre España en las páginas 72-75, 87-88, 90 y 92. La mayoría son de Valencia, pero hay también de Mallorca y Barcelona. Todas son del año 1952. Frank estuvo brevemente en España en el otoño de 1949, pero estas fotos son de un proyecto sobre corridas de toros en Valencia, en donde reside de marzo a agosto de 1952. Es precisamente desde Valencia que escribe a W. Eugene Smith.
- Hardiman, Keith, «W. Eugene Smith's Spanish Village», *Creative Camera* 146 (agosto 1976), pp. 262-265. Incluye un facsímil del reportaje original en *Life* con trece fotos, y con una teoría sobre los "tres niveles de movimiento" en Deleitosa.
- Hemingway, Ernest, *The Sun Also Rises* (Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1926), 251 pp.
- , *Death in the Afternoon* (Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1932), 487 pp. Incluye fotografías (pp. 279-375) y un glosario.
- , *For Whom the Bell Tolls* (Nueva York: Scribner's Sons, 1940), 495 pp.
- , *The Fifth Column and Four Stories of the Spanish Civil War* (Nueva York: Scribner, 1998), 151 pp. Además de la obra de teatro incluye los cuentos: «The denunciation», «The butterfly and the tank», «Night before battle» y «Under the ridge».
- Hughes, Jim, *W. Eugene Smith: Shadow and Substance. The Life and Work of an American Photographer* (Nueva York: McGraw-Hill, 1989), 606 pp. Véanse especialmente el capítulo 32 sobre el proyecto en España (pp. 250-262) y el capítulo 33 sobre la elaboración final del reportaje (pp. 263-271). De España incluye las fotos de la hilandera, los tres guardias civiles, y el velatorio.
- , «Dancing in the dark: The darkroom secrets of W. Eugene Smith», *Darkroom and Creative Camera Techniques*, vol. 16, n° 6 (noviembre-diciembre 1995), pp. 43-49.
- , *W. Eugene Smith* (Nueva York: Könemann y Aperture, 1999), 95 pp. Es el número 17 de la colección Aperture Masters of Photography. Con la foto de los tres guardias civiles de Deleitosa en la portada del libro.
- , «Franco aux abois: L'Espagne crucifiée prie por la fin du petit monde de don Caudillo», *Réalités* 160 (mayo 1959), pp. 74-83, y 112-113. Es un artículo sobre la situación política de España al final de la década de los cincuenta, que incluye ocho fotos del proyecto de Smith en España de 1950.
- , «The endless crucifixion of Spain», *Réalités* 104 (julio 1959), pp. 28-35, y 70-71. Es la versión en inglés de la versión original francesa, pero con sólo cuatro fotos del reportaje original.

- Instituto Geográfico Nacional, *Mapa topográfico nacional de España: Deleitosa* (Madrid: Ministerio de Fomento, 1997). Es el mapa 680-II referente a "Deleitosa" en escala 1:25.000 (es decir cada centímetro representa 250 metros). El genérico 680 de Aldea-Centenera incluye cuatro mapas, correlativamente el de la Dehesa de Valdelanza, Deleitosa, Torrecillas de la Tiesa, y Aldeacentenera. El mapa está distribuido por el CNIG (Centro Nacional de Información Geográfica), en la calle General Ibáñez de Ibero 3, 28003 Madrid (teléfono 91 553 4186).
- Johnson, William, *W. Eugene Smith: A Chronological Bibliography 1934-1980: Part I* (Tucson, Arizona: Center for Creative Photography, University of Arizona, 1980), pp. 97-142. Continúa en *W. Eugene Smith: A Chronological Bibliography 1934-1980: Part II* (Tucson, Arizona: Center for Creative Photography, University of Arizona, 1981), pp. 145-261. Hay que tener en cuenta además el folleto posterior *W. Eugene Smith: A Chronological Bibliography: Addendum* (Tucson, Arizona: Center for Creative Photography, University of Arizona, 1984), 72 pp. Supone pues un total de 236 páginas de bibliografía sobre Smith hasta 1984.
- (ed.), *W. Eugene Smith: Master of the Photographic Essay* (Nueva York: Aperture, 1981), 223 pp. El prólogo es de James L. Enyeart. Reproduce 99 fotos del proyecto de Deleitosa en las páginas 73 a 82. Las ampliaciones se numeran de la 13:001 a la 13:099. El libro es una edición especial de mil copias firmadas por John G. Morris, junto con una reproducción de *The Spinner* ("La hilandera", foto 16 del proyecto Deleitosa, en foto 9 en el presente libro), de 1950. Se ha manejado la copia número 113.
- Judge, Jacquelyn, «W. Eugene Smith's Spain», *Modern Photography*, vol. 15, n° 12 (diciembre 1951), pp. 78-87, y 124. Incluye nueve fotos del proyecto de Smith sobre España, cinco de ellas no incluidas en el reportaje original de *Life*.
- Kagan, Richard L., «Prescott's paradigm: American historical scholarship and the decline of Spain», *American Historical Review* (abril 1996), pp. 423-446.
- Kessel, Dmitri, «Spain: Franco's regime, slightly mellowed, looks West for friendship and aid», *Life*, volumen 26, número 14 (4 abril 1949), pp. 111-123. En la portada de la revista se incluye el siguiente titular: "In this issue exclusive pictures of Franco Spain". Kessel es otro de los fotógrafos de plantilla de *Life*. Contiene 23 fotos sobre España, incluyendo 5 sobre Franco.
- Kin, «Crónicas (imposibles) de la España que enternecería a Life», *Mundo Hispánico* 40 (julio 1951), p. 51.
- Kobre, Ken, *A Last Interview with W. Eugene Smith* (Internet: «W. Eugene Smith», 1998), 16 pp.
- Laiglesia, Beatriz de la, *Efemérides 1939-1989* (Madrid: Agencia EFE, 1989), 319 pp. Revisión fotográfica de medio siglo de vida de España, con los ficheros fotográficos de la Agencia EFE.

