

MIRANDO MIRADAS. LOS OTROS EN LA FOTOGRAFÍA DE WALKER EVANS

Ainara Miguel Sáez de Urabain
Universidad del País Vasco UPV/EHU
ainara.miguel@ehu.es

Resumen

Se tratará de utilizar la metodología semiótica para investigar la diferencia como tema fotográfico en las imágenes de Walker Evans. Así, se analizarán varias imágenes de este fotógrafo, un intelectual de buena familia que en los años treinta retrató a los granjeros blancos y pobres del sur de los Estados Unidos. El propósito será demostrar que Evans fotografiaba a los otros, a los diferentes, de modo distinto a como fotografiaba a quienes consideraba sus iguales. Se verá, también, de qué modo se representan esas diferencias.

Palabras clave: Walker Evans, fotografías, semiótica textual, enunciación

1. Introducción

El propósito de este trabajo es el de presentar la parte metodológica de un proyecto más grande cuya hipótesis de partida puede resumirse en pocas palabras: el fotógrafo Walker Evans retrató a los blancos pobres, a los negros, a las mujeres, a los niños (a los otros, en definitiva) de un modo distinto que a quienes consideraba sus iguales, ya fueran amigos, amantes o enemigos.

Puesto que el otro es alguien percibido como diferente a uno mismo (y esa diferencia puede ser económica, social, cultural, etnológica o incluso de género), está claro que depende del punto de vista. Y Evans encarna como nadie el punto de vista dominante: masculino, blanco, anglosajón y culto. Un hombre blanco americano, educado en buenos colegios y viajado a Francia, que logró hacerse un nombre fotografiando hombres y mujeres blancos y americanos también, pero analfabetos e indiscutiblemente pobres.

Para tratar de probar esta hipótesis, además de leer sus biografías y estudiar las primeras ediciones de los libros que publicó (a los que tuve acceso durante una visita de nueve semanas al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York), es preciso analizar las fotografías que hizo en el sur de Estados Unidos durante la depresión (1935-1937) y compararlas con las de sus amigos y amantes de la época. Y éstas últimas con sus autorretratos.

La metodología a utilizar será la semiótica textual, de modo que se realizará un estudio analítico en profundidad de una selección de textos fotográficos partiendo de la base

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

de que su forma y contenido forman un todo coherente. Así, se estudiará la dimensión estética de las imágenes, su morfología y sintaxis: la forma de las imágenes (punto, línea, plano, escala, textura, iluminación, etc.) y su composición (perspectiva, ritmo, tensión, etc.).

Pero, como la investigación se centra en el modo de representar las diferencias, lo más interesante es la mirada enunciativa, el punto de vista físico y, sobre todo, el punto de vista metafórico, ese que se revela en la actitud y la mirada de los personajes, las relaciones intertextuales, la presencia del autor en el texto, o estrategias enunciativas como la identificación o el distanciamiento.

Durante su viaje por el sur del país, además de hacer fotografías, Evans escribió un libro junto a su amigo el escritor James Agee (*Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families*) narrando la experiencia. El método de análisis utilizado, centrado en la enunciación, permitirá ver cómo las imágenes, a pesar de su laconismo y simplicidad aparentes, dicen sobre las diferencias entre el autor y sus modelos lo que no dicen las palabras; como si estuvieran cargadas con una plusvalía de sentido.

2. Walker Evans, James Agee y *Let Us Now Praise Famous Men*

Walker Evans, fotógrafo Americano, nació en Saint Louis, Missouri, en 1903. Siempre quiso ser escritor, así que estudió literatura, trabajó en una librería, en la Biblioteca Pública de Nueva York y viajó al París de los felices años veinte, pero al año volvió a Estados Unidos, se instaló en Brooklyn, y se convirtió en fotógrafo de día y oficinista de noche.

No había cumplido los treinta cuando fue el protagonista de la primera exposición individual de un fotógrafo en el MoMA, una exposición titulada *Walker Evans: Photographs of Nineteenth Century Houses*, en la que se mostraba la transformación de la arquitectura americana en 39 imágenes. Eso mismo estaba haciendo, fotografiar casas (arquitecturas anteriores a la Guerra de Secesión), cuando entre febrero y marzo de 1935, conoció a Jane Smith Ninas y la fotografió en el balcón de una mansión de Louisiana. La bella modelo, casada con Paul Ninas, se convertirá en su amante.

