



Universidad de Oviedo

En clave de género: la (dis)paridad en el mundo artístico desde las
experiencias de las fotoperiodistas

Autora: Noemi Díaz Rodríguez

Tutora: María Raquel Alonso Álvarez

Co-tutora: María del Mar Díaz González

Trabajo de Fin de Máster

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte: Investigación y Gestión

Facultad de Filosofía y Letras

2020 - 2021

Julio, 2021

RESUMEN

Esta investigación cuestiona el grado de participación y oportunidad laboral femenina en el ámbito artístico, hasta centrarse en la historia de la fotografía y sus principales agencias. Por medio de una metodología cuantitativa y en clave feminista, se analizan diversas plantillas fotográficas por sexos, desde casos genéricos hasta concretar en la situación de las cuatro fotografías seleccionadas. Los resultados obtenidos manifiestan la evolución profesional de las mujeres y exponen una realidad desigual, con independencia geográfica o temporal, exceptuando algunas mejoras actuales.

PALABRAS CLAVE

Feminismo, mujeres fotógrafas, fotografía documental, estudio cuantitativo, Gerda Taro, Joana Biarnés, Cristina García Rodero, Nan Goldin

ABSTRACT

This research questions the level of female participation and job opportunities in the artistic field, focusing on the history of photography and its main agencies. Through a quantitative methodology and in a feminist approach, different photographic templates are analysed by sexes, from the generic cases until focusing on the four pictures selected. The result of this research shows the professional development of women and exposes an unequal reality, regardless of geography or time, except for some current improvements.

KEY WORDS

Feminism, female photographers, documentary photography, quantitative research, Gerda Taro, Joana Biarnes, Cristina Garcia Rodero, Nan Goldin.

*Se nos pregunta, con indulgente ironía, cuantas grandes artistas ha habido.
¡Eh, señores! Vistas las enormes dificultades que estas han tenido,
lo sorprendente es precisamente eso; que haya habido tantas.*

Marie Bashkirtseff (1858-1884).

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1.	Justificación del tema, hipótesis de partida y objetivos.....	1
1.2.	Estado de la cuestión y marco teórico.	1
1.2.1.	Fuentes historiográficas.....	2
1.2.2.	Fuentes documentales.....	4
1.3.	Metodología y estructura.	5
2.	CONTEXTO Y EVOLUCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL.	7
3.	HISTORIA DE LAS AGENCIAS FOTOGRÁFICAS.	11
3.1.	El daguerrotipo español.	15
4.	EN CLAVE DE GÉNERO: REPRESENTATIVIDAD FEMENINA.	20
5.	ESTUDIOS DE CASO.....	29
5.1.	Gerda Taro y los conflictos armados españoles.....	29
5.1.1.	Un legado arrebatado.....	36
5.2.	Joana Biarnés i Florensa. Diario <i>Pueblo</i>	40
5.3.	Cristina García Rodero. Agencia <i>Magnum</i>	51
5.4.	Nan Goldin y la trayectoria <i>freelance</i>	61
6.	UNA PANORÁMICA MÁS AMPLIA Y ACTUAL.	70
7.	CONCLUSIONES.....	75
8.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	80
9.	FUENTES DOCUMENTALES.....	86
9.1.	Entrevistas.....	86
9.2.	Fuentes web.	87
9.3.	Documentales.....	89
9.4.	Locución y radio.	89
10.	ANEXO GRÁFICO.....	90
10.1.	Tablas.....	99

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. Justificación del tema, hipótesis de partida y objetivos.

Este Trabajo Fin de Máster surge con la intención de extender los planteamientos abordados durante mi Trabajo Fin de Grado¹, dedicado a la problemática de aquellas parejas artísticas cuya fama desvirtúa a la mujer en favor del varón. Frente a un marco fotográfico más general, esta investigación se centra en su vertiente documental, el fotoperiodismo, sus principales agencias y el grado de representatividad femenina.

En ambos casos, el objetivo principal quiere posicionarse como un acto de justicia por destapar aquellas evidencias que renuncian a la idea de considerar las consecuencias patriarcales como meras hipótesis. Para ello, se seleccionan trayectorias pioneras, reflejo de una experiencia laboral discriminatoria, desde el olvido hasta la reivindicación de sus nombres: Gerda Taro (*Vu*, *Regards* y *Vogue*), Joana Biarnés (*Diario Pueblo*), Cristina García Rodero (*Magnum*) y Nan Goldin (terreno *freelance*).

Para conseguir este fin, el proceso debe incluir, como punto de partida inexcusable, el análisis crítico de textos y fuentes cotejadas, dispuesto de manera clara, directa y objetiva. En suma, el hilo conductor de esta investigación es una propuesta de denuncia. La perspectiva de género y los planteamientos feministas permiten abordar esta coyuntura honestamente, comprendiendo la otra cara de la historia, casi siempre subordinada a la oficial. También facilita constatar la representación, la capacidad y las aportaciones de cada una de estas fotoperiodistas en igualdad de condiciones, hasta que sus nombres ocupen sus lugares legítimos y gocen del reconocimiento merecido.

1.2. Estado de la cuestión y marco teórico.

La situación de la mujer en el ámbito artístico es una de las temáticas investigadoras más destacadas y también más problemáticas. Supone destapar una serie de conductas cuestionables, algunas incluso no erradicadas. Así, desde mediados del

¹ De título “Les flâneuses oubliées. Gerda Taro, Dora Maar y Lee Miller: historias de fotógrafas ocultadas por la popularidad de sus parejas”, tutorizado por la doctora María del Mar Díaz González.

pasado siglo, los estudios de género y los planteamientos feministas incrementan la visibilidad de las mujeres en el resto de esferas profesionales y vitales.

Se trata de una coyuntura cambiante hasta conseguir el estatus actual, no excluyente de nuevas reformas. En este sentido, huelga comprobar la existencia de nombres femeninos desde el inicio de cualquier disciplina, trabajo o historia. Sin embargo, esta aparente obviedad se quiebra tras su posterior abandono u olvido. Su mención se logra, generalmente, de forma tardía e, incluso, condicionada al contexto. Por ello, puede considerarse la abolición de esta problemática cuando la óptica investigadora abraza la metodología de género. Al margen de ésta, surgen visiones históricas unilaterales, subordinadas al discurso de poder de cada época y cuyos ejecutores son eminentemente masculinos.

A continuación, se destacan algunas de las diversas referencias bibliográficas y fuentes documentales cotejadas para esta investigación, así como el motivo de su elección. Por las razones anteriores, cabe precisar el sesgo crítico al que se han sometido todas ellas.

1.2.1. Fuentes historiográficas.

La bibliografía elegida se desglosa en tesis doctorales, biografías, artículos y ponencias en congresos dedicadas a las distintas temáticas trabajadas: el estudio genérico de la fotografía, la fundación de agencias fotográficas, la situación de la mujer-fotógrafa y sus biografías. Todo ello se subdivide, a su vez, en obras dedicadas al marco internacional y español.

Aunque resulte paradójico, quisiera destacar, en primer lugar, las lecturas abordadas para el cuarto apartado de esta investigación. Durante la misma, se decide priorizar obras en clave feminista con la finalidad de colocar su discurso por encima del hegemónico. A su vez, son trabajos alusivos a la evolución de la mujer en el terreno artístico. Por ejemplo, destacamos a Nochlin (1971), Sole Romero (1995), Reilly (2015), Bornay (2018) y Clemente-Fernández (2018). Al panorama español se suma el condicionante del régimen franquista y, por extensión, algunas peculiaridades en lo que a comportamiento y situación laboral femenina se refiere. Sobre este tema, destacamos a

Pérez Trompeta (1996), Barranquero Texeira (2017), Barrera López (2017) del Paso Gallego (2017) y Ardanaz Yunta (2018).

Mención aparte merece Peralta Barrios (2018) y su análisis cuantitativo como justificante de la desigualdad y discriminación ejercida sobre las mujeres. Por ello, sus investigaciones resultan un punto de partida fundamental, tanto a nivel metodológico como informativo.

Con respecto al resto de apartados introductorios (2., 3. y 3.1.), Yáñez Polo (1994), Newhall (2002) y Vega (2012) ofrecen una panorámica sobre la historia de la fotografía en función del contexto, adquiriendo un corpus sólido que precede a cada apartado. Para el fotoperiodismo y las agencias, el foco de atención rinde cuentas a obras que versan sobre el desarrollo de la prensa visual y sus momentos fundacionales, como Sousa (2001), Sánchez Vigil (2006), Pantoja Chaves (2007), Sontag (2014) y Rosón (2017), entre otros. Por otro lado, cabe sumar otras lecturas dedicadas a casos concretos, es decir, agrupaciones relacionadas (de un modo u otro) con las fotografías seleccionadas (ej. *Magnum*). En este caso destacan Arroyo Jiménez (2010), Naseiro Tamudo (2013), Carabias Álvaro (2016) y García Ramos (2017a).

Para los estudios de caso (quinto punto y subapartados), se recurre a títulos dedicados a la vida (personal y profesional) de cada fotógrafa y, nuevamente, se someten a un enfoque crítico para contraponer la imagen hegemónica a una más realista. Respectivamente y, acorde al orden del trabajo, la trayectoria de Gerda Taro queda reflejada en los escritos de Maspero (2010) y Arroyo Jiménez y Doménech Fabregat (2015).

Para Joana Biarnés se acude, por un lado, a últimas investigaciones sobre dos aspectos concretos: su presencia como fotoperiodista deportiva (Carabias Álvaro y García Ramos, 2014) y el estudio de la sociedad española durante el franquismo por medio sus imágenes en *Pueblo* (García Ramos, 2017a). Por otro lado, se da especial importancia a su autobiografía (2017) por medio de diversas citas textuales, como oposición a otros testimonios o teorías.

Frente a ellas, las trayectorias de Cristina García Rodero y Nan Goldin son más cercanas a nuestro presente y, sin embargo, las referencias bibliográficas escasean o se centran en aspectos excesivamente elementales o apriorísticos, hasta encasillarlas y

generar un inmovilismo temático. Por ello, los apartados de ambas fotografías suelen centrarse más en bibliografía genérica y fuentes documentales directas (ej. entrevistas).

1.2.2. Fuentes documentales.

Las fuentes documentales se entienden como la base fundamental de esta investigación. Por ello, cada apartado suele acompañarse de varias citas textuales, con la intención de priorizar el testimonio de cada fotógrafa o, en su defecto, de las instituciones que salvaguardan su obra en la actualidad.

Este corpus se divide en fuentes textuales, video-documentales, mensajería electrónica, locución y entrevistas indirectas², que oscilan entre recursos genéricos y concretos. El gran inconveniente surge de esta elección por la imposibilidad de desplazarse a sus emplazamientos físicos. Así, la temática y forma de esta investigación nace del rastreo de fuentes que posibiliten su versión web, una tarea realizada meses antes de abordar la búsqueda de información bibliográfica. Por ejemplo, a nivel legislativo, la disposición online de memorias y *Boletines Oficiales del Estado* han resultado de gran ayuda, como justificante de los condicionamientos sociales de cada época estudiada. Del mismo modo, la versión visual de algunas fuentes, sobre todo para el ámbito español, se consigue por medio de la *Filmoteca Española de Radio Televisión Española* (RTVE) o la *Colección de Carteles de la Guerra Civil* (Centro Documental de la Memoria Histórica, disponible en PARES).

Al tratarse de fotografías anteriores, las gráficas, recuentos y porcentajes en los apartados de Taro y Biarnés se obtienen a partir de datos bibliográficos, con la dificultad añadida que esto supone. Frente a ello, la dinámica telemática es más favorable en los siguientes apartados [ej. *Museo de Arte Moderno* (MOMA) y *Magnum*]. A este aspecto, el penúltimo capítulo remite a la situación actual por medio de las páginas oficiales de agencias fotográficas y galardones: *Helsinki School*, la *Asociación de Prensa de Madrid*, *The Pulitzer Prizes*, entre otras. En algunos casos la documentación web trasciende al nivel de la mensajería electrónica, por ejemplo, para conseguir la nómina estudiantil de *EFTI*.

² Indirectas en tanto a ejecutadas por otro entrevistador.

Finalmente, he de subrayar que ninguna de esta variadísima documentación cobra sentido sin el testimonio de cada fotógrafa, por medio de entrevistas indirectas en formato video, documental o radio, evidentemente, de más fácil acceso para los últimos capítulos. Nuevamente, se recurre al *Archivo de Radio Televisión Española* (RTVE), así como las entrevistas concedidas para *La Sexta Noticias*, *El Mundo*, *El País*. También, los blogs fotográficos, como *PhotoLari* y *FotoTapeta*, o documentales independientes dirigidos por Moreno y Rovira (2014) para el apartado de Biarnés. Por todo ello, no quisiera finalizar este subapartado sin subrayar la importancia de las Humanidades Digitales, las investigaciones de acceso abierto y las publicaciones con política de *Open Access*.

1.3. Metodología y estructura.

Esta investigación ha requerido la unión de dos metodologías: de género y cuantitativa. Son dos sistemas intrínsecamente relacionados por la motivación y objetivos ansiados para este trabajo, al pretender un escrito igualitario, justo y objetivo, es decir, algo viable con los estudios de género y la asepsia del tratamiento numérico.

Los estudios de género se entienden como la fragua vital de esta investigación. Su atención se prioriza desde el primer momento, lo que provoca una lectura condicionada positivamente, alejada de las normativas editoriales insertas en la órbita patriarcal o la política hegemónica. Este punto de vista garantiza el sesgo crítico que precisan todas las fuentes documentales y referencias bibliográficas cotejadas. Tal juicio es, a su vez, comparativo. Así, autores como Maspero (2010), que sobrepasan la historia oficial de Gerda Taro y mitifican su personaje, fomentando así los estereotipos de género y devaluando las capacidades femeninas, al reconvertirlas en cualidades exclusivamente divinas o, en su defecto, masculinas. Frente a él, esta investigación contrapone su visión con la de Arroyo Jiménez (2010), defensora de la realidad fotográfica no sólo en clave social, sino también de género. Esta confrontación también se aplica al periodo histórico seleccionado (c. 1930-2020) visto con distintas perspectivas, desde el discurso dominante (lo genérico) hasta el marginal (lo concreto). Del mismo modo, cabe subrayar la distancia temporal de la investigación con respecto al objeto de estudio y, por extensión, los condicionamientos culturales paralelos, así como examinar su evolución y su posible grado de presencia en la sociedad actual.

Para conceder vida y rostro a esta situación, decidí presentar a las fotografías seleccionadas como personificación de una problemática que sucede con independencia geográfica y temporal. Es decir, emplear casos concretos como representación de una deplorable realidad global. Así, se eligen cuatro fotografías de distinto origen, con la intención de analizar la situación desde el extranjero hasta nuestro hogar. No obstante, por adecuar el tiempo del trabajo con las posibilidades, somos conscientes de la mirada eurocéntrica y admitimos que estas desigualdades adquieren una dimensión global. Además, estas fotografías son ejecutoras de distintas vías del documentalismo y participan en agencias destacadas, factibles de estudio. Por todo ello, mi Trabajo Fin de Máster resulta inseparable de una de las competencias del título: “conocer las metodologías y teorías de la disciplina que permitan diseñar una investigación académica en el ámbito de la Historia del Arte y proyectos profesionales o divulgativos del Patrimonio Cultural (CG1)”. En otras palabras, esta investigación supone, a su vez, un proceso de aprendizaje continuo en materia de género, sus principales conceptos y teorías.

En cuanto a la metodología cuantitativa, las investigaciones de la ya mencionada María Peralta Barrios (2018) ofrecen un equilibrio exacto con los estudios de género y aportaron luz para este escrito, con la intención de ampliar hacia el panorama español así como en otros casos no investigados. Por ello, se decide continuar esta labor numérica y presentar un justificante visual de la situación que se pretende denunciar.

“Contar es, después de todo, una estrategia feminista [...] cuanto más de cerca se examinan las estadísticas del mundo del arte, más notoriamente resulta obvio que la mayoría de exposiciones/galerías continúan presentando arte de artistas blancos, euroamericanos, heterosexuales, privilegiados y, sobre todo, masculinos [...] el problema real es que el sexismo todavía está tan entretejido en el tejido institucional, el lenguaje y la lógica del mundo del arte convencional que a menudo pasa desapercibido. Pero ignorar el sexismo ciertamente no hará que desaparezca”. (Reilly y Perry 2016, 49-52).

A partir de aquí, el trabajo se estructura en seis puntos, dedicados a las distintas materias trabajadas, desde lo genérico hasta casos concretos. Como base, la investigación se inicia con la fotografía y sus agencias, a nivel internacional y español. El segundo bloque expone una panorámica de los planteamientos feministas y su desembocadura en el ámbito artístico. A continuación, se dispone la combinación de ambas temáticas en cada fotografía elegida. Finalmente, se cierra el discurso con un capítulo breve sobre la situación actual.

2. CONTEXTO Y EVOLUCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL.

La fotografía está conectada al arte desde su nacimiento, pero no fue aceptada como tal. Su concepto primigenio es técnico y, por tanto, debía ser un procedimiento transparente y objetivo. Se establece como la expresión más pura de la realidad, y de aquí deriva la terminología de *fotografía documental*, puesto que la imagen se concibe como un verdadero testimonio.

Para cartografiar la historia e historiografía de la imagen fotográfica debemos ser conscientes de un hecho clave que, de acuerdo con Jorge Pedro Sousa, se atiende tanto al origen como a la formulación de las fuentes. No hablamos de una crónica generalista ni universal, sino más bien concreta y hegemónica. Se trata de “una historia de la fotografía”, que emerge desde las entrañas de la cultura occidental, a partir de sus intereses mediáticos y gustos estéticos. Por otro lado, el autor recuerda que esta visión eurocéntrica es, en sí misma, una de las muchas formas de entender el relato fotográfico, a la que cabe añadir su desarrollo temático, metodológico³ y técnico (Sousa 2001, 20-27). De un modo u otro, los hechos que configuran su historia siempre son los mismos, únicamente varía la narración.

Bajo estos parámetros, podemos afirmar unos orígenes fotográficos objetivos y precisos, con la intención de expresar la realidad de manera fidedigna. Por ello, la fotografía cultiva primero temáticas neutras: retratos, vistas de ciudades, yacimientos arqueológicos, bodegones, viajes y experimentos varios⁴. Casi podemos hablar de cierto *humanismo fotográfico*, al concentrarse en elementos del entorno inmediato del *hombre*, pero también por el vínculo con la Edad Moderna⁵. Del mismo modo, ¿qué invento podría resultar más androcéntrico que la sobrevaloración del mecanismo del ojo humano? De hecho, a priori, la primera impresión fotográfica en papel debería proyectar un hecho destacable y, sin embargo, se refiere simplemente a las vistas que Nicéphore Niépce observaba a diario desde su ventana en Le Gras (Francia), en 1826.

³ Varía en función del fotógrafo. Es el sujeto el que elabora las distintas etapas y temáticas que configuran la historia de la fotografía y sus distintas ramificaciones. Así, llega un punto en su historia en el que observamos una fotografía documental que también presenta rasgos subjetivos. Generalmente, este tipo de puertas se abren conforme avanzamos en el tiempo, hacia momentos más cercanos a nuestra contemporaneidad.

⁴ Véanse las investigaciones de Muybridge y Marey sobre la captación del movimiento.

⁵ Por el interés investigador, la realización de expediciones, el desarrollo teórico e, indudablemente, la llegada de la Imprenta como elemento transmisor de conocimientos.

Desde el inicio, las imágenes configuran una fotografía muy humana. Recoge la tradición documental anterior, centrada en los viajes, la naturaleza y los aspectos sociales, tales como la industrialización, las tradiciones o las costumbres. Es decir, se mantiene ese *humanismo fotográfico*, designado bajo el título de *fotografía documental humanística*, cuyos fundadores son Thomson, Riis y August Sander.

Por otro lado, los primeros resultados obtenidos *por la cámara* se traducen como elementos intermedios, de ayuda o apoyo para otro producto final que, generalmente, es un lienzo, por diversas causas. Primera, todavía no existe expresión artística en sí y, por ello, tampoco la concepción de “artista” tras el artefacto. Segunda, dicho sujeto ejecutor es pintor porque aún no existe la denominación de fotógrafo. En el contexto de la creación fotográfica ambas prácticas coinciden por primera vez ya que, hasta entonces, no se consigue fijar imagen alguna sobre papel, luego no podía hablarse de fotografía como tal.

La *suma artis* es la pintura, y la fotografía un mero complemento. De hecho, esta situación es anacrónica y repetitiva, puesto que la invención de la cámara oscura es bastante anterior⁶, al igual que su empleo como suplemento pictórico. Por ejemplo, durante la revolución científica del siglo XVII holandés, incluso en el ambiente de los pintores flamencos, doscientos años atrás. Además, los primeros fotógrafos son pintores, hecho que tampoco ayuda en su inicial desarrollo, pues parte del añadido de poses y temáticas pictóricas que se trasladan a la fotografía. Un claro ejemplo son los fotógrafos *prerrafaelitas* o *pictorialistas*, en honor a la pintura. Del mismo modo, las mejoras técnicas democratizan, para bien o para mal, esta nueva práctica⁷, y la alejan del elitismo de los emergentes coleccionistas pictóricos.

“En la historia de la pintura, los movimientos tienen una vida y una función genuinas: con frecuencia se comprende mucho mejor a los pintores en términos de la escuela o movimiento al cual pertenecieron. Pero los movimientos en la historia de la fotografía son fugaces, adventicios, a veces meramente superficiales [...] Agrupar fotógrafos en escuelas o movimientos parece una suerte de malentendido basado (una vez más) en la analogía, inevitable pero invariablemente inexacta, entre fotografía y pintura”. (Sontag 2014, 142).

La emancipación de la práctica fotográfica llega a mediados del siglo XIX. Esencialmente, a raíz de dos hechos simultáneos en el tiempo y sujetos a un deseo

⁶ Actualmente, Aristóteles queda definido como el inventor de la *cámara* o *habitación oscura*. Sobre este tema, resulta de interés Newhall (2002, 7-9).

⁷ Un claro ejemplo es la campaña publicitaria de Kodak, en 1888, cuyo slogan puede entenderse tanto de forma positiva como negativa: “*You press the button, we do the rest*” (Tú pulsas el botón, nosotros haremos el resto).

documentalista: las *carte de visite* (tarjetas de visita o retratos, creados por Disdéri, entre 1854-1855) y la Guerra de Crimea (1854-1858)⁸. Por un lado, los retratos son el género pictórico dominante entre la sociedad burguesa, cuyo precio marca una brecha más entre las clases sociales de la época. Sin embargo, Disdéri abarata enormemente los costes y hace de la fotografía una práctica accesible, hasta entenderse como un objeto habitual en cualquier hogar. Por otro lado, los acontecimientos bélicos se establecen como el hábitat fundamental, cuyo fin último era informar (aunque con matices).

Sin embargo, se podría decir que estas primeras imágenes escapan a la objetividad por varios motivos. El más importante deriva de la novedad que suponen las cámaras, todavía de gran tamaño, así como el acompañamiento del fotógrafo, que no pasa desapercibido ante los retratados. Por lo tanto, las imágenes obtenidas no son tan puras ni *realistas* como debían ser. Es lo que más adelante se establece como *candid photographs*, término acuñado por Miguel Ángel Yáñez Polo (1994, 63) para definir “aquel tipo de tomas espontáneas, nunca preparadas y llenas de todo el ‘candor’ de lo natural”. A este hecho, cabe añadir las manipulaciones fotográficas, realizadas desde un inicio, ya sea para favorecer más al retratado por medio del empleo de distintas luces y sombras, o para obtener la imagen bélica que pretendía trasladar cada bando combatiente, respectivamente.

Gracias a cierto avance técnico, aunque limitado en comparación al venidero, la fotografía favorece la obtención de nuevas imágenes más rápidamente que la pintura, siendo también más verosímiles. Poco a poco, evoluciona desde el apéndice pictórico hasta constituirse como una práctica autónoma, algo inseparable de la propia independencia de la figura del fotógrafo, que finalmente se establece como el artífice exclusivo tras la cámara.

Con el paso de los años, nace una dicotomía entre subjetividad y objetividad, cuyo campo de mayor tensión es el bélico. La fotografía de guerra puede entenderse como otro de los numerosos ingredientes causantes de lo que más adelante se denomina *fotoperiodismo*, al ser su temática predilecta y primigenia, en buena medida, por todos los acontecimientos del siglo XIX. Sin embargo, no siempre se presenta desde el mismo punto de vista. Por ejemplo, los fotógrafos de Crimea se centran en el ambiente bélico, pero sin el atrevimiento de mostrar la guerra en sí o sus consecuencias. Eran simples

⁸ Cabe sumar el afán de archivo, de álbum, que genera la versatilidad de la fotografía.

eufemismos de lo que realmente suponía la contienda⁹. Sin embargo, con apenas diez años de diferencia, las imágenes de la Guerra de Secesión Americana ejemplifican la *estética del horror* (Sousa 2001, 45). También desencadenó la idealización bélica que, posteriormente, puede observarse en los dos grandes conflictos del siglo XX. Es decir, las imágenes de guerra son los primeros intentos por denostar la veracidad de la cámara, al incluir añadidos o manipulaciones que obvian algunos elementos en favor de otros. La finalidad *propagandística* de las imágenes comienza a ser definitoria para las mismas.

Pese a este clima de debate, este “proto-fotoperiodismo” es suficientemente válido como para asegurar la participación de la fotografía en todos los conflictos armados venideros. Incluso, cuenta con el apoyo de unos primeros intentos de *pseudo* agencias fotográficas¹⁰ o agrupaciones estatales de prensa¹¹, que propiciaban tímidas publicaciones de imágenes y trabajos teóricos sobre el tema.

El inicio del siglo XX aumenta la importancia de la fotografía a partir de los reportajes documentales, a causa de la I Guerra Mundial. No obstante, por primera vez, podemos observar cómo el arte ayuda a la fotografía, al influir en ella positivamente, alumbrando una variante documental, donde es válida la subjetividad con la llegada de las vanguardias históricas, que la integran en el terreno artístico y, a partir de aquí, ambas artes se retroalimentan. Eugène Atget es, quizás, el fotógrafo que simboliza un nexo de unión entre la objetividad y la subjetividad pues, pese a que sus imágenes de la ciudad de París sean completamente testimoniales, sus planos y puntos de vista anticipan incluso el surrealismo de Brassai. A partir de aquí, esta dicotomía trae consigo la futura Escuela de Düsseldorf (Andreas Grusky, matrimonio Becher, Thomas Ruff) y la paradójica subjetividad de la Nueva Objetividad fotográfica.

La diversidad aumenta conforme avanzamos en el tiempo, hasta llegar a nuestros días. Este estudio pretende cimentarse sobre el trabajo de cuatro grandes mujeres fotógrafas que, desde la objetividad hasta la subjetividad, muestran su capacidad de adaptación y creación, así como su competencia para subsistir en una nueva profesión masculinizada y todavía en ciernes, en la que se mantenía la desigualdad del género dominante en la época. Dicha situación se analiza a través de sus distintas historias de

⁹ La censura, casi innata, es inseparable del poder que suponían estas imágenes, porque su técnica y capacidad para representar la realidad eran distintas y superiores a los medios de reproducción anteriores.

¹⁰ *PhotoSecession* (1902), por Stieglitz, Steichen y Langdon Coburn, bajo la máxima de mejorar la consideración de la fotografía como arte. Se considera el antecedente más cercano del *Grupo f/64* (1932).

¹¹ Un claro ejemplo es la Farm Security Administration (FSA), dentro del New Deal de Roosevelt.

supervivencia en las respectivas agencias fotográficas de las que forman parte, con la finalidad de observar las diferencias entre hombres y mujeres, en cuestiones cuantitativas, de trato y representatividad.

3. HISTORIA DE LAS AGENCIAS FOTOGRÁFICAS.

En base a lo establecido en el apartado anterior, la fotografía documental surge al interpretar la imagen fotográfica como un documento. El *fotoperiodismo* canaliza el interés por relatar acontecimientos y su desarrollo en tiempo y forma¹², con el fin de transmitirlo a la sociedad. Esta cuestión obedece a las distintas formas de crear *una historia de la fotografía* mencionadas, y cito de nuevo, “por medio de su desarrollo temático, metodológico y técnico”, donde cabe añadir el estudio de su carácter utilitario y servil. La imagen es una fuente de información más que incrementa el deseo testimonial. Por ello, para autores como Sousa (2001, 31), se pasa a la denominada *historia de la información*.

La materialización del fotoperiodismo no se debe únicamente al papel fotográfico, sino a lugares físicos donde los fotógrafos se reúnen, trabajan y colaboran con los incipientes medios de comunicación. Es decir, las agencias fotográficas nacen en el seno de las imprentas periodísticas. Desde sus orígenes, se registra una sucesión evolutiva entre las aportaciones de algunos fotógrafos, sus ansias de independencia (posteriormente simbolizadas por la figura del *freelance*¹³), la creación de los primeros estudios fotográficos (ej. Nadar) y los acontecimientos bélicos de finales del siglo XIX e inicios del XX, temática que cohesiona esta vertiente fotográfica. Esquemáticamente, Crimea es el primer conflicto de interés fotográfico, la Guerra de Secesión Americana llama masivamente a los fotógrafos, la I Guerra Mundial propicia las manipulaciones de

¹² Conviene puntualizar este hecho. No hablamos de captar un proceso temporal en imágenes (como hicieron Muybridge y Marey), sino un acontecimiento desenvuelto en todo su desarrollo, de inicio a fin, coloquialmente denominado, hoy en día, “cubrir una noticia”. Las antípodas de esta práctica pueden rastrearse en la serie fotográfica de Nadar durante su conversación con Eugène Chevreul (el gran ideólogo de estudios lumínicos y de óptica que, al margen de los neoimpresionistas, también influencia enormemente a los fotógrafos de la época, tanto teóricos como prácticos). Se entiende como la primera “entrevista” fotografiada, publicada el 5 de septiembre de 1886 en *Le Journal Illustré*, lo que da pistas sobre la importancia fotográfica en la prensa francesa por aquel entonces. Sobre estas imágenes, véase Anexo gráfico [Fig. 1].

¹³ El término *freelance* es un anglicismo que hace referencia a una figura independiente del núcleo laboral. Trabajan para terceros por medio de colaboraciones o servicios puntuales, sin formar parte permanente de su plantilla. Generalmente, el concepto designa profesiones de índole artística, como diseñadores gráficos, fotógrafos, ilustradores; pero es extensible a traductores, programadores, periodistas, etcétera.

imágenes más acusadas y, la Guerra Civil Española, favorece la institucionalización de la profesión¹⁴.

Su consecuencia última son estas *agencias de noticias*, posteriormente apellidadas *fotográficas*. Con su creación, puede hablarse ya de fotoperiodismo, consecuencia última de su oficialización. Todos los acontecimientos anteriores forman parte de su florecimiento, pero no deben entenderse como entes autónomos por sí mismos.

Para dilucidar esta cadena de hechos, la función de la imagen como contenedor de información es esencial, función adquirida paulatinamente desde el mundo de la obra gráfica, sobre todo en ambientes flamencos y con la mejora de las vías de comunicación y los canales comerciales. Sin embargo, hasta el siglo XIX, únicamente pinturas, dibujos y grabados son admitidos en publicaciones impresas. Uno de los primeros intentos de introducción fotográfica en prensa¹⁵ se publica finalmente como un dibujo a partir de un original, por parte de *The Illustrated London News*, en 1842.

De una forma u otra, la llegada de la fotografía es progresiva, con mayor aceptación en unos lugares que en otros. Las cuestiones técnicas y de impresión tampoco pueden obviarse. Cuando son superadas, cada publicación emplea las imágenes de forma distinta y, al inicio, se conciben como meras ilustraciones. Sin punto de comparación con la situación actual, la sociedad del momento es cada vez más icónica. La demanda de imágenes aumenta considerablemente y, con ello, la necesidad de procurar sistemas que transmitan más información en menor tiempo y espacio. A mediados del siglo XIX, las fotografías alcanzan protagonismo, hasta llegar a la impresión *a sangre*, es decir, a página completa.