Lamb, Charles y Amy Stark, *W. Eugene Smith Papers* (Tucson, Arizona: Center for Creative Photography, 1983), 43 pp. Es el número 9 de las Guide Series. La segunda autora en estos momentos se llama Amy Rule. Incluye un artículo de Smith sobre «The responsibilities of the photographic journalist» (pp. 7-9), y «An essay on music» (pp. 10-12). Luego vienen todos los códigos del archivo del CCP en Arizona, sobre Smith, que empiezan todos con AG 33. Para el caso de España recomendamos consultar —al menos— los siguientes:

- AG 33: 1. La correspondencia tanto familiar como general de esos años. Conviene consultar la correspondencia familiar, y la general, desde 1959 hasta 1955. Son especialmente interesantes las cartas con su madre Nettie L. Smith. Hay además tres cartas de Robert Frank. No hay correspondencia de Ted Castle, ni de Nina Peinado, ni de nadie desde España (salvo Robert Frank).
- AG 33: 7. Algunos escritos manuscritos de W. Eugene Smith, incluyendo una breve autobiografía incompleta pero en la que habla de «Spanish Village» (sobre todo de la foto del velatorio).
- AG 33: 17. Corresponde al reportaje «Spanish Village» en *Life*. Las carpetas 1 a 5 son sobre el viaje a España en 1950. Contiene la documentación esencial.
- AG 33: 19. *Big Book*.
- AG 33: 27-30. Lo relativo al *Big Book*, que incluye 21 fotos del proyecto en España en 1950 (véase el volumen segundo).
- AG 33: 48. Lo relativo a Alcohólicos Anónimos tanto en Nueva York como en Tucson (Arizona) hasta la fecha de su muerte.
- AG 33: 59. Incluye el pasaporte utilizado en España (en la carpeta 20), así como otros documentos personales interesantes.
- AG 33: 60 y 61. Las dos cajas contienen los álbumes familiares de Smith, con varias fotos reveladoras (como Smith vestido de monaguillo, de boy scout montado en un burro), y varias fotos familiares importantes.
- AG 33: 72. Materiales de investigación de tema religioso. Algunos títulos de Smith sobre temas religiosos. No contiene el catecismo *Nuevo Ripalda* que utiliza Smith en su reportaje sobre España.
- AG 33: 77 a 82 (son seis cajas). Libros que contienen trabajos o fotografías de W. E. Smith.
- AG 33: 100. Contiene retratos de Smith de la época.

«Letters to the Editors: Spanish Village», *Life*, vol. 30, n° 18 (30 abril 1951), p. 4. Incluye tres breves cartas sobre el reportaje de Smith, las tres muy favorables.

Livingston, Kathryn, «A classic reprise», *American Photographer*, volumen 6, número 4 (abril 1981), pp. 50-51. Reproduce cuatro (de las cinco) pági-