Pero los dos años siguientes serán intensos. Ya en junio de 1935 había recibido el encargo del Gobierno de Roosevelt (más concretamente de Roy Stryker, director de la Sección Histórica o División de Información de la Resettlement Administration, conocida después como Farm Security Administration) de fotografiar a los pobres que había dejado la Gran Depresión de los años treinta, a los miles de pequeños granjeros que después de años de crisis económica, sequía y violentos vientos, se veían arruinados y obligados a abandonar sus tierras y emprender largos peregrinajes en busca de mejores oportunidades. En poco más de año y medio fue evidente que Evans no era un fotógrafo demasiado dado al compromiso político ni dispuesto a hacer propaganda, así que fue despedido. Pero para entonces ya había hecho las fotografías que le harían famoso, algunas de las cuales trataremos de analizar en esta comunicación.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

Porque, además de la foto realizada a Jane Ninas en 1935, estudiaremos otras dos hechas a dos miembros (marido y mujer) de una familia de aparceros algodoneiros de Alabama durante los meses de julio y agosto de 1936. Allí estuvo Evans, junto al escritor James Agee, dispuestos ambos a cumplir el encargo de la revista *Fortune*: un reportaje sobre las terribles condiciones de vida de los campesinos sin propiedades, que pagaban el alquiler de las tierras con su cosecha. En años los malos, contraían deudas. En los buenos, si trabajando duro conseguían recolectar más algodón, el dueño de la tierra les subía el alquiler. Un callejón sin salida que prácticamente los convertía en esclavos.

El reportaje, al parecer, les salió demasiado radical y *Fortune* lo rechazó. El rechazo hizo que los autores, escritor y fotógrafo, fotógrafo y escritor, íntimos amigos, publicaran cinco años más tarde, en 1941, un trabajo mucho más grande, *Let Us Now Praise Famous Men*, un trabajo conjunto a medio camino entre el reportaje, la novela y el libro de fotografías. Ese mismo año Evans se casará con su amante y protagonista de la primera fotografía, Jane Ninas. Pero la última fotografía analizada es anterior, de un día que Evans y Agee, en 1937, pasaron en la playa de Long Beach.

3. Floyd Burroughs y Allie Mae Burroughs

Así fue como Walker Evans, hombre blanco, anglosajón, culto y urbano, retrató a Floyd y Allie Mae Burroughs, hombre y mujer, blancos también pero analfabetos, que vivían en el campo en un régimen de semi-esclavitud. Sus dos retratos, *Alabama Tenant Farmer* y *Alabama Tenant Farmer Wife* (*Granjero arrendatario de Alabama* y *Mujer de granjero arrendatario de Alabama*), son respectivamente la segunda y la tercera fotografía publicadas en *Let us...*

Imagen 1. Alabama Tenant Farmer, 1936 (The Metropolitan Museum of Art)



El de Floyd Burroughs es el retrato en blanco y negro de un hombre joven y guapo que mira a la cámara con gesto doliente, el ceño levemente fruncido. Lleva la camisa rota y sucia bajo un peto de tela vaquera. Está claro que es un campesino; pero su mirada brillante contrasta con la piel, curtida por el sol y sin afeitado, del mismo modo que su

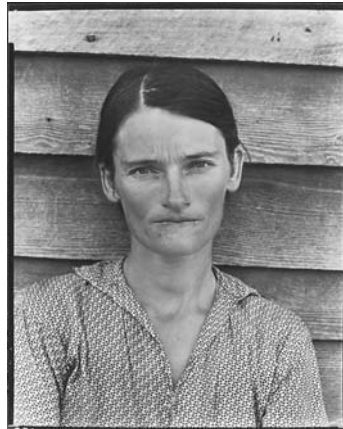
Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

camisa blanca resalta sobre el fondo oscuro. A la derecha, el marco de madera de una puerta enmarca la escena.