A su vez, esto provoca la aparición de convencionalismos, patrones y reglamentos fotográficos. Por ejemplo, compositivamente, surge la denominada *regla de los tercios*. Por otro lado, como se pretende llegar a todo tipo de público, independientemente de su capacidad receptora, se buscan imágenes sencillas, directas, con centros únicos de interés y sin elementos superfluos. También se establecen códigos éticos para asegurar

¹⁴ En buena medida, porque fomenta la figura del *corresponsal de guerra*, tanto fotógrafo como periodista.

¹⁵ No obstante, cabe subrayar la connotación “en prensa” ya que, de manera purista, las primeras publicaciones con verdaderas fotografías van de la mano de pioneros en lo que a ciencia fotográfica se refiere, con los primeros álbumes de daguerrotipos (1830-1840) hasta *The pencil of Nature* (1844) de Talbot, o un año antes, con *Photographs of British Algae*, si contabilizamos las cianotipias de Anna Atkins. Las primeras fotografías directas en prensa, como tal, nacen de la mano de *The New York Daily Graphic* (1880).

publicaciones sinceras, aunque esto no evita la posibilidad de manipulación, en palabras de P. Sousa:

“El fotoperiodista no sólo transmite noticias, sino que también las crea: las (foto) noticias son un artefacto construido a fuerza de mecanismos personales, sociales (incluyendo los económicos), ideológicos, históricos, culturales y tecnológicos”. (Sousa 2001, 29).

Inevitablemente, las imágenes fotográficas derivan hacia un mercado controlado por los mismos periódicos y revistas que, en su día, las habían acogido. Así, poco a poco, dentro del seno de estos noticieros surgen agrupaciones más exclusivas, encargadas específicamente de la elaboración, diseño y redacción de los reportajes, donde se fraguan las *agencias de noticias*. Es necesario contratar una buena plantilla de fotógrafos, más independientes en comparación con tiempos anteriores, al ser reconocidos laboralmente. Sin embargo, la situación torna rápidamente en trabajo, es decir, en una cadena de montaje y control. A esta primera nómina, se les puede denominar *foto-documentalistas*, pioneros de los futuros *fotorreporteros* o *reporteros fotográficos*.

Sus deseos de emancipación no tardan en llegar, hasta confluir en las protestas por los derechos de autor. Por otro lado, la necesidad de lograr imágenes del “aquí y ahora” obliga a mejorar los equipos para agilizar la obtención de imágenes. Tanto los periódicos como los fotógrafos están cada vez más informados y adquieren la habilidad de posicionarse en el momento y lugar precisos, pero los impedimentos técnicos condicionan la recepción de las publicaciones. Así, algunas noticias tardan semanas en llegar al lector¹⁶. Ni los periódicos quieren ser esclavos de los tiempos de revelado, ni los fotógrafos de la pesada carga de una cámara de placas. La invención de las réflex y los negativos generan rapidez, libertad, agilidad de movimientos y posibilidad de nuevos puntos de vista y, lo que es más importante, capacidad de pasar desapercibido, al reducir su tamaño (volvemos, de nuevo, a las *candid photographs*). El fotógrafo descubre un abanico de posibilidades mayor frente a las obligadas pautas de su lugar de trabajo, y reivindica sus derechos. En este sentido, el denominado “padre del fotoperiodismo moderno”, Erich Salomon, es uno de los nombres más resonantes en todos los ambientes

¹⁶ Posteriormente, esta necesidad “instantánea” da nombre al *scoop* o *exclusiva*, una toma que engloba toda la noticia. Hoy en día, la profesión del fotorreportero está bastante banalizada a causa del sentido que algunos subgrupos otorgan a este tipo de imágenes, como es la prensa rosa. De ahí la conversión del fotógrafo-*flâneur* baudeleriano (paseante que observa su entorno) al *paparazzi* (fisgón), sin eludir las connotaciones peyorativas que, a nivel social, tiene actualmente este último término.

merecedores de interés periodístico, sobre todo en el ámbito político. El eco de sus imágenes inaugura un mayor respeto hacia las mismas, así como a sus autores.

Con esta figura como guía, los fotógrafos reaccionan sin timidez ante la opresión sufrida en sus lugares de trabajo. Por ejemplo, inicialmente, muy pocos fotógrafos firman sus imágenes que, más bien, son propiedad del medio que las trasmite, ya sea una revista o un periódico. Tras Salomon, el estatus de fotógrafo mejora, con imágenes acompañadas de su rúbrica. En las siguientes décadas, aparece una gran pluralidad de fotógrafos que defienden esta franqueza en la imagen, como el *Grupo f/64* (1932). Otros, en cambio, perpetúan rígidas normas de representación, pese a defender una supuesta “representación veraz de la realidad”, como ocurre con la *Farm Security Administration* (1935-1944).

Así, ante la reivindicada autonomía, algunas agencias se reconstruyen y prometen más libertad (tanto temática como de autor). En otras ocasiones, surgen fundaciones a cargo los propios fotógrafos: en primer lugar, según la bibliografía cotejada, algunos autores recomiendan unas empresas u otras. Personalmente, considero que los cuatro puntos cardinales del fotoperiodismo son *Depho* (Alemania), *Picture Post* (Gran Bretaña), *Vu*¹⁷ (Francia) y *Life* (Estados Unidos), por varias razones¹⁸. Todas ellas nacen en al mismo tiempo (inicios de 1930)¹⁹, lo que podría entenderse como una nueva ola del fotoperiodismo. Por otro lado, su nómina crece a raíz de las personas exiliadas por el ascenso del nazismo. Con Hitler en el poder, las imágenes adquieren un tono propagandístico difícilmente comparable con ejemplos anteriores y, como consecuencia, los fotógrafos de estas nuevas agencias defienden la ética y el respeto por la objetividad en la imagen, más allá de su empleo para mejorar el diseño de una página o captar la atención del espectador. Este “renacer”, o nuevo reconocimiento, empodera tanto a la fotografía como a sus artífices.

En segundo lugar, la madre de una nueva generación de agencias, creadas por y para los fotógrafos, es *Magnum* (1947). Cuando la balanza se inclina por igual hacia el sujeto (fotógrafo) como al objeto (fotografía), puede hablarse, ya con propiedad, de *agencias fotográficas*.

¹⁷ El caso de *Vu* presenta matices, puesto que, realmente, se trata de una *agencia de noticias* que concede protagonismo a lo literario, añadiendo imágenes poco a poco. No es, al uso, una *agencia fotográfica*, pero sirve de base para ellas.

¹⁸ Del mismo modo, cabe citar aquellos periódicos en favor de un renovado empleo de las imágenes, como *DailyMirror* o *Paris Soir*.

¹⁹ *Life* supone un renacer pues, como tal, se funda en torno a la década de 1880. En 1936, el fundador de *Time*, Henry Luce, gesta la nueva cara visible de la revista, con mayor énfasis en el fotoperiodismo.

3.1. El daguerrotipo español.

Con la intención de no generar repeticiones respecto del discurso anterior, aquí nos centramos directamente en los *sujetos ejecutores*²⁰ del desarrollo fotográfico en el país. En todo caso, cualquier alusión al contexto global tiene una pretensión comparativa pues, en su mayoría, los acontecimientos son idénticos a los europeos.

El siglo XIX español presenta cierto retroceso con respecto al devenir de los acontecimientos europeos, por varios motivos: la ocupación francesa, la Guerra de Independencia Española, las revueltas civiles, el periodo desamortizador, los cambios político-monásticos así como constitucionales, descolonizaciones, etcétera. En suma, uno de los periodos más convulsos en la historia del país y causante de un incremento económico e industrial tardío, ya a finales del siglo. No obstante, también es un momento de revancha, de tímidas reestructuraciones y de personajes herederos de las anteriores mentes ilustradas que, con mayor o menor fortuna, no cesan en mantenerse al hilo del avance continental.

Pese a este volátil clima, paradójicamente, la fotografía apenas se ve afectada, al menos a nivel práctico, no tanto como campo de estudio, hecho advertido por Rosón (2016, 293-327) y Vega (2017):

“En 1981 se publicaron dos libros que, desde perspectivas distintas, ofrecían una primera aproximación a la historia de la fotografía española [...] No es de extrañar que estos dos primeros trabajos fueran realizados por autores extranjeros: al contrario, esa circunstancia revela el desinterés que los historiadores y las instituciones nacionales habían mostrado hacia la fotografía como disciplina histórica”. (Vega 2017, 19).

La historia oficial narra la llegada del daguerrotipo a España, al igual que el resto de países en 1839, por la campaña propagandística francesa. Sin embargo, existen algunas figuras que alteran ligeramente esta visión y asientan la idea de una infraestructura nacional suficiente para afrontar *una historia de la fotografía* alternativa a la oficial (eminentemente francesa y posterior estadounidense).

Esta *otra* cadena de sucesos ha sido estudiada por varios autores. Por un lado, tras leer el diario de don Vicente Poleró, Francisco Alcántara destaca a un tal Ramos Zapetti²¹

²⁰ El énfasis en estas palabras pretende subrayar el protagonismo masculino en cualquier historia fotográfica.

²¹ Resultaría ser José Ramos Zanetti.

entre sus líneas y lo dispone como uno de los pioneros del descubrimiento fotográfico español:

“[...] Sus compañeros le llamaban *el nigromántico*, pues siempre que iban a verle encontrábanle ocupado en sus experimentos [...] muy pronto había de darles a conocer los admirables resultados obtenidos con su cámara oscura, que redundarían en beneficio de todos y muy especialmente de los artistas sus compañeros que podían ahorrarse el modelo y maniquí. Un día, citados de antemano D. Carlos y don Federico, vieron asombrados reproducida en brillante lámina de cobre una figura y parte del estudio, que con júbilo grandísimo les mostró Ramos Zapetti comprobando cuanto les había anunciado. Fue este un acontecimiento celebrado entre los artistas [...] Unos dos años después se hizo público el invento de Daguerre”. (Hernández Latas 2017, 13-14).

La posible veracidad de esta historia permite ubicar a Ramos Zapetti junto con Niépce y Daguerre. Incluso, habría realizado una demostración pública (al menos, con sus allegados) en 1837, anterior a la presentación oficial del daguerrotipo. Once años antes, Niépce fotografía las vistas desde su ventana, pero no contaba con un sistema capaz de positivar ni fijar la imagen resultante durante mucho tiempo.

Juan Miguel Sánchez Vigil (2006, 53) señala otra versión pro nacionalista de la fotografía, aunque sin un espíritu tan independiente de la versión francesa como la anterior. Entre otras cuestiones, menciona a Pedro Felipe Monlau y Ramón Alabern como los difusores del daguerrotipo en España. Paradójicamente, el anuncio tiene lugar entre los mayores opositores de todo aquello al margen del “arte total”, como es la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona (Martí 2017, 39-49). Quizás se deba, una vez más, al trato técnico y utilitario de la fotografía, pero no artístico.

Con estas versiones del panorama originario deducimos sus primeros protagonistas. A continuación, nos centramos en una anotación (cronológica y sucesiva) sobre las publicaciones ilustradas y algunas agencias clave para el desarrollo del fotoperiodismo.

En nuestro país, la transmisión de información visual acontece al compás del resto, con la misma problemática entre imágenes ilustradas y fotográficas, pero también goza de algunas peculiaridades. Las primeras ilustraciones en prensa ven la luz en 1831, con la publicación de *Cartas españolas*. En el devenir de esta década, en parte gracias al aumento de la crítica, contamos con *El Español*, *El Artista* o el *Seminario Pintoresco Español*. A ello, cabe sumar un mayor interés extranjero por las publicaciones españolas (aplicable también al arte). Son los primeros pasos hacia un cultivo de imágenes

pequeñas, no realizadas con técnicas pictóricas y dedicadas tanto al terreno documental como al artístico²².

Los primeros daguerrotipos llegan a la prensa en 1852, con el *Diario Mercantil* (Pantoja Chaves 2007, 5). Para hablar de imagen fotográfica debemos esperar hasta 1860 por la mecanización de los calotipos y las heliografías, si bien es cierto que las décadas claves son 1880-1890, con los primeros intentos del semanario *Blanco y Negro* (1891) y más definatorios a inicios del nuevo siglo, en el diario *El Gráfico* (1904), seguido, unos años después, de *ABC* y *La Vanguardia*.

El interés por esta nueva práctica llama a sus filas a varios personajes, tanto españoles como extranjeros (también motivados por el afán explorador heredero del romanticismo, así como la leyenda del exotismo estético del sur peninsular). Estos nuevos profesionales traen consigo sus equipos y grandes sumas de dinero para fundar estudios o empresas fotográficas. Así, entre 1840-1850 aterrizan en el panorama nacional nombres como Jean Laurent, Charles Clifford o Jorge W. Halsey.

En cuanto al nacimiento de las agencias, se repiten las causas del apartado anterior. Las luchas por los derechos de propiedad intelectual también surgen en España. En el pie de foto, el nombre del autor no se respeta hasta 1911²³, pese a que la nómina de fotógrafos en los periódicos crecía cada día. Por otro lado, tenemos el interés por transmitir los hechos fidedignamente, al margen de ideologías.

La empresa bélica se mantiene como tema candente para el contenido visual. En las guerras carlistas todavía dominan las ilustraciones mientras que, desde la Guerra de África (c. 1859)²⁴ hasta la posterior contienda de Marruecos (1907-1914), sobresale la fotografía. Ante esta situación encontramos primeras sociedades fotográficas, más que agencias al uso (*Real Sociedad Española de Historia Natural*, la *Sociedad Valenciana de Fotografía*, la *Sociedad Fotográfica de Madrid*, entre otras).

Las puertas del siglo XX se abren a la aparición de nuevas revistas, escuelas dedicadas a la fotografía, aumento de teóricos sobre el tema y agrupaciones que añadir al

²² Por ejemplo, en 1848, se publica *Anales de los artistas españoles*, el primer gran libro de Historia del Arte Español ilustrado con calotipos.

²³ Conviene puntualizar que la institucionalización y legislación de la propiedad intelectual en nuestro país es muy posterior, con la Ley de Propiedad Intelectual aprobada con el Real Decreto Legislativo 1/1996 del 12 de abril que, con algunas modificaciones posteriores, es la base del sistema actual.

²⁴ El malagueño Enrique Facio puede, al parecer, entenderse como uno de los primeros fotoperiodistas de guerra.

listado de ejemplos. Suceden revueltas civiles de interés para el fotoperiodismo, como la denominada *Semana Trágica* (1909), pero también el inicio de las restricciones bajo la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). La suma de estos acontecimientos sumerge al país en una actitud *proto-autárquica*, con la exclusiva mirada hacia aquellos conflictos que le atañan personalmente, sin interés ni capacidad suficiente para las contiendas al extrarradio de sus fronteras. Además, la economía de guerra provoca una pérdida de trabajadores en las revistas gráficas (antes ilustradas), los cuales sobreviven al adentrarse en el terreno del *freelance* (Pantoja Chaves 2007, 12).

El gran cambio sucede con la Guerra Civil Española, la contienda de mayor repercusión para la imagen gráfica española como objeto propagandístico de ambos bandos y que, incluso, llama la atención de instituciones fotográficas y noticieros extranjeros. Este conflicto permite, más que los anteriores, diferenciar varios períodos del fotoperiodismo español. A continuación, se presenta una selección de los ejemplos que entiendo como más representativos²⁵.

- **1ª Fase: pluralidad ideológica.** *Fabra* (1919)²⁶, *Las Novedades* (c. 1920), *Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza* (1920), *Agrupación Fotográfica de Cataluña* (AFC, 1923).
- **2ª Fase: dominio ideológico**²⁷. *Arriba* (1935-1979), *EFE* (1939), *Diario Pueblo* (1940), *Zardoya* (1949), *Asociación Fotográfica de Almería* (AFAL, 1950), *El Mussol* (1960-1964) *Agencia Album* (1964).

El fin de la guerra y la derrota del bando republicano traen consigo, entre otras cuestiones, el dominio del régimen franquista en imágenes de prensa²⁸, así como su adaptación a otros sistemas de información, como el NO-DO (1942-1981). En este sentido, frente a la liquidación del dominio nazi o del fascismo italiano, España arrastra treinta y seis años de Dictadura a los que cabe sumar un proceso de transición más lento

²⁵ Como el motivo de este subapartado son las agencias españolas, no se añade mención a los ejemplos extranjeros partícipes en la contienda bélica ni procesos anteriores o posteriores, pese a su evidente existencia e importancia para el desarrollo del fotoperiodismo en el país, pues exportaron la imagen de éste al resto del mundo: *Life*, *Vu*, *Regards*, *Magnum*, *Vogue*, *Alliance Photo*, *Black Star*; entre muchas otras.

²⁶ Antecedente fundador de *EFE*.

²⁷ En este listado aparecen agencias pro-nacionalistas, al margen de la Dictadura o con una mayor libertad con respecto a la misma (generalmente coincidentes con el momento aperturista). Algunas parten del ideario franquista y evolucionan hacia pensamientos opuestos o son directamente contrarios (el caso más claro es *AFAL*). Otras funcionan a modo de bisagra ideológica y tienen una trayectoria más longeva.

²⁸ La censura, puntual o permanente, de varios sistemas de noticias. Uno de los casos más afectados fue el diario *La Vanguardia* que, tras el fin de la guerra, se devuelve a sus propietarios con la condición de su nueva designación como *La Vanguardia Española*.

de lo que se trasmite. Pocos son los fotógrafos que, tras varios años, consiguen desarrollar su talento y creatividad ante las rígidas normas de representación, cuya máxima es exaltar la fuerte presencia del dictador²⁹. A partir de entonces, la Ley Serrano Súñer (1938) y la Escuela Oficial de Periodismo rigen el destino de los fotoperiodistas, ahora instrumentos del Estado (García Ramos 2017a, 105-106) como pronto, hasta la Ley de Fraga (1966) que elimina la censura previa y aporta cierta libertad (del Paso Gallego 2017, 67).

El “proceso democrático”, se sitúa de forma extensa entre las décadas de 1970 y 1980, a causa del velado tardo-franquismo, trae consigo símbolos aperturistas, como la aparición de la *Asociación española de Agencias de Prensa y Archivos Fotográficos* (AEAPAF) en 1984, con la pretensión de salvaguardar los intereses de las agencias así como de la nómina de sus trabajadores, comparable con las acciones de *Magnum*, cuarenta años atrás; o la *European Pressphoto Agency* (EPA, 1985). De este modo, a las fases anteriores cabe añadir una más, protagonizada por *Grupo f.8* (1970), *Cover* (1979) o *Contacto* (1995); que abren paso a nuevas publicaciones (ej. *Nueva Lente* o *PhotoVision*), revistas electrónicas (*Fotógrafos fin de milenio*) o lugares de aprendizaje (ej. *EFTI*).

No obstante, tal y como se adelanta al inicio de este apartado, existe un hecho también advertido por Carabias Álvaro y García Ramos (2014). Pese a todo este desarrollo, el avance de la fotografía en España nace gracias a sus ejecutores, aquellas sociedades fotográficas y los *freelance*:

“El arte fotográfico en España sobrellevó desde sus orígenes el intenso repudio, que las instituciones culturales manifestaron hacia ella. No sólo la desatendieron, también lideraron el rechazo de su trascendencia y del trabajo realizado por miles de aficionados entusiastas, que superaron en número y calidad a los profesionales. Su inusitado interés y fiel dedicación les llevaría desde muy temprano al asociacionismo, que trajo parejo la aparición, por casi todo el país, de las llamadas Sociedades Fotográficas; espacios a través de los cuales se canalizó la creación fotográfica artística española hasta prácticamente finales de los años 1960. De hecho, será el aficionado, especialmente, quien asuma un papel destacado en el desarrollo y aprobación social de la fotografía en nuestro país”. (Carabias Álvaro y García Ramos, 2014 s/p).

En consecuencia, se podría aventurar que, gracias a las Sociedades Fotográficas españolas, la práctica visual es un arte capaz de motivar una defensa ensoñadora y asociacionista, equiparable al ambiente fundacional de *Magnum*.

²⁹ Comparativa del grado de permisibilidad creativa durante el Franquismo, ver Anexo [Fig. 2-3].

4. EN CLAVE DE GÉNERO: REPRESENTATIVIDAD FEMENINA.

Una vez comprendidos los contextos europeo y español, sus panorámicas enmarcan un desarrollo fotográfico cuyos ejecutores son eminentemente masculinos. La decisión de no intercalar nombres femeninos en los anteriores párrafos responde a la necesidad de enfatizar su escasa representación, causa de un discurso hegemónico y patriarcal. Con ello, el relato es lo suficientemente pobre y parcial como para disipar las dudas sobre su existencia. En todo caso, estos nombres se reservan, dentro de la amnesia colectiva, al final. Si en el párrafo anterior adelantamos que los fotógrafos luchan por sus trabajos, las fotógrafas pelean, además, por sí mismas. Es hora de situar sus legítimos puestos, en el lugar y tiempo correspondientes, para evitar que este oscuro telón permita una redacción histórica selectiva y olvidadiza.

La única ecuación positiva (creciente) ocurre al tratar un concepto abstracto (“la fotografía”) cuyo sujeto protagonista goza del estatus privilegiado, es decir, masculino. Mientras tanto, la situación de la fotógrafa es la misma que la de cualquier otra mujer de su época, primero adscrita a su sexo y, luego, subordinada a las conductas socio-culturalmente establecidas como propias de las féminas que, a su vez, determinaron su categoría de género³⁰.

Desde un inicio, la mujer es antes “objeto” que “sujeto”, con clara finalidad de madre y esposa. El resto de ámbitos socioculturales, políticos y económicos entretejen un discurso y una estructura de poder confeccionada por el sexo opuesto, que alumbra el patriarcado³¹. Por otro lado, la insuficiente capacidad de acceso a la educación es una de las mayores consecuencias de todo este constructo. Además, aquellos espacios hogareños, vivamente definidos como femeninos, tampoco son ajenos a esta actitud dominante, por el contrario, la alimentan aún más.

Ante tales ataques, la rebeldía femenina, aunque frágil, comienza a gestarse. La mujer de entonces es distinta a la anterior, pasando de objeto pasivo-observado a sujeto activo-observador y, lo que es más importante, deseoso de expresarse. Los términos “mujer nueva” o “adelantada a su tiempo” se me antojan anacrónicamente vinculados al concepto romántico de “genuino”, e invocan a estudiar únicamente la historia de aquellas

³⁰ Se considera oportuno diferenciar los conceptos *sexo* (factor biológico) y *género* (constructo social, no innato), en aras de evitar cualquier equívoco que colapse la lectura o su entendimiento de aquí en adelante.

³¹ En este sentido, una prueba de los límites del control es el primer sufragio femenino (Nueva Jersey, 1776) donde, a causa de un error lingüístico, se legaliza el voto de “personas” en lugar de “hombres”, con la sucesiva abolición.

que consiguieron sobresalir, cuando todas padecen las mismas opresiones. Su adelanto no es talentoso, sino moral y de pensamiento. Esta arcaica consideración provoca que, al obtener las primeras historias hablemos de hallazgos, descontextualizados de su tiempo y espacio; *redescubrimientos*. En suma, cualquier arquetipo “femenino” al margen del institucional es sospechoso y maligno, hasta configurar el término de *femme fatale*, antítesis de los modelos bíblicos de conducta.

Cabe esperar a mediados del nuevo siglo para que las primeras teorías feministas (década de 1960³²) disuelvan todos estos silencios, de sobra conocidos entre el sexo femenino y que, por fin, adquieren un nombre³³. De hecho, el freno al desarrollo de la mujer, independientemente del ámbito, ya lo advierte años atrás Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949)³⁴. Pese a centrarse en el mundo del arte, hasta Nochlin (1971, 22-39) pocos estudios hablan alto y claro sobre todas estas desigualdades. Casi cuarenta y cinco años después, Reilly (2015, 39-47) constata ligeros avances pero, la situación, es casi paralela. La supuesta “paridad actual” mantiene las reivindicaciones de las Guerrilla Girls (1989)³⁵.

Así, a la hora de realizar un análisis sobre la entrada de la mujer en el mercado laboral, independientemente del sector, el arquetipo de gráfica para el contexto europeo y estadounidense³⁶⁻³⁷ es, al inicio, prácticamente plano, seguido de ligeras fluctuaciones (periodo bélico y generalmente asociado a círculos socialistas), un nuevo estancamiento (post II Guerra Mundial) y, por fin, una curva que crece levemente hasta nuestros días,

³² Entendido desde su momento de configuración plena y consolidación válida, estructurándose como tal bajo el sobrenombre de *segunda oleada feminista*, sobre todo tras el Mayo francés. Toda fragua intelectual anterior debe entenderse como un conjunto de pensamientos e idearios, carentes de una base teórica sólida.

³³ Desigualdad de género, teoría del techo de cristal (1978), misoginia, heteronormatividad, etc.

³⁴ Desde la filosofía existencialista, Beauvoir propone que la *existencia* viene antes del *ser* (o *esencia*). Cuando nacemos somos un *proyecto*, moldeado a partir de nuestras experiencias vitales. Por tanto, como éstas son arbitrarias y cambiantes en función a la persona, lo que importa es el proyecto. Para Beauvoir, según nace, la mujer no puede desarrollar su propio proyecto al ser vetada desde su inicio. A partir de aquí, la entiende como el *segundo sexo*, hasta defender que “no se nace mujer, sino que se llega a serlo”. La mujer es sólo *esencia*, y se construye en función de roles sociales ya pautados.

³⁵ Pese a trabajar arte contemporáneo, es aplicable al resto de la Historia del Arte: *Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artist in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female* (¿Tienen que ir desnudas las mujeres para entrar en el Museo Metropolitano? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos).

³⁶ Por adecuarnos al hilo del trabajo, el ambiente español se trata en los apartados 5.2. y 5.3.

³⁷ Debemos considerar que tratamos este discurso desde un punto de vista no trasversal, al hablar de personas blancas de países primermundistas. De esta forma, a la violencia sistemática cabe añadir elementos que soportan otras mujeres a sus espaldas: procesar una religión distinta a la occidental, el racismo, un nivel económico y educativo inferior, etc.

resultado de protestas y reivindicaciones, cuyos logros dejan huella en el mundo actual y, desgraciadamente, siguen siendo todavía necesarias.

Los escasos ejemplos que logran introducirse en ambientes masculinizados, como el laboral, sufren graves consecuencias sociales tras su primer día de trabajo. Toda mujer en nómina supone una intrusión, una inestabilidad para el poder dominante, con independencia del oficio. Se gesta una guerra de sexos causada por el miedo a los cambios. Desde entonces, se procesa una necesidad eufemística y protocolar hacia quienes, durante décadas, blasfeman contra la capacidad femenina. Más adelante, la emancipación económica de la mujer supone, paradójicamente, un paso más en la desigualdad de género, con más ataques y reproches.

Tras los muros de oficinas, ahora mixtas, los vejatorios comportamientos sociales se mantienen, desde los comentarios, las miradas elitistas (en la peor de las ocasiones hipersexualizadas), hasta los extremos de acosos salariales, físicos y emocionales. Por si fuera poco, al final de la jornada laboral la situación empeora. La mujer trabajadora es vista como una desertora doméstica, despreocupada y antinatura, pues abandona al marido, hijos y a su puesto en el hogar.

De acuerdo con Mónica Carabias Álvaro (2014, s/p), de una forma u otra, la fotografía sí es un ámbito profesional que permite la inclusión femenina: primero como exclusivas modelos, más adelante como ayudantes de laboratorio y, finalmente, dueñas de sí mismas y de sus imágenes. Al fin y al cabo, el éxito de los estudios fotográficos son los retratos, cuya realización masiva precisa una buena cadena de revelado. En este sentido, Stéphanie Onfray (2017, 13-38) relaciona tal empresa con el inicio de la reivindicación visual femenina, al compaginar su trabajo con el aprendizaje del daguerrotipo, como modelo y fotógrafa a la vez.

Inicialmente, es de esperar un mayor avance por parte de mujeres pertenecientes a clases sociales altas, pero el condicionante biológico (o discurso biopolítico) condena a todas por igual³⁸. Su estatus económico únicamente favorece la posibilidad de desarrollar tal práctica artística sin obtener, por ello, un prestigio semejante al de sus compañeros varones. Aquellas que acceden a este campo por otros medios, fundamentalmente

³⁸ Un caso que subraya esta situación discriminatoria es el de la mismísima Isabel Francisca de Borbón (1851-1931), afanada fotógrafa de la que pocos estudios centran sus párrafos en este prisma de su personalidad. El motivo, más allá del filtro patriarcal y consecuencia de este, es el pesado título monárquico heredado. Para más información sobre este tema, resulta de interés la labor investigadora de Utrera Gómez (2015, 233-244).

familiares, son difícilmente desvinculadas del apellido de su progenitor, o quedan bajo la sombra de su marido³⁹. Esto trae consigo, respectivamente, críticas bajo el argumento de la meritocracia o cuestionamientos sobre amor *versus* interés hacia su cónyuge. Con menor suerte, otras son abandonadas por sus progenitores, al no cumplir las pautas esperadas y “manchar el buen nombre” de su familia.

Una vez “dentro” de este oficio, el camino sigue marchito. Se gestan trabajos según el sexo, algunos considerados más adecuados para la mujer por requerir escasa fuerza física (ej. revelado fotográfico). En otros, directamente, vetan su entrada (ej. reportajes bélicos). La opinión social sobre aquellas que deben viajar o salir a la calle para ejecutar su trabajo (ej. fotoperiodistas) es igualmente denigrante, tanto en solitario como acompañadas por corresponsales varones, más aún si son solteras. Ser mujer y vagar sola por las vías no conciliaba miradas ni comentarios benévolos⁴⁰. Sus trabajos, además, son igualmente criticados al presuponer un resultado “afeminado”:

“[...] en un discurso lastrado de nuevo por una permanente visión machista, protectora y paternalista del asunto, que entraba en contradicción con sus ideas anteriores, reprochan a las fotógrafas la pérdida de una supuesta identidad femenina en sus trabajos, pues antepone la capacidad de la mujer para crear y expresarse en términos de fotografía, sino su obligación de hacer fotografías que respondieran a lo que se esperaba de una mujer”. (Vega 2017, 726).

En 1957, una de las revistas de divulgación fotográfica española más destacadas del país, *Arte fotográfico*, publica el artículo “Ellas y la fotografía”, de Peñasco. En sus líneas, citadas por Vega (2017, 725-726), anima la participación femenina en este campo entre arcaicos apriorismos:

“[...] si la fotografía es, ante todo, curiosidad, ¿cómo puede eludir su participación la mujer, típicamente curiosa? [...] la fotografía, por mínima participación física, merecería ser el acicate ideal para que la mujer pudiera plasmar los sentimientos de ternura y análisis que le son innatos”.

Por todas estas cuestiones, la historia oficial soslaya nombres de pioneras fotográficas, como la daguerrotipista suiza Madama Fritz o la española Polonia Sanz Ferrer, así como la influencia de Constance Mundy, más conocida como *mujer de Henry Fox Talbot*, en la configuración del calotipo. Más adelante, tenemos la labor de Geneviève

³⁹ El listado de casos es amplísimo y lamentablemente atemporal, con independencia de una vinculación matrimonial o no y, tras casarse, mucho menos mencionadas bajo su propio apellido, malamente denominado *de soltera*. Por otro lado, surgen parejas artísticas tóxicas y disfuncionales, que eclipsan a la mujer en favor de la carrera profesional de su pareja.

⁴⁰ Pasamos del *flâneur* baudeleriano (personaje eminentemente masculino, que redescubre la ciudad paso a paso) a la peyorativa adaptación del término en su versión femenina, *flâneuse*. La mujer arriesga su reputación al salir a la calle. Sobre este tema, resulta de interés Clemente-Fernández (2018, 77-96).

Élisabeth Francart en el originario estudio de su marido y sombra, Disdéri. La posterior introducción fotográfica en órbitas artísticas tiene por ejecutoras olvidadas a Julia Margaret Cameron, Lady Clementina Hawarden, Imogen Cunningham y Virginia Oldoini.

En cuanto al fotoperiodismo⁴¹, sus albores están monopolizados por la figura de Salomon, pese a las aportaciones de Margaret Bourke-White, la primera fotorreportera, considerada incluso como la “madre del fotoperiodismo”⁴², un apelativo nuevamente condicionado por los roles asignados a cada género. Este posicionamiento hacia la figura del “genio” eminentemente masculinizado también olvida el documentalismo callejero de Berenice Abbott, el color de Helen Levitt, los paisajes de Sarah Ladd y la misión social de Tina Modotti, entre otras. De hecho, todas ellas tienen su más prestigioso homónimo fotógrafo: Eugène Atget, William Eggleston, Ansel Adams y Manuel Álvarez Bravo.