- nas dobles del reportaje original en *Life*. Conmemora treinta años después del trabajo fotográfico de Smith, Castle, y Peinado, refiriéndose al reportaje realizado por los Chapman (que es deficiente e inexacto).
- Loengard, John, *Celebrating the Negative* (Nueva York: Arcade Pub., 1994), 112 pp.
- López Mondéjar, Publio, *Historia de la fotografía en España* (Barcelona: Lunewerg, 1997), 303 pp. Historia desde 1839 hasta los años noventa del siglo XX.
- Masats, Ramón, *Fotografía* (Barcelona: Lunewerg, 1999), 191 pp.
- Massar, Ivan y Leonard Schugar, «Franco's Spain: Poorhouse of the West», *Look*, volumen 15, número 3 (30 enero 1951), pp. 21-26.
- Miguel, Jesús M. de, *Auto/biografías* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1996), es el número 17 de la colección de Cuadernos Metodológicos.
- , *Estructura y cambio social en España* (Madrid: Alianza Editorial, 1998).
- , «W. Eugene Smith a Espanya», pp. 8-22 y «W. Eugene Smith en España», pp. 53-63 en *W. Eugene Smith* (Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya MNAC, 1999), 63 pp. Es la primera exposición sobre Smith y Deleitosa en España, en marzo de 1999. Además de la portada (*La hilandera*) el libro incluye siete fotos sobre España.
- , *Echa pan y cubre* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2002). Manuscrito no final.
- Miller, Russell, *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History* (Nueva York: Grove Press, 1997), 324 pp. Véase especialmente el capítulo 7 «The saga of Eugene Smith» (pp. 138-157).
- Ministerio de Cultura, *Idas y caos: Aspectos de las vanguardias fotográficas en España* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1984), 193 pp. Selección de fotografías de veinte fotógrafos españoles hasta la Guerra Civil de 1936.
- Montier, Jean-Pierre, *Henri Cartier-Bresson and the Artless Art* (Boston: Little, Brown and Co., 1996), 327 pp. Incluye varias de las fotografías de sus viajes a España en 1933 y 1953.
- Mora, Gilles y John T. Hill, *W. Eugene Smith: Du côté de l'ombre* (París: Éditions du Seuil, 1998), 352 pp. El «Spanish Village» aparece en las páginas 108 a 128 como «Le village espagnol» (con 18 fotos, 13 de ellas de Deleitosa, y las otras de España), y en las pp. 326-328 aparece el facsímil del reportaje en *Life*, dentro de una sección sobre «Les grands essais parus dans *Life*». Es un libro imprescindible.
- Morath, Inge, *Inge Morath: España en los cincuenta* (Madrid: Artecontexto, 1994). Fotos realizadas por la fotógrafa austríaca entre 1953 y 1957.
- Muro, Matilde y M. Teresa P. Zubizarreta, *La memoria quieta: La fotografía en Trujillo hasta 1936* (Barcelona: César Viuera Editor, 1987), 189 pp.
- Museo Nacional de Arte de Catalunya, *Exposición sobre W. Eugene Smith* (Barcelona: MNAC, 1 de abril a 1 de junio de 1999). Es la exposición que se inaugura en París el 24 de septiembre de 1998 (hasta el 3 de enero 1999) en la *Mission du Patrimoine Photographique*, en el Hotel du Sully, en la rue de Saint-Antoine número 62, en París. Luego viaja a Suiza, Es-

paña (Barcelona únicamente), Escocia e Italia (al Palazzo Magnani, en Reggio-Emilio). La exposición incluye un total de 184 fotografías, de las cuales una decena son sobre España. Del proyecto sobre España de 1950 la exposición incluye diez fotografías:

- 82:113:002 El alcalde y el secretario del Ayuntamiento: Maximiliano Buenvarón y Juan de D. Jiménez (Deleitosa).
- 82:113:004 Jugando a la pelota en la fachada de la iglesia de Benicasim.
- 82:113:017 Mendiga con bebé, a la puerta de la iglesia en Valencia.
- 82:113:022 Vista panorámica de Deleitosa.
- 82:113:035 Bernardina Curiel, 18, llevando el pan al horno (Deleitosa).
- 82:113:038 María Ruiz, 33, hilando lino (Deleitosa).
- 82:113:073 El velatorio de Juan Larrá Trujillo, la tarde del 21 junio 1950 (Deleitosa).
- 82:113:076 Mujeres tras el duelo de Juan Larrá Trujillo (Deleitosa).
- 82:113:098 Aventando el trigo, en la era de la familia Curiel: Fidela Montero, Francisca Ruiz Montero y Bernardina Curiel (Deleitosa).
- 82:113:105 Tres guardias civiles (Deleitosa).

- Namuth, Hans y Georg Reisnar, *Spanisches Tagebuch 1936* (Berlín: Hishen, 1986), 117 pp.
- Newhall, Beaumont, *The History of Photography: From 1839 to the Present* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1982), 5ª edición revisada de 1997, 320 pp. Es una nueva edición revisada y ampliada. Véase especialmente la foto de La hilandera en la página 248, y la discusión sobre W. E. Smith en la página 263.
- Penn, Irving, *Worlds in a Small Room: As an Ambulant Studio Photographer* (New York: Grossman Publishers, The Viking Press, 1965), 96 pp. Incluye la serie de fotografías de gitanos realizadas en la finca de la condesa de Romanones (editora de *Vogue* en España) en Extremadura y cuya serie se denomina «Gypsies in Extremadura» (pp. 30-34). Incluye solamente dos fotos, la conocida de una familia gitana, y otra de una pareja joven de recién casados. Incluye un breve texto.
- , *Irving Penn: Master Images. The Collections of the National Museum of American Art and the National Portrait Gallery* (Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1990), 175 pp. Con capítulos escritos por Merry A. Forresta y William F. Stapp. Véase especialmente su trabajo de «Gitanos en Extremadura» de 1965 para la revista *Vogue*. La foto más conocida es la de una familia gitana, de Extremadura, en la página 50 (foto 37).
- Pinilla de las Heras, Esteban, *La memoria inquieta: Autobiografía sociológica de los años difíciles 1935-1959* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, Colección Academia, 1996), 307 pp. Edición realizada por Jesús M. de Miguel y Xavier Martín Palomas.