Las formas de la imagen están perfectamente definidas. El grano es tan fino que permite apreciar las arrugas de la frente y los ojos, la dirección de los pelos de la barba, los hilos sueltos de la camisa, el basto tejido de la ropa de trabajo. La figura se ve completamente nítida, la luz dirigida al rostro, mientras el fondo queda oscuro, en un tercer plano (el segundo plano está ocupado por el marco de la puerta) desenfocado.

Se trata de un plano medio corto, ligeramente oblicuo, realizado con la cámara a la altura de los ojos del modelo. Un retrato de agradables proporciones y adecuada distribución de pesos (pese a no ser un retrato del todo simétrico, el marco de madera equilibra el vacío que la figura deja a la derecha), en el que los ojos de Burroughs, situados en los puntos de intersección entre las líneas de tercios superiores, adquieren una intensa fuerza visual y conforman el centro de interés. Porque esta imagen, luego lo veremos, empieza y termina en esa mirada.

Imagen 2. Alabama Tenant Farmer Wife, 1936 (The Metropolitan Museum of Art)



El retrato de su mujer, Allie Mae Burroughs, es a su vez el retrato en blanco y negro de una mujer joven pero envejecida que, al tiempo que entorna sus enormes ojos, se muerde el labio inferior. Lleva el pelo sucio, peinado con raya y recogido hacia atrás. Posa ante un fondo de tablillas de madera, sin maquillaje ni joyas, con solo una bata de tela fina y pequeños puntos negros, y un gesto que no llega a ser enfurruñado, pero sí preocupado. Igual que su marido, mira directamente al objetivo.

La imagen es tan nítida que hace estragos. Tan reveladora como un espejo de aumento o la luz de la mañana, casi parece que podríamos tocar a la mujer. Se ven los poros, las manchas solares, las arrugas del cuello, las de alrededor de los ojos, el ceño fruncido (y que no es la primera vez que lo frunce), los labios agrietados. Las líneas suaves y sinuosas de su rostro, su cuello y su ropa contrastan con las de la madera, duras, rectas y horizontales, en línea con los ojos y la boca.

Se trata de un primer plano largo, absolutamente frontal y simétrico, con la figura centrada en primer plano y la madera al fondo. Ambos planos están enfocados; existe una gran tensión entre el vivo rostro ovalado de la mujer y la horizontalidad inerte de

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

la madera; entre la piel, blanca y frágil, y la madera, mucho más oscura, áspera y dura; entre el estampado del vestido y las vetas de la madera. La mujer ocupa prácticamente todo el plano; la intersección de sus ojos con las tablillas del fondo se encarga de dibujar las líneas de tercios. Una imagen perfectamente estática, en la que todo (pelo, boca, cuerpo) excepto los ojos parece inerte, sin apenas vida ni color. Una imagen prácticamente plana cuya profundidad está contenida, otra vez, en la generosa mirada de la mujer.

3.1. La enunciación

Hasta este punto, nos hemos estado fijando en la dimensión estética de las fotografías, en su forma y composición; sin embargo, como ya se ha dicho, lo que más interesa a este estudio es la enunciación, esa huella que el autor y el espectador implícitos dejan en el texto.

Sobre los autores (James Agee y Walker Evans), el modo en que se produjo el texto (tras el rechazo de la revista *Fortune*, que les había encargado el trabajo a propuesta de Agee) y la forma en que se publicó (en forma de libro, casi como una protesta contra las revistas ilustradas que convertían las fotos en objeto de consumo y los archivos-gubernamentales o no- que las convertían en propaganda) ya hemos escrito bastante.

Los autores y espectadores mencionados hasta el momento son, fueron, personas de carne y hueso cuya existencia fuera del texto está fuera de toda duda; figuras reales, con sus cuerpos y sus nombres. Eco los llama autor empírico y lector empírico.

Pero hay más. Estas figuras, personas de verdad que viven y actúan fuera del texto, se reflejan en él. Por eso, dentro del texto, aparecen otras dos figuras que, aunque no existen más allá de texto, están muy pero que muy presentes en él: el autor implícito y el lector implícito (llamados también autor modelo y lector modelo, o enunciador y enunciatario).

