

pobreza de la imagen

José Cuevas y Begoña Manso

Recibido 10.02.2014 - Aceptado 13.03.2014

Resumen / Abstract / Résumé

La pobreza es fruto de un desequilibrio social caracterizado por el sometimiento de grandes capas de la población a condiciones inhumanas en términos de salud, educación, alimentación, vivienda y desarrollo afectivo, y cuyas raíces se encuentran en las relaciones productivas y de dominio vigentes en cada una de las etapas de la historia. La imagen de la pobreza construida a lo largo de los siglos en las artes plásticas, la fotografía y el cine desempeña un papel de intervención ideológica al servicio de las diferentes clases y grupos sociales. El enfrentamiento dialéctico que se produce en lo social y económico entre estos grupos se refleja asimismo en la representación que se lleva a cabo de la pobreza: desde la idealización, ocultamiento y desvirtuación de la misma, a la postura crítica y comprometida que intenta devolver esa realidad a la sociedad. Analizar la pobreza a partir de la imagen que se ha construido de ella a través del tiempo, en este caso desde la revolución industrial a nuestros días, establece un cruce de caminos de sumo interés para la sociología, la antropología, la historia y la teoría de la imagen.

La pauvreté est le résultat d'un déséquilibre social caractérisé par la soumission de larges segments des populations à des conditions inhumaines en termes de santé, d'éducation, de nourriture, de logement et de développement affectif. Ses racines se trouvent dans les rapports entre la production et le pouvoir en vigueur dans chaque stade de l'histoire. L'image de la pauvreté qui a été construite au cours des siècles dans les arts plastiques, la photographie et le cinéma joue un rôle d'intervention idéologique au service des différentes classes et groupes sociaux. La confrontation dialectique qui se produit dans le domaine social et économique entre ces groupes se reflète également dans la représentation de la pauvreté : de l'idéalisation, de l'occultation et de la dénaturation de la même, à une position critique et engagée qui essaie de retourner cette réalité à la société. L'analyse de la pauvreté sur la base de l'image construite au fil du temps, dans ce cas de la révolution industrielle à nos jours, constitue un carrefour très intéressant pour la sociologie, l'anthropologie, l'histoire et la théorie de l'image.

Poverty is the result of a social imbalance, and is characterized by having a large percentage of the population forced to a miserable and sub-human situation in terms of health, education, nutrition, housing and emotional development. Its origins can be traced to the production and

power relationships in different stages of history. The image of poverty created and seen in visual arts, photography and cinema through the centuries constitutes an ideological intervention, at the service of certain social classes and groups. The dialectic confrontation taking place between such groups can also be seen in the depiction of poverty, ranging from idealization, concealment and distortion to a critical and politically engaged point of view which tries to bring that reality to light. An analysis of poverty through the use of its constructed image throughout time –from the industrial revolution up to this day as it is done in this article– establishes a very interesting crossroad for sociology, anthropology, history and theory of the image.

Palabras clave / Key Words / Mots-clé

Enfermedad, pobreza, desequilibrio social, imagen y representación, cine, fotografía.

Maladie, pauvreté, déséquilibre social, image et représentation, cinéma, photographie.

Disease, poverty, social imbalance, image and representation, cinema, photography.

1. Introducción

La aproximación al estudio de la pobreza a través de la representación que se construye preferentemente a partir de la imagen puede ser de gran ayuda tanto para profundizar en la comprensión de este fenómeno social como para el análisis de la propia iconografía generada en los últimos siglos. El centro de nuestro interés se sitúa en determinar qué pobreza es susceptible de ser representada por la imagen y en prestar una atención especial al binomio realidad-representación tal como ha venido manifestándose en la historia del arte occidental desde la revolución industrial

hasta nuestros días. Que partamos de un concepto y no de un hecho o elemento físico concreto, nos plantea la doble tarea de dilucidar en primer lugar qué entendemos por pobreza en términos sociológicos, antropológicos e históricos, y de definir en segundo lugar los límites que la representación iconográfica adquiere ante la misma. Este doble trabajo establece un cruce de caminos de sumo interés para la sociología, la antropología, la historia y la teoría de la imagen.