- Pinto, Carmelo, «La mirada de un pueblo español de Eugene Smith», *Foto Sistema* 29 (2000), pp. 22-27. Las fotos son de Tino Soriano.
- Pitt-Rivers, Julian, *The People of the Sierra* (Nueva York: Criterion, 1954).
- Press, Irwin, *The City in Context: Urbanism and Behavioral Constraints in Seville* (Urbana: University of Illinois Press, 1979).
- Pueblos en blanco y negro... de Los Ibóres: Deleitosa* (Navalmoral de la Mata, Cáceres: Navalmoral División Editorial, 1998), 128 pp.
- Quijada, Domingo, *Deleitosa: Aproximación al conocimiento de su historia* (Deleitosa, Cáceres: fotocopia del informe, marzo 1998), 27 pp. Aparece firmado por Domingo Quijada González, profesor de Geografía e Historia, "Cronista Oficial de Navalmoral". Debemos la fotocopia a la amabilidad de Esperanza Mateos Trujillo, del Ayuntamiento de Deleitosa.
- Rule, Amy, *Index. The Archive 1976-1994* (Tucson: Center for Creative Photography, The University of Arizona, 1995), 39 pp. Realizado con la ayuda de Kimberly M. Stammer.
- Sciascia, Leonardo y Ferdinando Scianna, *Horas de España* (Barcelona: Tusquets, 1990), 147 pp. Con 43 fotografías realizadas por Scianna. Edición original en italiano en 1988.
- Smith, W. Eugene, «Spanish village: It lives in ancient poverty and faith», *Life* vol. 30, número 15 (9 abril 1951), pp. 120-129. El título añade: "Photographed for *Life* by W. Eugene Smith". Las 17 fotos en blanco-y-negro corresponden a su trabajo fotográfico en Deleitosa entre el 11 de junio y el 7 de julio de 1950. La portada es una foto de un general americano (Omar N. Bradley) vestido de uniforme y con el casco con cuatro estrellas (de cinco puntas), y un reportaje que comienza en ese número sobre «The War America Fought: Memoirs of Omar Bradley». En la portada se señala la fecha del 9 de abril, 1950, el precio (20 centavos), y «Circulation over 5,200,000». Las 17 fotos se reproducen en el presente libro (fotos 2 a 11).
- , *Spanish Village* portafolio publicado por la revista *Life*. Es una carpeta del mismo tamaño que la revista, que contiene ocho reproducciones de fotos sobre España que difundió la revista *Life* con el número 30 de la revista, en 1951. Las ocho fotos están impresas cada una en una cartulina ligeramente beige, preparadas para enmarcar. Ninguna de las ocho —ni la portada— forman parte del reportaje original con 17 fotos. En la portada de la carpeta hay una de las fotos de Bernardina Curiel de 18 años de edad, llevando las hogazas de pan amasado al horno comunal, sobre una tabla en su cabeza (13:033). Todas las fotos menos la primera son de Deleitosa. La primera está sacada a las afueras de Madrid. El portafolio incluye un breve comentario sobre la dificultad de obtener el reportaje en España, y el trabajo de Smith, escrito desde el punto de vista de los editores de la revista. Las ocho fotos son:
1. Pobre descansando junto un muro semiderruido, a las afueras de Madrid (13:003 de la clasificación del CCP).

2. Madre con su hija (13:049). Se trata de María Ruiz Rodríguez (quizás la hilandera en el reportaje) con su hija Juana Felipe de tres años.
3. Niñas en la escuela (13:060). En primer plano Lorenza Nieto Curiel de siete años, la misma niña que aparece con el vestido de primera comunión en el reportaje.
4. Mujer cocinando en el hogar. Es la cocina rústica de una casa campesina (13:080). Es la casa de los Curiel, y ella es Fidela Montero García.
5. Dormitorio en la misma casa. Fidela Montero en el dintel de la puerta del dormitorio familiar, su marido Ponciano Curiel García sentado en la cama y un hijo (Marceliano de once años) sentado en el suelo.
6. Un pastor con sus cabras en el monte (13:089). El pastor es Ponciano Curiel García.
7. Dos mujeres aventando el grano (13:097). Es la foto en posición vertical de otra foto muy parecida en posición horizontal en el reportaje. Son Fidela Montero y su pariente Francisca Ruiz Montero.
8. Velatorio: hijo y mujeres (13:072). Aparece Francisco Larrá en primer plano a la entrada de la habitación, en el velatorio de su padre Juan Larrá Trujillo, y dentro del cuarto se ven al menos 14 mujeres, pero realmente hay más de una veintena.

- , «A Spanish Village», *U.S. Camera Annual 1952* (1951), pp. 149-159. Editado por Tom Maloney. Atención a que el artículo incluye el artículo indeterminado «Un pueblo español». El editor en la introducción se refiere equivocadamente a *Spanish Town* (pp. 8, 399). Incluye ocho fotos del reportaje original: Bernardina Curiel llevando el pan al horno, la foto panorámica del pueblo, los tres guardias civiles, Lorenza Nieto vestida de primera comunión, la hilandera, la misma mujer con su hija Juana Felipe, Francisco Larrá el día de la muerte de su padre, y el velatorio de Juan Larrá Trujillo. Es una versión diseñada por Smith, para este anuario, con sus comentarios personales. Incluye un breve párrafo sobre la pobreza del pueblo (del que no cita el nombre). Luego describe de forma novelesca la persecución policial de la que asegura fue objeto.
- , «The Rollei at work: Photojournalism», pp. 68-69 en Jacob Deschin (ed.), *Rollei Photography: Handbook of the Rolleiflex and Rolleicord Cameras* (San Francisco: Camera Craft, 1952), 192 pp.
- , «Un villaggio spagnolo», *Le Ore: Documentario Settimanale di Attualità Fotografica*, vol. 1, n° 1 (16 mayo 1953), pp. 24-29. Incluye solamente 5 de las 17 fotos del reportaje original en esta revista publicada en Milán.
- , «Portfolio», *Photography Annual* (1954), pp. 12-15. Incluye la foto de las dos mujeres a la salida del velatorio de Juan Larrá (p. 15). Sobre todo véase el comentario en la página 229.
- , *Japan, a Chapter of Image: A Photographic Essay by W. Eugene Smith with Carole Thomas* (Tokio: Hitachi, 1963), 79 pp. Copia en el Tokyo Metropolitan Museum of Photography.