Los locos años veinte y el fin del corsé traen consigo una liberación femenina. En este aspecto, no debemos olvidarnos de aquellas revistas centradas en la moda. El tópico misógino sería admitir una mayor plantilla femenina en este campo, más “propio” de su sexo. La realidad en *Vogue*⁴³ es bien distinta: Barón Adolph de Meyer, Steichen, Jacques Henry Lartigue, George Hoyningen-Huené y Horst P. Horst son sus cuatro jinetes dominantes. Frente a ellos, con adhesión o independencia a la revista, la fotografía de moda de Toni Frissel, Dora Maar y Lee Miller apenas tiene hueco en el imaginario popular, así como su asombrosa y olvidada variedad temática, con Miller a la cabeza⁴⁴.

En las agencias encontramos un escenario con ligeras variaciones, pero son pocos los estudios que incrementan la triada de *Magnum* (Friedmann, Seymour y Cartier-Bresson) en favor de Rita Vandivert y Maria Eisner (a su vez fundadora de *Alliance Photo* en 1934). Del mismo modo, el uso institucional de este tipo de imágenes tampoco augura una situación mejor. Por ejemplo, la americana *Farm Security Administration* (FSA) consta de un total de catorce fotógrafos originarios, de los cuales, un 85% son hombres y únicamente dos, mujeres (el 15% restante): Dorothea Lange y Marion Post Wolcott.

⁴¹ Esta investigación se centra en la vertiente documentalista de la imagen. No obstante, la paralela fotografía artística sufre los mismos condicionamientos y, sin duda, el listado de nombres configuraría un catálogo interminable.

⁴² Autora de la primera portada de *Life*. Ver Anexo [Fig. 4].

⁴³ Revista de moda estadounidense fundada por Arthur Baldwin Turnure en 1892. Tras su muerte, en 1909, la empresa pasa a manos del empresario Condé Montrose Nast, al que algunos consideran el revitalizador de la marca.

⁴⁴ Su aportación más valiosa a *Vogue* no son sus primerizos años como modelo, sino sus reportajes bélicos durante la Segunda Guerra Mundial, siendo las primeras imágenes dentro de los campos de concentración.

Desde 1960⁴⁵, las fotógrafas trabajan temáticas tabúes para la época, ligadas a los movimientos reivindicativos: psicología y enfermedad, homosexualidad, violencia de género, racismo, libertad sexual, lo *queer*, el SIDA. Con Nan Goldin, Cindy Sherman o Sally Mann se institucionaliza un *documentalismo subjetivo* que bebe de las anteriores imágenes surrealistas de Diane Arbus, Lee Miller, Dora Maar y Claude Cahun. No obstante, las censuras expositivas, miradas por encima del hombro y desprecios no tardan en despuntar.

En cuanto al panorama español, la Constitución de Cánovas del Castillo (1876) permite la libertad de prensa, en paralelo al exitoso desarrollo de la información gráfica nacional y, tímidamente, con una emancipación femenina, acompañada de represalias sociales. Desde entonces, decir que el número de periodistas aumenta es una obviedad ante la inexistencia anterior. Entre ellas, existen corresponsales y fundadoras de diarios: Concepción Arenal, Carmen de Burgos, Teresa de Escorriaza. La reportera Josefina Carabias, incluso precisa un pseudónimo, aunque femenino, durante el franquismo (Carmen Moreno). Otras, como Amparo de Usa, apenas tienen mención o únicamente son reconocidas junto al apellido de su marido, como Irene Lewy Rodríguez⁴⁶. Sin embargo, salvo este último caso, todavía no es posible hablar de reporteras gráficas.

“Entonces una mujer escribiendo llamaba más la atención, además los artículos se publicaban con mi fotografía, y yo entonces era ‘monilla’, de modo que al ser una revista de tanta tirada me encontré periodista conocida en dos o tres meses”.⁴⁷

El país de la frágil memoria está más interesado por los nombres de Alejandro Merletti, Adolfo Mass, *los Alfonso*; el extranjero, André Friedmann (“Robert Capa”) durante la Guerra Civil; o los posteriores Catalá Pic, Ramón Masats y Agustí Centelles. Pese al evidente valor de estas personalidades, pasan a la historia imágenes impactantes de la guerra, como *Muerte de un miliciano* (1936)⁴⁸ del citado Friedmann, y oscurecen durante décadas el trabajo femenino. Uno de los escasos ejemplos es la paradigmática Rosario del Olmo, periodista, escritora y finalmente jefa de la Oficina de Prensa de la Delegación de Propaganda durante la Guerra Civil, afín al antifascismo. Sus palabras en

⁴⁵ El salto temporal se debe, precisamente, a los conflictos bélicos del siglo XX, atendidos en profundidad en el apartado 5.1.

⁴⁶ Irene Falcón, casada con el también periodista César Falcón Gárfias.

⁴⁷ Zaragoza, Luis. 2020. “Josefina Carabias, la primera periodista”, 24 horas - En un lugar del tiempo, RTVE, 6 de mayo de 2020, 10:51 <https://www.rtve.es/alacarta/audios/24-horas/24-horas-algun-lugar-del-tiempo-josefina-carabias-primer-periodista/5570624/>

⁴⁸ [Fig. 5].

“Mujeres en la lucha, desde la línea de fuego a la retaguardia activa” deben entenderse en consonancia con las ideas de Rosa Chacel o de María Zambrano (herederas, a su vez, de Concepción Arenal).

A nivel fotográfico, tanto en plantilla como *freelance*, la incorporación parece ser más reticente, al menos, hasta la tercera década del siglo XX: María del Pilar Frías de la Osa⁴⁹, Milagros Cartula, Joana Biarnés, Pilar Aymerich Puig, Isabel Esteve (Colita) o aquellas partícipes en los procesos de fundación de las agencias fotoperiodísticas, como María Hortelano (*EFE*). Simultáneamente a sus equivalentes europeas, las fotografías españolas venideras (1950-2000)⁵⁰ se encuentran a expensas de una paridad laboral ofensivamente paulatina. Ejemplos como Sandra Balsells proliferan conforme pasan los años y huimos del clima dictatorial. Obtenemos nombres olvidados y exilios en busca de mejores condiciones, hasta el punto de conseguir un mayor reconocimiento en otros países. Es entonces cuando los ojos que las vieron surgir advierten su presencia: Cristina García Rodero, Ouka Leele, Isabel Muñoz o Cristina de Middel.

A partir de aquí, María Peralta Barrios nos ofrece la manera de visibilizar esta situación. En sus investigaciones y artículos (2018, 39-54), trabaja el grado de representación femenina en agencias fotográficas internacionales por medio de un análisis cuantitativo, con pesimistas resultados. Su metodología resulta definitoria para el proceder de este trabajo, como modelo aplicable a los casos seleccionados y con la pretensión de añadir información, al actualizar uno de ellos (*Magnum*) y ampliarla con otros no investigados⁵¹. Gracias a estos estudios, se constata un porcentaje femenino claramente inferior al de sus compañeros, pese a aportaciones de importancia equivalente. Al realizar una media aritmética (\bar{x}) entre las agencias seleccionadas por la autora, divididas por unidades temporales (para la primera mitad del siglo XX son *Rapho*, *Alliance Photo*, *Magnum* y, en la segunda mitad, *Contact Press Images*, *VU*⁵², *Agencia VII*), obtenemos un porcentaje de mujeres que no supera el 30% (concretamente, \bar{x} 24%). La nómina masculina roza, en todos los casos, casi el 80% (\bar{x} 76,16%).

A modo de comparación y con el deseo de ampliar datos, se menciona el caso de la anteriormente citada María Hortelano, al pertenecer a una de las agencias españolas

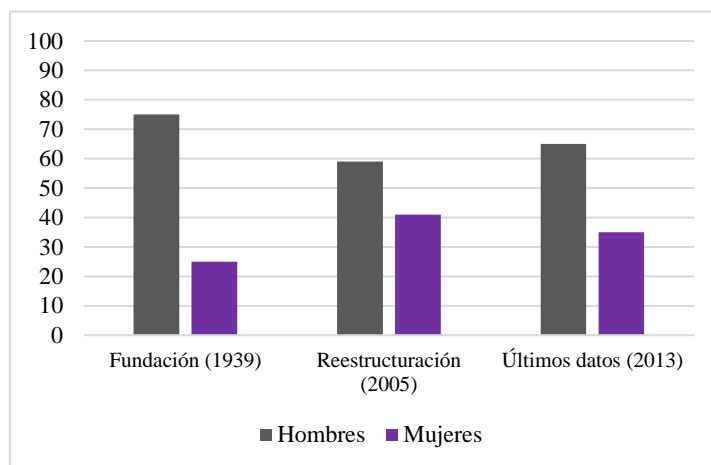
⁴⁹ Considerada como la primera fotoperiodista española.

⁵⁰ Un breve estudio sobre los últimos años se realiza en el sexto apartado, de ahí este selectivo marco temporal.

⁵¹ Cada recuento se realiza en el apartado pertinente.

⁵² No confundir con el seminario francés *Vu*.

más importantes y de mayor repercusión internacional actualmente, *EFE*. En sus inicios, contamos con partícipes con distinto rango de importancia. Serían tres fotógrafos varones y una cuarta persona, Amelia Pérez de Castro, como ayudante de laboratorio.



[Fig. 6]. Nómina de la agencia EFE. Fuente: Elaboración propia.⁵³

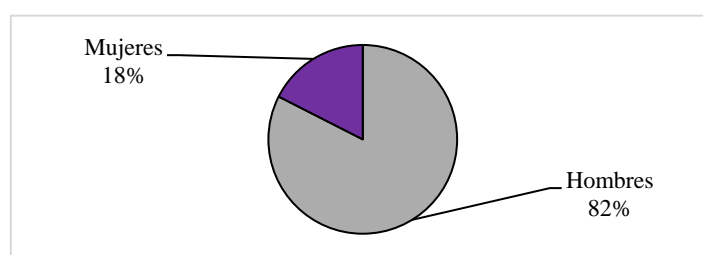
Por otro lado, no debemos caer en una ambigüedad ideológica, dado que la inclinación política de cada agencia tampoco asegura, en todos los casos, una mejor o peor situación. Un ejemplo es *AFAL*, colectivo abiertamente antifranquista y que, por extensión, se presupone menos conservador. Sin embargo, al margen de colaboraciones puntuales de fotógrafas extranjeras, más en forma de artículos escritos que de reportajes gráficos; únicamente contabilizamos miembros masculinos en sus filas.

El ambiente laboral es árido y, el social, causante del primero, todavía más rudo. En este sentido, cabe preguntarse los posicionamientos de los propios fotógrafos, una actitud que, considero, se hace visible a raíz de la famosa exposición itinerante del MOMA *The family of Man* (1955), comisariada por Steichen. Participan en ella 273 fotógrafos de 68 países distintos, gracias a los contactos de Dorothea Lange con varias agencias. La adhesión femenina se reduce considerablemente, objeto de debates en los últimos años, sobre todo, ante la falsa premisa expositiva aparentemente igualitaria: “Solo

⁵³ Todos los datos se han obtenido a partir de la fuente institucional, es decir, la propia agencia (www.efe.com). Los resultados (en %) siguen la metodología de María Peralta Barrios. Son de elaboración propia, con tendencia a redondear las décimas hacia el dígito siguiente. En lo que respecta a los datos más actuales, cabe precisar su reestructuración por departamentos, luego se tiene en cuenta al director/a de la sede principal, obviando otros cargos (ej. corresponsales en delegaciones extranjeras).

hay un hombre en el mundo y su nombre es *Todos los hombres*. Solo hay una mujer en el mundo y su nombre es *Todas las mujeres*".⁵⁴

Por otro lado, se autodefine como una muestra abierta al fotógrafo *amateur*⁵⁵. El *MOMA* registra alrededor de mil candidaturas pero, en realidad, se trata de una agrupación de grandes firmas fotográficas de la primera mitad del siglo y, a su vez, modelos para las siguientes generaciones. Un dato curioso es que, la representación española, brilla por su ausencia. El mayor porcentaje es estadounidense, lo que debe entenderse en la misma órbita posbélica de predominio artístico y creación de las segundas vanguardias americanas.



[Fig. 7]. Porcentaje de artistas en la exposición *The Family of Man* (1955), por sexos. Fuente: Elaboración propia.⁵⁶⁻⁵⁷

Para Goya “el sueño de la razón produce monstruos” cuando, más bien, dichos monstruos son víctimas invisibilizadas por la intolerancia. Todo ello, provoca la caída de una primera ficha de dominó. Sin referentes, las fotografías venideras aumentan paulatinamente, en comparación con una situación más igualitaria. Lo mismo ocurre con la historiografía de estas “hijas de Lilith”, tal y cómo las define Erika Bornay (2018), creadas bajo firmas misóginas con referencias anecdóticas y bastante frívolas, en paralelo con un contexto literario afectado por comportamientos patriarcales. No hablamos

⁵⁴ Cita poética de Carl Sandburg, cuñado de Steichen, dispuesta en los textos de pared en sala y en la cuarta página del Boletín de prensa envidado por Elizabeth Shaw, directora de publicidad del Museo, el 25 de junio de 1955. Fuente: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325965.pdf? ga=2.230588443.604488598.1619164890-1153010703.1619164890

⁵⁵ “*Photographers, professional and amateur, in all parts of the world are invited to submit for the Museum's consideration prints they believe are appropriate to the project*” (“Fotógrafos, profesionales y aficionados, de todas las partes del mundo, están invitados a enviar al consejo museístico las propuestas que crean apropiadas para el proyecto”). Extracto de la declaración de prensa del MOMA el 31 de enero de 1954, por parte de su director, René d’Harnoncourt. Fuente: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325966.pdf? ga=2.125824653.604488598.1619164890-1153010703.1619164890

⁵⁶ En la exposición aparecen anónimos, agencias e instituciones como *autor* y deben incluirse para sumar los 273 partícipes, pero no se tienen en cuenta para el recuento porcentual (257 personas), al desconocer la verdadera identidad. La información se obtiene de la *Lista maestra de verificación original del MOMA*: https://assets.moma.org/documents/moma_master-checklist_325962.pdf? ga=2.197175208.604488598.1619164890-1153010703.1619164890

⁵⁷ Se adjunta un listado de nombres, para visibilizar más tal desigualdad. Ver anexo [Tabla 1].

únicamente de historias ajenas a la perspectiva de género, sino también de la imposibilidad y falta de apoyos a quienes pretenden realizar estas biografías⁵⁸. Carmelo Vega (2017) define esta ficticia igualdad, a mi juicio, de la forma más acertada pero nuevamente ultrajante, como una “falsa ausencia”, pues su existencia es real, pero se finge y tergiversa hasta condenarlas al olvido.

Así, encontrar historias de la fotografía, globales y nacionales, con listados igualitarios resulta harto complejo. Sin embargo, estas pioneras existen y siempre han existido. Si las trabas durante el ejercicio de su profesión no consiguen abatirlas, se suma el castigo de la *damnatio memoriae*⁵⁹. En los últimos años, la perspectiva de género se proclama como la metodología incuestionable para validar estas trayectorias, de forma solvente y justa.

Bajo todas estas pautas, para la realización de este trabajo seleccionamos un total de 4 fotografías, por varios motivos. Todas ellas pertenecen al marco del siglo XX, elegido por ser el momento de mayor evolución técnica y colectiva para la fotografía y por presentarse como la centuria de los cambios y la modernidad⁶⁰. Por otro lado, son cuatro casos sucesivos en el tiempo, entre las décadas de 1930 y 1990, cuyos contextos son decisivos. Pertenecen, además, a los ámbitos español e internacional y, con todo ello, sus semejanzas y diferencias permiten enriquecer el discurso. Sus nombres son: Gerda Taro (*Agencia Vu, Regards* y su devenir en *Magnum*), Joana Biarnés (*Diario Pueblo*), Cristina García Rodero (*Magnum* e independiente) y Nan Goldin (el terreno *freelance*).

5. ESTUDIOS DE CASO.

5.1. Gerda Taro y los conflictos armados españoles.

A tenor del anterior apartado, que sintetiza el acceso laboral femenino en la fotografía a nivel genérico, ahora nos centramos en su vertiente documental. En este

⁵⁸ Es el caso de Gerda Taro, comentado en el siguiente apartado.

⁵⁹ Locución latina referente a una condena romana que sentencía la existencia de una persona, eliminando de la historia todo elemento alusivo a esta: retratos, inscripciones o el propio nombre.

⁶⁰ Lo que realmente se experimenta en este siglo es una simulación, cuyo ejemplo más notorio es el artístico. Los vanguardistas se presentan como símbolos de una modernidad ampliada hacia todos los sectores vitales pero, a la par, perpetúan el discurso patriarcal y de dominación de la época.

primer subapartado, se acota más aún el marco de estudio hasta concluir, finalmente, en el fotoperiodismo bélico.

En su tesis doctoral, Ana Cristina del Paso Gallego nos cita, entre las pioneras del reportaje de guerra (todavía escrito) a Carmen de Burgos, María Teresa de Escoriaza y Sofía Casanova; en la Guerra de África y la Primera Guerra Mundial, respectivamente (2017, 73). A partir de aquí, la autora defiende una actitud de mayor crudeza y realidad en los testimonios femeninos y más heroísmo bélico en los masculinos (2017, 97).

La Guerra Civil Española se convierte en la contienda de mayor experimentación fotográfica hasta aquella fecha, en buena medida, por el paralelo avance técnico. Los equipos son ágiles, livianos y resistentes luego, el fotógrafo, se mueve con facilidad. Así, este contexto debe entenderse como un potenciador más en la campaña comercial de la cámara Leica.

Por consiguiente, cabe esperar una narración de los hechos transparente, al permitir un mayor número de disparos, así como un cambio de carrete más rápido. No obstante, las fuerzas militantes de la época ya son plenamente conscientes del poder de las imágenes como mensaje persuasivo, propagandístico y casi evangelizador con su causa. La contienda es física en las trincheras y psicológica en las portadas de prensa. Prueba de ello es la temática estrella, tanto en fotografía como en cartelería, consagradas ambas a las víctimas materiales e inmateriales de la guerra. En un país, cuyos sendos ejércitos se configuran, incluso, con miembros de una misma familia, emplear las imágenes como método para culpabilizar al bando contrario está a la orden del día.

Más adelante, este control visual desencadena una necesidad contractual rígida, y el *freelance* apenas entra en escena. Por la seguridad del botín resultante (las imágenes), surgen férreos convenios entre los bandos militares y las agencias de prensa. Cualquier reportero cuenta con una acreditación que lo vincula a tal empresa u otra.

Además, la guerra eleva a flor de piel los comportamientos humanos más irracionales y, ya sea por exceso de confianza o miedo, ningún país está dispuesto a exponer posibles situaciones que comprometan su campaña propagandística. De acuerdo con Sontag (2015, 27-36), la mayor herida de guerra hacia el fotoperiodismo es desencadenar su evolución desde la realidad objetiva hasta la (re)creación histórica al gusto de cada bando. El siguiente deterioro, nuevamente ocasionado por los venideros

conflictos, es la insensibilización del ojo fotográfico a costa de conseguir la imagen de portada más comercial. Carabias Álvaro (2016) denomina a estos profesionales como “fotógrafos guerreros” pues, realmente, pelean por mostrar al público el motivo que puede arrebatarles la vida. Escasas imágenes merecen, realmente, el título de objetivas⁶¹ y, una nómina de fotógrafos incluso inferior, lograría equilibrar hábilmente los códigos visuales establecidos con su potencial estético.

Por otro lado, cabe diferenciar entre el trabajo *in situ* y las residencias puntuales. Conforme avanza la contienda, los reporteros se posicionan en un lado u otro de la misma. Algunos hacen caso omiso del peligro y permanecen en el país durante todo el conflicto, con mayor o menor suerte. Otros se exilian por propia seguridad y regresan esporádicamente para cubrir algún acontecimiento. Del mismo modo, conviene puntualizar la pérdida, intencionada o no, de miles de negativos⁶².

Los soldados protegen las fronteras para la seguridad de sus países y, las fotografías, la imagen externa del mismo. Con una mujer en sus trincheras, se genera la falsa necesidad de mayor protección interior. La llegada femenina resuena como un avistamiento enemigo, al considerarla incapaz de seguir el ritmo bélico y desprovista de habilidades necesarias para protegerse, eminentemente masculinas. Como hemos visto, las primigenias fotoperiodistas en las agencias apenas superan un cuarto del total en plantilla. Unido a planteamientos retrógrados, escasea la contratación femenina para los reportajes bélicos porque los editores de prensa consideran su punto de vista “afeminado” en oposición al de un hombre (Jar Consuelo 2009, 39-60). De hecho, cuando se configura la Unión de Informadores Gráficos de Prensa (UIGP) en 1933, con la pretensión de *Magnum* de velar por sus reporteros, no encontramos ninguna firma femenina. Durante la guerra, la citada unión de informadores se configura con profesionales en plantilla de periódicos o agencias y, nuevamente, sin equidad de sexos (Sánchez Vigil 2015, 46).

Una burla que, seguramente, tiene sus ecos en el campo de batalla y durante el desarrollo de sus reportajes. El rechazo se incrementa cuanto mayor acercamiento a profesiones puramente masculinizadas, más aún aquellas que exigen largas estancias al

⁶¹ Destaca la problemática en torno a *Muerte de un miliciano*, de Friedmann; tanto a nivel de autoría como de instantánea, estudiada por Arroyo Jiménez (2010, 383-390), Sontag (2015, 52), Parejo (2016, 847-864), y Susperregui (2016, 17-44).

⁶² Estos testimonios del horror se encuentran repartidos en varias sedes, nacionales e internacionales; así como tantos otros resultan objeto de cesiones y colecciones privadas que se descubren con el paso del tiempo. Sobre este tema, resulta de interés Salvador Benítez (2018, 33-64).

margen de las responsabilidades domésticas institucionalizadas e, incluso, ante la posibilidad de no regresar.

El argumento de la incapacidad femenina es uno de los más tergiversados en las supuestas primeras defensas hacia Taro, cuyo punto álgido enlaza con su muerte en la batalla de Brunete, el 26 de julio de 1937, visto como un acto heroico:

“Llegó aquí destrozada [...] pero aún con vida. Sin anestesia, pues no la teníamos, tuvimos que operarla. Ya no podía hablar. Hizo ademán de pedir un cigarrillo, y mordiéndolo rabiosamente murió en la operación”. (Rafael Alberti citado por Maspero 2010, 17).

Esta distorsión de la realidad también ocurre en algunos casos masculinos⁶³ pero, por lo general, sus biografías subsisten más allá de esta cuestión. En el caso de Taro, la mayor parte de los autores (en su mayoría hombres) tienden a idealizar su figura, tergiversar su biografía e, incluso, mitificar su trabajo a raíz de este testimonio. La fotógrafa se convierte en una mártir con cámara en lugar de palma. Elevan lo ordinario a la categoría de extraordinario por el mero hecho de ser mujer pues, al fin y al cabo, ejercía el mismo trabajo que sus compañeros y bajo iguales condiciones. Se plantea la valentía, necesaria en cualquier campo de batalla, como cualidad exclusiva del hombre y prescindible para el sexo femenino.

Las crónicas que escapan del mito remiten, nuevamente, al tono patriarcal imperante, con descripciones reduccionistas relativas al físico de la comúnmente conocida como “la pequeña rubia”. De hecho, entre los recuerdos nacionales sobre la historia de Taro, encontramos un poema de Luis Pérez Infante que, en cierto modo, recuerda el “homenaje” de Lorca a María Blanchard:

“Si es verdad que caíste, camarada, también es cierto que viviendo sigues eterna juventud entre nosotros. Lo mismo que la rosa vista por la mañana en mayo un día, si luego la encontramos, muy lejos del rosal, pisoteada, perdura en el recuerdo lozanísima, así para nosotros, Gerda, eres. A pesar de tu muerte y tus despojos, el oro viejo de tu pelo era, la fresca flor de tu sonrisa al viento y tu gracia al saltar, burlándote de las balas, para grabar escenas de la lucha, [...] Y en medio de esta muerte, [...] te decimos con fe nuestra esperanza: que puede más la flor con su hermosura”.⁶⁴

⁶³ Sin ir más lejos, con André Friedmann en la Guerra de Vietnam, el 25 de mayo de 1954.

⁶⁴ Texto publicado en la revista mensual *Hora de España*, XVII. Barcelona, mayo de 1938. Fondos de la Biblioteca Nacional de España (Hemeroteca Digital). Fuente: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004520960&page=72&search=regards+gerda+taro+brunete&lang=es>

Por todo ello, Taro es escasamente reconocida como persona de carne y hueso, salvo una excepción biográfica bastante tardía debida a una mirada femenina que aporta el necesario tono realista⁶⁵. Esta ausencia historiográfica omite su puesto entre las primeras fotoperiodistas bélicas⁶⁶ y facilita el camino para quienes reiteran el apelativo “muerta en batalla”, generado por aquellos biógrafos/escritores que pretenden perpetuar su leyenda para satisfacer la idea del personaje recreado en sus mentes y culminar un proceso de apropiación a partir de las habilidades masculinas.

Ni su posicionamiento y activismo político, contrario al bando franquista, parece importar en sus biografías y, sin embargo, resulta definitorio en su contexto originario. Como defensora republicana, ¿qué provoca más miedo a los ojos de la época?, ¿su presencia en una profesión masculina, la ideología de sus imágenes o su capacidad de observación hacia el otro sin atisbos sensacionalistas? Con todo ello, Taro supone una novedad en el país por varios motivos.

Primero, como mujer extranjera, su estancia en España pudo ser ligeramente distinta a sus homónimas españolas, pese a reiterar los condicionamientos sociales de la época hacia su sexo. Al fin y al cabo, las mujeres europeas daban sus primeros pasos profesionales, aunque precarios, en la Primera Guerra Mundial, cuando España mantiene su relativa neutralidad. Así, Taro aterriza con trabajo a sus espaldas en un país cuya apertura laboral femenina surge casi a su llegada. Del mismo modo, el colapso social posterior y resultante de esos tres años, puede entenderse como el inicio del atraso español con respecto al europeo. Mientras que la Segunda Guerra Mundial supone un nuevo principio para las mujeres, sin obviar tampoco su posterior regresión doméstica, la Guerra Civil Española, al gestarse con anterioridad, provoca una anulación más temprana y, por extensión, de mayor durabilidad. Además, la destrucción bélica incapacita la participación de nuestro país en la sucesiva contienda europea⁶⁷ luego, las españolas, no “gozan” de diez años de introducción laboral, sino únicamente de tres. La distancia temporal es corta pero suficiente, así como causa nuevamente, de un mayor protagonismo para los héroes visuales de guerra en detrimento del protagonismo femenino: Pepe

⁶⁵ Se trata del título *Gerda Taro: Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*, de Irme Schaber, editado originalmente en 1996. Debemos esperar hasta el año 2007 para asistir a una literatura masiva sobre su figura, en buena medida potenciada por el descubrimiento de la Maleta mexicana en ese mismo año.

⁶⁶ Margaret Bourke-White y Gerda Taro se entienden como las pioneras.

⁶⁷ Del mismo modo, conviene plantearse que la escasa distancia temporal entre un conflicto y otro sumerge a las víctimas del primero en un gran olvido.

Campúa, Martín Santos Yubero, Alfonso Sánchez Portela, Agustí Centelles y José María Díaz Casariego.

Segundo, el interés internacional por nuestra guerra civil provoca un predominio fotográfico de agencias foráneas (algunas, incluso, con españoles en nómina). *Life*, *Regards*, *Die Illustrierte Zeitung*, *SSSR na Stroiike* envían a sus corresponsales a primera línea de combate. Periodistas y reporteros gráficos se unen como las manecillas de un reloj: Erich Andres, David Seymour, Robert Capa, Walter Reuter; y también sus compañeras Virginia Cowles, Vera Elkan, Martha Gellhorn, Kati Horna, Agnes Hodgson, Margaret Michaelis. De hecho, 1936 también supone el nacimiento del nuevo formato de *Life*, cuyo interés oscila, rápidamente, hacia el conflicto español.

Al margen de la cartelería, la información bélica española se divulga por medio de los principales periódicos y diarios: *Ahora*, *Crónica*, *Mundo Gráfico*, *La Vanguardia*, etc. Del mismo modo, pese a tal hegemonía extranjera, por propia predisposición geográfica y temporal, las primeras imágenes del conflicto pertenecen a firmas nacionales (Sánchez Vigil 2015, 49). No obstante, la participación femenina decrece ante la obligada y comprometida ocupación en puestos abandonados por hombres⁶⁸.

Entre las escasas excepciones de la representatividad femenina relacionada con un organismo nacional se encuentra Taro, abanderada con su acreditación de la Junta de Defensa Delegada de Madrid⁶⁹, justificada por su contrato externo en *Ce Soir*.

A lo largo de su trayectoria, Taro se introduce en diversas agencias fotográficas, genéricamente vinculadas a ideologías contrarias al Eje, como *Regards*, *Ce soir* y *Vu*; así como tantas otras colaboraciones en *Match*, *Voilà* e *Illustrated London News*. Por otro lado, su primigenia andadura se encuentra en *Alliance Photo*⁷⁰ en 1935 y, aunque inicialmente desempeña labores ajenas a la fotografía (secretaria y traductora), obtiene contactos con empresas con las que colabora años después, como *Vogue* (Arroyo Jiménez 2010, 192).

⁶⁸ La situación de la mujer en la España franquista se trata, por paralelismo cronológico, en el siguiente apartado.

⁶⁹ [Fig. 8].

⁷⁰ Agencia fotográfica fundada por Maria Eisner. La representatividad femenina, trabajada por Peralta Barrios (2018, 39-54), cuenta con apenas un 27% en 1934.

En julio de 1936 comienza la contienda española y, un mes después, Taro y Capa aterrizan en nuestro país como parte del grupo de reporteros amparados por Lucien Vogel, editor de *Vu*. Del mismo modo, las primeras tomas del frente les habilitan para colaborar en varias empresas fotográficas, como *Regards*. No obstante, nuestra fotógrafa trabaja en solitario con otras agencias (ej. *Black Star*), una emancipación coincidente con el inicio de la marca *Taro* desde marzo de 1937.

Aunque todo ello nos da pistas sobre el creciente prestigio de sus imágenes en la época, nos enfrentamos a un espejismo. No debe contemplarse como un rayo esperanzador pues, hasta entonces, precisa de la firma masculina para alcanzar esta posición. Del mismo modo, la situación de sus escasas compañeras de agencia prueba la falsedad de un contexto aperturista.

*Vu*⁷¹ (1928-1940), por ejemplo, se configura como la agencia mater para fotógrafos de índole surrealista: Germaine Krull, André Kertész y Brassai. En el mismo ambiente de vaga modernidad y contradicción vanguardista, debemos comprender el proceder de la agencia con respecto a su nómina femenina. En el lado positivo, como parte de la plantilla tras la muerte de Taro se encuentra la propia hija de Vogel, Marie-Claude Vaillant-Courtourier (o Marie-Claude Vogel), la denominada “dama de Rolleiflex”, militante comunista y futura secretaria general de la Fundación Democrática Internacional de Mujeres (WIDF), eterna defensora de la libertad que otorgaba su padre a sus fotógrafos. En un ambiente tan idílico, ¿por qué se mantiene el inferior porcentaje femenino? La razón debe otorgarse a la claudicación de sus jefes a todos los condicionantes de género de la época. Por mucha defensa aparente, el estado de poder sigue controlado por hombres.

Así, en el lado negativo, está su predisposición publicitaria al inicio de la leyenda Capa, al consolidar únicamente a Friedmann como “el mejor fotógrafo de guerra del mundo”, con la exclusiva de *Muerte de un miliciano* el 23 de septiembre de 1936; seguida de *Regards*, *Life* y *Ce Soir* (Arroyo Jiménez 2010, 268). A partir de aquí, el apellido *Taro* dentro de la empresa Capa es totalmente invisible. Por suerte o, más bien necesidad, la independencia de Taro comienza al año siguiente, con trabajos en *Ce Soir*⁷² y *Regards*⁷³,

⁷¹ Periódico francés fundado por Lucien Vogel.