Así como el autor y el lector empíricos son personas concretas, el autor y el lector modelos son figuras abstractas. No existen más que como ideas, como principios generales que rigen el texto. El autor implícito no es más que la "lógica" que informa al texto (las actitudes, las intenciones, el modo de hacer... de su responsable), mientras que el lector implícito es la "clave" según la cual se observa ésta (las predisposiciones, las expectativas, las operaciones de lectura... del lector). En palabras de Eco (Eco, 1994: 16) el lector modelo es el tipo de lector en quien había pensado el autor, un espectador dispuesto a sonreír ante una película cómica, por ejemplo. Un lector tipo que el texto no sólo prevé como colaborador, sino que incluso intenta crear. Aquel que sabe atenerse a las reglas del juego.

Centrémonos, pues, en observar la presencia del autor implícito, el espectador implícito y sus respectivas encarnaciones o "figurativizaciones" (Casetti y Di Chio, 1990: 202) en los retratos de los Burroughs. Antes de seguir adelante, es preciso aclarar que

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

ambas figuras, enunciador y enunciatario, siempre están presentes en la imagen fotográfica (alguien tuvo que encuadrar la imagen y en el momento decisivo apretar el obturador, fijando una mirada para otro alguien que la propia mirada presupone), otra cosa es que su presencia sea reconocible, esté evidenciada o que, por el contrario, trate de ocultarse. Y eso es precisamente lo que interesa analizar.

El autor implícito se manifiesta en los dos retratos de la pareja de algodonereros de idéntica forma, en el modo de fotografiar de Evans, en la absoluta perfección técnica, la casi terrible nitidez, la tensión entre líneas, formas y texturas, la simetría, la presencia de la mirada como centro de atención etc. Así, el autor está ahí, en el texto visual, pero su inevitable presencia no está deliberadamente subrayada, como sí sucede en otras imágenes de Evans en las que la representación de ventanas, carteles publicitarios u otras reproducciones remiten directamente a la figura del emisor. Las soluciones estilísticas arriba mencionadas no son, además, particularmente expresivas. Mientras el autor implícito permanece semi-oculto, el espectador implícito aparece encarnado en las miradas (por otra parte, típicas del género) que los retratados dirigen a la cámara y constituyen una llamada directa a la dimensión de la recepción. Podría parecer, entonces, que el punto de vista está desequilibrado (el enunciador no está encarnado en el texto, el enunciatario sí), y puede que así sea, pero el autor implícito ya se ha ocupado de remediar esta posible desigualdad en el interior de las imágenes con la presencia de un focalizador que Genette llamaría “extradiagético”, por estar dentro del texto pero fuera de la historia, fuera del relato, fuera de las imágenes, en nuestro caso.

Focalizar no es otra cosa que seleccionar y subrayar (la imagen muestra, sabe y cree unas cosas y no otras, y no puede evitar privilegiar lo escogido), justo lo que hacen el prefacio y las tres citas insertadas en el libro primero de *Let us...*, afectando así a su sentido global. Porque el autor, tras un prefacio en el que se ocupa de dejar bien claro que las fotografías no ilustran al texto ni al revés, copia varios textos que no pertenecen al plano del retrato:

El primero se trata de un pasaje religioso, tomado de *El Libro de Jesús, hijo de Sirac*, también llamado *El Eclesiástico*, escrito en palestina al comienzo del siglo II a. C. (entre los años 200-170 a. C.) es un texto hebreo que, aunque no forma parte del canon judío, goza de gran prestigio en Israel. Su objetivo es enseñar la sabiduría, mostrar el modo de portarse bien con Dios, con los padres, con el prójimo y también con los pobres y oprimidos. El fragmento escogido por nuestro autor pertenece al final cuando, tras contar la historia del pueblo escogido, el libro elogia a los varones sabios y justos, pero también a los olvidados, “quienes no han dejado ningún recuerdo; que perecieron como si nunca hubieran existido; y han desaparecido como si no hubieran nacido nunca; y sus hijos después de ellos”. Hombres misericordiosos y rectos cuya semilla “perdurará para siempre, y su gloria no será borrada”.