- , y Aileen M. Smith, *Minamata: Words and Photographs by W. Eugene Smith and Aileen M. Smith* (Nueva York: Hilt, Rinehart and Winston, An Alskog-Sensorium Book, 1975), 192 pp.
- , *Big Book* (Tucson, Arizona: Archivos del Center for Creative Photography). Es un libro casi acabado diseñado por el propio Smith, que iba a ser a una recopilación de toda su obra. Estuvo trabajando en el libro hasta su muerte en octubre de 1978. Están todas la fotografías escogidas por él, pero no el texto. Forma dos volúmenes, con un total de 341 pp. En los Archivos del CCP se encuentra en las cajas AG 33:27 y AG 33:28. Véase también AG 33 19 (del 12 al 25), AG 33:29 y AG 33:30. El título “Big Book” es el que más utiliza Smith, (tiene resonancias de Alcohólicos Anónimos). A menudo también se refiere a él como *The Walk to Paradise Garden*, pues empieza y termina con esa fotografía de Smith de dos de sus hijos. Se trata de la foto realizada en 1946, y seguramente una de las fotos más famosas de Smith a pesar de su romanticismo y esteticismo, inusual en él. Pero la foto representa simbólicamente el “sueño americano”. Fue incluida como la última foto en *Family of Man*, la exposición de 1955 en el MoMA organizada por Edward Steichen. Del reportaje sobre España escoge 21 fotos, que aparecen (no todas juntas) por el siguiente orden, todas en el segundo volumen:

1. Isabel García (la abuela en la familia Curiel) hablando con otra anciana del pueblo.
2. María Ruiz con su hija Juana Felipe (foto 13:049 en los archivos del CCP).
3. Bernardina Curiel con el pan a la cabeza (foto 13:035).
4. Perspectiva de Deleitosa (13:022).
5. Ponciano Curiel allanando un campo recién sembrado, con el arado tirado por dos burros (es la novena foto en el reportaje en *Life*).
6. Una mujer vendiendo tomates (13:036).
7. María Ruiz como hilandera (13:038).
8. Ponciano Curiel poniéndose los pantalones en su cama (publicada en el portafolio de *Life*).
9. Ponciano lavándose por la mañana (13:078).
10. Dos mujeres aventando el trigo (13:097).
11. Los del pueblo dividiendo las eras (13:082).
12. Tres del pueblo discuten sobre las eras (13:083).
13. Tres guardias civiles (13:005).
14. La familia Curiel comiendo en el suelo de la cocina.
15. Lorenza Nieto vestida de primera comunión (13:068).
16. Mujeres a la salida del duelo de Juan Larrá Trujillo (13:076).
17. Francisco Larrá a la puerta del velatorio de su padre (13:072).
18. Velatorio de Juan Larrá Trujillo (13:073).
19. Alcalde del pueblo y secretario del Ayuntamiento en el despacho (13:002).

20. Juego de pelota en Benicasim en la fachada de la iglesia (13:004).
 21. Pobre descansando junto un muro semiderruido, a las afueras de Madrid (13:003).
- , *W. Eugene Smith* (París: Centre National de la Photographie, 1983) segunda edición. Introducción de William S. Johnson. Reproduce 63 fotografías de diversos reportajes, cinco de ellas de Deleitosa (fotos 40 a 44).
- , *I grandi fotografi: W. Eugene Smith* (Milán: Gruppo Editoriale Fabbri, 1983). La introducción es de William S. Johnson. Incluye 11 fotos del «Villaggio spagnolo», páginas 22-29.
- , *Let Truth be the Prejudice. W. Eugene Smith: His Life and Photographs* (Nueva York: Aperture, 1985), 240 pp. Incluye una biografía escrita por Ben Maddow, titulada «The wounded angel» (pp. 7-78), y un comentario final por John G. Morris (p. 237). Sobre España incluye 19 fotos: la panorámica del pueblo de Deleitosa, Carmona, los tres guardias civiles, aventando el trigo en la era, Ponciano Curiel cuidando el rebaño de cabras, allanando un campo recién cultivado, mujer comiendo en Valencia, la fuente de los cuatro caños de Deleitosa, mendigo sentado al lado de un muro a las afueras de Madrid, Lorenza Nieto vestida de primera comunión, Bernardina Curiel llevando el pan al horno, después del bautizo de María Ángeles García Briz (tirando monedas), los protestantes, mendiga a la puerta de la iglesia en Valencia, el duelo de Juan Larrá Trujillo, Francisco Larrá Cerezo a la puerta del velatorio de su padre, el velatorio de Juan Larrá Trujillo, la mujer del duelo en una ampliación, y la hilandera (pp. 144-159).
- , *W. Eugene Smith: His Photographs and Notes* (Nueva York: Aperture, 1993), con un apéndice «W. Eugene Smith. Success or failure: Art or history» escrito por Lincoln Kirstein. Incluye 120 fotografías. Aunque no lo indica es una segunda edición ya que existe una primera en 1969 en el que aparece el apéndice de Kirstein. Es importante, pues eso significa que es un libro resumen realizado en vida (a los 51 años de edad de Smith), ocho años antes de su muerte. Falta lógicamente —entre otras cosas— su célebre proyecto sobre Minamata, que realiza a partir de 1971. El libro incluye ocho fotos de España, entre ellas la de la abuela de los Curiel (Isabel García Carrasco) charlando con una vecina, que Smith seleccionada también para el *Big Book*, pero que apenas se reproduce en otros libros.
- , *Japan Through the Eyes of W. Eugene Smith* (Tokyo: Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 1996), 195 pp.
- Smolan, Rick y David Cohen (eds.), *A Day in the Life of Spain* (Nueva York: Collins Publishers, 1987), 220 pp. Selección de fotografías realizadas por cien fotógrafos/as, todas el día 7 de mayo de 1987, sobre unas 120.000 fotos. La versión española *Un día en la vida de España* (Barcelona: Planeta, 1987, 224 pp.).