⁷² Revista francesa editada en 1937, de filiación comunista a raíz de su director, Louis Aragon.

⁷³ Publicación mensual francesa de 1932, reconvertida en semanario al año siguiente y principal competidora de *Vu*.

aunque su situación en estas dos últimas empresas debe ser similar a la experimentada en *Vu*. El 22 de julio de 1937, *Regards* recibe el último reportaje de la fotógrafa acreditada por *Ce Soir*, en Brunete. Unos negativos, en su mayor parte hallazgos de la valija mexicana, que revelan el abandono de la Rollei hacia el formato del 35mm⁷⁴. Hoy en día, se entienden como el conjunto visual más completo de un conflicto bélico. Muestran la cotidianeidad en todas sus facetas, la cercanía característica de sus imágenes y su deseo por mostrar la victoria republicana, pese a que la crónica oficial franquista informe de lo contrario.

Paradójicamente, las empresas que ocultaron su nombre son las que, hoy en día, aparecen tras el mismo en cualquier búsqueda de información. La batalla reciente por el redescubrimiento de Taro es casi tan importante como la *Maleta mexicana*⁷⁵ pero, nuevamente, es presa de manipulación y recordada como la primera víctima fotográfica de guerra.

5.1.1. Un legado arrebatado.

Capa y *Magnum* son las dos caras de una misma moneda. En ella, el valor del resto de integrantes desciende en una suerte de bolsa neoyorkina, incluso con independencia de sexos. Sus miembros fundadores son eminentemente masculinos, cada uno de ellos con su fama y prestigio pero, el primer puesto, es para Ernő Friedmann, luego André y, finalmente, Robert Capa.

El hecho más empleado en la carrera del desprestigio de Taro proviene, sin duda, de su relación sentimental con el fotógrafo, más en muerte que en vida. De acuerdo con Arroyo Jiménez (2010, 241), su vinculación escapa del binomio artístico ejecutado por otras parejas, como Maar-Picasso o Miller-Ray, más caracterizado por la dominación masculina que por la equidad entre ambas partes. *Photo Capa&Taro* se diseña como una marca conjunta, con Taro como un sujeto activo en la firma y nunca una actuó de musa para su compañero. No obstante, este argumento es, quizás, el más positivo. En algunas

⁷⁴ Una prueba más para abandonar la arraigada costumbre de justificar el formato de cámara como indicio válido de la autoría de las imágenes.

⁷⁵ La *Valija* o *Maleta mexicana* designa al conjunto de negativos de Capa, Taro y Chim sobre la Guerra Civil Española, desaparecidos desde los años cuarenta hasta su descubrimiento en 2010, desde entonces custodiados por el Centro Internacional de Fotografía (ICP). Actualmente, se consideran el registro gráfico más importante de nuestra contienda bélica.

ocasiones, aparece únicamente retratada como un ente idealizado. En otras, ni siquiera es mencionada o, en todo caso, de forma meramente anecdótica y banal, como “pareja de”.

Lo mismo ocurre con la autoría de sus imágenes. Taro es plenamente consciente de la situación a la que se enfrenta el reportero. Construirse un nombre sólido es algo fundamental y, la verdad es que, hasta mediados de los años 1930, ni Gerta Pohorylle ni André Ęnro Friedmann viven desahogadamente con sus imágenes. Tras su primer empleo en *Alliance Photo*, Gerda pretende reconvertir su nombre en un producto más atractivo potenciado, fundamentalmente, por el deseo de pasar a la acción fotográfica en los emergentes conflictos⁷⁶ así como, según Maspero (2010, 47), evitar el clima xenófobo de la época. Por ello, tal estrategia de marketing se completa, meses después, en un proyecto cuya base es, nuevamente, suya. Surgen así dos firmas, Gerda Taro y Robert Capa, siempre entrevistas como individuales cuando, la segunda, ampara confusamente el trabajo de ambos fotógrafos.

Si antes decíamos que Taro es sensible a las dificultades del oficio, podemos entender la creación de un personaje pomposo. La fotógrafa comprende que el sexo es un lastre definitorio, y el reconocimiento social más aún. El único beneficio obtenido con la célebre “historia Capa” es la publicación de sus imágenes. Por otro lado, amparar parte de su trabajo bajo nombre masculino moldea el camino de futuras dudas y atribuciones erróneas. Así, tras su muerte, Capa logra el título de “mejor fotógrafo de guerra” y Gerda Taro apenas supera su calificativo de apéndice, de mujer beneficiada con la carrera de su pareja. Tal acusación es, simplemente, la punta del iceberg que rodea su historia.

Ahora bien, ¿hasta qué punto es consciente la joven fotógrafa de esta situación? La siguiente marca, *photo Capa&Taro* (febrero 1937), puede entenderse como un símbolo preventivo. No obstante, su apellido se mantiene al final algo que, en cierto modo, supone mantener cara al público la idea de un binomio fotográfico con componente femenino sumiso. Una actitud para nada realista si tenemos en cuenta las firmas en solitario que protagonizan sus últimos meses de vida en 1937.

“Pero la célebre instantánea reporta el éxito en exclusiva del varón de la sociedad y, muy posiblemente y en consecuencia, precipita la progresiva pero irreversible independencia profesional de la fotógrafa”. (Arroyo Jiménez 2010, 267).

⁷⁶ Causa, a su vez, de un mayor activismo político.

“la firma ‘Capa’ tras la publicación de *Muerte de un miliciano* fue únicamente vinculante al componente varón de la sociedad, con un mérito asociado al valor del hombre que había arriesgado su vida para conseguir imágenes como aquella, pese a que la realidad fuera que la secuencia de imágenes del soldado cayendo estaba realizada por ambos”. (Arroyo y Doménech 2015, 147-148).

En todo este entresijo, los principales biógrafos del futuro Capa, *Magnum* y algunas investigaciones técnicas (excesivamente básicas) juegan un papel fundamental como agentes difamadores de Taro⁷⁷. En primer lugar, la historiografía de la fotógrafa gesta una crónica que comercializa su muerte y banaliza (dentro de una órbita patriarcal) su relación con Friedmann. Richard Whelan, por ejemplo, se sitúa dentro de la contradicción. Pese a citar el apellido femenino más que otros autores, el biógrafo de Capa también emplea frases que socaban la implicación de la reportera. Por ejemplo, es sabido que Taro envía los negativos al inicio de esta firma conjunta, lo que no supone una falta de práctica fotográfica por su parte. Sin embargo, el escritor reduce este acto y configura el primer paso hacia la formulación de Capa como autor único:

“André, que se haría pasar por el ayudante de revelado de Capa, sería en realidad autor de las fotografías que Gerda enviaría como realizadas por Capa”. (Whelan 2003, 108).

En segundo lugar, el propio André es miembro fundador de *Magnum*, junto con David Seymour (Chim), Cartier-Bresson y las ocultadas Maria Eisner y Rita Vandivert, en 1947⁷⁸. Consecuencia de un deseo monopolizador y con el fin de atesorar todas las imágenes de sus miembros, la agencia disuelve la doble autoría en más de una ocasión. Así, los *fondos Capa* se convierten en imágenes *de* Robert Capa.

En tercer lugar, el método más empleado para atribuir las imágenes es su comparación, a raíz de la teoría del “bastante cerca”, defendida por Friedmann. Por medio de imágenes de época, con Capa y Taro como “modelos”, se supone el empleo de cámaras de distinto formato, una Leica (24x36) y una Rolleiflex (6x6), respectivamente. Leica posibilita esa instantaneidad imposible con la Rollei, más lenta. Esta justificación, a priori técnica, se tergiversa hasta alcanzar cotas estéticas y que, a su vez, esconden misóginas críticas al potencial femenino. François Maspero, cuando se remite a esta comparativa en la biografía sobre la fotógrafa, cree salvar la situación al decir que la segunda cámara

⁷⁷ Mención aparte merece el propio Friedmann y el flaco favor al trabajo de su compañera en su libro *Death in the Making, photographs of Robert Capa and Gerda Taro* (1938). Mas allá de esta mención, las imágenes se firman, nuevamente, bajo el afamado pseudónimo que remite a su supuesta y única autoría.

⁷⁸ La mención a *Magnum* en este apartado surge para tratar el controlado futuro de Taro por la agencia. El análisis cuantitativo y porcentual, desde una perspectiva de género, se realiza en el punto 5.3.

“permite una mayor reflexión”. No obstante, su opinión sobre Friedmann (Capa), con respecto a sus maneras de acción fotográfica, son bien distintas y heroicas, hasta el punto de emplear palabras del fotógrafo (algo que, con Taro, nunca ocurre): “[...] coloqué mi cámara por encima de mi cabeza, sin apenas mirar siquiera por el visor” (2010, 99-100).

Ciertamente, esta metodología esconde bastantes fraudes y todos los caminos conducen a *Magnum*. Gracias a las investigaciones de Schaber, citadas por Maspero (2010, 61), conocemos la manipulación de varias imágenes para *Black Star*, al eliminar la firma de Taro y colocar en su lugar “Robert Capa photography © 1965 Magnum photos”. En este punto, parece no importar la hegemónica teoría de la cámara única para cada fotógrafo, ni tampoco el formato de imagen. Menos aún la cronología puesto que, el trabajo de Taro para *Black Star* es de inicios de 1937. Por otro lado, en más de una ocasión se ha demostrado que *photo Capa&Taro* funciona por medio de secuencias narrativas (Arroyo Jiménez 2010, 386). Esto equivale a realizar la misma toma con ligeros cambios de perspectiva. Al tener en cuenta la inestabilidad de los negativos y la posibilidad de perderlos en tiempos de guerra, esta práctica es creíble. Por ello, seguramente, más de una imagen de Taro pudo ser idea de Friedmann y viceversa.

Lo que transmite la guerra es la *estética del horror*, lo morboso y la muerte. Quizás sean nuestras ansias de *voyeur* lo que nos petrifica *ante el dolor de los demás*, sin bajar la mirada. Sin embargo, son cuestiones olvidadas en las dos grandes guerras del siglo XX, mediáticamente politizadas e ideológicamente controladas. Esto explica la repulsión hacia las fotografías de los campos de concentración *tras* la guerra. Cabe preguntarse acerca de la relación del público con las imágenes en esa época, sin control ni censuras de por medio. Una supuesta muerte en directo vende más que cualquier imagen sentida, comprometida, trascendental y con mensaje intrínseco, como el *Soldado republicano* de Taro⁷⁹, si bien es cierto que también ejecuta imágenes semejantes al *Miliciano muerto*, aunque *post mortem*⁸⁰. Otro ejemplo del control visual es la portada de *Die Volks-Illustrierte*, un día antes de fallecer. Muestra la “cara A” de la guerra, un soldado en el ejercicio de su deber⁸¹. No obstante, la tira de negativos revela la instantánea anterior, el mismo personaje mira hacia cámara y sonríe, en plena trinchera⁸².

⁷⁹ [Fig. 9].

⁸⁰ [Fig. 10].

⁸¹ [Fig. 11].

⁸² [Fig. 12].

En suma, el éxito de sus imágenes en vida no concuerda con el olvido tras su muerte. Pese al esfuerzo, bajo la indicación de “atribuidas a”, las imágenes de Taro podrían llenar una sala entera del International Center of Photography⁸³, fundado por el hermano de Friedmann (como extensión de *Magnum*). Sin embargo, ¿qué consecuencias depararía el hecho de que el autor de *Muerte de un miliciano* fuese una mujer?

5.2. Joana Biarnés i Florensa. Diario *Pueblo*.

“Menos guapa, me llamaron de todo”.
Joana Biarnés.

El apelativo de “ángel guardián del hogar”, característico del ideario franquista, marca el destino de las mujeres españolas hasta la recta final del siglo XX⁸⁴. Durante la dictadura, el poder moral descansaba en la sociedad. El aleccionamiento civil se une al ultracatolicismo del régimen y a la recuperación de personajes del pasado nacional, reinterpretados como sus modelos de conducta⁸⁵. La mujer debe profesar la religión católica, ser pura, cristalina en actitud y vestimenta y, sobre todo, dócil. No debe mirar ni ser vista, menos aún en actitudes indecorosas. Tiene que orientar su proceder en aras de conseguir un buen marido y convertirse en la mejor esposa y madre, siendo fundamental asumir una educación digna, versada en los quehaceres del hogar y la puericultura, al igual que el resto de amas de casa. Su enseñanza pocas veces es intelectual⁸⁶, sino más bien protocolar, con una adaptación a los mandamientos bíblicos determinados por el régimen de Franco y por los parámetros fijados en las *residencias de señoritas*.

Como anticipamos en el apartado referido a Gerda Taro, el proceso bélico español promueve cierta apertura profesional pero, al igual que ocurre en la posterior Segunda Guerra Mundial, los cargos son de todo tipo. La imagen histórica oficial idealiza y

⁸³ Actualmente, se entiende como la empresa fotográfica más destacada para los archivos de Gerda Taro, seguida de los fondos del Centro Documental de la Memoria Histórica. Una curiosidad sobre el ICP, es el olvido de algunos miembros fundacionales, nuevamente mujeres (Rosellina Bischof y Eileen Schneiderman, esposa de Werner Bischof y hermana de Chim, respectivamente), reconociendo a Cornell Capa como fundador exclusivo.

⁸⁴ Para adecuarnos a la estructura cronológica del trabajo, aquí nos centramos en el contexto inmediato de Joana Biarnés (1930-1970 aprox.). La situación laboral comprendida en el marco de la Transición en adelante, así como los anteriores planteamientos feministas que la acompañan, se tratan en el apartado 5.3., relativo Cristina García Rodero. Así, nos ajustamos al momento de mayor empaque laboral de cada fotógrafa.

⁸⁵ Isabel la Católica o Santa Teresa de Jesús, como modelos, de hecho, para la Sección Femenina de la Falange.

⁸⁶ En España, el 11 de junio de 1888 se admite el acceso de la mujer a la Universidad bajo autorización de un Consejo ministerial. El 8 de marzo de 1910 se permite la matriculación en universidades públicas.

muestra una ocupación en puestos ocupados anteriormente por varones, inclusive su configuración miliciana⁸⁷, pero no siempre sucede así. De hecho, en muchas ocasiones, la labor sigue desempeñada en los hogares. Entonces, ¿es una banalización? Hoy en día, ser ama de casa ya se considera un trabajo digno y laborioso como cualquier otro pero, durante las reivindicaciones por el acceso laboral remunerado, ¿hasta qué punto se adjudica el término “trabajo” a las tareas domésticas para, de ese modo, acallar a quienes continúan reclamando sus derechos? Igualmente, los carteles propagandísticos de ambos bandos remiten a códigos socioculturalmente impuestos como innatos a cada sexo⁸⁸. Algunos ejemplos republicanos proponen a mujeres en la siderurgia y la industria armamentística, mientras, la facción franquista⁸⁹ las suprime o subordina directamente al hombre, y se las presenta como madre o víctima de guerra⁹⁰. Al finalizar la contienda, el bando franquista confecciona carteles donde la mujer regresa, nuevamente, al hogar.

La discriminación en el plano del trabajo asalariado existe con independencia del puesto pero, conforme escalamos hacia profesiones masculinizadas, la situación empeora (ej. guerra y política). En ocasiones, el poder laboral recae en sus espaldas para la defensa del ideario superior (dictatorial), y no necesariamente por su capacidad de atender el cargo. Con Pilar Primo de Rivera, tenemos un caso de conquistadora política, directora de la Sección Femenina de la F.E.T. y de las J.O.N.S.⁹¹. Este servicio social de la mujer se mantiene durante toda la dictadura, cuya doctrina cuenta con la difusión visual del NO-DO⁹². Un ejemplo que sirve de comparación es la alemana Leni Riefenstahl, cineasta y fotógrafa del Tercer Reich. Pese al evidente clima falócrata, cuyo líder calificaba a las mujeres trabajadoras como *greuel* (“abominaciones”), la supervivencia de Riefenstahl debe comprenderse en el marco de una política entregada a la superioridad aria⁹³ y Leni,

⁸⁷ [Fig. 13].

⁸⁸ [Fig. 14].

⁸⁹ [Fig. 15].

⁹⁰ La victimización femenina en la propaganda oficial de ambos bandos es un hecho curioso, y equipara al mismo nivel patriarcal a las mentes masculinas que la confeccionan. Desde su perspectiva, el personaje de *mater dolorosa* sufre únicamente por cuestiones socioculturalmente asociadas a la mujer, como es la pérdida de un hijo. El verdadero horror de la retaguardia, los abusos, secuestros y violaciones son, sencillamente, obviados.

⁹¹ Siglas de la ramificación femenina de la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, dedicada a la enseñanza política y social de las mujeres españolas bajo los principios de la Falange y, según ésta, en la formación para el hogar. Sobre su configuración, resulta de interés Pérez Trompeta (1996, 163-180) y García Ramos (2017a, 145-149).

⁹² Archivo RTVE. NO-DO. *Servicio social de la mujer*. 1 de enero de 1965. 10:32. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/servicio-social-mujer/2863518/> (Consultado el 2 de marzo de 2021).

⁹³ El denominado *volkgeist* alemán o espíritu del pueblo.

berlinesa de nacimiento y una de las pocas cineastas ya reconocidas desde la República de Weimar, encaja en el molde. Tal origen (y adaptación al pensamiento nacionalsocialista) la equipara al resto de engranajes masculinos que Hitler orchestra para su empresa. Al igual que en Alemania, exaltar la fuerza patria es prioritario para el dictador español, quien dictamina qué se escribe, fotografía y publica. En este sentido, García Ramos (2017a, 105-114) designa a Franco como el “primer fotoperiodista de España”.

Frente al discurso oficial de identidades falangistas-femeninas, existe otra *lucha dentro de la lucha*. Los planteamientos feministas españoles, derivados de las escasas noticias europeas a causa de la política autárquica, existen bajo una voz más soterrada, pero igualmente viva. Hablamos de huelgas y movimientos culturales antifascistas promovidos por mujeres desde 1939 hasta finales del 1975, con sus propios sistemas de representación y difusión⁹⁴. Es decir, nada informa de la inexistencia de planteamientos feministas en el país, inclusive anteriores como las *Trece rosas*, y apolíticos, como el Lyceum Club Femenino madrileño en 1926, disuelto por la victoria franquista en 1939. No obstante, su obligada timidez los hace incomparables a la apertura que trae consigo la década de 1960.

Bajo toda esta neblina, Joana Biarnés simboliza uno de los pocos rayos de luz con *habitación propia*⁹⁵. Pese a no estar exenta de represalias sociales, críticas y desigualdades, persigue constantemente hacer caso omiso a las mismas. A partir de aquí, las recientes investigaciones sobre su vida y obra se centran en dos aspectos concretos: su presencia como fotoperiodista deportiva (Carabias Álvaro y García Ramos, 2014) y el estudio de la sociedad española del franquismo por medio de sus imágenes en *Pueblo* (García Ramos, 2017a).

Original de Terrassa, en la zona del Vallés occidental, el 13 de septiembre de 1935 nace Joana Biarnés i Florensa. Justo un año antes del estallido de la Guerra Civil española, en la tierra de la burguesía mediterránea, las ideas europeas, el gusto por el avance artístico y, por consiguiente, la más tendente a los ideales republicanos durante el conflicto bélico del país. En suma, unas raíces definitorias para el talante y personalidad

⁹⁴ Un ejemplo es la *Unión de Mujeres Antifascistas Españolas* (UMAE). Sobre este tema, Fernanda Romeu Alfaro (2002, 226-245; 319-322) recoge esclarecedoras vivencias.

⁹⁵ En referencia al título de la novela de Virginia Woolf, *Una habitación propia* (1929).

de una de las primeras fotoperiodistas españolas, antecedida por María del Pilar Frías de la Osa⁹⁶ y seguida de Pilar Aymerich Puig e Isabel Esteve (alias Colita).

Su vocación laboral enlaza con la de sus progenitores. Las imágenes son habituales a causa de su padre, Juan Biarnés, dedicado a la primera profesión de Joana, fotógrafo deportivo. Su madre, Rosario, materializa su pasión por la gastronomía en su futuro Ca Na Joana, restaurante que inaugura en 1985. Más allá de la curiosidad propia de cualquier niña, carecía de aspiraciones marcadas. Es, pues, un pequeño cúmulo de creatividad, imaginación e hiperactividad, palabras incompatibles con las rígidas normas educativas del régimen. Sin saber muy bien a qué dedicarse primeramente, debate la idea de telefonista, compaginada con su trabajo en una fábrica de medias, para ayudar económicamente en casa.

Esta cooperación torna rápidamente al mundo fotográfico. Como advertíamos en el cuarto apartado de este trabajo, la carrera profesional paterna abre la posibilidad a la pequeña Juanita. Juan Biarnés, respetado en su oficio y comarca, acoge a varios aprendices en su taller. Con diez años, su labor es teórica, y con él aprende a escuchar, observar, revelar y, sobre todo, la ética documentalista. Pese a esta oportunidad de formación, los retos existen igualmente pues, la persona a la que más debe complacer es su propio padre, primero pero no único mentor. Un día, llega al estudio la figura de un joven Ramón Masats que, desde el minuto uno, procesa un cariño y admiración por Joana, hasta gestar una amistad infinita.

Poco a poco, la ayuda comienza a adquirir un carácter práctico. A sus quince, la cámara cuelga de su hombro y, desde entonces, se inicia una promesa paternofilial: “Solo te pido una cosa. No me hagas bajar nunca la cabeza” (Biarnés, 2017 s/p)⁹⁷. La adolescente avanza desde una jornada parcial los fines de semana, hasta cubrir sesiones deportivas junto a su padre a inicios de 1950 y, en ocasiones, las actualmente llamadas en el mundillo fotográfico *BBC*: bodas, bautizos y comuniones. Ser documentalista impone pasar desapercibida y, Joana, se introduce en los dos ámbitos más hostiles a la mujer, el deporte y la religión. El primero, masculinizado. El segundo, dominado por el adoctrinamiento del régimen.

⁹⁶ La diferencia de años, en cuestiones de ejercicio profesional es muy escasa. Curiosamente, el caso de Frías de la Osa se descubre con bastante posterioridad a Biarnés y de manera cercana a nuestros días, lo que da pie a considerar un listado de nombres posiblemente mayor, todavía desconocido.

⁹⁷ Juan Biarnés citado por su hija, Joana.

Acompañar a su padre le facilita la entrada en recintos deportivos pero, socialmente, es “hija de”. Sus primeras fotografías en *El Mundo Deportivo* así lo demuestran, siempre bajo mención “Biarnés, hija”. Del mismo modo que su introducción en el taller familiar no suponía competencia para el resto de aprendices (García Ramos 2017a, 57-58), al ser vista como un apéndice o colaboración de su progenitor y bajo su amparo, esta firma (al fin y al cabo conjunta) complace, aunque mínimamente, al reacio público y soslaya el reconocimiento femenino. En fútbol, hockey o ciclismo obtiene el mismo recital, es decir, los abucheos dedicados al árbitro deportivo, también se dirigen a Joana, junto con actitudes misóginas: desacreditar a la mujer, miradas cargadas de deseo y reducciones al físico. Cualquier arquetipo femenino al margen del impuesto se entiende como un símbolo de provocación y, por extensión, parece autorizar el sarcasmo y la mala educación. No obstante, podemos presuponer un hecho lamentable (y todavía actual) y es que, la compañía de un hombre (en este caso, su padre) reduce o aminora alguna de estas actitudes.

En estos primeros trabajos, Joana agudiza la mirada pero también el oído al silenciar comentarios, mantener su acreditación de reportera gráfica por bandera y reprimir cualquier lágrima o mal gesto en público pues, en todo caso, supondría una victoria para los títeres del régimen sentados en las gradas.

“Yo decía ‘tendréis que acostumbraros, porque detrás de mí vendrán más’ [...] Todo esto que veis aquí ha sido a base de luchar por superarme y por tener una valentía que en realidad no tenía, pero que lo tenía que hacer. Es como si ya lo llevas en la sangre”.⁹⁸

Joana empieza a firmar trabajos en solitario y, por si fuera poco, configura la primera identidad fotoperiodística femenina no institucional, al incorporar el género gramático masculino, *reportero gráfico*, para más inri, deportivo y *freelance*⁹⁹, lo que podemos interpretar como un acto de rebeldía más que una sumisión al sexo dominante.

En agosto de 1954, sus imágenes se publican bajo la rúbrica “Juanita Biarnés”. No obstante y, de acuerdo con García Ramos (2017b, 133), este cambio no propicia una mejor representación de su trabajo, sino un yugo más rígido hacia el mismo. En este

⁹⁸ Morán, Iker. 2017. “Entrevista: Joana Biarnés, una fotoperiodista a contracorriente”. *Photo Lari*. 19 de diciembre de 2017. 18:38. <https://www.photolari.com/entrevista-joana-biarnes-una-fotoperiodista-a-contracorriente/>

⁹⁹ Sus publicaciones en diarios deportivos, así como las de su padre, nacen bajo concepto de colaboración. En su caso, todavía no existe una asociación con agencias.

sentido, asumir el diminutivo de su nombre es, una vez más, una estrategia de minusvaloración a la mujer como figura pequeña, incapaz y débil.

Además, cabe mencionar una peculiaridad del contexto nacional. Si bien es cierto que la posguerra provoca una regresión laboral femenina, aquellos casos que persisten lo hacen bajo dos pautas. Primera, en terreno artístico, a causa de la gran nómina de exiliados. Segunda, independientemente del ámbito, al encontrarse en una lista de apellidos libres de sospecha. Un segundo nombre que, evidentemente, es conyugal o paterno, como el caso de Joana. Así, esta nueva firma es de todo menos libertadora, ya que sostiene el vínculo filial hacia su padre, lo que propicia futuras publicaciones individuales en *Vida Deportiva*, *As* o *Club*. En este momento de su vida, Joana oscila entre el debate de la tradición que, por un lado, la acepta a causa de su apellido y, por otro, escandaliza su inminente independencia tanto laboral como amorosa pues, por aquellas fechas, es una joven trabajadora y *soltera*. Su mayor desafío es su emancipación de “señorita” a ojos de la época.

En paralelo a esta lucha profesional y personal encontramos un desafío intelectual. Compagina todos los encargos con sus estudios de reportera gráfica en la Escuela Oficial de Periodistas de Barcelona. Poco a poco, configura sus gustos e intereses fotográficos. Un hecho clave en este proceso es el acontecimiento que la hace regresar al hogar. El 24 de septiembre de 1962, Terrassa es víctima de las riadas y sus imágenes del día después muestran el resultado de su aprendizaje: el respeto hacia la profesión de documentalista, la fotografía callejera, pro-humana (recordemos las *candid photographs*) y el rechazo del factor sensacionalista.

Así, de manera casi natural, las personas traducen su temática predilecta. No obstante, tras diez años en el oficio, la relación todavía no es recíproca a nivel general pero, por fin, es ella quien está en el punto de mira. En 1963, Emilio Romero, director del diario *Pueblo*, envía a la joven fotógrafa un billete de ida a Madrid. El resto de su historia comienza a escribirse aquí, así como el punto álgido de su carrera¹⁰⁰. En esta nueva redacción, desde 1963 hasta los primeros años de 1970, realiza reportajes de todo tipo, si bien es cierto que guarda un lugar especial para el deporte.

¹⁰⁰ Entre otras cuestiones, por una de las nuevas políticas de Romero hacia una mayor representación de los trabajos gráficos en las páginas del diario (García Ramos 2017a, 152).

Chema Conesa (2017, s/p) califica el periódico como la imperfección o fisura que todo régimen se concede en aras de aparentar modernidad o relajar los ánimos. Se trata de un diario de posguerra del Sindicato Vertical franquista, en sustitución de la publicación socialista *Claridad*. Desde el 17 de junio de 1940 hasta el 17 de mayo de 1984, se convierte en el vespertino madrileño por excelencia.

Inicialmente, podría entenderse como uno de los pocos ejemplos del régimen, cuyo director de prensa atiende más al suceso que a la propaganda contaminada del Estado franquista, así como al trabajador, independientemente de su sexo. Pertenecer a la nómina de *Pueblo* abría puertas en cualquier lugar (García Ramos 2017a, 157). Este hecho, unido a los apoyos iniciales de su padre, provocan apriorísticas críticas, nada acertadas, sobre la validez y capacidad de Joana, “siempre ayudada” cuando, en aquellos momentos, se advierte la asociación directa del apellido hacia ella, alejándola de su padre.

Pese a ello, la realidad es bien distinta. Lo mismo podría decirse de la aparente “modernidad” del diario pues, escapar de un sistema dictatorial y mantenerse lo suficiente al margen no es tarea fácil, pero sí comprensible en este contexto. Vías de escape como *Pueblo*, ubicadas además en Madrid, sede del gobierno centralizado, se justifican bajo la aparente máscara aperturista del país, al ser el único caso europeo de esta índole tras la Segunda Guerra Mundial. Entonces, ¿triumfa por sí mismo o bajo permisibilidad gubernamental? El mismo argumento (más bien, la mentalidad que subyace) puede tornar, rápidamente, en arma de doble filo.

Para continuar, suele acompañarse la dirección de Romero (1952-1976) como un momento de lucidez, clave para una redacción aparentemente a espaldas del régimen, centrada en la elección de temáticas más allá de las impuestas y con capacidad de contratación femenina. Además, pese a ser atacado por otros colegas de profesión como defensor de la ultraderecha, Romero se proclama políticamente opuesto. Todo apunta, por tanto, hacia un periódico moral y mentalmente renovador. Sin embargo, un hecho ya advertido por García Ramos (2017a, 119-120) exalta el aprovechamiento comercial su apelativo como “el diario de la juventud”. Oficialmente, con la adhesión de una fotoperiodista, se salvaguarda la opinión positiva. Extraoficialmente, toda nueva candidatura debe superar un proceso de acceso: tener buenos antecedentes, conducta moral intacta y superar al dictamen del tribunal, distinto en función al puesto de trabajo al que se opte (Naseiro Ramudo 2013, 11-29).

“Convertirse en la mayor preferencia en los hábitos lectores de estos mismos jóvenes no había sido tarea fácil. Era el resultado de una larga estrategia en la línea editorial del diario que Emilio Romero había empezado a diseñar desde comienzos de la década de los años sesenta y en donde el trabajo de Juana Biarnés sería una pieza clave”. (García Ramos 2017a, 121).

Con todo ello, ¿hablamos realmente de un diario “adelantado a su tiempo”? Por otro lado, ¿acaso es posible sostener una postura política contraria al régimen sin represalias? Realmente, la inclinación de Romero rendía cuentas a la falange (Martínez Fábregas 2014, 48). Así, no es de extrañar, además, la sustitución directiva de Romero tras la disolución del Sindicato Vertical meses antes, dado que su tarea en *Pueblo* es puramente estratégica. Por su parte, nuestra fotógrafa afirma una paridad, al menos moral, con sus compañeros:

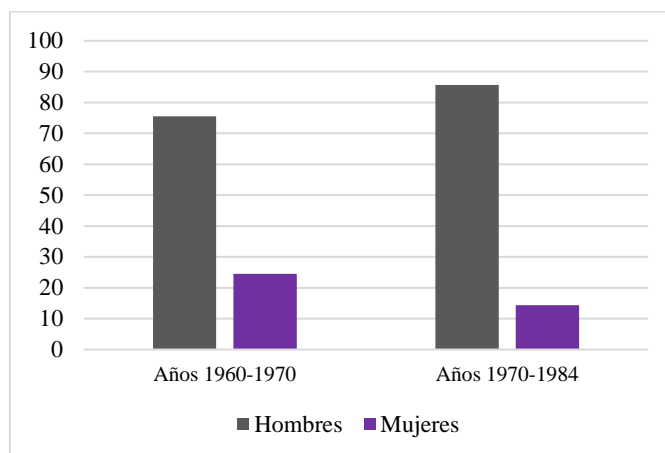
“*Pueblo* fue una escuela de periodistas. En la redacción, abierta a todo el mundo y donde había mucha vida, el ambiente era fantástico. Competíamos entre nosotros pero en un ambiente de compañerismo. Los que trabajamos en aquel periódico no olvidaremos nunca lo que vivimos allí. Éramos una gran familia”. (Biarnés, 2017 s/p).