El segundo, “workers of the world, unite and fight. You have nothing to lose but your chains, and a world to win”, no necesita tanta explicación. Es la consigna más famosa del *Manifiesto del Partido Comunista* de Marx y Engels, representativa de la causa del comunismo internacional. La cita, no obstante, lleva una nota al pie advirtiendo al lector que estas palabras no significan lo que el lector pudiera pensar que significan,

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

sino sólo lo que dicen. Por si no estuviera suficientemente claro, añada que ni las palabras ni los autores pertenecen a ningún partido político, fe o facción.

La tercera cita la componen varias frases sacadas de un libro de texto de geografía perteneciente a la hija de diez años de un aparcerero, *Around the World With the Children*, escrito por un tal F. B. Carpenter. Las frases elegidas hablan de que todas las personas del mundo necesitan comida, cobijo y ropa; y de que casi todos los hombres de la tierra pasan sus vidas intentando conseguir esas cosas. Dicen que en nuestros viajes debemos aprender lo que nuestros hermanos y hermanas del mundo comen, y de dónde viene su comida; ver las casas que habitan y la ropa que usan para protegerse del calor y del frío.

Por si todas estas aclaraciones fueran pocas, el autor suma a la lista de los nombres de las personas y lugares que aparecen en el libro (deliberadamente alterados, porque son reales), los nombres de James Agee, “un espía viajando como periodista”; Walker Evans, “un contraespía viajando como fotógrafo”; William Blake, Louis-Ferdinand Celine, Ring Lardner, Jesucristo, Sigmund Freud, Lonnie Johnson, Irvine Upham y otros “agitadores sin sueldo”.

No podemos detenernos a explicar el abanico de significaciones desplegado por estas focalizaciones, auténticas declaraciones de intenciones que nos relacionan directamente con los valores, la ideología y las convicciones del autor implícito, equilibrando así la presencia del espectador implícito invocada por las miradas de Floyd y Allie Mae Burroughs.

Y de nuevo, al fijarnos en la relación entre el punto de vista extradiegético (el que no pertenece ni al relato escrito ni al visual: el prefacio, las tres citas, la lista de nombres) y el punto de vista intradiegético (el de las imágenes, en nuestro caso), hallamos equilibrio. Porque, si bien es verdad que todos los comentarios arriba descritos y situados fuera del cuadro tienen un gran peso significativo, también lo es que la inevitable presencia del autor implícito dentro del cuadro no pasa inadvertida. De este modo, aunque pareciera que se limitara a describir o dar testimonio de los personajes (la cámara a la altura de sus ojos, la puesta en escena casi transparente, verosímil, sin rastro de artificiosidad), está claro que es él, el autor implícito, quien establece las reglas del juego.

Las citas que acompañan a las imágenes indican que el autor ve mejor, sabe más y posee mayores razones que los personajes, pero los personajes parecen conformes. Su punto de vista coincide con el que atraviesa el libro; no hay contradicción. Todo en sus expresiones contenidas y sus limpias miradas nos habla de la misma dignidad que evoca el fragmento del texto sagrado al que alude el título del libro, el mencionado *Libro de Jesús*, que comienza “elogiemos ahora a hombres famosos y a nuestros padres que nos engendraron (...)”. Autor y personajes operan, así, en el mismo sentido, con gran eficacia. Equilibrio, otra vez.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

Y otra, puesto que, atendiendo a los cuatro grandes tipos de mirada (la objetiva, la objetiva irreal, la interpelación y la subjetiva), observaremos que la postura comunicativa adoptada por las imágenes analizadas oscila entre la mirada objetiva y la interpelación. Por una parte, están los primeros planos que evidencian la expresión de los retratados, y los encuadres frontales que neutralizan al autor al tiempo que ocultan al espectador. Por otra, están las miradas dirigidas al espectador; unas miradas acogedoras, que hablan al espectador de sufrimiento, sacrificio y dignidad a la vez que le invitan a ponerse en su lugar.

Y otra más. Si, para terminar, reparamos en las funciones comunicativas, notaremos cómo las imágenes estudiadas logran mantener un delicado equilibrio entre la comunicación referencial y la metalingüística. El mismo Evans definía sus imágenes como “documentos líricos”, porque en verdad parecen vivir entre dos mundos, divididas entre su inocente apariencia documental y la ya descrita intervención del fotógrafo, capaz de transformar un simple retrato en un signo de múltiples significaciones. Los dos famosos retratos de los Burroughs parecen neutrales, pero no lo son; su meticuloso cuidado formal remite a un autor cuya mediación convierte la experiencia en imagen.