- Steichen, Edward (ed.), *The Family of Man: The Greatest Photographic Exhibition of All Time. 503 Pictures From 68 Countries* (Nueva York: The Museum of Modern Art, MoMA, 1955), 192 pp. Con varias ediciones posteriores, ésta es la exposición original. Incluye cuatro fotos de W. Eugene Smith: sus hijos Pat y Juanita luchando (p. 47), la vida sin microbios (p. 126), la comadrona (p. 148), y "Walk to Paradise Garden" la famosa foto de sus hijos Pat y Juanita en la última página.
- Tack, David, *Impressions of Spain* (Londres: Quarter Books Limited, 1991), con 108 fotografías. El prólogo es de V. S. Pritchett.
- «The classic essay», pp. 72-81 en *Photojournalism* (Nueva York: Time-Life, 1971), 227 pp. Aparece en una sección sobre «The photo essay comes of age», en el capítulo segundo titulado «Stories in pictures». El libro es parte de la *Life Library of Photography*, publicada por The Editors of Time-Life Books. Incluye una reproducción facsímil del reportaje original en *Life*, con un breve comentario introductorio nuevo.
- Thomas, Hugh y The Editors of Life, *Spain* (Nueva York: Time Incorporated, 1962), 160 pp. Se maneja la segunda edición de 1966, que es idéntica a la de 1962. Es parte de la colección *Life World Library*. El trabajo de Smith en España en 1950 aparece en el capítulo octavo «City Street and Town Square» en una sección titulada *The Simple, Hard Life of the Village* (pp. 117-123). Incluye 8 fotos de las 17 originales del reportaje de W. Eugene Smith (pp. 117-123): Bernardina Curiel llevando el pan en la cabeza, la perspectiva del pueblo, Ponciano Curiel allanando un terreno recién cultivado con el arado y dos burros, Gerardo Curiel con el arado, el médico, Lorenza Nieto vestida de primera comunión, María Ruiz como hilandera, y el bautizo de Buenaventura Jiménez. No incluye la famosa foto de los tres guardías civiles. Los comentarios a pie de foto son algo diferentes de los pies de foto originales, y las ampliaciones son de tamaños distintos a las originales en *Life* en 1951. La foto panorámica del pueblo (13:022) aparece mucho más grande, y se puede ver mejor a Ted Castle de pie, en la calle de la izquierda. La foto de Genaro Curiel con el arado aparece mucha más grande y clara, notándose el oscurecimiento de sus ojos, y los tres cerdos en la calle.
- «U.S. Camera achievement awards», *U.S. Camera*, vol. 14, n° 12 (diciembre 1951), pp. 48-51. Smith con el reportaje de «Spanish Village» ganó el premio del año al mejor fotorreportaje del año 1951. En la página 49 incluye un retrato de Smith, y le llama "Wonderful".
- Westerbeck, Colin (ed.), *Irving Penn: A Career in Photography* (Boston: Bulfinch Press; Little, Brown and Co., en colaboración con The Art Institute of Chicago, 1998), 192 pp. Incluye información sobre The Irving Penn Archives en The Art Institute of Chicago (pp. 162-185). Pero no incluye reproducciones del proyecto sobre los/as gitanos de Extremadura.
- «What's in a picture...», *Life*, volumen 31, número 3 (16 julio 1951), p. 140. Incluye la foto del velatorio de Juan Larrá y un comentario equivocado, realizado por los editores de la revista.

- Willumson, Glenn G., *W. Eugene Smith and the Photographic Essay* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 351 pp. Reproduce en el capítulo tercero el reportaje de *Life* sobre Deleitosa en las páginas 79-133.
- Wolgensinger, Michael, *Spain* (Londres: Phoenix House, 1957), con 230 fotografías. Introducción de Margot Schwarz.
- Yáñez, Miguel A. *et al.*, *Historia de la fotografía española 1839-1986* (Sevilla: Publicaciones de la Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986), 648 pp. Incluye un «Censo general de los fotógrafos que han operado en España desde 1839 a 1986» (pp. 519-609).