No obstante, esto no exime al diario de desigualdades en nómina, salario y reconocimiento público por el mero hecho de trabajar en una profesión que, como tantas otras, subsiste bajo monopolio masculino. Apenas han pasado diez años del ejercicio de su profesión y, a su llegada, todavía es *Juanita* y Biarnés, en un eterno *déjà vu* en sus años de fotógrafa deportiva. Comparte oficina con redactores y reporteros gráficos, entre los que encontramos escasas firmas femeninas que, aún en la década siguiente, se incrementan lentamente.

Esta información se obtiene tras una búsqueda de nombres en nómina a partir de algunos trabajos consultados para esta investigación¹⁰¹. En cuanto al primer sector, son Naseiro Ramudo (2013, 11-29), Conesa (2017, s/p) y García Ramos (2017b, 117-143). Los datos, por tanto, son parciales, y centrados únicamente en la llegada de Biarnés a la redacción (desde 1963 hasta inicios de la siguiente década) y en puestos de trabajo similares, tanto redactores como reporteros gráficos. Para el segundo sector (1970-1980) contamos con un listado más preciso gracias a los estudios de Martínez Fábregas (2014,

¹⁰¹ Fundamentalmente, ante la imposibilidad de acceder a los documentos originales del diario, en su mayor parte no digitalizados y albergados en varias sedes: Archivo General de la Administración (desde 1985), Biblioteca Nacional, etc.

53-55)¹⁰². A partir de los datos obtenidos gracias a las citadas investigaciones, el resto de acciones: recuentos, porcentajes y gráficas, son de elaboración propia.



[Fig. 16]. Nómina de redactores del Diario *Pueblo*. Fuente: Elaboración propia.

Además, la plantilla del segundo sector cuenta con diez fotógrafos, de los cuales, únicamente una es mujer, Angélica Campillo Álvarez¹⁰³ (Martínez Fábregas 2014, 54). Cabe recordar que *Pueblo* se cimenta bajo el Sindicato Vertical luego, la inmovilidad del porcentaje femenino, pese a ser desalentador, no es de extrañar. Incluso, en diez años de diferencia decrece, del 24,5% hasta un 14,3%, lo que prueba una Transición no tan libertadora como ofrece su discurso oficial. En redacción, de 11 mujeres a 9 en nómina, respectivamente. Los varones crecen de 34 a 54 trabajadores.

Por otro lado, más allá de la supuesta “paridad moral”, nuestra fotógrafa es consciente de la excepción aparente de *Pueblo*, frente la atemporal situación en otros ámbitos. En retrospectiva, ante la pregunta “¿crees que ha cambiado la situación en los últimos años?”, responde tajante:

“No, no. Como el machismo no ha cambiado para nada, se siguen sorprendiendo de que una mujer coja la cámara y esté haciendo fotos. No se toma en serio. La mujer lo tiene difícil igual que en mi época. Yo tenía que luchar, si o sí, que las fotos que yo hacía en un momento dado podían ser, por

¹⁰² En este contexto, mantenemos los sectores próximos al trabajo de Biarnés (Comité de Redacción y, concretamente, redactores) aunque cabe ser conscientes de otros eslabones en la plantilla, como directores, consejo editorial, comité de redacción (columnistas, articulistas, viñetistas, redactores) y las subsecciones de redactores (fotógrafos, cronistas, corresponsales y otros invitados puntuales). Pese a no ser objeto de esta investigación, por propio interés personal, se ha realizado una gráfica que abarca la totalidad de su plantilla según los datos de Martínez Fábregas (2014, 47-55), únicamente entre 1970-1984. Ver Anexo [Fig. 17].

¹⁰³ Se mantiene en la agencia hasta 1980.

el tema que nos encargaba el periódico, podían ser mejores que las que hiciera un fotógrafo. Esto era mi lucha”.¹⁰⁴

Todas estas piezas dan como resultado una estrategia editorial más ingeniosa que sumisa, poco ajena a la acometida en otros diarios del país (ej. *Arriba*), cuyas intenciones, en teoría, son distintas a *Pueblo*. Entonces, ¿hasta dónde llega el engaño del denominado *gallo del franquismo*¹⁰⁵? Entre las posibles respuestas, considero una situación de confianza excesiva, tanto en sus trabajadores como en su director. El diario alimentaba, para bien o para mal, unos pensamientos que comienzan a tener cabida en Europa, de los que España es consciente pero no capaz, todavía, de ejecutar. Este método sirve a Romero en 1952 pero, años después, el deseo por el cénit europeo es imparable. Cabe preguntarse si todo forma parte de un plan mayor o si, por el contrario, debemos pensar en *Pueblo* como la gran cortina de humo del régimen, una redacción llena de contradicciones ideológicas y aparentes ambigüedades.

A modo de recordatorio del inicio de este apartado, nos enfrentamos a un hándicap social y cultural. Pese a su genuina mirada, como la de todo buen fotógrafo, la decepción continúa al no responder a lo normativamente esperado. Pese a abogar una venturosa “reconstrucción del ideario femenino” con el ejemplo de Biarnés, algunos autores manifiestan, en su “defensa” a la fotógrafa, una resistencia y fuerza para “no masculinizar su mirada” (Conesa 2017, s/p). Otros exteriorizan el argumento a las apariencias:

“Las imágenes de la época muestran a aquella adolescente con sus faldas por los campos de fútbol¹⁰⁶. En ningún momento se planteó renunciar a su feminidad para adaptarse mejor a aquel mundo de hombres”. (Rovira 2017, s/p).

“Reproches, discusiones, obstáculos en el camino que, pese a moverse en un universo dominado por hombres, había demostrado que se podían superar sin renunciar a su falda, sus tacones y su peinado yeyé”. (García Ramos 2017a, 161).

Realmente, ¿existe alguna renuncia? A ojos de 1950 sí pero, ¿para ella y su trabajo? Perpetuar una asociación natural entre sexo y género, o la tipificación de estos y su normativización, parecería más bien propia de tiempos pasados, cuando su trabajo se critica bajo un talante misógino, que juzga su aspecto y comportamiento de *soltera* en

¹⁰⁴ Morán, Iker. 2017. “Entrevista: Joana Biarnés, una fotoperiodista a contracorriente”. *Photo Lari*. 19 de diciembre de 2017. 18:38. <https://www.photolari.com/entrevista-joana-biarnes-una-fotoperiodista-a-contracorriente/>

¹⁰⁵ Referencia al título *Emilio Romero: el gallo del franquismo* (2005), obra de Jesús M. Amilibia, periodista y escritor de *Pueblo*, dando pistas sobre el verdadero proceder de su director.

¹⁰⁶ [Fig. 18].

detrimento de sus imágenes¹⁰⁷. En su caso no hay disfraz ni necesidad de renuncia, sino una defensa y, a la vez, ruptura con los roles asignados a las mujeres. Su vida es una constante lucha. Gracias a ella misma consigue perseverar en su profesión y, lo más importante, hacer camino. Es en este momento cuando, por fin, su nombre tiene firma propia. Hablamos de Joana, su trato humano con los fotografiados (en general, personajes de la farándula española) y la calidad de sus trabajos. Si generalmente se advierte a Romero como el renovador de *Pueblo* ahora, con estos datos, la balanza se inclina más hacia la mirada deconstructiva de Joana. Su paso por la redacción no implica, únicamente, un nuevo modelo de fotoperiodista, sino también el de una nueva mujer trabajadora. Así, no debemos condicionar sus nuevos puestos en otras redacciones (*Blanco y Negro, ABC, Heliopress*) con su pasado ni su apellido.

En 1974, funda *SincoPress International*, junto con Jean Michel-Bamberger, periodista de *Paris Match*, su marido desde los años sesenta. Pese a los resquemores tardofranquistas, el trabajo de Joana podía, al fin, respirar sin censuras. Sin embargo, el panorama fotográfico español de la época depende de la frase “esto no vende, esto sí”, y Biarnés no está dispuesta a traicionarse. Por ello, años después, se retira de la fotografía por la incompatibilidad de sus intereses con los nuevos requisitos de esta práctica (en esencia, la banalización visual causada por los *paparazzi*¹⁰⁸).

El 7 de julio de 1985 funda su nueva pasión, el restaurante balear Ca Na Joana, abierto hasta 2007. Una vez jubilada y bajo los apoyos de sus seres queridos, Joana, diagnosticada de maculopatía degenerativa¹⁰⁹, abraza nuevamente la Leica y la Rolleiflex. La segunda década del siglo XXI supone su verdadero redescubrimiento. En el país de la memoria frágil obtiene premios, menciones honoríficas, documentales, exposiciones biográficas y entrevistas. Su (auto)biografía se publica en el año 2017. Un año después, el 19 de diciembre de 2018, Joana Biarnés fallece de un paro cardiorrespiratorio y, con ella, el resto de *disparos desde el corazón*¹¹⁰ de una de las primeras fotoperiodistas españolas.

¹⁰⁷ [Fig. 19].

¹⁰⁸ Plural del término italiano “paparazzo”, originalmente alusivo al reportero gráfico. Se asocia con la película *La Dolce Vita* (1958) de Federico Fellini, donde los fotógrafos aparecen así denominados y caracterizados como fisgones, curiosos sin escrúpulos o entrometidos al carecer, en ocasiones, del consentimiento de la persona fotografiada. A partir de aquí, se ejerce la visión peyorativa actual.

¹⁰⁹ Pérdida de visión relacionada con la edad, que dificulta la visualización de detalles.

¹¹⁰ Referencia al título de la autobiografía. Realmente, una publicación coordinada por ella misma y con partes escritas en primera persona. No obstante, el grueso de los textos es realizado por amigos o conocidos de la fotógrafa.

5.3. Cristina García Rodero. Agencia *Magnum*.

En los momentos de flaqueza autárquica, el país franquista necesita incrementar su población laboral. La Ley 56/1961 del 22 de julio, sobre derechos político-profesionales y de trabajo de la mujer, resulta un engañoso avance en la liberación femenina durante el régimen. En primer lugar, se promulga como característica de la modernidad dictatorial y su aperturismo pero, en realidad, invisibiliza anteriores lagunas y discriminaciones. Desde 1942, labores administrativas y legales encauzan la posterior Ley de Contrato de Trabajo (1944), que denomina a la mujer como “persona de capacidad limitada”¹¹¹ que precisa del permiso conyugal para aceptar cualquier contrato. Dicha concesión se mantiene veinte años después, luego en el Estado abolicionista del derecho al divorcio, cualquier síntoma contractual gira en torno a la parte masculina de la relación, ya sea por el consentimiento, incapacidad del varón o viudez. Incluso y, casi bajo tono caricaturesco, el referente del ámbito doméstico es “el amo de casa”.

En segundo lugar, la legislación propone igualdad jurídica de sexos cuando perpetúa una evaluación excluyente de la mujer, al someterla en función a su “estado y naturaleza”. Es decir, hablamos de mujer-casada vs. mujer-soltera. La primera pierde el trabajo en caso de embarazo¹¹² y, la segunda, como joven “incapacitada” sin marido, queda a expensas de la decisión familiar. En tercer y último lugar, esta normativa carece de versión práctica hasta 1962. Desde entonces, todo depende de la respuesta cívica, como elemento fundamental. En este sentido, cabe esperar que, un decreto orientado por premisas misóginas (inclusive a nivel de redacción) promueve una conducta social de semejante calado patriarcal.

Seis años después, el Mayo francés y el turismo europeo sobrepasan la moral, los rígidos códigos de comportamiento y, por extensión, la tradicional “ética” asociada a cada sexo. España acoge las primeras historiografías feministas propias, como *La mujer en España: cien años de su historia (1860-1960)* de María Campo Alange (1963). Estas obras proliferan años después, con una década de diferencia respecto a Europa por la retardataria cultura educativa española y el predominio editorial masculino (Ardanaz Yunta 2018, 97-99).

¹¹¹ Decreto del 26 de enero de 1944 por el que se aprueba el texto refundido del Libro I de la Ley de Contrato de Trabajo. Boletín Oficial del Estado, 24 de febrero de 1944, nº55, página 1628, capítulo II, art. 12. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1944/055/A01627-01634.pdf>

¹¹² La excedencia por maternidad no se decreta hasta 1970.

De nuevo, se observa a la mujer con ojos ajenos, en lugar de atenderse desde la mirada femenina. Por otro lado, algunas acciones no son mediáticamente bien representadas. A mi modo de ver, la movida madrileña provoca un clima más clasicista que renovador, únicamente experimentado por las mentes más holgadas económica y políticamente. Del mismo modo, su correlato cinematográfico del destape enlaza con el arcaico imaginario popular, que cosifica e hipersexualiza a la mujer.

En suma, los cuestionamientos de género y sexualidad resultan excesivamente radicales para las mentes conservadoras, muy arraigadas en los criterios anteriores que, al sentir atacado su bienestar, lideran movimientos en contra. Buena parte de la sociedad española no estaba preparada para estos cambios, precisamente por la normalización del pensamiento franquista y la nula educación en cuestiones de género. El 20 de noviembre de 1975, España pierde a su caudillo en el plano físico, pero continúa gobernada bajo el yugo anterior hacia el sexo débil. Pervive el tardofranquismo cultural, una monarquía impuesta, un régimen pseudopolítico e, incluso, una falsa modernidad judicial¹¹³.

Este marco histórico afecta a las trayectorias fotográficas y periodísticas del país, con mayor o menor suerte escapista. La prensa pacta con el mejor postor y experimenta unos procesos de cambio excesivamente lentos luego, la información visual todavía hereda el *modus operandi* franquista de la Ley Fraga del 1966, que censura cualquier opinión política distinta al régimen, con una libertad de expresión negada hasta la Constitución de 1978 (Martínez Fábregas 2014, 87-97).

A nivel fotográfico, el avance técnico es fundamental. El empleo de la fotografía a color tras la II Guerra Mundial gesta una carrera tecnológica por la modernidad, portadas vistosas y los mejores equipos¹¹⁴. Al tener en cuenta la crisis económica de 1980, consecuencia de la Transición, es lógico presuponer el empleo del blanco y negro por quienes carecen de economía suficiente, sienten nostalgia o simplemente no están dispuestos a modificar la estética de su trabajo¹¹⁵.

¹¹³ El régimen franquista destruye la primera Ley del Divorcio republicana, del 24 de febrero de 1932, al inicio de su gobierno. Sin embargo, la Transición de 1975 evade el asunto hasta 1981, con la Ley 30/1981 del 22 de junio, con apenas 168 votos a favor de los 303 totales.

¹¹⁴ Por ejemplo, *Kodak* patenta la primera cámara digital en 1975, cuya sobredemanda abarata los costes del carrete ante tal tecnología, pese a no ser un producto accesible hasta 1994.

¹¹⁵ En relación con esto último, el gijonés Gonzalo Juanes se entiende como el precursor del color, cuando otros fotógrafos reniegan del mismo.

Los más beneficiados de este contexto son una nueva generación de periodistas, ahora líderes de sus diarios y, por extensión, de la información: José Antonio Martínez Soler (*Doblón*), Juan Luis Cebrián (*El País*) o Fernando Ónega (director de prensa de la Presidencia del Gobierno de Suárez). Por otro lado, tenemos a los fotógrafos Fernando Herráez, Koldo Chamorro o Ramón Zabalza, sucesores del espíritu *AFAL*. A partir de esta herencia, Peralta-Barrios y Menéndez-Menéndez (2017, 679) presentan al fotoperiodismo de la época como un gran dinamizador social, espejo de las huellas dictatoriales tan forzosamente escondidas. Como opositora de esta teoría tenemos a González-Valerio (2019, 100), defensora de cierta censura. Realmente, salvo algunas excepciones, la prensa española se centra en la nueva política y dista bastante del contexto europeo, que oscila entre la fotografía social¹¹⁶, el documentalismo subjetivo y la experimentación artística.

Si, a ello, sumamos la discriminación por géneros, los fotógrafos son reconocidos como grandes precursores y, ellas, erróneamente denominadas como “cronistas de la Transición”, cuando suelen desvincularse de la misma y desarrollar mayor libertad temática. Al margen de verse obligadas a reivindicar su menor trato, deben luchar por sus intereses esenciales: la libertad del cuerpo¹¹⁷ o la exteriorización social de géneros y sexos.

Los últimos bandazos del franquismo *vivo* podemos observarlos en 1974. Con motivo del *Año Internacional de la Mujer* por la ONU, el régimen propone a su Sección Femenina, dentro de su propaganda aperturista. Esto trajo consigo reivindicaciones en favor de romper los nexos dictatoriales, hasta alcanzar las *I Jornadas por la Liberación de la Mujer*. Más adelante, se crea el Instituto de la Mujer (1983) para posibilitar la igualdad social de sexos y su participación en espacios hasta entonces negados¹¹⁸. En otras palabras, abolir la represión franquista es la máxima del gobierno, pero las mujeres deben añadir la erradicación de todos los condicionantes de género mantenidos durante varias décadas. Con todo, la Transición presenta numerosas trampas. Su promesa

¹¹⁶ Esta fotografía social es inseparable a todos los estudios culturales y antropológicos de la segunda mitad del siglo XX, la herencia de la Escuela francesa de los Annales, la “otredad” y los planteamientos decoloniales.

¹¹⁷ Antes hablábamos de una emancipación económica. En España, la década de 1970 supone el momento de la independencia y libertad sexual, sobre todo, tras legalizarse la comercialización y uso de la píldora anticonceptiva el 7 de octubre de 1978, veinte años después de otros países europeos.

¹¹⁸ Ley 16/1983 del 24 de octubre, Boletín del Estado, 26 de octubre de 1983. <https://www.boe.es/eli/es/l/1983/10/24/16/con>

democrática resulta autócrata desde el inicio, al jerarquizar la concesión de nuevos valores, derechos y privilegios en función de la clase, la raza y el sexo.

Al tener en cuenta todos estos condicionantes, puede comprenderse un reconocimiento coetáneo inferior en algunas artistas, como Esther Ferrer, Paz Muro, Paloma Navares y Eugenia Balcells o, en todo caso, exclusivo de círculos artísticos, donde igualmente se perpetúa el discurso patriarcal. Así, obtenemos búsquedas extranjeras por oportunidades más justas (al menos, no tan limitantes¹¹⁹) y, por extensión, un futuro de memoria débil y un resurgir de *nombres de mujer* más tardío.

En España, firmas como Biarnés abandonan el oficio por la irrupción del fenómeno *paparazzi*. En paralelo, aparece una segunda generación de fotógrafas, nacidas entre 1950-1970, con trabajos sucesivos en el tiempo y activas hoy en día, que sitúan al país entre las constelaciones internacionales por su búsqueda de nuevas temáticas así como oportunidades en el extranjero: Isabel Muñoz, Ouka Leele, Laura Torrado, Marina Nuñez, Cristina de Middel.

Dentro de esta nueva promoción se encuentra Cristina García Rodero. Nace el 14 de octubre de 1949 en Puertollano (Ciudad Real). Su primera cámara cae en sus manos con once años y, desde entonces, sus intereses artísticos oscilan entre la danza, pintura y fotografía, con un mayor desarrollo de la segunda en su etapa universitaria, en las Bellas Artes de Madrid en 1968, donde recibe clases del pintor hiperrealista Antonio López. Todo apunta a una carrera pictórica pero, finalmente, su dedicación es fotográfica por varios motivos. Primero, por cierta precariedad económica:

“Yo me sigo sintiendo pintora, quizá algún día vuelva a pintar [...] pero la fotografía te da esa vida que no te ofrece la pintura. De joven no tenía dinero para costearme un estudio, pero es la calle el estudio de la fotografía”.¹²⁰

Segundo, obtiene una beca de la Fundación Juan March en 1973, para la realización de un trabajo fotográfico sobre festividades españolas. Con este proyecto

¹¹⁹ La situación internacional, gracias al progreso feminista, presenta cierta avanzadilla frente España, pero tampoco es sustancialmente idílica. Los condicionamientos de género afectan a todas las mujeres del mundo. En nuestro país, Juana de Aizpuru inicia la primera feria ARCO (1981) y, en relación con el futuro slogan de las Guerrilla Girls, apenas cuenta con un 4% de nómina femenina. Sobre este tema, resulta de interés Mayayo Bost y Vicente Aliaga (2013, 14).

¹²⁰ Entrevista a Cristina García Rodero por Rubio, Silvia. 2010. “García Rodero: ‘No soy fotoperiodista, en todo caso hago foto documental’”, *El Mundo*, 24 de agosto de 2010. <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/08/24/comunicacion/1282649859.html>

descubre una España que, premonitoriamente, codifica su futuro trabajo *España Oculta* (1989)¹²¹, donde muestra un país ajeno al producto cultural que se vende al exterior:

“[...] Era algo que no conocía y me encontré con una España muy digna de la que apenas existía información. A través de las fiestas de los pueblos españoles descubrí un estallido de vitalidad y de arte. Lo más importante que me pasó fue encontrar mi verdadera vocación”.¹²²

Estos inicios se contraponen al clima vejatorio de los reportajes deportivos de Biarnés. Evidentemente, los procesos históricos no pueden desligarse repentinamente ni sus cambios acontecen de forma instantánea. En este sentido, podemos observar que, esta pequeña diferencia temporal (de apenas diez años), las separa y también las une en cuanto a problemáticas de género se refiere. Por un lado, las coloca en distintas quintas generacionales, según las cuales Biarnés sufre los cambios sociales del franquismo y Rodero el inicio de su caída. Por otra parte, ambas fotografías se enfrentan a un reconocimiento nacional tímido en sus inicios, entreverado de los prejuicios sobre la “feminidad” habituales.

Si nos remitimos a la primera cita textual, Rodero convierte la calle en su estudio fotográfico. Trabaja en exteriores de forma itinerante y recibe el testigo de Irving Penn, Diane Arbus o Cartier-Bresson, en busca del ansiado *instante decisivo*¹²³. Esto la conecta con un condicionante únicamente experimentado por mujeres, como es la peyorativa consideración de *flâneuse*. Las seguidoras del documentalismo subjetivo y la fotografía social europea, entre ellas Rodero, traducen, de acuerdo con Clemente-Fernández (2018, 78), una reconversión positiva del citado término, en la misma línea reivindicativa por ocupar espacios hasta entonces vetados, como es la esfera pública o su razón como fotógrafas activistas. A partir de aquí, Rodero dedica sus esfuerzos al humanismo fotográfico, los retratos y la muestra cultural de quienes la rodean.

Por otro lado, estos prejuicios tergiversan los idearios personales de la fotógrafa sobre su trabajo: “[...] libre para hacer lo que me gustaba en todo momento, además he

¹²¹ [Fig. 20].

¹²² Entrevista a Cristina García Rodero por Torregosa, Ana. 2001. “Hace falta una cultura de la imagen”, *El País*, 9 de julio de 2001. https://elpais.com/diario/2001/07/09/andalucia/994630939_850215.html

¹²³ Junto con el “demasiado cerca” de Capa, el “instante decisivo” de Cartier-Bresson es uno de los grandes mandamientos fotográficos. Se trata de la no-búsqueda de imágenes, pues éstas aparecen ante el fotógrafo, al estar ubicado en el tiempo y lugar exactos. Es aquella toma que debe ser así, donde todos los aspectos de la composición se interrelacionan perfectamente.

podido mostrar mi sensibilidad y he aprendido a entender la vida”.¹²⁴ Dicha *sensibilidad* es todavía anacrónicamente “propia” de las mujeres. En este sentido, recordemos la cita textual del artículo “Ellas y la fotografía” de Peñasco (1957), mencionada en el apartado de Gerda Taro: “[...] si la fotografía es, ante todo, curiosidad, ¿cómo puede eludir su participación la mujer, típicamente curiosa?”. A lo largo de su trayectoria, la mirada de Rodero impacta, precisamente, por la capacidad de mostrar el dolor estéticamente, sin restarle sentido ni importancia, pero tampoco la esperanza o alegría que esos fragmentos vitales pueden albergar. Sin embargo, esta elección fotográfica no es un pretexto válido para ser vinculada forzosamente con tales clichés.

Al año siguiente de finalizar su beca, en 1974, entiende la educación artística como algo fundamental. Desde entonces, sufraga su práctica fotográfica con la docencia pictórica en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Esta independencia económica es una muestra de los logros feministas en un país todavía franquista, siendo aún fugaces y escasos. Prueba de ello es que, pese a obtener la emancipación suficiente para abordar trabajos fotográficos subordinación a ninguna agencia, pocas editoriales o galerías están dispuestas a costearlos, más aún al ser proyectos extendidos en el tiempo. Toda financiación parte de ella misma, tanto a nivel del material como sus viajes y estancias.

Cabe preguntarse, ¿qué llama más la atención dentro de ese contexto misógino, su personalidad o la pureza de sus imágenes? De una forma u otra, aparecen nuevas oportunidades casi de forma masiva. Primeramente, son colaboraciones con varias ONG nacionales, extrañas para ella al ser encargos, pero recibidas con entusiasmo. Quizás gracias a los planteamientos desencadenados por la *tercera ola feminista* de los años setenta, su nombre alcanza una fama internacional. De acuerdo con Peralta-Barrios y Menéndez-Menéndez (2017, 685), no debemos separar este hecho de su propio coraje, sin permitirse límites o radios de acción a sus trabajos, ni geográficos ni temporales.

Desde 1993, cuando obtiene el Primer premio World Press Photo, otros galardones y conferencias se suceden. Es la primera fotógrafa española en recibir un Premio Nacional de Fotografía (1996), la Medalla de Oro de Bellas Artes y en formar parte de *Magnum*. No obstante, ¿su trabajo sería igualmente valorado de no pertenecer a

¹²⁴ Entrevista a Cristina García Rodero por Rubio, Silvia. 2010. “García Rodero: ‘No soy fotoperiodista, en todo caso hago foto documental’”, *El Mundo*, 24 de agosto de 2010. <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/08/24/comunicacion/1282649859.html>

la afamada agencia o, por el contrario, únicamente se reconocerían los proyectos posteriores a su adhesión? Si bien es cierto que la celeberrima agencia abre muchas puertas, no debemos olvidar su carrera de fondo anterior, en solitario, convirtiéndose en una figura que despunta de los convencionalismos. Pese a su valor evidente, la importancia fotográfica de *Magnum* crea un núcleo inseparable con sus respectivos miembros, hasta el punto de, en ocasiones, reducirlos únicamente a su paso por la agencia, que los grava con su sello.

Magnum, la marca tantas veces mencionada en este texto, nace en 1947 como una asociación por y para los intereses personales de los fotógrafos y sus trabajos. Sobre su historia y formulación existen diversas bibliografías, generalmente, al servicio de una clara orientación escritora, sus gustos e intereses. Esto se aprecia, sobre todo, en la elección de firmas durante su momento originario. Las discrepancias existen en cuanto a sumar u obviar a George Rodger junto a la “Santísima Trinidad” de la fotografía: André Friedmann (Robert Capa), David Seymour (Chim) y Henry Cartier-Bresson. Por otro lado, todos coinciden en designar el dominio absoluto de Capa. No obstante, lo que subyace en todos los casos es un constante protagonismo masculino que obvia la participación de dos mujeres, Maria Eisner¹²⁵ y Rita Vandivert¹²⁶, hasta olvidar completamente sus nombres y su papel en la cooperativa. En el peor de los casos, tergiversan su cargo a la par que minusvaloran otras ocupaciones, con el apelativo de oficinista.

Escasos estudios escapan de esta discriminación evidente. Alicia Parras Parras y María Peralta-Barrios arrojan luz a estas historias. De hecho, Parras (2015, 162-163) nos aporta otra versión de los hechos, que desmonta la divina fundación:

“Lo que sí es cierto es que Capa fue quien organizó el almuerzo que sería el germen de la agencia. Esta comida tuvo lugar en el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York en marzo o abril de 1947. Los asistentes fueron Capa, Bill Vandivert y su esposa Rita, María Eisner y John G. Morris invitado por ser el único cliente (editor gráfico de *Ladies' Home Journal*) con el que podía contar la agencia en aquel momento y que no formaría parte de la agencia. Los tres “grandes ausentes” fueron Cartier-Bresson, Chim y George Rodger, fuera de Estados Unidos por motivos de trabajo”.

¹²⁵ También fundadora olvidada de *Allience Photo* (1934).

¹²⁶ Por su parte, Vandivert fue presidenta de la agencia y responsable de la oficina de Nueva York.

Por otro lado, se añade la poca de claridad en la información que trasmite la propia agencia:

“*Magnum Photos* es una cooperativa fotográfica de gran diversidad y distinción, propiedad de sus fotógrafos miembros. Con una poderosa e individual visión, los fotógrafos de *Magnum* son cronistas del mundo y, de este modo, interpretan sus gentes, eventos, asuntos y personalidades [...] se fundó *Magnum Photos*. La agencia fotográfica más prestigiosa del mundo estaba formada por cuatro fotógrafos: Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger y David “Chim” Seymour [...] Crearon *Magnum* en 1947”.¹²⁷

La ya mencionada diversidad desaparece al observar la ausencia de nombres femeninos. Tras varios párrafos en honor a los cuatro protagonistas, Eisner y Vandivert quedan relegadas y citadas como *cofundadoras*:

“Estos cuatro formaron *Magnum* para permitirles a ellos y a los otros fotógrafos que seguirían la capacidad de trabajar fuera de las fórmulas del periodismo de revistas [...] Se fundó como una cooperativa en la que el personal, incluidas las cofundadoras Maria Eisner y Rita Vandivert, apoyaba en lugar de dirigir a los fotógrafos”.¹²⁸

Gracias a los estudios de Parras (2015, 160-169) conocemos los porcentajes de la plantilla originaria, con los supuestos 6 participantes: un 67% son hombres (4) y el 33% restante mujeres (2). En 1951, la nómina femenina se amplía levemente, con la adhesión de Eve Arnold y, años después, Inge Morath. En la década de los 1970 se suman Mary Ellen Mark, Susan Meiselas y Martine Franck.

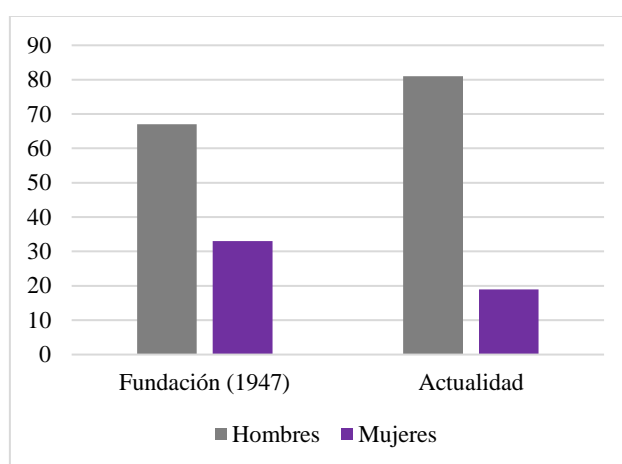
Cristina García Rodero se une a *Magnum*, como miembro de pleno derecho en 2009 (nominada en 2005 y asociada en 2007). Para formar parte de la agencia, los solicitantes deben pasar un proceso de nominación, presentar (en caso positivo) su portfolio dos años más tarde y, en caso de obtener el puesto, se configuran como “miembros asociados o de pleno derecho”. Este sistema de candidaturas, en algunos casos, resulta un claro inconveniente debido a la extensión temporal del mismo. Fotógrafos como Gisèle Freund o Herbert List emplean *Magnum* como distribuidor de sus trabajos, pero no son miembros como tal, sino socios o colaboradores. En este sentido, se detectan algunos nombres femeninos opacados dentro de la historia de la agencia por esta cuestión. Además, su naturaleza de cooperativa la hace dependiente de sus

¹²⁷ Texto perteneciente al libro *Magnum Photos* de Fred Ritchin, que la propia agencia cita a la hora de resumir su historia en su página web: <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/>

¹²⁸ Sección histórica de *Magnum Photos* (<https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/>).

fotógrafos, que la mantienen económicamente y aprueban la incorporación de todo nuevo miembro. Tal decisión depende, tanto de la idoneidad al cargo, como de la opinión subjetiva de sus miembros de pleno derecho.