4. Jane Ninas y James Agee

Los dos retratos de los Burroughs, además de las fotos más famosas del autor, eran la segunda y la tercera fotografías publicadas en la primera edición de *Let us...*, así que no ha sido necesario justificar su elección. No es el caso de los retratos de Jane Ninas y James Agee. Éstos no son el producto de ningún encargo y tampoco han sido seleccionados por el autor sino por mí misma, entre las diferentes tomas de los mismos personajes conservadas en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Lo cierto es que, en ambos casos, las imágenes que acompañaban a las elegidas eran mucho más lúdicas, con ángulos extremos en el caso del retrato de Ninas y encuadres difíciles en el de Agee, pero se trató de escoger las más neutras, mucho más parecidas a las analizadas hasta el momento, para no hacer trampas. Porque, evidentemente, Walker Evans retrató a su futura amante y esposa, a su íntimo amigo, de forma muy distinta a cómo retrató a los Burroughs. Ambas series de fotografías, tanto la de Ninas como la de Agee, son más casuales, más relajadas que las de los labriegos, pero en ambas destacan un par de imágenes más estáticas que podrían considerarse equivalentes a las anteriores.

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

Imagen 3. Jane Ninas on the Balcony of the Belle Grove Plantation, White Castle, Louisiana, 1935 (The Metropolitan Museum of Art)



Jane Ninas, retratada en febrero o marzo de 1935, se casará con Walker Evans en 1941 y se divorciará de él diez años después. Pero todavía no lo sabe. Acaban de conocerse y ella ya está casada; primero, serán amantes. De momento, estamos otra vez, ante el retrato en blanco y negro de una mujer joven que, al contrario que la anterior, parece realmente joven. La chica mira hacia abajo como para lucir su peinado, tan elaborado, y viste una elegante chaqueta de cuadros a juego con la falda. Lleva los labios pintados, las cejas arregladas y se sienta recogiendo las rodillas con los brazos. La suavidad de su piel, blanca, perfecta y perfectamente enfocada, choca con la piedra áspera y desenfocada del fondo.

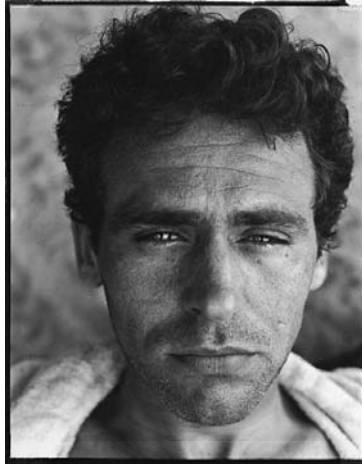
La figura de Ninas, como la de Floyd Burroughs, está en primer plano y se ve completamente nítida, con una suave luz lateral derecha iluminando parte de la cara y el fondo, y una columna de piedra bastante desenfocada que le da a la imagen un aire clásico, como pictorialista (con lo que el pictorialismo disgustaba a Evans...). Se trata de también de un plano medio corto, pero esta vez decididamente oblicuo, realizado con la cámara en ligerísimo ángulo contrapicado. Un retrato cuya composición piramidal, junto a la mirada baja y el gesto, algo afectado, de la mujer, recuerdan a las típicas representaciones pictóricas de la virgen. Los ojos, protagonistas de los dos retratos anteriores, se ocultan aquí un poco forzosamente, la artificialidad de la pose ratificada por la media sonrisa autoconsciente de la modelo.