Dicho esto, es nuestra intención analizar el binomio pobreza-imagen desde la perspectiva de la historia social del arte, entendiendo que la pobreza es un síntoma o manifestación de un desequilibrio social, reflejo de las relaciones productivas y de dominio existentes en cada momento de la historia; y que la imagen de la pobreza no es más que la representación que la sociedad de cada momento construye en consonancia con las creencias, ideologías y prácticas políticas en torno a ella. Partimos de la hipótesis de que la representación de la pobreza encarna/desvela ostensiblemente la intención ideológica de lo iconográfico por ser tal vez ella misma la manifestación más vehemente y directa de las contradicciones del sistema productivo que la originan. Así, la iconografía de la pobreza deja entrever ella misma su propia pobreza al nacer y haber justificado en cada una de las etapas de la historia una realidad social no resuelta, contradictoria y enajenada. En este proceso debemos añadir una nueva herramienta de análisis que no es otra que contemplar las manifestaciones de lo iconográfico bajo la dualidad idealización-naturalización presente en el arte a lo largo de este periodo histórico.

2. Sociología de la pobreza

La sociología y la historia de la pobreza trabajan desde hace décadas y las definiciones y descripciones se acumulan sin descanso, llamando la atención cómo un fenómeno *tan real* puede llegar a escabullirse de esa manera. Podríamos retrotraernos a la época clásica cuando Aristófanes ya distinguía entre el pobre y el mendigo, entre aquel que vive sin nada y el que lo hace con apuros (Aristófanes, 200:58), o a los siglos del medioevo cuando afloran más y más distinciones a remolque de una realidad devastadora. De la clasificación general que se establece entre el *pauper* y el *potente*, el pobre y el rico, se pasa a distinguir

dentro de los primeros el *pauper* del *indigente*, donde uno representa al campesino o trabajador que vive bajo mínimos, con el alma siempre en vilo por el acecho de una mala cosecha, una enfermedad o un cambio de destino; y el otro representado por la turba de mendigos y vagabundos que pululaba alrededor de los monasterios e iglesias en busca de un trozo de pan. O las figuras del *falso pobre* y del *pobre vergonzante*. Los historiadores de la pobreza también se han visto obligados a poner orden entre tanta terminología. Entre las clasificaciones más certeras se encuentra aquella que con las vistas puestas en la Era Moderna distingue entre pobreza, indigencia, miseria y pauperismo. “Frente a la idea relativa de carencia que expresa la pobreza, la indigencia equivale al estado en el cual las necesidades esenciales, de forma intermitente, no pueden ser satisfechas, y la miseria es la indigencia permanente. Cuando esta miseria afecta a un conjunto de individuos, a una parte de la población, podemos hablar con rigor de pauperismo, de pobreza general o de “epidemia de la miseria”. (Maza, 1987:13).

Pero tan pronto como avanzamos en la historia, para entrar en la nueva sociedad construida en el XIX, la sociología y la historia se ven forzadas a proponer nuevos conceptos y clasificaciones. Antes de iniciarse el siglo, Malthus esgrime una teoría de la pobreza como consecuencia de sus estudios de la población. Este autor la contempla bajo un doble determinismo biológico y demográfico en el que predomina la ignorancia y la perversión moral del pobre. Se trata de una idea muy del gusto conservador que tiende a culpabilizar al pobre, como “*aprovechado*” y “*holgazán*” que se regodea en su propia miseria. Entrado el siglo, surgen las distintas teorías socialistas, entre ellas, el marxismo, que entiende la pobreza como parte de un modo de producción que se beneficia de un “*ejército de reserva industrial*” disponible en todo momento para cubrir la insaciable capacidad de acumulación de capital del sistema. La acumulación de riqueza es la acumulación de pobreza. Y dentro de la sociología, clásico es el estudio sobre la pobreza realizado por Simmel en 1908, autor convencido de que la pobreza es sintomática de una relación, aquella que se establece entre el pobre y el que lo asiste. El pobre sería pobre en cuanto es sujeto de asistencia (Simmel, 1965:138) y la asistencia no tendría otro fin que preservar la estructura social a través de paliar la manifestación extrema de la diferenciación social.