Actualmente, la expresión “en pleno siglo XXI” ejemplifica una actitud persistente que debiera haber sido erradicada décadas atrás. En este sentido, al realizar una panorámica de la agencia, desde 1947 hasta nuestros días, observamos cómo Rodero forma parte de una plantilla desigualitaria. La presunta diversidad de *Magnum* mantiene la misma precariedad que hace 75 años, cuya nómina femenina supera muy ligeramente el 14% inicial.



[Fig. 21]. Nómina de *Magnum*. Fuente: Elaboración propia.¹²⁹

De hecho, ante la pregunta *¿qué ocurre cuando muere un fotógrafo?*, la agencia responde: “El trabajo de un fotógrafo puede seguir siendo representado por *Magnum* después de su muerte, previo acuerdo con los representantes de su patrimonio”¹³⁰. La problemática aparece al observar que, entre sus miembros, encontramos personas fallecidas, no computables a la hora de realizar un análisis correcto de su plantilla actual. Así, de las 99 firmas presentes en su sección de “fotógrafos”, únicamente 71 son miembros activos, de los cuales 13 son mujeres. El motivo radica claramente en la conveniencia puntual de la agencia en recordar a unos nombres en lugar de otros¹³¹ y, de

¹²⁹ En la gráfica se disponen los actuales fotógrafos de la agencia con independencia del cargo, sin contabilizar a los fallecidos, aunque figuren en la sección “fotógrafos” de su página web (<https://www.magnumphotos.com/photographers/>).

¹³⁰ Sección de preguntas y respuestas de *Magnum Photos* (<https://www.magnumphotos.com/magnum-explained/>).

¹³¹ Genéricamente, destacan a grandes firmas fotográficas, más que de la agencia en particular.

nuevo, predominantemente masculinos¹³². Objetivamente, el único punto a favor de la agencia, más acorde con la mentalidad actual, es la concepción geográfica del término *diversidad*. En sus primeros años ya cuentan con una nómina cargada de distintas nacionalidades, aunque eurocéntricas o, en su defecto, estadounidenses¹³³. La apertura llega tras su crisis económica en 1980, paralela al proceso globalizador, sumando miembros a sus filas con la pretensión de abarcar grandes zonas. No obstante, hoy en día, el predominio continúa siendo norteamericano.

Como conclusión de este apartado, la fuente más importante y fiable se sustenta sobre la experiencia directa de la propia fotógrafa, gracias a la cual podemos comprender que, en un contexto dominado por las sombras, comienzan a surgir luces. En una entrevista concedida en 2015, Cristina García Rodero se sincera sobre *Magnum*:

“No lo sé, a veces tocan estas cosas en la vida. Quizá porque he podido dedicarle mucho tiempo a mi trabajo, porque también la sociedad va avanzando y cada vez es menos machista, pero la fotografía no. La mujer va recobrando más el puesto que le corresponde, se va atreviendo con trabajos que durante siglos han pertenecido a los hombres... Pero en la fotografía han predominado los hombres sobre las mujeres. No sé por qué no hay más mujeres en *Magnum*. Tampoco sé por qué no hay más fotógrafos españoles en general. Quizá porque la fotografía es una profesión que te exige mucha dedicación, el estar cambiando de un país a otro, etcétera, y eso afecta enormemente a la vida privada [...] Me ha encantado que me hayan aceptado, primero por ser mujer, segundo por la edad que tengo y tercero por entender mi fotografía, que es fotografía de lo cotidiano. Lo que me decidió finalmente a entrar en *Magnum* fue el estar con sabios de la fotografía, poder hablar con ellos de fotografía. Qué va a pasar con mis archivos cuando yo muera, yo quiero que vivan aunque yo ya no esté, y ellos lo saben conservar muy bien, al igual que el valorar mi trabajo y que no abusen de mí. Es una agencia que te respeta [...] Ellos reconocieron mis derechos de autor para evitar que se reprodujeran obras mías”.¹³⁴

¹³² Existen miembros actuales sin representar en dicha sección (ej. Donovan Wylie), pero añadidos para la realización de la gráfica. Maya Goded y Diana Markosian son obviadas, en este caso, al ser candidatas que no superan las pruebas finales y, por extensión, imposibles de contabilizar.

¹³³ La única excepción fue el fotógrafo turco Ara Güler, miembro de *Magnum* desde 1961 hasta los primeros años del siglo XXI.

¹³⁴ Entrevista a Cristina García Rodero por Alcocer Teston, Sheila. 2015. “La sociedad avanza y es cada vez menos machista; la fotografía no”, *El País*, 29 de agosto de 2015. https://elpais.com/cultura/2015/01/31/actualidad/1422709948_935057.html

5.4. Nan Goldin y la trayectoria *freelance*.

Desde la segunda mitad del siglo XX, la fotografía defiende todo tipo de problemáticas humanas. Evoluciona a partir de imágenes sociales hasta el *documentalismo subjetivo*, próximo a la experimentación artística paralela por su amplitud creativa y de pensamiento. Debemos comprender el clima fotográfico para situar a las autoras que siguen la vereda del *freelance subjetivo*, pues desnudan sus intereses con la cámara y reciben el doble de críticas por el mero hecho de ser mujeres.

En primer lugar, los temas fotográficos cambian en función al contexto. En este sentido, el fotoperiodismo bélico domina hasta buena parte de los años setenta (ej. Vietman) pero, frente a los conflictos anteriores, cede cierto protagonismo a otras problemáticas civiles, raciales y sexuales.

Segundo, la globalización supone una institucionalización y un aperturismo fotográfico, por medio de congresos y galardones internacionales, becas de colaboración, centros para la enseñanza fotográfica, el trabajo en agencias deslocalizadas y, por extensión, el aumento de los corresponsales.

Tercero y, en relación con lo anterior, se encuentra la revolución técnica. La mejora de los equipos facilita el trabajo en distintos sectores del planeta, sin necesidad de encontrarse en el mismo lugar de la redacción. Sin embargo, la mejora de las tecnologías no afecta, exclusivamente, al proceder fotográfico. La televisión simboliza su primer competidor real, al democratizar las imágenes en los hogares. Este hecho, además, incrementa la demanda del documentalismo a color, como arma que defiende su autonomía frente al nuevo contrincante.

Cuarto, se gesta una actitud revisionista. Así, el fotoperiodismo sufre un debate moral y, la fotografía artística, uno de índole académica. El primero, motivado por la intromisión de los *paparazzi*, por la negación al documentalismo centrado en preocupaciones del espectador burgués¹³⁵ y en testimonios falsificados por los discursos de poder. El segundo, impulsado por la desmitificación de la pureza fotográfica por las nuevas tecnologías del retoque.

¹³⁵ Prensa rosa/del corazón o *gossip*.

Frente a tantos condicionantes, la independencia fotográfica se amplía en aras de una mayor libertad. No obstante, debemos plantear este hecho desde un punto de vista más global, pues también se trata de un proceso profundamente económico. La crisis de 1970 y 1980 provoca años sedientos, con el cierre de varias agrupaciones, revistas y periódicos (Sousa 2001, 172-173). Por otro lado, los fotoperiodistas al uso no desaparecen, sino que éstos se ramifican entre el *freelance subjetivo*, el *purista* y el *paparazzi*. El primero presenta una mayor inclinación artística mientras que, el segundo, colabora (o no) con firmas institucionales, pero evita el proceder de los terceros y su mala fama, en favor de una autonomía de decisión respecto de la redacción central. Por ello, frente a la peyorativa denominación italiana prefieren el término *stringer*, alusivo al *freelance* original¹³⁶. De una forma u otra, este personaje independiente puede entenderse como el potenciador del avance fotográfico desde sus inicios luego, en este contexto, resurgen con tal fuerza que cierran su círculo histórico. Así, de acuerdo con Sousa (2001, 223), a partir de 1970 no podemos hablar de agencias fotográficas, sino más bien de asociaciones de fotógrafos.

A partir de aquí, ¿cómo afecta esta situación a las fotógrafas? Las tres últimas décadas del siglo son escenario de reivindicaciones raciales, de sexo y género, conceptos cuyos estudios habían pertenecido, casi en exclusiva, a una literatura masculinizada o inmersa en el proyecto patriarcal. Por otro lado, los ideales misóginos de generaciones anteriores educan a las siguientes, luego el resquemor laboral continúa. Con todo ello, en parte, parece mantenerse un *eterno femenino*¹³⁷ que, lejos de rendirse, pretende recuperar aquellos espacios negados a las mujeres, así como reconocer la discriminación hacia otras identidades para conseguir una situación más igualitaria.

La lucha dentro de la lucha se hace plural durante la *tercera ola feminista*¹³⁸, encauzada desde la década de 1970 y propia del discurso globalizador de esta época.

¹³⁶ Aquel periodista, fotógrafo o corresponsal independiente pero que contribuye en alguna agencia.

¹³⁷ Referencia al término acuñado por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949). Alude a la durabilidad y perpetuación de los roles de género a lo largo de la historia.

¹³⁸ La *tercera ola* nace en Estados Unidos a partir de los años setenta, defensora de la institucionalización del movimiento feminista de la década anterior. Se caracteriza por la interdisciplinariedad de acciones y la interseccionalidad (de género, raza y clase), dando paso al feminismo negro, el transfeminismo, el postfeminismo, etc. Todo ello, a su vez, dentro de la posmodernidad.

Linda Nochlin (1971)¹³⁹, las Guerrilla Girls (1989)¹⁴⁰ y Judith Butler (1990)¹⁴¹ abren una nueva etapa de cambios tanto generales como propios del ámbito artístico, donde lo *queer*, la homofobia, el SIDA, la libertad sexual y del cuerpo tienen cabida. Así, llegamos al momento de la *posmodernidad*¹⁴², donde el abanico de posibilidades se amplía a la par que se complejiza, por sus vinculaciones políticas, económicas y culturales¹⁴³.

Gracias a estos planteamientos, las fotógrafas venideras, así como las artistas en general, encauzan su propio devenir profesional con cierta libertad. Sin embargo, todavía nos encontramos en senderos escasamente transitados, más aún al tratarse de personalidades independientes que pretenden reconstruir la peyorativa consideración de *flâneuses*, mencionada en el apartado anterior. Del mismo modo, todavía se menosprecia algunas miradas femeninas con voz o, lo más peligroso, que comentan elementos contrarios al patriarcado o representativos de problemáticas que afectan a colectivos minoritarios, igualmente criticados en aquellas fechas.

Mientras tanto, España apenas presta atención a artistas como Eulàlia Grau o Esther Ferrer hasta la década de los ochenta y noventa. A nivel fotográfico se advierte un mayor activismo internacional frente al localismo español, a causa de su ensimismamiento tardofranquista. Existe una segunda generación más temprana y relacionada con las temáticas históricas paralelas. Por ejemplo, Cristina García Rodero (1949) pertenece a una quinta anterior a Goldin (1953) y, sin embargo, el reconocimiento y trabajos de la segunda anteceden a la primera. Fotógrafas *freelance* como Vivian Maier, Nina Leen y Mary Ellen Mark allanan el camino de las posteriores Sally Mann, Cindy Sherman y Nan Goldin. Sus imágenes callejeras, de moda y reportajes sociales se vinculan, poco a poco, al documentalismo subjetivo y a sus distintas ramificaciones.

Entre estas variantes se encuentra el *relato de la experiencia*, es decir, el empleo de la cámara como un diario personal. Su máxima expresión se advierte en los trabajos de Nan Goldin.

¹³⁹ *Why have there been no great women artists?* (¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?).

¹⁴⁰ [Fig. 22].

¹⁴¹ *Gender trouble: feminism and the subversión of identity* (El género en disputa. El feminismo y la subversión de identidad).

¹⁴² La posmodernidad hace referencia a una corriente ideológica plural, que surge en torno a la década de 1980, cuya definición varía en función al campo de estudio. En el arte, por ejemplo, se consideraba finalizada la idea de progreso continuo y, con ello, el concepto de modernidad. Así, todas las acciones venideras confeccionan el término de posmodernidad.

¹⁴³ Esta pluralidad, sobre todo a raíz de los estudios de Butler, es la base del *postfeminismo* del siglo XXI.

Quizás, dentro de esta investigación, es la personalidad más estudiada desde la metodología feminista al priorizar, casi en exclusiva, materias directamente relacionadas. Este inmovilismo temático también provoca el encasillamiento y ensombrecimiento de su obra, por la carente atención a los estudios de género. Conforme pasan las décadas sus imágenes se recuerdan convenientemente, en función a hechos o discursos determinados, al remitir a problemáticas todavía no superadas. Lo mismo ocurre con referencias bibliográficas, investigaciones y artículos que engloban su trayectoria, gestando una visión un tanto reduccionista. Por esta misma razón, este apartado goza de menos extensión frente a los anteriores.

Nan Goldin nace en Washington D.C. el 12 de septiembre de 1953. Su relación con los ambientes marginales acontece desde su infancia, una etapa áspera, protagonizada por el suicidio de su hermana y la ocultación familiar de este desafortunado suceso.

“Tenía once años cuando mi hermana se suicidó. Esto fue en 1965, cuando el suicidio adolescente era un tema tabú. Mi hermana y yo estábamos muy unidas, y era consciente de las fuerzas que la llevaron a elegir el suicidio. Vi como su sexualidad y su represión contribuyeron a su destrucción”. (Goldin 2004, 8).¹⁴⁴

Desde entonces, la cámara se convierte en su vía de escape de forma autodidacta y, el dolor, su temática predilecta. En la década de 1970 compagina sus estudios artísticos con primeros trabajos en blanco y negro. Es una de las artistas americanas más representativas del slogan de Carol Hanisch “lo personal es político” (1969), en el marco de las revueltas estudiantiles que confeccionan la *segunda ola feminista*¹⁴⁵. Dentro de sus protestas raciales, entienden que las relaciones de dominación son totalmente políticas. A partir de aquí, Hanisch concluye que la distinción entre sexos también es una cuestión diplomática pues, ¿qué es más personal que la sexualidad? Sobre este asunto, Garro-Larrañaga (2014, 255-269) se pregunta hasta qué punto Goldin participa en la construcción de identidades de forma activa. Realmente, su deseo fotográfico nace de la experimentación, luego es consciente del tipo de trabajo realizado¹⁴⁶. Durante una entrevista concedida en el año 2003, sobre el activismo de sus imágenes, responde:

¹⁴⁴ Texto traducido del inglés.

¹⁴⁵ Ver Ref. nota al pie n°30.

¹⁴⁶ Texto del documental *Nan Goldin. Contacts. Vol. 2*. Youtube. Subtitulado por Cristóbal Barrientos https://www.youtube.com/watch?v=o9mwoFy0r0c&ab_channel=TobiSpunx

“Es muy político. Primero, se trata de políticas de género. Se trata de lo que significa ser hombre y lo que significa ser mujer, cuáles son los roles culturales de ambos sexos... En particular, la *Balada de la dependencia sexual* trata sobre cuestiones de género, antes de que se inventara la palabra género”.¹⁴⁷

Su obra es biográfica y, esencialmente, retratística, tanto de sí misma como de sus seres queridos. La cámara se convierte en una extensión de sí misma hasta pasar desapercibida, sin cohibir algunas actuaciones ni su representación. Su introducción en el mundo de las drogas, el maltrato y las sexualidades llega a tal extremo que se convierte en su propio hábitat, con adicciones propias y la muerte de seres queridos.

“A los personajes de mis fotos les pido permiso para fotografiarlos, pero en general simplemente son cosas que suceden, como te decía, pasan delante de mí”.¹⁴⁸

Este *modus operandi* gesta, en primer lugar, su apelativo como *fotógrafa de lo íntimo*, en la línea de Hanisch. En cierto punto, incluso, el carácter puro de sus imágenes también puede responder negativamente a la pregunta de Garro-Larrañaga, pues no existe manipulación ni escenificación.

En segundo lugar, esta desinhibición democratiza la mirada y enciende el debate entre el *derecho a ver* y *a ser visto*, opuestos desde su nacimiento hasta nuestros días. Su *ventana indiscreta*¹⁴⁹ expone, en parte, el carácter morboso del público, que observa el dolor ajeno por encima del hombro y lo olvida rápidamente, así como se horroriza ante imágenes cercanas a sus problemáticas personales. El trabajo de Goldin huye de la actitud y los prejuicios cotidianos, al ser consciente de la exclusión a estos colectivos, que reniega denominar “marginales”. Se muestra cómplice y amable con sus personajes, hasta lograr una gran proximidad y presentar un museo de su círculo cercano.

“En este tiempo, los ‘queens’ no podían trabajar, no podían salir a la calle en el día”, así que vivíamos una existencia nocturna. [...] Y mi trabajo era todo un tipo de ‘homenaje’ porque pensaba que era la gente más hermosa que había visto jamás en mi vida”.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Entrevista a Nan Goldin por Mazur, Adam, y Skirgajłlo-Krajewska, Paulina. 2003. “Tomo fotos sin importar lo que pase”, *FotoTapeta*, 13 de febrero de 2003. <http://www.fototapeta.art.pl/2003/ngi.php>

¹⁴⁸ Nan Goldin citada por Muñoz, Miguel Ángel. 2017. “Nan Goldin: el lado poético y duro de la fotografía”, *La Razón*, 16 de diciembre de 2017 <https://www.razon.com.mx/cultura/nan-goldin-el-lado-poetico-y-duro-de-la-fotografia/>

¹⁴⁹ Referencia a la cinta hitchcockiana.

¹⁵⁰ Texto del documental *Nan Goldin. Contacts. Vol. 2*. YouTube. Subtitulado por Cristóbal Barrientos https://www.youtube.com/watch?v=o9mwoFy0r0c&ab_channel=TobiSpunx

“En primer lugar, se malentiende que mi trabajo trate de personas marginadas. Nunca estuvimos marginados porque éramos parte del mundo. No nos importaba lo que la gente heterosexual pensara de nosotros. No teníamos tiempo para ellos”.¹⁵¹

En suma, su obra traslada el horror de esos años de manera sencilla, franca y casi ingenua, pero sin deteriorar la discriminación hacia los colectivos que lo padecían. Pese a estas intenciones, sus imágenes se tergiversan e idealizan en más de una ocasión, hasta romantizar su discurso y las temáticas que lo configuran: el maltrato, el VIH o la prostitución, por extremista que parezca. Así, entre las escasas publicaciones sobre su obra, encontramos títulos como “el lado poético y duro de la fotografía”. Realmente, su trayectoria trasciende los estereotipos, porque ella misma los representa, vive y acompaña. Se encuentra en medio de un mundo hostil junto al resto de personas marginadas por la sociedad, a los que pretende sacar a la luz. Quizás, esta ruptura con la normatividad y los sistemas binarios, en la línea de Butler (1990), sea la metodología más conveniente para el estudio de sus fotografías.

Mención aparte merecen sus autorretratos, donde la carga psicológica aumenta con imágenes que oscilan entre lo críptico y lo evidente. Del mismo modo, las interpretaciones de estas tomas *goldinianas* son duales. Por un lado, la relación entre la fotografía y la metodología cartesiana que realiza Fontcuberta (2015, 17) resulta interesante para comprender su obra desde un punto de vista menos superficial. Expone al fotógrafo como un “ser” que desnuda toda su existencia al ejercer una práctica determinada. En este sentido, para Fontcuberta “la cámara en mano” es una extensión de uno mismo, formulando una especie de “fotografía, luego existo”. Por otro, la mayor parte de sus autorretratos se acompañan de un espejo¹⁵², cuya iconografía puede entenderse desde la autorreflexión e introspección personal hasta la imagen que otros tienen de uno mismo.

A inicios de los ochenta, la fotógrafa sufre un periodo de internación por sus adicciones. Este proceso de examinación moral y física se entiende como el punto de partida para sus autorretratos, así como de su casi exclusiva fijación por la fotografía a color:

¹⁵¹ Texto del documental *La balada de la dependencia sexual*, dirigido por Emma Reeves. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=2B6nMlajUqU&ab_channel=TheMuseumofContemporaryArt

¹⁵² [Fig. 23].

“En 1980 estuve en una clínica de rehabilitación por dos meses, y después tres meses en un centro de reinserción social. Y empecé a hacer fotografías de mí y mi propia cara para descubrir cómo me veía sin drogas. [...] Nunca salía en el día [...] de repente, me encontré viviendo en esta luz. Y no sabía, en ese tiempo, que la luz afectaba al color de la película. [...] Así que mi trabajo se volvió todo sobre la luz, literalmente y como metáfora sobre el salir de la oscuridad a la luz”.¹⁵³

Estos reflejos se han vinculado con la *scopophilia*, término griego alusivo al “amor por observar”¹⁵⁴ y que da nombre a uno de los últimos proyectos realizados por la fotógrafa¹⁵⁵. Por otro lado, se relaciona con la iconografía de *Magdalena contemplativa* de Georges de la Tour e, incluso, con la propia Eva:

“Esta diégesis del cuerpo alude a la idea de Mallarmé de ‘Eva futura’; una mujer sola, contemplativa, no como objeto de deseo, ni como pulsión, sino como una ‘mujer memoria’ que utiliza un espejo como herramienta y como metáfora donde ejerce su libertad, espejo como nostalgia pero también como espejo de realidad”. (Vargas Martínez 2009, 24-25).

En este sentido, cabe recordar la consideración peyorativa de esta primera mujer a raíz de la contraposición medieval *Eva/Ave*, según la cual, la Virgen María actúa como sanadora de la labor de Eva. Incluso, ese “amor por observar” tilda a la fotógrafa de *voyeuse*. No obstante, siempre favorece al prójimo, más que a protagonizar, en exclusiva, estas escenas. Emplea su propia vida y cuerpo como denuncia de una situación personal pero también plural, como es la violencia de género. Entonces, resulta contradictorio disponerla como opositora a María pues, al fin y al cabo, sus imágenes pretenden rehabilitar y aportar luz sobre estas vidas marginales y sus problemáticas. Por todo ello, pioneras como Goldin gozan de cierta gratitud, aunque reservada al público que se reconoce en sus obras.

Además, para conseguir esta “cercanía colectiva”, el vínculo entre lo ajeno y lo propio debe ser extremo, hasta confluir en un mismo espacio. La peligrosidad de esta práctica radica en el grado de exposición al dolor. En este sentido, la muerte de su mejor amiga, Cookie Mueller, se enlaza con el momento de la desinformación sexual, las drogadicciones y sus consecuencias patológicas. Como consecuencia, Goldin comprende

¹⁵³ Texto del documental *Nan Goldin. Contacts. Vol. 2*. Youtube. Subtitulado por Cristóbal Barrientos https://www.youtube.com/watch?v=o9mwoFy0r0c&ab_channel=TobiSpunx

¹⁵⁴ Sin embargo, en más de una ocasión, se tergiversa añadiendo connotaciones eróticas o pornográficas.

¹⁵⁵ Se trata de la exposición *Escopofilia*, celebrada entre los meses de abril y junio de 2013, en la Galería 1062 North Orange Grove, de Matthew Marks, en Los Ángeles. De hecho, el discurso expositivo remite a la comparativa iconográfica entre las fotografías de Goldin y obras magnas de la historia del arte. Más información en: <https://matthewmarks.com/exhibitions/nan-goldin-scopophilia-04-2013>

que su diario personal, más que una reivindicación de la marginalidad resulta una colección sobre la pérdida. Por primera vez, la labor de tantos años presenta un vínculo más allá de la repetición de personajes fotografiados. En 1989, publica su trabajo más famoso y controvertido, *The ballad of sexual dependency* (La balada de la dependencia sexual). El carácter trasgresor de sus imágenes aleja al espectador genérico, consumido por el discurso dominante de los *mass-media*, así como a varios comisarios.

Pese a las luchas sociales paralelas, cualquier temática “excesiva” todavía precisa de trampas que eviten una inminente censura (ej. Robert Mapplethorpe). Además, el caso de Goldin resulta ejemplar de un trasfondo mayor. En la era posmoderna, surge un *giro comisarial*¹⁵⁶, según el cual museos y galerías debaten entre su acoplamiento necesario a los nuevos tiempos y su elitismo tradicional. Entre sus artífices, se encuentran las denominadas “artistas de la deconstrucción o de la posmodernidad”. Al igual que Goldin, rompen con la dimensión biológica-sexual anterior, cuestionan sus referencias corporales y pretenden nuevas vías teórico-prácticas sobre el género y la identidad femenina, ya en clave feminista¹⁵⁷.

Sin embargo, la mayoría de estas nuevas estrategias tornan, rápidamente, a cuestiones idílicas y familiares. Son leves máscaras de un mundo todavía frágil, que teme exteriorizar los horrores humanos en sus salas en favor de mantener discursos expositivos hegemónicos. Esto explica que las grandes instituciones norteamericanas presenten “su arte trasgresor” en la deriva de Pollock o por medio de instalaciones feministas “elegantes” y poco obvias, como *Dinner party* (1979) de Judy Chicago, no por ello cargadas de un mensaje menos imprescindible y oportuno.

La supuesta modernidad es comparable a la Movida madrileña. No incide en la propuesta temática, pues ésta es reflejo de la cotidianeidad de la época, sino en el tipo de representación¹⁵⁸ y la capacidad o apoyos del artista para mostrar su obra.

¹⁵⁶ El concepto de “giro” se emplea, en primer lugar, durante el estudio de una disciplina con el método de otra (ej. giro antropológico, lingüístico). Por lo tanto, alude a la interdisciplinaridad. No obstante, su expansión ha provocado la banalización de su significado, adquiriendo la connotación de “sesgo”. El *giro comisarial* supone la modificación de la figura curatorial, hacia la construcción de un discurso identitario relacionado con la política, historia, cultura y estética de su tiempo. Incluso, la abnegación a este nuevo sistema provoca el debate actual sobre las funciones y la validez de los comisarios.

¹⁵⁷ Un ejemplo sería la exposición *Women artists: 1550-1950*, comisariada por Linda Nochlin.

¹⁵⁸ En la década de los noventa encontramos un mayor aperturismo pero, todo icono del arte contestatario, se convierte en objeto prioritario de censura. En este sentido, el cuerpo y la sexualidad son las temáticas más afectadas, seguidas de la religión y la política, inclusive hoy en día.

A este último aspecto, resultan de interés las investigaciones de Maura Reilly (2015, 39-47) basadas en el ámbito comisarial y, nuevamente, por medio de un análisis porcentual. Entre todas las instituciones museísticas cotejadas, el *MOMA* recibe el peor puesto, con una práctica inexistencia de mujeres artistas expuestas en la década de 1990, y apenas supera el 10% en 2015.

Por todo ello, es factible presuponer que las intervenciones más elementales y evidentes acontecen en espacios “underground”, como el *Rollo interior* (1975) de Carolee Schneemann, durante la exposición *Women here and now* en el barrio East Hampton neoyorkino. Lo mismo ocurre con la *balada* fotográfica de Goldin, confeccionada en la intimidad de su propio piso y publicada en formato de autoedición:

“Por ejemplo, la serie de fotos ‘La balada de la dependencia sexual’ y otras anteriores fueron hechas en un loft que tengo en Nueva York [...] No teníamos barreras, fueron fotos hechas a finales de los setenta. Fue una época muy salvaje, pero muy creativa. Mi loft era un lugar de culto y reunión para muchos”.¹⁵⁹

De hecho, en este corpus visual sobresale un autorretrato totalmente crudo, donde Goldin expone su rostro tras ser agredida por su pareja¹⁶⁰. En retrospectiva, la fotografía muestra una verdad a la que restaban pocos años de silencio. En su época, el subterfugio patriarcal y la morbosidad social ejecutan un discurso dual, según el cual infravaloran las problemáticas de “los otros”, a la par que critican, admiran y romantizan el trabajo de la fotógrafa. Son, por tanto, espectadores convenientemente superficiales. Incluso, algunos años más tarde, esta desgarradora imagen es custodiada por la catedral del arte contemporáneo británico, la Tate Modern. Cabe esperar a la década de 1990 para que las galerías presenten una mayor sinceridad social, si bien es cierto que perviven algunas sombras hoy en día. Mientras tanto, Goldin permanece en activo con la intención de facilitar este proceso.

¹⁵⁹ Nan Goldin citada por Muñoz, Miguel Ángel. 2017. “Nan Goldin: el lado poético y duro de la fotografía”, *La Razón*, 16 de diciembre de 2017 <https://www.razon.com.mx/cultura/nan-goldin-el-lado-poetico-y-duro-de-la-fotografia/>

¹⁶⁰ [Fig. 24].

6. UNA PANORÁMICA MÁS AMPLIA Y ACTUAL.

En sus escasos veintiún años, el nuevo siglo aporta un abanico de estudios que revisan las propuestas feministas de la centuria anterior, en favor de una diversidad identitaria y de libre elección. Esta corriente se denomina *postfeminismo*¹⁶¹, con la intención de ampliar y defender las consideraciones que envuelven el concepto de “mujer”. Frente a ello, suceden movimientos en contra y distintas formas de discriminación, siendo el sexismo la más evidente y voraz. Así, algunas prácticas perpetúan actitudes misóginas, como si nada hubiese cambiado.

La política se mantiene como el ámbito laboral más arduo e infravalora cualquier progreso femenino. Entonces, ¿existe la praxis democrática cuando ésta no salvaguarda la paridad entre géneros? En el caso español, la aceptación de la igualdad sucede gracias a varios trámites legales, aunque tardíos y no excluyentes de críticas. La equidad salarial arranca en 2007¹⁶², con reformas que se mantienen hasta el año 2020¹⁶³. El ámbito internacional también presenta discrepancias. Por ejemplo, la galardonada imagen de Pete Bouza recoge el momento anterior a la captura de Osama Bin Laden (2011)¹⁶⁴, en un ambiente de decisión aparentemente masculino. Realmente, existen dos mujeres, Hillary Clinton y Audrey Tomason, censuradas en función de la nacionalidad e ideología del periódico. A todas estas cuestiones, cabe sumar la crisis epidemiológica experimentada desde 2019, cuyas consecuencias laborales parecen afectar, en mayor medida, al sector femenino¹⁶⁵.

Al trabajar brevemente una panorámica más amplia y actual, cabe sumar la participación femenina en otras asociaciones fotográficas, escuelas, concursos y premios.

¹⁶¹ Corriente ideológica de las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI. Suele presuponerse como una crítica a todos los planteamientos feministas anteriores cuando, realmente, los examina y analiza. Entre otras cuestiones, pretende reconvertir el “sujeto-mujer”, sus roles e identidades, en defensa de una pluralidad mayor.

¹⁶² Ley Orgánica 3/2007, del 22 de marzo, para la igualdad efectiva de hombres y mujeres. Boletín Oficial del Estado, 23 de marzo de 2007, nº 71 <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-6115>

¹⁶³ Concretamente, el Real Decreto 902/2020, del 13 de octubre, sobre la igualdad retributiva entre hombres y mujeres y, por otro lado, el Real Decreto 901/2020, que regula planes de igualdad anteriores.

¹⁶⁴ [Fig. 25].

¹⁶⁵ Villar, Carlos. 2021. “La pandemia echa por tierra el avance de la mujer hacia la igualdad laboral en España”, *Economía Digital*, 8 de marzo de 2021 <https://www.economiadigital.es/economia/la-pandemia-echa-por-tierra-el-avance-de-la-mujer-hacia-la-igualdad-laboral-en-espana.html> (Consultado el 20 de mayo de 2021).

“Por otra parte, el incremento de mujeres en las facultades de Periodismo de España ha sido un fenómeno que se ha venido registrando sobre todo desde de los años 70. [...] Según el último Informe Anual de la Profesión Periodística 2014 de la Asociación de la Prensa de Madrid (APM), el número de licenciados o graduados en Periodismo o Ciencias de la Información desde la creación de estos estudios, en 1976, hasta el año pasado, ha crecido un 8%, situándose en 81.002 titulados en España. De estos, el 70% son mujeres”. (del Paso Gallego 2017, 98).

Los datos más actualizados de la Asociación de la Prensa madrileña son de 2019. En los puestos directivos se mantiene la discriminación, así como la diferencia de opiniones en función al sexo del entrevistado: “[...] para el 31% de las encuestadas ser mujer perjudica a la hora de conseguir un puesto de trabajo, frente al 8% de los hombres que así lo considera”¹⁶⁶. En cuanto a los graduados, la situación se mantiene estable con respecto al Informe de 2014, con un porcentaje femenino mayor que, posteriormente, no se ve reflejado en el acceso laboral. El autónomo o *freelance* presenta un reparto de sexos más igualitario, aunque las condiciones repiten las habituales, al ser mujeres trabajadoras dependientes de un clima patriarcal en plena deconstrucción.