COLECCIÓN MONOGRAFÍAS

93. **Populismo, caudillaje y discurso demagógico.**
José Álvarez Junco (comp.).
94. **Alianza Popular: estructura y evolución electoral de un partido conservador.**
Lourdes López Nieto.
95. **El nacionalismo vasco a la salida del franquismo.**
Alfonso Pérez-Agote.
96. **«¡Pleitos tengas!...». Introducción a la cultura legal española.**
José Juan Toharia.
97. **La profesión farmacéutica.**
Jesús M. de Miguel y Juan Salcedo.
98. **Sociología de las crisis políticas. La dinámica de las movilizaciones multisectoriales.**
Michel Dobry.
99. **Familia, población y sociedad en la provincia de Cuenca, 1700-1970.**
David-Sven Reher.
100. **¿Movilidad social o trayectorias de clase? Elementos para una crítica de la sociología de la movilidad social.**
Lorenzo Cachón Rodríguez.
101. **Política y movimientos sociales en el Magreb.**
Bernabé López García.
102. **La vida y el mundo de los vaqueiros de alzada.**
María Cátedra Tomás.
103. **La prensa del Estado durante la transición política española.**
Juan Montabes Pereira.
104. **Louis Blanc y los orígenes del socialismo democrático.**
Jesús González Amuchastegui.
105. **Análisis de tablas de contingencia.**
Juan Javier Sánchez Carrión.
106. **Medios de comunicación de masas. Su influencia en la sociedad y en la cultura contemporáneas.**
Rafael Roda Fernández.
107. **Conocimiento y sociología de la ciencia.**
Esteban Medina.
108. **Estructura urbana y diferenciación residencial: El caso de Bilbao.**
Jon Joseba Leonardo Aurteneche.
109. **Participación política de las mujeres.**
Judith Astelarra (comp.).
110. **Ibiza, una isla para otra vida. Inmigrantes utópicos, turismo y cambio cultural.**
Danielle Rozenberg.
111. **La profesión de policía.**
Manuel Martín Fernández.

- 112. Salud y poder.**
Josep A. Rodríguez y Jesús M. de Miguel.
- 113. La sociedad anciana.**
María Teresa Bazo.
- 114. La sociedad reflexiva. Sujeto y objeto del conocimiento sociológico.**
Emilio Lamo de Espinosa.
- 115. Chile: transición política y sociedad.**
Antonio Alaminos.
- 116. Trabajadores extranjeros en Cataluña. ¿Integración o racismo?**
Carlota Solé y Encarna Herrera.
- 117. Población y desigualdad social.**
Graciela Sarribre.
- 118. La política como compromiso democrático.**
Ángel Flisfisch.
- 119. Redes sociales y mercado de trabajo. Elementos para una teoría del capital relacional.**
Félix Requena Santos.
- 120. De jóvenes y sus identidades. Socioantropología de la etnicidad en Euskadi.**
Eugenia Ramírez Goicoechea.
- 121. El cambio cultural en las sociedades industriales avanzadas.**
Ronald Inglehart.
- 122. Nacionalismo y lengua. Los procesos de cambio lingüístico en el País Vasco.**
Benjamín Tejerina Montaña.
- 123. La mortalidad infantil española en el siglo xx.**
Rosa Gómez Redondo.
- 124. La deserción universitaria. Desarrollo de la escolaridad en la Enseñanza Superior. Éxitos y fracasos.**
Margarita Latiesa.
- 125. México frente al umbral del siglo xxi.**
Manuel Alcántara y Antonia Martínez (comps.).
- 126. La nación como discurso. La estructura del sistema ideológico nacionalista: el caso gallego.**
Julio Cabrera Varela.
- 127. La justicia de menores en España.**
M.ª Ángeles Cea D'Ancona.
- 128. La vigencia del nacionalismo.**
Gonzalo Herranz de Rafael.
- 129. Tiempo y sociedad.**
Ramón Ramos Torre (comp.).
- 130. De lo mío a lo de nadie. Individualismo, colectivismo agrario y vida cotidiana.**
María José Devillard.