Con el correr de los años la pobreza asistida se va convirtiendo en un elemento estructural del sistema productivo, originando en las capas beneficiadas una cultura propia, característica subrayada por algunas tesis sociológicas que vuelven a condenar no ya al individuo sino a un *ethos* cultural que atrapa al pobre impidiéndole su vuelta al sistema productivo. El conservadurismo de esta posición sale a relucir con vehemencia en conceptos como “*familismo amoral*”, o pobreza de “*clase normal*” y de “*clase baja*”, ambos esgrimidos por Edward Banskfield (Harvey y Reed, 1992: 286). Frente a esta posición claramente ideologizada encontramos los trabajos antropológicos de Oscar Lewis que prefieren entender la *cultura de la pobreza* como un recurso natural de las clases bajas a la creación de una subcultura aglutinadora y protectora que les ayuda a sobrevivir con un sentido solidario y colectivo (Lewis, 1965). Sus estudios clásicos realizados en México pueden encuadrarse en un “*realismo etnográfico*” que tanto recuerda la visión fotográfica documental de autores como Juan Rulfo o Edward Weston. Por su parte el sociólogo David Matza, atendiendo a las nuevas sociedades surgidas en los países industrializados formadas a partir de los sesenta, clasifica la pobreza con tintes muy ilustrativos. La representa en tres círculos concéntricos. En uno se encuentran los pobres de renta baja, en un segundo los pobres que reciben asistencia y en un tercero estos últimos cuando quedan marcados por el estigma social. En este caso quedan a su vez etiquetados como *Dregs*, si son desarraigados locales e inmigrantes; *Skidders*, si quedan estigmatizados por el abuso de alcohol y drogas, y *New-Comers*, o recién llegados y sin papeles (Geremek, 1989, 14).

Llegados a la sociedad globalizada, conviene destacar los apuntes sobre la pobreza que realiza Manuel Castells en su magna obra sobre la era de la información. Aquí distingue entre pobreza, miseria y exclusión social (Castells, 1997) atendiendo al fenómeno en una dimensión internacional ya se trate de pobreza en países en desarrollo o en el interior de las sociedades opulentas.

Las definiciones de la pobreza han seguido proliferando a lo largo de los años con el empeño de ser fundamentadas en parámetros cuantitativos que aporten una mayor operatividad científica a los estudios históricos, sociológicos, médicos y antropológicos. De este modo se ha acudido a variables tales como “*la renta, el insumo de calorías, nece-*

sidades básicas, unidad de dólar al día, ingestión nutricional inferior a 1,4 veces la tasa de metabolismo basal...”, etc. (Tortosa, 1993:30), sin menosprecio de los análisis que han preferido contemplar el fenómeno desde una perspectiva cualitativa. Dentro de esta tendencia la atención se ha puesto en el estudio del par *pobreza- indigencia, pobreza-exclusión*, o en el de *desigualdad y pobreza*, donde el primer término hace referencia a la distribución y el segundo a nuevas definiciones de la pobreza como “*resultado de la violencia estructural que mantiene insatisfechas las necesidades básicas de una forma permanente e involuntaria*” (Tortosa, 1993:27); o “*considerar pobre al que sólo tiene su fuerza de trabajo sin disponer, de manera continuada, de ningún remanente o ahorro para afrontar épocas de crisis o desgracias y avatares sobrevenidos*” (Liz, 2001. 160).

Si la sociología ha debido enfrentarse a un término como es el de la pobreza repleto de connotaciones míticas y metafóricas, la iconografía producida a partir de ella igualmente se ha debatido entre los polos de su negación, ocultamiento e idealización y la búsqueda de una representación realista, natural y crítica de las causas de su permanencia constante a lo largo de los siglos y de sus efectos devastadores en las poblaciones.

3. La representación de la pobreza: estética y sociedad

Llama poderosamente la atención cómo la imagen de una realidad tan acuciante y presente como es la pobreza ha podido ser ocultada o anulada durante siglos. La escasez de iconografía de la pobreza a lo largo de grandes periodos de la historia ha sido una constante que ha empezado a remitir a la par que las relaciones de dominio entre los seres humanos han ido cambiando hacia condiciones de mayor igualdad y que la función del arte ha dejado de estar tan estrechamente ligada al poder y su exaltación. Dicha ausencia no sólo se ha manifestado en la producción iconográfica en torno a este tema sino también en la atención prestada por la historiografía. Esta tendencia ha empezado a remitir una vez que la imagen tecnológica, especialmente fotografía, cine y vídeo, han cobrado un protagonismo inusitado en la vida social e individual de los dos últimos siglos atrayendo la atención de los investigadores