Tampoco debemos desvincular estas cifras de la consideración actual de *género*, entendido como un constructo social desde los años setenta. El concepto ha sufrido tantas variantes que, en ocasiones, todavía mantiene algunas características que desvirtúan, malinterpretan y tergiversan lo femenino en favor de lo masculino. Un ejemplo es la constante predisposición para vincular cualidades creativas al primer género y otras más intelectuales al segundo. De hecho, esta suele ser la máxima justificación del incremento de mujeres en carreras artísticas y/o humanísticas frente a grados científicos, económicos o sociales; en lugar de destapar ampliamente esta problemática.

Por otro lado, debemos plantear otro condicionante actual que afecta al fotoperiodismo con independencia de sus ejecutores: la situación política de cada país y la financiación destinada a los medios de comunicación. Es decir, tanto en el marco internacional como el español, en muchas ocasiones, la fotografía subsiste gracias a la iniciativa propia, *freelance*, que escape de estas consideraciones. A mitad de camino entre estas figuras y las agencias fotográficas, se encuentran otras asociaciones, cuyo espíritu rinde cuentas a *Magnum*.

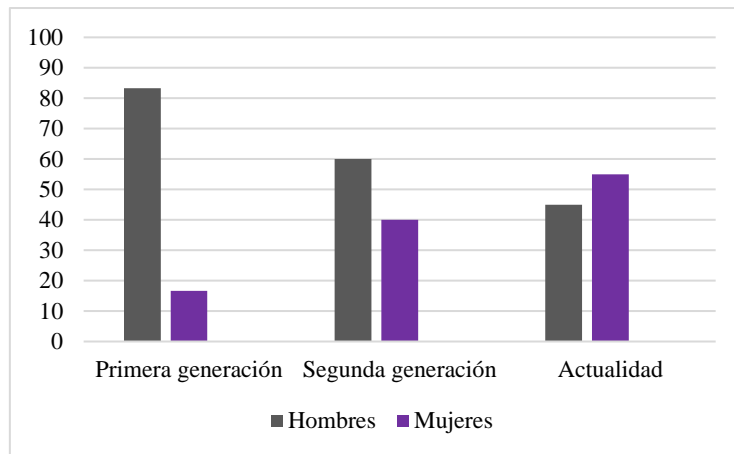
¹⁶⁶ Fuente: *Informe Anual de la Profesión Periodística* (2019): 12-28. Asociación de la Prensa de Madrid <https://www.apmadrid.es/wp-content/uploads/2020/11/Informe-APM-2019.pdf>

Un caso, ejemplar en algunas cuestiones y discutible en otras, es la Escuela de Helsinki. Es un centro de carácter artístico interdisciplinar, cuya vertiente fotográfica destaca por la diversidad temática y expresiva, hasta trascender e innovar al documentalismo subjetivo. Nace en la década de los noventa desde un punto de vista experimental y, lamentablemente, basado en la meritocracia, como prórroga y salida profesional para los alumnos más destacados de la Escuela de Artes, Diseño y Arquitectura de la Universidad de Aalto (Espoo, Finlandia). Su interés inicial es evitar el carácter localista de sus galerías, en favor de un clima más abierto e internacional. Sin embargo, pese a la aparente promesa extranjera se gesta un carácter regionalista, no patriótico, sino reivindicativo de nombres propios en detrimento de otras nacionalidades.

Inevitablemente, la plantilla femenina inicial está condicionada por la brusquedad de los cambios sociales y culturales promovido por el mencionado proceso. Así, frente a otros ejemplos anteriores, más susceptibles a una desigualdad de sexos, su claustro fundacional presenta un escenario conservador en lugar de renovador, con apenas una fotógrafa (Ulla Jokisalo). En los últimos treinta años, la situación ha mejorado considerablemente con 33 firmas femeninas, hasta proclamarse como una de las nóminas más alentadoras, e inclusive punteras. No obstante, el vínculo exclusivo hacia artistas propios evita el muy probable crecimiento de esta. Incluso, las excepciones pertenecen a la órbita nórdica (ej. Pernilla Zetterman, Suecia) y tampoco son cuantitativamente significativas de un posible aperturismo a futuro.

Para su análisis porcentual, conviene puntualizar la diversidad de sus miembros como docentes, alumnos y exalumnos reconvertidos en profesores, luego algunos nombres son transversales y perduran durante décadas. A continuación, su exposición se divide en generaciones: primera (ante la ausencia de datos sobre el alumnado, se considera lo referente al claustro fotográfico original); segunda (primeros años del siglo XXI, estudiantes y profesorado) y actual (realmente, pertenecientes a la tercera y cuarta promoción). Por otro lado, únicamente se atiende la vertiente fotográfica de la escuela, sin contabilizar aquellos miembros dedicados a otras labores artísticas como pintura, escritura, diseño o arquitectura¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Los datos se han obtenido de su web oficial, tanto de su sección histórica (<https://helsinki.fi/history/history>) como de su apartado de artistas (<https://helsinki.fi/artists>).



[Fig. 26]. Nómina fotográfica de la Escuela de Helsinki. Fuente: Elaboración propia.

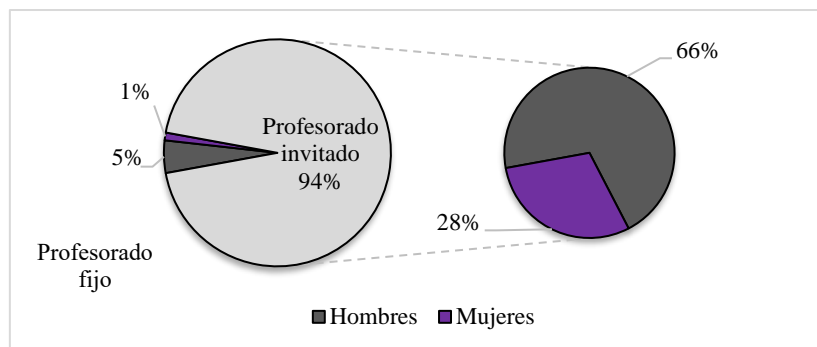
España repite el fenómeno *freelance* internacional, con algunas agencias y lugares de enseñanza, generalmente inaugurados a finales de los setenta. A priori, existe una notable diferencia entre su momento originario y el actual en cuanto a paridad laboral se refiere, lo que no asegura un trato personal igualitario, ni mucho menos condiciones semejantes en todos los casos. Incluso, sus referencias bibliográficas rinden cuentas a tiempos pasados y eluden los escasos nombres femeninos en favor de los masculinos.

La escuela madrileña *EFTI* (Centro Internacional de Fotografía y Cine) se establece como un gran centro de referencia internacional desde 1987. Su claustro se configura por medio de fotógrafos nacionales y una prolongada lista de firmas extranjeras a título de profesores invitados, algunos relacionados con *Magnum*: Maya Goded, Cristina García Rodero, David Allan Harvey. Al realizar el recuento, obtenemos un total de 453 miembros¹⁶⁸, de los cuales 26 son docentes habituales y, los 427 restantes, invitados. En ambos casos, el predominio masculino es abrumador. En el primer sector, la nómina resultante sería un 66% (300 hombres) *versus* un 28% (127 mujeres). El profesorado fijo apenas supera el 6%, dentro del cual, tendríamos un 81% (21) frente a un 19% (5), respectivamente¹⁶⁹. La situación actual del alumnado continúa reflejando un porcentaje femenino mayor (59,3% mujeres *versus* 40,7% hombres), que no corresponde con las posibilidades laborales posteriores¹⁷⁰.

¹⁶⁸ A estos 453 cabe sumar 17 firmas no-fotográficas, es decir, otros colectivos o marcas dedicadas al maquillaje, escenografía o vestuario, no contabilizadas para la siguiente gráfica.

¹⁶⁹ Todos los datos se han recabado por medio de su información web (<https://efti.es/profesores>).

¹⁷⁰ La información del alumnado es confidencial y sin presencia completa en su página web, más allá de algún trabajo destacado. Por ello, los datos actuales sobre la repartición de estudiantes por sexos se obtienen gracias a varios correos electrónicos con la subdirección de la Escuela, desde el 27 de mayo hasta el 2 de junio de 2021.



[Fig. 27]. Claustro docente de EFTI. Fuente: Elaboración propia.

Sin embargo, existe un gran error propiciado al margen de la administración. La sobredemanda artística de los últimos años confecciona un sistema educativo costoso y, por extensión, selectivo. Si la criba tradicional se subordina al sexo, actualmente, depende del nivel económico. Sumado a la desigualitaria representatividad femenina en la escuela, la amplia nómina estudiantil carece de referentes, gestando una situación un tanto contradictoria, como si de un sueño laboral inalcanzable se tratase. Frente a ello, EFTI responde con un programa de becas y ayudas para la realización de los estudios.

El resultado de estos títulos trae consigo nuevas ofertas de trabajo y galardones, donde la desigualdad es, todavía, más ultrajante. En algunas ocasiones, observamos apadrinamientos patriarcales laureados y claramente dependientes del sexo. Incluso, en los casos femeninos, su trayectoria queda ensombrecida por un mar de dudas, hasta desacreditar y someter a juicio sus méritos, entendidos como algo “imposible de conseguir” por ellas mismas. Volz y Lee (2012) analizan la situación de los *Pulitzer* hasta 2010¹⁷¹, con apenas un 27% de ganadoras desde los años noventa. Entre los honores nacionales destacan los Premios Príncipe de Asturias (1981-2014), ahora Princesa de Asturias (2015-). En la sección de “Artes” apenas encontramos un fotógrafo galardonado (Sebastião Salgado en 1998). En “Comunicación y Humanidades”, agencias estatales (EFE en 1995) y directores de prensa masculinos son los protagonistas, frente a Annie Leibovitz y Alma Guillermoprieto como únicas representantes femeninas¹⁷².

Con todo, cabe recordar las palabras de Cristina García Rodero, sobre la existencia de un clima patriarcal con luces y sombras, donde la situación femenina cambia con

¹⁷¹ Una información más actualizada en *The Pulitzer Prizes*, por categorías y años <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/2020>

¹⁷² Los datos se obtienen en la página web de la Fundación Princesa de Asturias <https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/>

respecto a sus primeras incursiones en prensa. Sin embargo, la metamorfosis no implica mejora en todos los casos. Por otro lado, ninguna de estas cuestiones sería posible sin el apoyo cívico. Nuevamente, todo depende de la reciprocidad ciudadana y, por ello, en los últimos años se potencia la enseñanza de género y sexualidad. A más conocimiento más transigencia, hasta conseguir un respeto mutuo y una equidad tal que, los sexos, géneros y razas no sean condición *sine qua non* del trato a ninguna persona.

7. CONCLUSIONES.

En los últimos años, la contribución del feminismo y los estudios de género ha provocado cambios sustanciales en la sociedad, desde planteamientos teóricos discutidos en ámbitos minoritarios hasta su consideración como una gran revolución. Lamentablemente, sus ramificaciones ideológicas provocan tal amplitud de opiniones que, en ocasiones, se enfrentan entre sí o privilegian unos planteamientos en detrimento de otros¹⁷³.

A partir de aquí, el movimiento feminista pretende instaurar unas raíces ambivalentes y cada vez más plurales. De esta forma, se crea una metodología que cobra fuerza hoy en día y se inserta en todas las esferas vitales, con mayor o menor fortuna. Poco a poco, adquiere una difusión institucional y literaria, por medio de un creciente listado de congresos internacionales, aplicaciones educativas y publicaciones a las que, aunque humildemente, se pretende sumar este escrito.

A este aspecto, comprender la historia y evolución del feminismo ha sido primordial para suplir los objetivos de este Trabajo Fin de Máster: colaborar en el desmantelamiento de un sistema dominante y arrojar luz sobre una problemática cada vez menos silenciada. Se trata, al fin y al cabo, de una demanda de principios, justificada por las desigualdades entre sexos y la tardía adaptación de los distintos sistemas a los estudios de género. De hecho, ya sea por los intereses políticos o el temor a cambiar el punto de vista, en la literatura hegemónica observamos cómo se transforma el discurso feminista en

¹⁷³ Esta situación deriva en el *feminismo blanco*, término criticado a partir de la *tercera ola* y el carácter transversal de la posmodernidad, por su exclusiva atención a los roles de género eurocéntricos, es decir, sufridos por mujeres caucásicas. Tal protagonismo universaliza la situación y asume erróneamente su representación cuando, realmente, excluye otras problemáticas añadidas por cuestiones de raza o de religión.

hembrismo. En otras palabras, la solución más eficaz es normalizar la adhesión y educación en materia de género, para así completar lagunas históricas, sociales y culturales.

La exposición de estos propósitos se ha procurado de forma sencilla y cronológica. Para ello, el enfoque visual (gráficas) se considera más efectivo que el textual, siendo sustento el primero del segundo. Por otro lado, me gustaría ofrecer unas conclusiones genéricas sobre la temática principal de este trabajo. Es decir, adelanto el punto cuarto de esta investigación, en clave feminista y, después, subrayo los principales razonamientos obtenidos en el resto de los apartados:

- En primer lugar, según los datos generales abordados, se concluye que la paridad en el terreno fotográfico nunca alcanza cotas equiparables al significado del término, algo extensible al resto de ámbitos plásticos, así como profesionales y vitales.

De hecho, la cita a diversas agencias fotográficas durante esta investigación se justifica, realmente, como pretexto válido para anunciar la situación laboral femenina. Las protagonistas, al fin y al cabo, son las propias fotógrafas. Por otro lado, considero que desvelar la reiteración de las mismas desigualdades en el terreno artístico es un hecho importante, pues quiebra su aséptica consideración de entorno idílicamente creativo, plural y activista. Pese a su amplitud actual, todavía encontramos situaciones vejatorias hacia algunos colectivos. En esos casos, el arte sigue preso de las ideologías.

Los motivos de esta dilatada situación radican en los patrones culturales de cada contexto, en su concepto de género, su interpretación de lo normativamente “femenino” y la “natural” clasificación de cualidades laborales en función al sexo. Además, la globalización de esta coyuntura esconde una serie de consecuencias peligrosas: primera, una perdurabilidad educativa que fuerza el aprendizaje de futuras generaciones bajo las mismas pautas mencionadas, perpetuando los roles establecidos y normalizando conductas dañinas al sexo contrario. Segunda y, a la deriva del anterior, el posicionamiento negativo hacia las mujeres en el terreno laboral incide tanto en la falta de apoyos y recursos profesionales como en el acceso mismo a cada puesto de trabajo. El resultado último es el predominio de un sistema androcéntrico, una herramienta que emplea el patriarcado para situar la normativa hetero-masculina como elemento universal.

Por consiguiente, de haber realizado las gráficas de esta investigación (propias de lugares y épocas distintas) a partir de la historia y la literatura dominante, el fruto obtenido en todas ellas rendiría cuentas al discurso hegemónico. Al aplicar la metodología de género a la selección de fuentes y documentación podemos asegurar, en base a los resultados obtenidos, que la única ecuación ascendente se consigue gracias al avance de ideologías en favor de la equidad.

- En segundo lugar, me gustaría recapitular, brevemente, las fortalezas de cada apartado.

Los capítulos iniciales emanan de mi comprensión sobre la historia de la fotografía documental, a raíz de mi experiencia personal como ejecutora y anterior estudiante de este campo artístico en la Escuela de Arte de Oviedo (2014-2016). Todo ello se entrelaza con las ya mencionadas palabras de Sousa (2001, 20) y estas, a su vez, con el propósito principal de esta investigación, aportar *una* mirada distinta a la hegemónica:

“Si en la evolución histórica del fotoperiodismo notamos esas tensiones, no es menos verdadero que existen diferentes interpretaciones de ese recorrido. Por alguna razón titulé <<Una visión...>> al presente capítulo de este libro y no lo denominamos como <<La historia...>>”.

En cuanto a los estudios de caso, las fotografías seleccionadas son los ejemplos más representativos de las distintas formulaciones del documentalismo gráfico, objetivas y subjetivas. La idea de duplicar los contextos a tratar (europeo y español) se contempló desde un inicio, con una distancia temporal significativa y evolutiva. Esto permite abordar el siglo de las grandes revoluciones feministas por décadas y comparar los distintos casos entre sí para obtener varias resoluciones. Por ejemplo, uno de los alegatos más defendidos ha sido la retardataria lucha feminista española en comparación con la extranjera, no por ello inexistente. Sin embargo, la avanzadilla exterior es casi imperceptible por las murallas franquistas, cuyos treinta y seis años de discurso dictatorial coinciden con la *segunda ola feminista*, soslayando en mayor medida toda voz femenina y gestando dudas sobre su clara presencia. No obstante, a la luz de los datos abordados, finalmente, se comprende que “retardatario” no es el término más ajustado a esta situación sino, más bien, “opacada” o “ensombrecida”.

Por otra parte, aunque este gran abanico afirma la existencia de un panorama desigual a modo de verdad universal, y no como una hipótesis de partida subjetiva, quizás,

la exclusiva occidentalización del trabajo siembre algunas dudas. Es decir, la desigualdad de sexos sucede globalmente, luego el problema de fondo es el mismo. Es evidente que este razonamiento roza el paternalismo al no incidir en otros contextos con tanto protagonismo, así como debemos sumar los condicionantes que afectan especialmente al resto de mujeres, véase la raza o la religión. Esta decisión eurocéntrica se ha asumido en todo momento y se justifica por el mayor acceso a las fuentes documentales que sustentan la investigación.

Entonces, ¿qué aporta este escrito a las historias no-europeas, menos investigadas o directamente desconocidas? A mi juicio, todo hallazgo individual (más aún, perteneciente a los países primermundistas) acapara la atención hasta sus últimos términos, pudiendo soslayar el resto de los acontecimientos. No obstante, este oscurecimiento puede resultar puntual, siempre y cuando su investigación tienda a la estandarización, con el fin de alcanzar un método válido para el resto. En otras palabras, se considera que, por medio de las biografías más trabajadas, se consigue vislumbrar otras de igual importancia.

Así, una vez dominado lo genérico accedemos a los detalles particulares. Cada una de las fotografías seleccionadas es, además, representativa de distintas formas de violencia patriarcal ejercida sobre las mujeres. A la vista de los resultados y, para adecuarnos al orden del trabajo, expongo:

Sobre Gerda Taro, la relevancia póstuma concedida a su obra es bastante dispar a los créditos en vida. La razón principal es el eco literario de su historia, defensor de un relato hegemónico que salvaguarda, en exclusiva, la memoria de su compañero fotográfico. Dicho reconocimiento coetáneo únicamente se conoce gracias a biografías en pro de su liberación sentimental¹⁷⁴ y la deconstrucción de su labor como ser mitológico femenino. Taro ejemplifica el mandamiento masculino de supremacía, según el cual toda mujer es dependiente de un hombre y cualquier alusión personal se coloca tras de él. Sin embargo, no encontramos prueba alguna del ejercicio de presión laboral por parte de Friedmann, manteniendo una aparente equidad y comportamiento justo entre ambos. En esta ocasión, la minusvaloración de sus capacidades como reportera gráfica se debe a su relectura por parte de otros fotógrafos, investigadores y biógrafos.

¹⁷⁴ Es decir, la ya citada Irme Schaber.

Joana Biarnés simboliza el espejismo femenino durante el franquismo, con ambientes laborales ambiguos (*Pueblo*), representativos de oportunidades y carencias por igual, así como las trabas en el ejercicio de su profesión por ser una mujer. Participa en la existente lucha feminista del país y, por ello, sufre el resarcimiento dictatorial ante aquellas personalidades insurgentes, condenándolas al olvido. También defiende sus propios valores al abandonar el oficio durante su momento más degradante, pese a coincidir, quizás, con los aparentes avances feministas españoles, a partir de los años ochenta. Por último, su caso es comparable con Taro, en esta ocasión subyugada al apellido paterno, aunque consigue quiebra estas cadenas hasta ser la protagonista de dicho apelativo.

A mi juicio, la trayectoria de Cristina García Rodero ayuda a comprender el ficticio clima de la Transición española, al mostrar la verdadera exigencia nacional con sus artistas, aún mayor en los casos femeninos, hasta el punto de precisar una vía de escape extranjera para adquirir un mayor reconocimiento.

Por su parte, la obra de Nan Goldin presenta el extremo carácter romántico con el que se desvirtúa, en varias ocasiones, el arte ejecutado por mujeres, al presuponer una base sentimental acorde con los normativos roles de género.

Finalmente, podemos afirmar que este Trabajo Fin de Máster también suscita una serie de interrogantes capaces de convertirse en líneas de investigación futuras. Con independencia de los evidentes progresos actuales y, siendo conscientes de que se trata, todavía, de una labor incompleta, nos cuestionamos: ¿en algún momento completaremos el listado de mujeres perdidas por el camino?; ¿cómo cimentar unas bases sólidas para rescatar al resto de nombres olvidados? Y, la pregunta más importante, ¿cuándo finalizará esta situación? Quizás, la respuesta se encuentre en un cambio de enfoque, según el cual no debemos subsanar exclusivamente las heridas pasadas, sino asegurar un futuro justo e igualitario.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Agustín Lacruz, María del Carmen, y Tomás Esteban, Sandra. 2018. “Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas”. *Revista general de Información y Documentación*, vol. 28 (2): 621-658 <https://doi.org/10.5209/RGID.62842> (Consultado el 13 de enero de 2021).
- Ardanaz Yunta, Natalia. 2018. “El cine del destape: un análisis histórico desde la perspectiva de género”. Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona <https://www.tdx.cat/handle/10803/666221#page=1>
- Arroyo Jiménez, Lorna Beatriz. 2010. “Documentalismo técnico en la Guerra Civil Española. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro”. Tesis de doctorado, Universidad Jaime I. <http://hdl.handle.net/10803/37917>
- Arroyo Jiménez, Lorna Beatriz, y Doménech Fabregat, Hugo. 2015. “Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil Española”. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, nº10 :119-153. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5982> (Consultado el 16 de septiembre de 2020).
- Barranquero Texeira, Encarnación. 2017. “Retrosos y modernización en el mundo del trabajo de las mujeres en el primer franquismo”. *La Historia, lost in traslation? Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, 3725-3737. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Barrera López, Begoña. 2017. “Prensa y propaganda en el falangismo femenino: disciplinas y prisiones discursivas”. *La Historia, lost in traslation? Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, 427-436. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Biarnés, Joana. 2017. *Joana Biarnés. Disparando con el corazón*. Barcelona: Blume y Fundación Photographic Social Vision.
- Bornay, Erika. 2018. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Burdick, Kelly. 2012. “New study says women may need connections to win a Pulitzer”. *Melville House Publishing*. 18 de octubre de 2012

- <https://www.mhpbooks.com/new-study-says-women-may-need-connections-to-win-a-pulitzer/> (Consultado el 28 de mayo de 2021).
- Carabias Álvaro, Mónica. 2016. “Disparos fotográficos en el marco del conflicto. España, 1936-1939”. *Arte y Sociedad. Revista de investigación*, nº11 (octubre) <http://asri.eumed.net/11/guerra.pdf> (Consultado el 9 de enero de 2021).
- Carabias Álvaro, Mónica; García Ramos, Francisco José. 2014. “Los ojos visibles de Juana Biarnés: Historia de un comienzo (1950-1963)”. *Arte y Sociedad. Revista de investigación*, nº7 (octubre) <http://asri.eumed.net/7/juana-biarnes.pdf> (Consultado el 9 de enero de 2021).
- Clemente-Fernández, María Dolores; Febrer-Fernández, Nieves y Martínez-Oña, María del Mar. 2018. “La fotografía documental como recurso en la obra de mujeres artistas: de la flâneuse a la cronista de realidades inventadas”. *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, nº18: 75-96. <https://doi.org/10.5209/ARAB.56602> (Consultado el 26 de noviembre de 2020).
- Conesa, Chema. 2017. “De Juana Biarnés y sus pasiones”. Prólogo en *Joana Biarnés. Disparando con el corazón*, editado por Joana Biarnés. Barcelona: Blume y Fundación Photographic Social Vision.
- Fontcuberta, Joan. 2015. *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L.
- García-Ramos, Francisco José. 2017a. “El archivo olvidado de Juana Biarnés. Una aproximación para un estudio social de la España franquista a través del reportaje fotográfico: Diario Pueblo”. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42653/>
- García-Ramos, Francisco José. 2017b. “Relatos y representaciones de la mujer fotoperiodista en la prensa y el cine español en los años 50 y 60: el caso de la fotógrafa Juana Biarnés”. *Revista Prisma Social*, nº 2: 126-166 <https://revistaprismasocial.es/article/view/1598> (Consultado el 14 de enero de 2021).
- Garro-Larrañaga, Oihana. 2014. “El arte y la construcción del sujeto: una reflexión con Nan Goldin acerca de las narrativas familiares”. *Arte, Individuo y Sociedad*, nº26

(2): 255-269 https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n2.41457 (Consultado el 15 de mayo de 2021).

Goldin, Nan. 2004. *The ballad of sexual dependency*. Nueva York: Aperture Foundation.

Guerrero González-Valero, Beatriz. 2019. “Cristina García Rodero: España Oculta”. *Razón y Palabra*, n°106: 97-123. <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1485> (Consultado el 20 de septiembre de 2020).

Hernández Latas, José Antonio. 2017. “El enigma «Ramos Zapetti». Nuevas aportaciones documentales y gráficas sobre el supuesto inventor español de la fotografía”. *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, 11-38. Zaragoza.

Jar Consuelo, Gonzalo. 2009. “Mujeres corresponsales de guerra”. *Cuadernos de periodistas*, n°16: 39-60 http://www.cuadernosdeperiodistas.com/pdf/Cuadernos_de_Periodistas_16.pdf (Consultado el 4 de octubre de 2020).

Martí, Jep. 2017. “La recepción y el impacto del daguerrotipo entre los miembros de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona (1839-1851). Nuevas aportaciones”. *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, 39-49. Zaragoza.

Martínez Fábregas, Jezabel. 2014. “La imagen del Gobierno en la prensa oficial durante la transición democrática española (1975-1978)”. Tesis de doctorado (anexo), Universidad de Sevilla. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/48966/P_T.D._PROV32-ANEXOS.pdf?sequence=4&isAllowed=y

Maspero, François. 2010. *Gerda Taro, la sombra de una fotógrafa*. Madrid: La Fábrica Editorial.

Mayayo Bost, Patricia; y Vicente Aliaga, Juan (ed.). 2013. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Junta de Castilla y León.

Naseiro Ramudo, Ana. 2013. “El archivo del diario ‘Pueblo’. Un referente para la historia de la prensa en España durante el franquismo y la transición democrática”. *Documentación de las Ciencias de la Información*, vol. 36: 11-29

- https://doi.org/10.5209/rev_DCIN.2013.v36.41597 (Consultado el 31 de marzo de 2021).
- Newhall, Beaumont. 2002. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Nochlin, Linda. 1971. "Why have there been no great women artists?". *Art News*: 22-39.
- Onfray, Stéphanie. 2017. "Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880)". *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18(1): 13-38. <https://doi.org/10.5209/ARAB.57039> (Consultado el 13 de abril de 2021).
- Otero González, Uxía. 2017. "La mujer en el primer franquismo: la construcción de un modelo de género". *La Historia, lost in translation? Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, 551-564. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Parejo, Nekane. 2016. "La sombra del iceberg: un documental de investigación en primera persona sobre la fotografía 'El miliciano muerto' de Capa". *Revista Signa*, nº25: 847-864 <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16967> (Consultado el 2 de abril de 2021).
- Parras Parras, Alicia, y R. Cela, Julia. 2014. "Comunicación y memoria: el fotoperiodismo como testigo de la violencia. Fuentes documentales de la Guerra Civil Española (1936-1939)". *Historia y Comunicación Social*, nº19: 113-131 https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.47288 (Consultado el 14 de enero de 2021).
- Parras Parras, Alicia. 2015. "El tratamiento documental de las fotografías de prensa, ante el dolor de los demás. Un estudio comparativo de las fotografías de las portadas El País y The New York Times (2001-2011)". Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/30356/>
- Pantoja Chaves, Antonio. 2007. "Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo en España". *El argonauta español*, Vol. 4: 1-30. <https://doi.org/10.4000/argonauta.1346> (Consultado el 26 de enero de 2021).

- Paso Gallego, Ana Cristina del. 2017. “Rol de las mujeres periodistas españolas en la cobertura de conflictos armados”. Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42087/>
- Peralta Barrios, María. 2018. “El desafío de las fotoperiodistas. Una aproximación a la presencia de mujeres en las agencias fotográficas”. *Área abierta, Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, nº18: 39-54. <https://doi.org/10.5209/ARAB.57056> (Consultado el 2 de octubre de 2020).
- Peralta Barrios, M., y Menéndez Menéndez, I. 2017. “Cristina García Rodero y la fotografía social”. *Comunicación y espectáculo. Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*, 676-691. Universidad do Porto.
- Pérez Trompeta, Ángel. 1996. “La formación de la mujer Española en la sección femenina de la F.E.T. y de las J.O.N.S: La enciclopedia para cumplidoras del servicio social”. *Indagación: revista de historia y arte*, nº2: 163-180.
- Prieto Borrego, Lucía. 2017. “Control social y moralización durante el franquismo: persistencias y cambios en la valoración del comportamiento femenino”. *La Historia, lost in traslation? Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, 3777-3788. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Reilly, Maura. 2015. “Taking the measure of sexism: Facts, figures and fixes”. *Art News*, nº114: 39-47. <https://www.artnews.com/art-news/news/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes-4111/> (Consultado el 2 de enero de 2021).
- Reilly, Maura; y Perry, Lara. 2016. “Living the Revolution. A dialogue between Maura Reilly & Lara Perry”. *OnCurating Magazine*, mayo: 49-52. <https://www.on-curating.org/issue-29-reader/living-the-revolution-a-dialogue-between-maura-reilly-lara-perry.html#.YKtGfagzaUk> (Consultado el 19 de mayo de 2021).
- Romeu Alfaro, Fernanda. 2002. *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*. Madrid: El Viejo Topo.
- Rosón, María. 2016. “Líneas y problemáticas de la historia de la fotografía en España.” *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, editado por Álvaro Molina, 293-327. Madrid: Ediciones Polifemo.

- Rovira, Jordi. 2017. "El arduo camino de una pionera". *Joana Biarnés. Disparando con el corazón*, editado por Joana Biarnés. Barcelona: Blume y Fundación Photographic Social Vision.
- Rozados Lorenzo, Lara. 2012. "Nan Goldin, foto(autobio)grafía da ferida". *Andaina: revista do Movemento Feminista Galego*, nº61-62: 32-37. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4545133> (Consultado el 19 de diciembre de 2020).
- Salvador Benítez, Antonia. 2018. "Fuentes fotográficas para el estudio de la Guerra Civil. Archivos, fondos y colecciones". *Letra Internacional*, nº126: 33-64. <https://www.revistasculturales.com/revistas/90/letra-internacional/num/126/> (Consultado el 14 de enero de 2021).
- Sánchez Vigil, Juan Miguel. 2006. *El documento fotográfico: historia, usos y aplicaciones*. Gijón: Trea.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel. 2015. "Fotoperiodismo y guerra, ¡Disparos al aire!" *Descubriendo el Madrid de la guerra a través de la mirada de Santos Yubero*, editado por Beatriz de las Heras, 39-62.
- Souguez, Marie-Loup (coord.). 2007. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra.
- Sousa, Jorge Pedro. 2001. *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Zamora: Comunicación social.
- Sole Romero, Gloria. 1995. *Historia del feminismo (siglos XIX y XX)*. Navarra: EUNSA.
- Sontag, Susan. 2015. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Sontag, Susan. 2014. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Susperregui, José Manuel. 2016. "Localización de la fotografía 'Muerte de un miliciano' de Robert Capa". *Communication & Society*, nº29: 17-44 <https://hdl.handle.net/10171/41896> (Consultado el 8 de marzo de 2021).
- Vargas Martínez, Sonia. 2009. *Nan Goldin. La intimidad en revuelta, la intimidad devuelta*. Bogotá: Colección sin condición.

Vega, Carmelo. 2017. *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.).