131. **Crisis y cambio en Europa del Este. La transición húngara a la democracia.**
Carmen González Enríquez.
132. **La Gripe Española. La pandemia de 1918-1919.**
Beatriz Echeverri Dávila.
133. **Indicadores Sociales de Calidad de Vida. Un sistema de medición aplicado al País Vasco.**
María Luisa Setién Santamaría.
134. **Mujeres policía.**
Manuel Martín Fernández.
135. **Sociología política de la ciencia.**
Cristóbal Torres Albero.
136. **Teoría Social y Metateoría hoy. El caso de Anthony Giddens.**
Fernando J. García Selgas.
137. **Envejecimiento y familia.**
Josep A. Rodríguez.
138. **Erving Goffman. De la interacción focalizada al orden interaccional.**
José R. Sebastián de Erice.
139. **Amigos y redes sociales. Elementos para una sociología de la amistad.**
Félix Requena Santos.
140. **Sociología de la movilidad espacial. El sedentarismo nómada.**
Eduardo Bericat Alastuey.
141. **La mirada reflexiva de G. H. Mead. Sobre la socialidad y la comunicación.**
Ignacio Sánchez de la Yncera.
142. **La mirada distante sobre Lévi-Strauss.**
Luis V. Abad Márquez.
143. **La abstención electoral en España, 1977-1993.**
Manuel Justel.
144. **La audiencia activa. El consumo televisivo: discursos y estrategias.**
Javier Callejo Gallego.
145. **La dimensión de la ciudad.**
Jesús Leal Maldonado y Luis Cortés Alcalá.
146. **Diseño estadístico para la investigación.**
Leslie Kish.
147. **Inmigrantes en España: vidas y experiencias.**
Eugenia Ramírez Goicoechea.
148. **El sur de Europa y la adhesión a la Comunidad. Los debates políticos.**
Berta Álvarez-Miranda.
149. **Opinión pública y opinión publicada. Los españoles y el referéndum de la OTAN.**
Consuelo del Val Cid

150. **Sistemas de valores en la España de los 90.**
Francisco Andrés Orizo
151. **Organización obrera y retorno a la democracia en España.**
Robert M. Fishman
152. **Sociología del trabajo. Un proyecto docente.**
Juan José Castillo
153. **El comportamiento electoral municipal español, 1979-1995.**
Irene Delgado Sotillos
154. **Extranjería, racismo y xenofobia en la España contemporánea. La evolución de los setenta a los noventa.**
Patricia Barbadillo Griñán
155. **La empresa flexible. Estudio sociológico del impacto de la flexibilidad en el proceso de trabajo.**
Xavier Coller
156. **Valores sociales en la cultura andaluza. Encuesta Mundial de Valores. Andalucía, 1996.**
Juan del Pino Artacho y Eduardo Bericat Alastuey
157. **Economía y sociología. Para un análisis sociológico de la realidad económica.**
Mariano F. Enguita
158. **Recursos formativos e inserción laboral de los jóvenes.**
M^a. Isabel García Espejo
159. **El pragmatismo y la teoría de la sociedad.**
Hans Joas
160. **Los males de la imprenta. Política y libertad de prensa en una sociedad dual.**
Demetrio Castro Alfín
161. **Modernización y posmodernización. El cambio cultural, económico y político en 43 sociedades.**
Ronald Inglehart
162. **El cambio político en Italia y la Liga Norte.**
Cesáreo R. Aguilera de Prat
163. **Bases de la política de información y comunicación de la Comunidad Europea.**
Mariano Sánchez Martínez.
164. **¿Un nuevo malestar en la cultura? Variaciones sobre la crisis de la modernidad.**
José Enrique Rodríguez Ibáñez
165. **La sociología de Émile Durkheim. Patología social, tiempo, religión.**
Ramón Ramos Torre
166. **¿Individuos o sistemas? Las razones de la abstención en Europa Occidental.**
Eva Anduiza Perea
167. **Naciones divididas. Clase, política y nacionalismo en el País Vasco y Cataluña.**
Juan Díez Medrano

- 168. Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición.**
Manuel Trenzado Romero
- 169. Después del divorcio. Los efectos de la ruptura matrimonial en España.**
Diego Ruiz Becerril
- 170. Sociedad, impuestos y Gasto Público. La perspectiva del contribuyente.**
Francisco Alvira Martín, José García López y M.^a Luisa Delgado Lobo
- 171. Élités y masas. Un análisis de la Perestroika y las huelgas mineras.**
Sonia Alonso
- 172. Salud y fuentes de apoyo social. Análisis de una comunidad.**
Marta Gil Lacruz
- 173. A contratiempo. Un estudio de las temporalidades juveniles.**
Amparo Lasén Díaz
- 174. Administración y altos cargos de la Comunidad Autónoma Vasca.**
Adela Mesa
- 175. La comunidad enmascarada. Visiones sobre Euskadi de los partidos políticos vascos (1986-1996).**
Carmelo Moreno del Río
- 176. Marruecos político. Cuarenta años de procesos electorales**
Bernabé López García
- 177. Comunicación, opinión pública y prensa en la sociología de Robert E. Park**
M.^a Rosa Berganza Conde
- 178. La estrategia organizativa del Partido Socialista Obrero Español (1975-1996)**
Mónica Méndez Lago
- 179. Calidad de vida y praxis urbana. Nuevas iniciativas de gestión ciudadana en la periferia social de Madrid**
Julio Alguacil Gómez
- 180. «Los de siempre». Poder, familia y ciudad (Ávila 1875-1923)**
Eduardo Cabezas Ávila
- 181. Profesionales del periodismo. Hombres y mujeres en los medios de comunicación**
Marisa García de Cortázar, M.^a Antonia García de León (coords.)
- 182. La movilidad ocupacional de las mujeres en España. Por una sociología de la movilidad femenina**
Olga Salido Cortés
- 183. La revuelta contra la civilización. D. H. Lawrence y el romanticismo antimoderno**
Irene Martínez Sahuquillo
- 184. Individualismo y cultura moral**
Fernando Gil Villa
- 185. Tres décadas de política uruguaya. Crisis, restauración y transformación del sistema de partidos**
Ismael Crespo Martínez