y académicos. Si de la Era Antigua la conservación de piezas o documentos que revelan esta realidad es prácticamente inexistente, en la Edad Media su imagen comienza a manifestarse veladamente en los márgenes de la producción icónica al igual que en los recuentos realizados no sin gran esfuerzo por cronistas e historiadores. “...de la masa de los cartularios, de las crónicas, de los relatos hagiográficos, de las correspondencias, de los textos literarios, de la iconografía, no es imposible desprender los rasgos de aquél que la mayoría de esas obras parecen ignorar: el pobre” (Mollat, 1988: 59). A partir de estas fechas la imagen de la pobreza se despliega dialécticamente en dos sentidos: uno que justifica y respalda la visión que se tiene de ella desde los estamentos del poder, y otro que reivindica su presencia con el deseo de devolver a la sociedad una imagen que se intenta ocultar o tergiversar desde esos mismos estamentos. El empeño por sortear la invisibilidad al menos solapadamente pone de manifiesto el ejercicio de una censura ejercida por las élites y por una norma latente a modo de *ethos social y cultural*; de ahí que se aproveche los *descuidos* del poder para aparecer astutamente a través de juegos alegóricos, escondida en los rincones, márgenes y capiteles, o a través de ritos o simbologías invertidas “*contraculturales*” (Babcock, 1978). Este juego de tendencias contrarias se despliega a través de la historia hasta nuestros días. Cada periodo histórico despliega una actitud determinada del conjunto social y cultural frente a un fenómeno que nunca ha dejado de estar presente. Esta actitud ante la pobreza produce a su vez una obra iconográfica que se debate entre los polos de la aceptación o del cuestionamiento, de la resignación o de la crítica, de la alienación o la justicia.

3.1. La Era Industrial: economía política de la pobreza

A mediados del XIX las tres cuartas partes de la clase trabajadora está formada aún por campesinos y artesanos; las capas industriales en proporción es escasa aunque empieza a fraguarse un gran éxodo del campo a la ciudad. La pobreza comienza a ser vista como una realidad presente y amenazadora, y como una de las causas primeras en el origen de las revoluciones. Como resultado de estos fenómenos sociales y del protagonismo cada vez mayor que adquiere la ciencia, el siglo XIX ve crecer el interés por los

estudios demográficos y estadísticos de las poblaciones, incluida la pobreza. Pocos años antes de comenzar este siglo la pobreza comienza a entenderse en interdependencia de la riqueza. Thomas Paine la entiende como fruto de la civilización, no como algo natural, y promueve las primeras ideas de *welfare state* y *seguridad social*. No se trata ya de una cuestión de caridad sino de un derecho (Himmelfarb, 1984: 94). Y Malthus publica su afamado ensayo sobre la población en el que se incluyen llamativos comentarios sobre la pobreza y se llega a esgrimir una teoría de la misma. La culpabilización de la víctima, contemplada como ignorante o presa de una “*perversión moral*” (Harvey y Reed, 1992: 274), constituye un primer paradigma interpretativo de la pobreza. Si bien el malthusianismo no tardó en ser contradicho por un desarrollo industrial colosal que afectó a la producción de bienes y a la tasa de natalidad, no ha dejado de ser una fuente de inspiración de primer orden para otras tantas teorías y prácticas políticas conservadoras que sobre la pobreza han venido poniéndose en práctica hasta nuestros días.

La atención y asistencia a los pobres sufre un proceso de secularización constante, desde manos de la iglesia a las administraciones locales, desde las parroquias a los ayuntamientos, hospitales y casas de acogida; y a medida que el sistema productivo cobra dimensiones nacionales la atención del pobre pasa necesariamente cada vez más a manos de los estados modernos (Simmel, 1965:127). De la concepción de que el pobre debe ser rescatado para el trabajo y que tiene derecho al mismo como se establece en la Ilustración, se pasa en el XIX al principio humanitario de que el pobre tiene derecho a la asistencia independientemente si se encuentra capacitado o no para el mundo laboral. El excedente de mano de obra comienza a entenderse como parte inexorable del sistema. Por otro lado, se insiste en el concepto de *sociedad civil* por pensadores como Hegel a tenor de la distinción que se establece entre los trabajadores corporativos y los que son meros “*trabajadores de un día*” (Sherover, 1979:55), y como tal excluidos de la colectividad como ciudadanos, hecho que les hace llevar una “*existencia irracional*”, sin derechos. Frente a esta concepción, Marx considera la pobreza como “*la clase elemental de la sociedad humana*”, y su actividad como un “*derecho consuetudinario*” (Sherover, 1979: 56). El siglo XIX, con el socialismo científico a la cabeza, entiende que la pobreza es fruto de un modo específico de producción, que cuenta