Volz, Yong Z., y Lee, Francis L.F. 2012. “Who wins the Pulitzer Prize in international reporting? Cumulative advantage and social stratification in journalism” *Journalism*. 30 de agosto de 2012 <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1464884912455905> (Consultado el 27 de mayo de 2021).

Villar, Carlos. 2021. “La pandemia echa por tierra el avance de la mujer hacia la igualdad laboral en España”. *Economía Digital*. 8 de marzo de 2021 <https://www.economiadigital.es/economia/la-pandemia-echa-por-tierra-el-avance-de-la-mujer-hacia-la-igualdad-laboral-en-espana.html> (Consultado el 20 de mayo de 2021).

Whelan, Richard. 2003. *Robert Capa. La biografía*. Madrid: Aldeasa.

Yáñez Polo, Miguel Ángel. 1994. *Diccionario histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos: desde 1839 hasta nuestros días*. Sevilla: Sociedad Histórica de la Fotografía Española.

9. FUENTES DOCUMENTALES.

9.1. Entrevistas.

Alcocer Teston, Sheila. 2015. “La sociedad avanza y es cada vez menos machista; la fotografía no”. Entrevista a Cristina García Rodero, *El País*, 29 de agosto de 2015. https://elpais.com/cultura/2015/01/31/actualidad/1422709948_935057.html

Entrevista a Joana Biarnés. *La Sexta Noticias*, 13 de noviembre de 2017, 1:34. https://www.lasexta.com/noticias/cultura/asi-es-la-historia-de-joana-biarnes-la-primera-mujer-fotoperiodista-de-espana-me-llamaron-de-todo-menos-guapa_201711135a09fb4f0cf2018c196a014e.html

Leonore, Víctor. 2012. “Vidas anónimas”. Entrevista de Cristina García Rodero, *Minerva*. <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=517>

- Mazur, Adam, y Skirgajłło-Krajewska, Paulina. 2003. "Tomo fotos sin importar lo que pase". Entrevista a Nan Goldin, *FotoTapeta*, 13 de febrero de 2003. <http://www.fototapeta.art.pl/2003/ngi.php>
- Morán, Iker. 2017. "Entrevista: Joana Biarnés, una fotoperiodista a contracorriente". *PhotoLari*. 19 de diciembre de 2017. 18:38. <https://www.photolari.com/entrevista-joana-biarnes-una-fotoperiodista-a-contracorriente/>
- Muñoz, Miguel Ángel. 2017. "Nan Goldin: el lado poético y duro de la fotografía", *La Razón*, 16 de diciembre de 2017 <https://www.razon.com.mx/cultura/nan-goldin-el-lado-poetico-y-duro-de-la-fotografia/>
- Ortega, Juan Carlos. 2014. "El alma dormida". Entrevista de Cristina García Rodero, *RTVE*, 14 de enero de 2012. Audio, 29:34. <https://www.rtve.es/television/20140114/alma-dormida-cristina-garcia-rodero/848601.shtml>
- Rubio, Silvia. 2010. "García Rodero: 'No soy fotoperiodista, en todo caso hago foto documental'". Entrevista a Cristina García Rodero, *El Mundo*, 24 de agosto de 2010. <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/08/24/comunicacion/1282649859.html>
- Torregosa, Ana. 2001. "Hace falta una cultura de la imagen". Entrevista a Cristina García Rodero, *El País*, 9 de julio de 2001. https://elpais.com/diario/2001/07/09/andalucia/994630939_850215.html

9.2. Fuentes web.

Archivo del NO-DO. Filmoteca Española de Radio Televisión Española (RTVE).

<https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>

Asociación de la Prensa de Madrid (APM). Web oficial. Informe Anual de la Profesión Periodística.

<https://www.apmadrid.es/publicaciones/informe-anual-de-la-profesion/>

Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España.

<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

Boletín Oficial del Estado. Agencia Estatal.

<https://www.boe.es/>

Centro Documental de la Memoria Histórica. Colección de Carteles de la Guerra Civil.

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/>

EFTI. Centro Internacional de Fotografía y Cine.

<https://efti.es/>

Helsinki School. Web oficial.

<https://helsinkischool.fi/>

International Center of Photography (Centro Internacional de Fotografía o ICP).

<https://www.icp.org/>

Listado de premiados. Fundación Princesa de Asturias.

<https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/>

MAGNUM Photos. Web oficial de la Agencia.

<https://www.magnumphotos.com/>

Museo de Arte Moderno (MOMA). Exposición *The Family Of Man* (1955).

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429>

PARES. Portal de Archivos Españoles. Sección de Carteles de la Guerra Civil Española.

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/AdminControlServlet?COP=4>

Photographic Social Vision. Archivo Joana Biarnés.

https://www.photographicsocialvision.org/pt_fotografos/joana-biarnes-2/

Proyecto *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas*. Ana Navarrete.

<http://www.nadieseacuerdadenosotras.org/>

The Pulitzer Prizes. Web Oficial de los premios Pulitzer.

<https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/2020>

1062 North Orange Grove, Galería de Matthew Marks. Web oficial.

<https://matthewmarks.com/exhibitions/nan-goldin-scopophilia-04-2013>

9.3. Documentales.

Detrás del Instante. 2020. “Joana Biarnés”, RTVE, 1 de abril de 2020, 29:52.

<https://www.rtve.es/alcarta/videos/detras-del-instante/detras-del-instante-joana-biarnes/5550107/>

Joana Biarnés: relat de la primera fotoperiodista (Joana Biarnés, relato de la primera fotoperiodista), dirigido por Marc Riera Margarit. 2014. V.O. Catalán, 10:58.

Joana Biarnés, una entre tots (Joana Biarnés, una entre todos), dirigido por Óscar Moreno y Jordi Rovira. 2015. V.O. Catalán, 1:12:00.

La balada de la dependencia sexual, dirigido por Emma Reeves, YouTube. 10:30.

https://www.youtube.com/watch?v=2B6nMlajUqU&ab_channel=TheMuseumofContemporaryArt

Nan Goldin. Contacts. Vol. 2. YouTube. Subtitulado por Cristóbal Barrientos. 12:27.

https://www.youtube.com/watch?v=o9mwoFy0r0c&ab_channel=TobiSpunx

9.4. Locución y radio.

Zaragoza, Luis. 2020. “Josefina Carabias, la primera periodista”, 24 horas - En un lugar del tiempo, RTVE, 6 de mayo de 2020, 10:51.

<https://www.rtve.es/alcarta/audios/24-horas/24-horas-algun-lugar-del-tiempo-josefina-carabias-primera-periodista/5570624/>

10. ANEXO GRÁFICO.

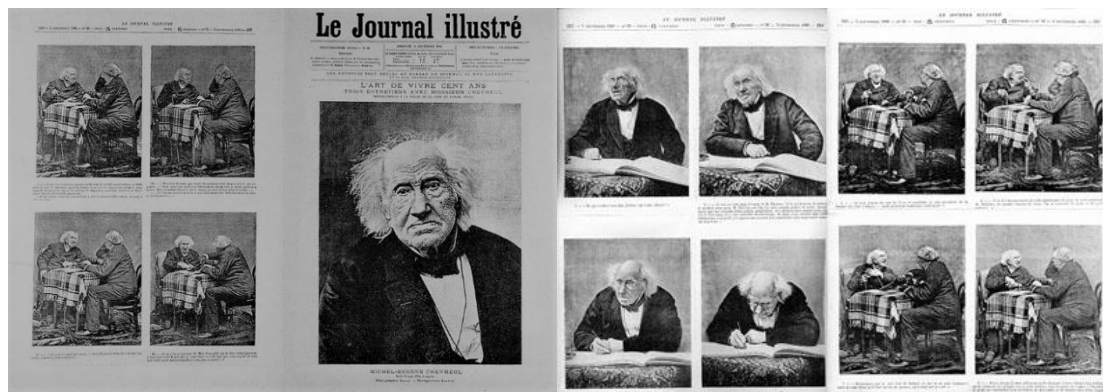


Fig. 1. Entrevista a Michel Eugène Chevreul. Felix Nadar. Publicada en *Le Journal Illustré* el 5 de septiembre de 1886.

<https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=3310>

Fig. 2-3 [comparativa].



Fig. 2. El Generalísimo Franco. Jalón Angel.

© Archivo Jalón Angel.

<https://jalonangel.com/fotografias/sin-titulo-764>

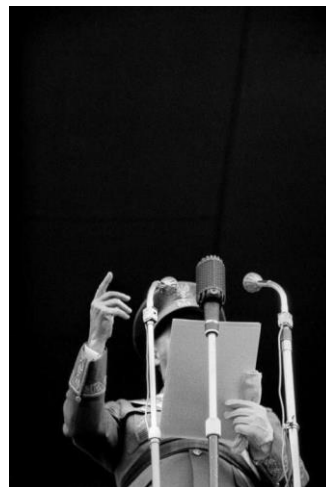


Fig. 3. Francisco Franco. 1957. Ramón Masats.

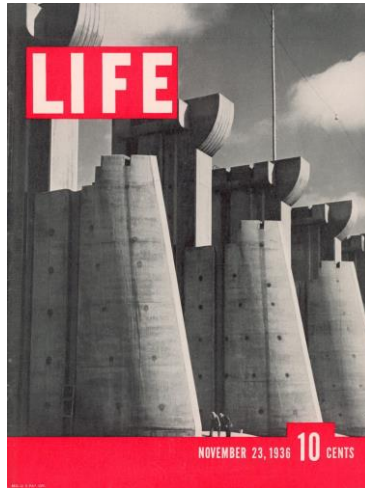


Fig. 4. Primera portada de la revista *LIFE*. 23 de noviembre de 1936. Margaret Bourke-White.
The LIFE Picture Collection © Meredith Corporation
<https://www.life.com/photographer/margaret-bourke-white/>



Fig. 5. *Muerte de un miliciano leal español*. Córdoba. 5/6 de septiembre de 1936. Publicada por *Vu* el 23 de septiembre de 1936. Robert Capa.
© International Center of Photography (ICP). Archivo de Robert Capa y Cornell Capa, donación de Cornell y Edith Capa, 2010.
<https://www.icp.org/browse/archive/objects/death-of-a-loyalist-militiaman-near-espejo-c%C3%B3rdoba-front-spain-1>

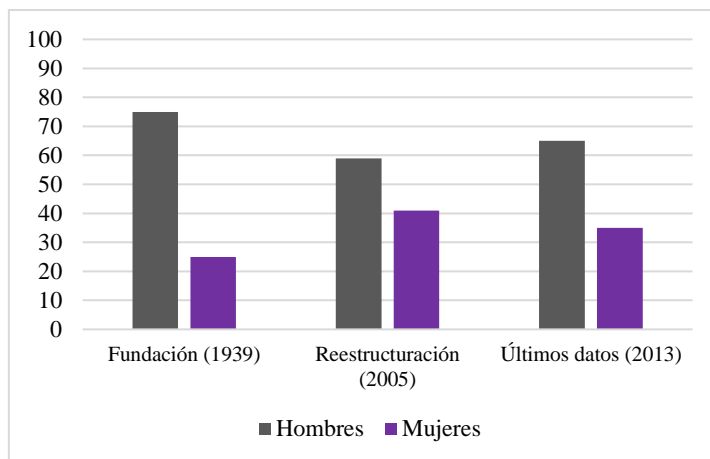


Fig. 6. Nómina de la agencia EFE. Elaboración propia.

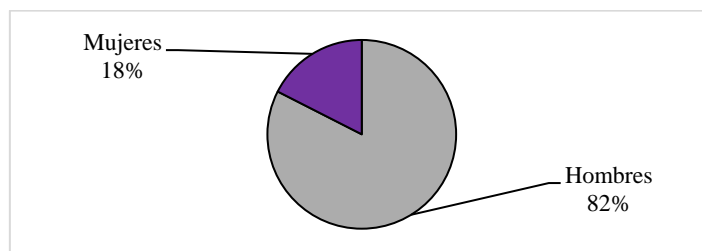


Fig. 7. Porcentaje de artistas en la exposición *The Family of Man* (1955), por sexos. Elaboración propia.

JUNTA DELEGADA DE DEFENSA DE MADRID Secretaria de Propaganda - Sección Fotográfica

FILIACIÓN DEL FOTÓGRAFO

Apellidos: **POHORYLLE** Nombre: **GERTH**

Domicilio: **Paris, So me Varin** Teléfono:

Edad: **19/10** Nació en: **Stuttgart**

Provincia de: Estado:

Trabaja en: **"Le soir", Paris**

Domicilio del destino: **Alianza de Intelectuales**

Partido político a que pertenece: **A.E.A.R.**

Número del carnet: Fecha del mismo:

Otros antecedentes y observaciones que hace:

25, de **enero**, de 19**32**

(Firma) **Gerta Pohorylle**

ALIANZA DE INTELLECTUALES
(Firma de los responsables propagandísticos)
DEFENSA DE LA CULTURA
MADRID

Antonio Luis Plaja

Fig. 8. Acreditación de la Junta de Defensa Delegada de Madrid: Gerta Pohorylle.



Fig. 9. Soldado republicano en el frente de Brunete. Julio de 1937. Gerda Taro.
 © Centro Internacional de Fotografía (ICP).
<https://www.icp.org/browse/archive/objects/republican-soldier-brunete-spain>



Fig. 10. Víctimas del ataque aéreo en la morgue. Valencia, mayo de 1937. Publicadas el 10 de junio de 1937 por *Regards* Gerda Taro.
 © Centro Internacional de Fotografía (ICP). Donación de Cornell y Edith Capa, 2002.



Fig. 11. Soldado republicano tras una barricada. Portada de *Die Volks-Illustrierte*. 25 de agosto de 1937. Gerda Taro.



Fig. 12. Tira de negativos de la Batalla de Brunete. Agosto de 1937. Gerda Taro.
 © Centro Internacional de Fotografía (ICP).
<https://www.icp.org/browse/archive/objects/battle-of-brunete-brunete-spain-2>



Fig. 13. *Les milicies us necessiten.*
 Cristobal Arteché. 1936.
 Comisariado de propaganda de la Generalitat de Catalunya.
 Bando republicano.



Fig. 14. *En el frente hace frío. Tus manos en la retaguardia pueden evitarlo ¡Mujer trabaja!.*
 Eduardo Vicente. Consejo de Sanidad de Guerra.
 Barcelona. Bando republicano.

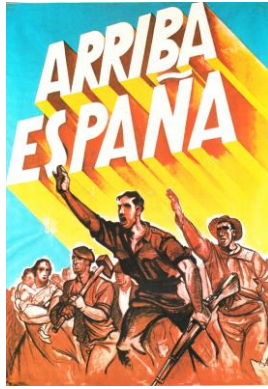


Fig. 15. *Arriba España*. Anónimo español (S. XX). 1939-1940. Bando nacionalista.
 © Centro Documental de la Memoria Histórica. Colección de Carteles de la Guerra Civil.
<http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=2034&page=1&from=busqueda>

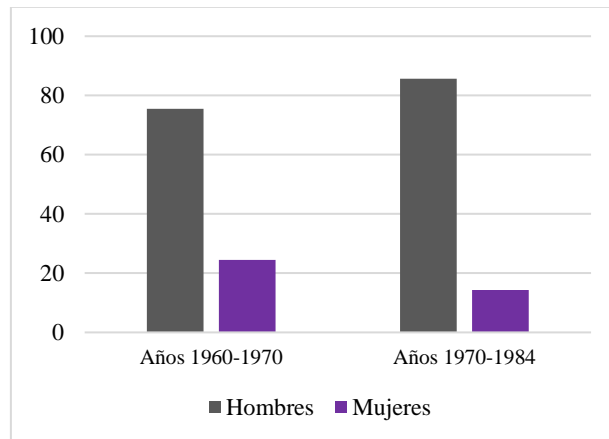


Fig. 16. Nómina de redactores del Diario *Pueblo*. Elaboración propia.

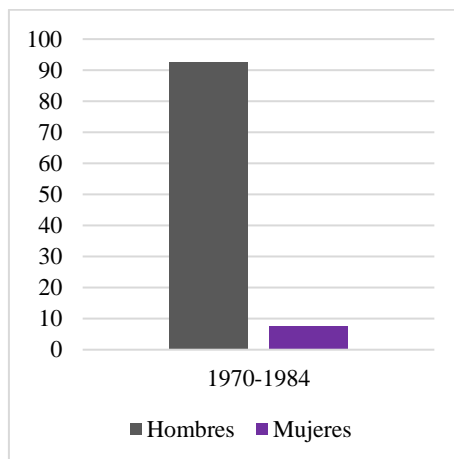


Fig. 17. Nómina del Diario *Pueblo* (total), entre 1970-1984. Elaboración propia.



Fig. 18. Joana Biarnés, Juan Biarnés y otros reporteros gráficos durante un partido de fútbol. Década de 1950.

Fotografía citada por Jordi Rovira en *Joana Biarnés. Disparando con el corazón* (2017), s/p.



Fig 19. *Veintiséis años, catalana, guapa y sin novio*. Entrevista a Juana Biarnés para el *Diario Pueblo*. 9 de noviembre de 1961. Archivo Pueblo. Fotografía citada en “El archivo olvidado de Juana Biarnés. Una aproximación para un estudio social de la España franquista a través del reportaje fotográfico: *Diario Pueblo*”. Tesis doctoral de Francisco José García Ramos (2017).



Fig. 20. *La confesión. Saavedra (Lugo)*. 1980. Cristina García Rodero. Fotografía perteneciente a su libro “España Oculta” (1989), con un total de 126 imágenes realizadas durante 15 años de trabajo.
© Cristina García Rodero.

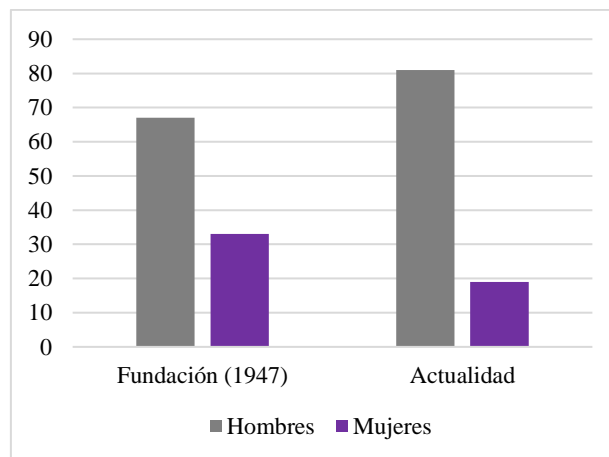


Fig. 21. Nómina de *Magnum*. Elaboración propia.

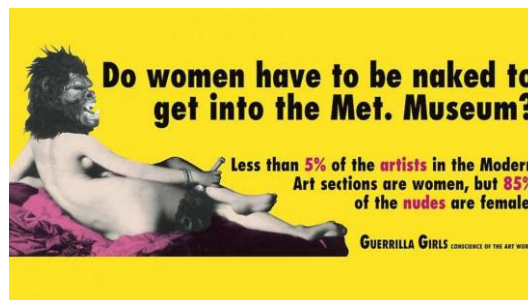


Fig. 22. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artist in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female* (¿Tienen que ir desnudas las mujeres para entrar en el Museo Metropolitano? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos). Guerrilla Girls. 1989.



Fig. 23. *Self-portrait in the mirror, Hotel Baur au Lac. Zurich, 1998.* Nan Goldin.
© Galería Matthew Marks, Nueva York.



Fig. 24. *Nan one month after being battered (Selfportait).* 1981. Nan Goldin.
© Nan Goldin / Colección Tate Modern.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>



Fig. 25. *Situation room.* 1 de mayo de 2011. Pete Bouza.

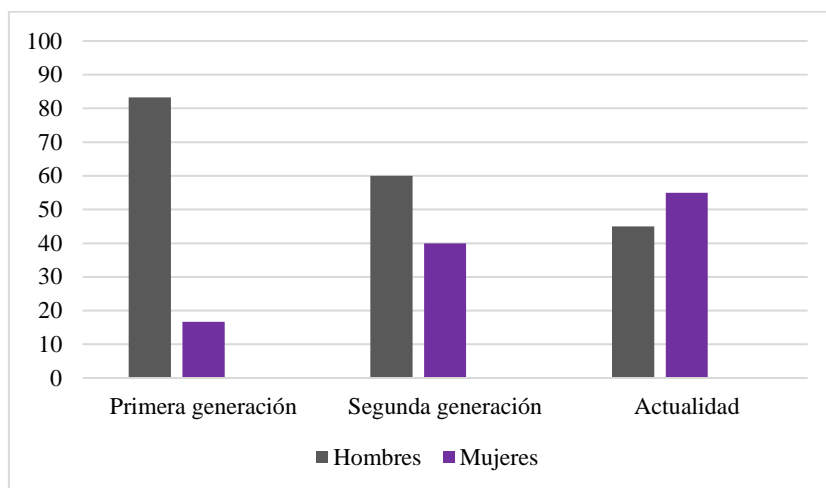


Fig. 26. Nómina fotográfica de la Escuela de Helsinki. Elaboración propia.

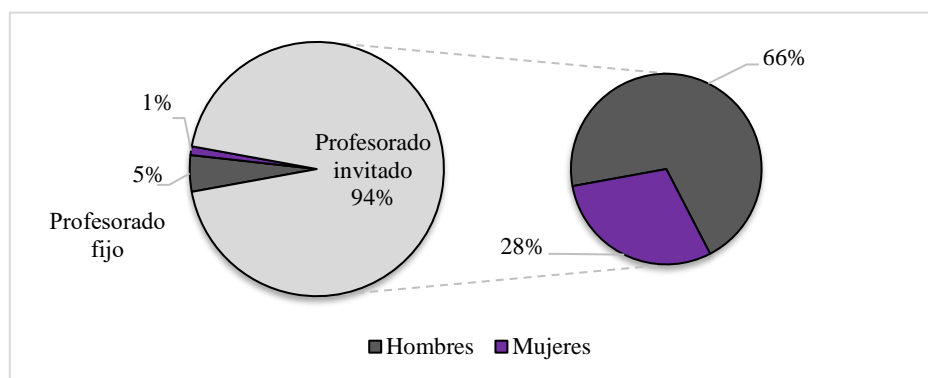


Fig. 27. Claustro docente de EFTI. Elaboración propia.

10.1. Tablas.

Tabla 1. Participantes de la exposición *The Family of Man* (1955) y su nacionalidad¹⁷⁵. En la exposición existen algunos anónimos, agencias e instituciones como autor que deben incluirse para llegar a los 273 partícipes pero que no se tienen en cuenta para el recuento porcentual (257 personas), al desconocer la verdadera identidad. Toda la información se obtiene de la Lista maestra de verificación original del MOMA: https://assets.moma.org/documents/moma_master-checklist_325962.pdf?_ga=2.197175208.604488598.1619164890-1153010703.1619164890

¹⁷⁵ Se respeta su nacionalidad aunque, en algunas ocasiones, son reconocidos públicamente como fotógrafos mayoritariamente americanos, al realizar el grueso de sus trabajos en ese país por los grandes exilios que trajo consigo la Segunda Guerra Mundial. Otros casos se deben a la obtención de la doble nacionalidad.

Fotógrafos (212)	Fotógrafas (45)
Ansel Adams (EEUU)	Emmy Andriessse (Países Bajos)
Manuel Álvarez Bravo (México)	Lola Álvarez Bravo (México)
Erich Andres (Alemania)	Diane Arbus (EEUU)
Allan Arbus (EEUU)	Eve Arnold (EEUU)
Richard Avedon (EEUU)	Ruth-Marion Baruch (EEUU)
Hugh Bell (EEUU)	Eva Besnyö (Países Bajos)
Wermund Bendtsen (Dinamarca)	Maria Bordy (Rusia)
Paul Berg (EEUU)	Margaret Bourke-White (EEUU)
Lou Bernstein (EEUU)	Reva Brooks (Canadá)
Edmund Bert Gerard (EEUU)	Esther Bubley (EEUU)
John Bertolino (EEUU)	Shirley Burden (EEUU)
Werner Bischof (Suiza)	Ruth Davis (EEUU)
Édouard Boubat (Francia)	Nell Dorr (EEUU)
Mathew Brady (EEUU)	Nora Dumas (Hungría)
Bill Brandt (Reino Unido)	Eleanor Fast
Brassaï (Francia)	Toni Frissel (EEUU)
Joseph Breitenbach (Alemania)	Mildred Grossman (EEUU)
David Brooks (EEUU)	Hella Hammid (Alemania)
Ernst Brunner (Suiza)	Caroline Hebbe-Hammarskiöld (Suecia)
Wynn Bullock (EEUU)	Tana Hoban (EEUU)
Rudolf Busler (Alemania)	Consuelo Kanaga (EEUU)
Harry Callahan (EEUU)	Martha Kitchen (EEUU)
Cornell Capa (Hungría-EEUU)	Dorothea Lange (EEUU)
Robert Capa ¹⁷⁶ (Hungría-EEUU)	Lisa Larsen (EEUU)
Robert Carrington (EEUU)	Alma Lavenson (EEUU)
Lewis Carroll (Reino Unido)	Nina Leen (Rusia)
Henri Cartier-Bresson (Francia)	Gita Lenz (EEUU)
Ted Castle (EEUU)	Helen Levitt (EEUU)
Marcos Chamúdez (Chile)	Margery Lewis (EEUU)
Al Chang (EEUU)	Joan Miller (EEUU)
Ed Clark (EEUU)	Lee Miller (EEUU)
Hermann Claasen (Alemania)	May Mirin (EEUU)
Jerry Cooke (EEUU)	Lisette Moddel (Austria)
Gordon Coster (EEUU)	Barbara Morgan (EEUU)
Ralph Crane (EEUU)	Hedda Morrison (Alemania)
Roy DeCarava (EEUU)	Ruth Orkin (EEUU)
Loomis Dean (EEUU)	Marion Palfi (Alemania)
Jack Delano (EEUU)	Anna Riwkin-Brick (Rusia)
Nick De Morgoli	Annelise Rosenberg (Alemania)
J. De Pietro	Musya S. Sheeler (Rusia)
R. Diament (Rusia)	Gitel Steed (EEUU)
Robert Doisneau (Francia)	Constance Stuart (Reino Unido)
David Douglas Duncan (EEUU)	Suzanne Szasz (Hungría)
Aldred Eisenstaedt (EEUU)	Doris Ulmann (EEUU)
Ed van der Elsken (Países Bajos)	Sabine Weiss Weber (Suiza)
Eliot Elisofon (EEUU)	

¹⁷⁶ Únicamente André Friedmann.

Pat English (EEUU)
Elliot Erwit (EEUU)
JR Eyerman (EEUU)
Sam Falk (EEUU)
Nat Farbman (EEUU)
Louis Faurer (EEUU)
Ed Feingersh (EEUU)
Andreas Feininger (Francia)
Charles C. Fennel (Irlanda)
Vito Fiorenza (Italia)
Leopold Fischer (EEUU)
John Florea (EEUU)
Robert Frank (EEUU)
Unosuke Gamou (Japón)
William Garnett (EEUU)
Herbert Gehr (EEUU)
Guy Gillete (EEUU)
Burt Glinn (EEUU)
Fritz Goro (EEUU)
Allan Grant (EEUU)
Farrel Grehan (EEUU)
René Groebli (Suiza)
Karl W. Gullers (Suecia)
Ernst Haas (EEUU)
Peter W. Haberlin (Suiza)
Hideo Haga (Japón)
Otto Hagel (Alemania)
Robert Halmi (Hungría)
Hiroshi Hamaya (Japón)
Hans Hammarskiöld (Suecia)
Bert Hardy (Reino Unido)
Richard Harrington (EEUU)
Eugene Harris (EEUU)
D. Harrisiades (Grecia)
Paul Himmel (EEUU)
Frank Horvat (Italia)
Kurt Huhle (Alemania)
Willi Hutting (Alemania)
Yasuhiro Ishimoto (Japón)
Izis Bidermanas (Lituania)
Charles Fenno Jacobs (EEUU)
Raymond Jacobs (EEUU)
Ronny Jaques (Reino Unido)
Bob Jakobsen (EEUU)
Nico Jesse (Países Bajos)
Constantin Joffé (Rusia)
Carter Jones (EEUU)
Henk Jonker (Países Bajos)
Victor Jorgensen (EEUU)
Clemens Kalischer (Alemania)

Simpson Kalischer (EEUU)
Dmitri Kessel (Ucrania)
Ihei Kimura (Japón)
N. Kolli (Rusia)
Torkel Korling (Suecia)
Nikolai Kozlovsky (Ucrania)
Ewing Krainin (EEUU)
Herman Kreider (EEUU)
Walter B. Lane (EEUU)
Harry Lapow (EEUU)
Arthur Lavine (EEUU)
Russel Lee (EEUU)
Laurence Le Guay (Australia)
Henri Leighon (EEUU)
Arthur Leipzig (EEUU)
Charles Leirens (Bélgica)
Leon Levinstein (EEUU)
Sol Libsohn (EEUU)
David Linton (EEUU)
Herbert List (Alemania)
Jacob Lofman (Polonia)
Jack Lorner (EEUU)
Hans Malmberg (Suecia)
Jean Marquis
Alexander Marshak (EEUU)
Thomas McAvoy (EEUU)
Leonard McCombe
G. H. Metcalf (Reino Unido)
Gjon Mili (Albania)
Frank Miller (EEUU)
Wayne Miller (EEUU)
Peter Moeschlin (Suiza)
David Moore (Australia)
Ralph Morse (EEUU)
Robert Mottar (EEUU)
Carl Mydans (EEUU)
David Myers (EEUU)
Fritz Neugass (Alemania)
Lennart Nilsson (Suecia)
Pål-Nils Nilsson (Suecia)
Emil Obrovsky (Austria)
Yoichi Okamoto (EEUU)
Cas Oorthuys (Países Bajos)
Don Ornitz (EEUU)
Eiju Otaki (Japón)
Homer Page (EEUU)
Gordon Parks (EEUU)
Rondal Partridge (EEUU)
Irving Penn (EEUU)
Carl Perutz (EEUU)

John Phillips (Argelia)
Leonti Planskoy (Rusia)
Ray Platnick (EEUU)
Fred Plaut (Alemania)
Rudolf Pollak (Alemania)
Gottfried Rainer (Austria)
Daniel J. Ransohoff (EEUU)
Bill Rauhauser (EEUU)
Satyahit Ray (India)
Abdul Razay Mehta (Pakistan)
George Rodger (Reino Unido)
Willy Ronis (Francia)
Hannes Rosenberg (Alemania)
Charles Rotkin (EEUU)
Michael Rougier (EEUU)
Kosti Ruohomaa (EEUU)
Karl Sandels (Suecia)
August Sander (Alemania)
Walter Sanders (EEUU)
Sanford H. Roth (EEUU)
Hans Schreiner
Gotthard Schuh (Alemania)
Éric Schwab (Alemania-Francia)
Bob Schwalberg (EEUU)
Kurt Severin (Alemania)
David Seymour, Chim (Polonia)
Ben Shahn (Lituania)
Le Shu (China)
George Silk (Nueva Zelanda)
Bradley Smith (EEUU)
Ian Smith (Reino Unido)
W. Eugene Smith (EEUU)
Howard Sochurek (EEUU)
Peter Stackpole (EEUU)
Alfred Statler (EEUU)
Edward Steichen (Luxemburgo)
Richard Steinheimer (EEUU)
Ezra Stoller (EEUU)
Lou Stoumen (EEUU)
George Strock (EEUU)
Étienne Sved (Hungría)
Yoshisuke Terao (Japón)
Gustavo Thorlichen (Argentina)
Charles Trieschmann (EEUU)
François Tuefferd (Francia)
Jakob Tuggener (Suiza)
Allan Turoff
Alexander Uzlyan (Rusia)
William Vandivert (EEUU)
Pierre Verger (Francia)

Ike Vern (EEUU)
Werner Rosenberg, Véro (Alemania)
Roman Vishniac (Rusia)
Carmel Vitullo (EEUU)
Edward Wallowitch (EEUU)
Todd Webb (EEUU)
Dan Weiner (EEUU)
Edward Weston (EEUU)
Bob Willoughby (EEUU)
Jay Te Winburn (EEUU)
Garry Winogrand (EEUU)
Arthur Witman (EEUU)
Jasper Wood (EEUU)
Cedric Wright (EEUU)
Yosuke Yamahata (Japón)
Shizuo Yamamoto