Estamos, pues, ante una imagen muy distinta a las de Alabama; una imagen mucho más convencional, mucho menos sincera. Ciertamente se repite el juego de líneas rectas (verticales y horizontales en la columna) y curvas (en el pelo, la nariz, el cuerpo plegado de la mujer), los dos planos claramente diferenciados (el primero enfocado y el segundo no), y la tensión entre formas (las líneas de la columna, los cuadros de la chaqueta) y texturas (la piedra, la tela, la piel). Verdad que la modelo está centrada y conforma una imagen estática. Pero la modelo no mira a la cámara y su actitud es juguetona; posa como queriendo parecer bella, en actitud pensativa, romántica, algo artificial. Quiere parecer ausente, pero no lo está. La puesta en escena resulta,

Investigar la Comunicación hoy Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

además, algo inverosímil, como preparada. El autor está ahí y el espectador también, representado en la incomodidad de la modelo, en ese sentirse observada. Pero ninguna de estas presencias puede compararse a la invocada por las miradas de los Burroughs. En cuanto a la conformidad del punto de vista, es evidente que el personaje de Ninas resulta mucho menos creíble que los de estos últimos. La sonrisita nos dice que, aunque se presta al juego del autor, no está del todo convencida de querer jugar con él...

Imagen 4. James Agee, Old Field, Long Island, New York, 1937 (The Metropolitan Museum of Art)



Así como el retrato de Ninas se asemeja al de Floyd Burroughs, el de Agee se parece al de su mujer. Como aquel, es un primer plano (más corto, eso sí), radicalmente frontal y simétrico, con la figura centrada en el primer plano. Sólo que, en este caso, el fondo está completamente desenfocado, por lo que desaparece todo rastro de la tensión que enriquece la foto de Allie Mae Burroughs. En esa imagen, Agee también ocupa casi todo el plano, pero sus ojos están por debajo de la intersección de las líneas de tercios superiores; y mucho menos abiertos. Mirar sin mirar, entrecerrados en una mirada que puede ser soñadora o turbia, dependiendo del crédito que el espectador conceda a uno de los biógrafos de Evans, James Mellow, quien se atrevió a sugerir que el escritor y el fotógrafo fueron algo más que amigos.

En la foto de Agee pierden fuerza tanto la presencia del autor implícito como la del espectador implícito (la composición no está tan cuidada, la mirada no mira tan directamente) hasta el punto que resulta difícil dilucidar si el modelo ve, sabe y cree lo mismo que el autor. Es evidente que hay mucha menos distancia entre modelo y autor en este retrato que en el de Ninas; pero no acaba de estar claro. Todo depende, ya se ha dicho, de la verosimilitud que se conceda a la citada biografía, fuera del relato al fin.

5. Conclusión

Walker Evans fotografió de un modo muy diferente a sus dos amigos que a los dos arrendatarios de Alabama y, a estos últimos, los fotografió mejor, de un modo mucho

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

más profesional, haciendo gala de un virtuosismo técnico que en los retratos de Ninas y Agee se intuye apenas. No obstante, la fuerza de las famosas imágenes del matrimonio Burroughs no reside en su absoluta perfección técnica (puede que los pobres de Evans estuvieran mal vestidos pero nunca mal encuadrados), sino en su equilibrio comunicativo. Es increíble como las medidas presencias tanto del autor implícito como del espectador implícito logran unas imágenes pendulares, que van del autor al artesano y del artesano al autor, de la poesía al documento y del documento a la poesía, de la expresión a la información y de la información a la expresión, de la implicación a la distancia y de la distancia a la implicación, una y otra vez, sin parar.

6. Bibliografía y referencias metodológicas

AGEE, James; EVANS, Walker (1941). *Three Tenant Families. Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton Mifflin Company (Cambridge: The Riberside Press).

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico (2010). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

ECO, Umberto (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press.

ECO, Umberto (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.

MARZAL, Javier (2008). *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Cátedra.

MELLOW, James R. (1999). *Walker Evans*. Watson Library Stacks.

WATCHING GAZES. THE OTHERS IN WALKER EVANS PHOTOGRAPHY

Ainara Miguel Sáez de Urabain
Universidad del País Vasco UPV/EHU
ainara.miguel@ehu.es

Abstract

This paper tries to use semiotic methodology to investigate the difference as a topic in photographic images of Walker Evans. Thus, we analyzed several images of this photographer, a middle class intellectual who portrayed poor white farmers of the deep south of United States in the thirties. The purpose is to show that Evans depicted the others (those who are different), otherwise than the ones he considered his equal. It will also be shown how these differences are represented.

Keywords

Walker Evans, photographs, textual semiotic, enunciation