entre otras características con la creación de un “*ejército industrial de reserva*”, disponible en todo momento para cubrir las necesidades de mano de obra. La acusación frontal de Marx a la razón de ser del sistema capitalista: la propiedad privada, planeará sobre el quehacer político y revolucionario de las futuras generaciones hasta llegar a nuestros días. Los estados, frente a esta seria amenaza, se ven obligados a llevar a la práctica programas asistenciales más operativos y dirigidos a las causas estructurales de la pobreza. A finales del XIX, la sociología, con Simmel al frente, lima asperezas al preferir comprender la pobreza como fruto de la interrelación entre el benefactor, sea la parroquia, el ayuntamiento, manos privadas o el estado, y el asistido; esto es, entre el individuo y la sociedad, y verla como una posición o condición humana flexible, provisional y cambiante. Los derechos políticos y asistenciales del pobre son contemplados como una obligación de la sociedad (Simmel, 1965: 140), pensamiento que viene a remolque de las luchas de los trabajadores y de la presencia de la pobreza extrema en las ciudades de fin de siglo. Entre las primeras reacciones ante este empuje social hay que destacar la tendencia general que se produce en el conjunto de los países más industrializados de Europa de ir promoviendo el Seguro Social de las clases trabajadoras. Si en el marco europeo se produce en las dos últimas décadas del XIX, en España la primera implantación de este tipo de *seguridad social* será en 1919. De esta forma se produce un cambio cualitativo sustancial en la concepción de la asistencia al pasarse de ser contemplada como parte de un derecho moral a un derecho jurídico (Maza, 1987:132). Por otro lado, la presión que ejercen las clases trabajadoras se transmite asimismo al seno de la Iglesia que publica en 1891 el *Rerum Novarum* en el intento de ponerse al día en cuestión de derechos sociales.

Frente a este panorama, el arte no puede volver la espalda a una realidad que es motivo de la atención social y científica. “*Los pobres habían estado siempre con nosotros, pero no fue sino hasta el siglo XIX que el interés de la imaginación, liberada de la visión última de demonios y tenazas, se abrió a una realidad sórdida y cotidiana, visible en cualquier gran ciudad grande o población industrial, y que hacía que las peores visiones del Bosco o Brueghel pareciesen a su lado meros cuentos de hadas.*” (Nochlin, 1991: 85). A partir de ahora las clases plebeyas y entre ellos los pobres obtienen una atención nunca vista

por parte del arte y la literatura. Si el romanticismo, con su afán de libertad individual y sus sueños de una vuelta a la condición natural y salvaje del hombre, ha defendido la justicia en abstracto, el realismo apunta hacia la alianza del arte con el positivismo, el socialismo y el compromiso político. El realismo, a diferencia de la pintura realista perteneciente a otras épocas, conlleva una ideología, una doctrina, un manifiesto y una actitud política y revolucionaria. “*No soy solamente un socialista, sino también un demócrata, un republicano, en otras palabras, un partisano de la revolución y, sobre todo, un realista, eso es, el amigo sincero de la verdad real*”, nos dice Coubert, el gran paladín de esta corriente artística (Hauser, 1986: 67, Vol. IV). La atención del arte y la literatura hacia las masas de desheredados cobra la categoría de manifiesto. La pobreza y el mundo del trabajo son los temas recurrentes del realismo y se extenderán más allá de éste afectando al resto de estilos surgidos hasta nuestros días. La pobreza y la vida laboral comienzan a ser retratadas como no lo ha sido nunca, en toda su crudeza y en toda su humanidad, pues son los que alimentan el espíritu revolucionario de la época. Dickens, Balzac, Galdós, Dostoyevski, Chejov y una lista interminable de escritores elevan la novela realista cuajada de pobres y marginados al gran arte del siglo. Su influencia planea aún en nuestros contemporáneos. El discurso sociológico y cristiano del primer socialismo de Fourier, Saint-Simon y Proudhon, o el del materialismo histórico cuentan con un sustrato humano que nace de la solidaridad y empatía de los pensadores con el sufrimiento de la clase campesina y obrera, y con la realidad de la pobreza. Ese sentimiento de conciencia social, presente en lo político, es el mismo que inspira las obras de Coubert, Manet, Millet, Meissonier, Daumier, Doré, Fildes, Herkomer y de tantos grabadores anónimos que ejercen su profesión en las revistas ilustradas del momento. Con el realismo, y con la fotografía haciendo ya desde principio de siglos acto de presencia en el panorama social, aparece en todo su esplendor el sentido documental de la obra de arte. El retrato fidedigno de lo real cobra toda su magnitud y, en palabras de Engels al hablar de la obra de Balzac, todo su sentido crítico y progresista al margen de las convicciones políticas del autor. (Hauser, 1986: 52-53, vol IV).

Las contradicciones existentes en la sociedad del XIX no tardan en reflejarse asimismo en el arte. El realismo es un arte minoritario que debe competir con otros géneros y

escuelas que de alguna manera rescatan los gustos aristocráticos caducos o los nuevos aires de impostación traídos por una burguesía tan próspera y ostentosa como escasamente cultivada. La pervivencia del neoclásico y el romanticismo tardíos en pintura se verá acompañada de la llegada de una sociedad opulenta que se sentirá más cómoda rodeada de un falso barroco ostentoso en la decoración y la arquitectura, y de la vida disoluta de las ciudades, como París que se vuelca en la opereta y los salones. La pervivencia en un mismo autor de posturas tan antagónicas no será extraña en un siglo en el que los artistas fluctúan a lo largo de sus carreras entre el realismo y un romanticismo tardío, el *arte por el arte* o las nuevas tendencias abiertas por el simbolismo, el impresionismo o el prerrafaelismo. Ejemplos de ello son el caso de Ford Madox Brown con amagos realistas en sus inicios que sucumben a los encantos de este último grupo artístico; el tratamiento edulcorado de Thomas Faed de la realidad social de las clases trabajadoras y pobres escocesas; el Walter Deverell que se inicia con retratos costumbristas de una Irlanda pobre, como *The Irish Vagrants* (1853) para terminar sus pasos igualmente en las filas del prerrafaelismo. Ruskin, profeta de este movimiento artístico, hace la crítica del sistema industrial y de su falta de humanismo y elegancia desde el lado contrario al realismo. Su refugio en el medievalismo le hace adoptar posiciones afines al idealismo alemán, con resultados en discípulos que elaboran una obra de gusto arcaico. El atavío y caracterización de los personajes como doncellas y nobles medievales, que trasladan sin ningún rubor a la fotografía, preconiza el tratamiento pictorialista que se hará en un futuro no muy lejano del mundo del trabajo, e incluso de la pobreza, con autores como Rejlander, Riefensthal u Ortiz Echagüe. Ruskin y sus acólitos condenan la mediocridad y estragos que el capitalismo produce en el espíritu, mientras que el naturalismo lo hace por sus efectos devastadores en las clases pobres.

En esta misma dirección encontramos la representación de la pobreza bajo el modelo tradicional de la caridad. Son emblemáticas en este sentido "*La caridad*" (1851) de François Bonvin; "*Soldados distribuyendo pan a los pobres*" (ca. 1852), de Isidore Pils; las reiteradas representaciones de la nobleza y la monarquía asistiendo a los pobres: "*La lección de caridad*", de Henri Nicolas van Gorp, o "*Su Majestad la reina Isabel II en el acto de besar la mano al pobre más antiguo del hospital de la Caridad*

de Sevilla", acompañada de curas y confesores (ca. 1864), de José Roldán. Esta costumbre tan cristiana e ibérica que Blanco White ya reseñaba en sus *Letters from Spain* (1821-22) con el relato de una reina lavando los pies a doce pobres antes de ofrecerles ella misma una cena succulenta (Romero, 2001: 254) es el motivo que será llevado posteriormente a la parodia fílmica en la *Viridiana* de Buñuel o el *Plácido* de Berlanga.

Frente a esta tendencia caduca sobresale en la segunda mitad del XIX una obra realista de corte social altamente inspirada y condicionada por la aparición de la fotografía. En este sentido será el grabado, el fotograbado y la litografía los que establezcan un puente de unión entre pintura y fotografía a lo largo de este siglo. De hecho la fotografía nace como fruto de la exploración de los grabadores en su intento de encontrar un mayor automatismo en sus operaciones. La pintura y el arte en general quedan profundamente afectados por estos nuevos medios de reproducción técnica, tal como se encarga de señalar Walter Benjamin. Pintores como Coubert, Manet, Delacroix, Corot, Degas o los propios prerrafaelitas no dudan de una u otra forma en hacer uso de ella. La pintura se vuelve fotográfica al tiempo que el grabado ensancha y perfecciona su vertiente documental al basar sus obras en fotografías. La composición de las obras pictóricas y gráficas, las poses de las figuras, sus "*miradas a cámara*", su mayor realismo y naturalidad dejan patente la presencia del nuevo medio. Las revistas ilustradas retratan el mundo laboral, de las emigraciones, las catástrofes ferroviarias y marítimas, y la pobreza como nunca se había hecho antes. La obra de Daumier se hace eco de esta influencia con la construcción de un naturalismo crítico dedicado a las clases humildes sin parangón en la historia de la pintura. George Cruikshank, ilustrador y caricaturista, hace a mediados de siglo dibujos y grabados memorables de la vida humilde y laboral de Londres, entre ellos ilustraciones de los libros de Dickens. Doré realiza una serie de grabados del Londres paupérrimo en su "*London: A Pilgrimage*" (1872) con un sentido nato de lo que será el fotoperiodismo; Hubert von Herkomer, pintor y cineasta, nos lega "*Tiempos difíciles*" (1885), "*En huelga*" (1891) y otras obras pictóricas y gráficas con un marcado sentido documental fotográfico. La imagen en estos casos sirve para fijar la materialidad física y la naturaleza de los hechos de la pobreza y acercar la literatura a las clases humildes e iletradas. "*Si no hubiera*

vido por éstas, se podría suponer que las clases altas y las bajas, las refinadas y las incultas, leían las novelas de Dickens a la luz de experiencias y sensibilidades tan distintas que casi podrían haber estado leyendo libros distintos” (Himmelfarb, 1984:488). La paleta de grises propia de la fotografía se desliza hacia los lienzos realistas. “En *Bailieu*”, “*Le Terrain Vague*”, de Raffaelli; los retratos y paisajes entre el naturalismo y el impresionismo de Whistler; la obra de Frank Holl dedicada a las clases populares; “*Salus Infirmorum*” (1898), de Luís Menéndez Pidal; “*La merienda*” (1905), de Evaristo Valle; “*Sin trabajo*”, de Rafael Romero de Torres; “*Interior de fábrica de pescado*”, de I. García Asarto; “*La fábrica*”, de Santiago Rusiñol; las primeras obras “*naturalistas*” de Sorolla: “*Y aún dicen que el pescado es caro...*”, “*Trata de blancas*”; o el realismo social de Charle De Groux y de Jozef Israels son obras que manifiestan esta influencia de la fotografía y que lejos de acompañar las nuevas tendencias en el arte que en el momento se dan en torno al simbolismo, post-impresionismo, expresionismo, prefieren sumarse a la denuncia social.

En la segunda mitad del XIX los estados refuerzan su lucha contra la higiene y la salud públicas dada la proliferación de epidemias, infecciones y enfermedades profesionales. La peste bubónica, el cólera o la fiebre amarilla, junto a las infecciones endémicas, polio, viruela, escarlatina, difteria, tífus y enfermedades y discapacidades relacionadas con la revolución industrial, son comunes en la Europa decimonónica (Martín, 2001: 213). Las continuas pandemias en este siglo debido al trasiego de pasajeros y mercancías a lo largo y ancho del mundo, desde India a las costas de California, expanden los riesgos de contagio de la peste bubónica o el cólera. En Inglaterra esta última se cobra la vida de cerca de 50.000 personas en 1848 (Himmelfarb, 1984:314). El contraste entre los barrios ricos y pobres en las grandes ciudades es abismal avivando un género periodístico que toma al pobre como motivo principal. Las crónicas de sus hábitos y costumbres de vida, su jerga, marginalidad, experiencias delictivas y de cárcel y de supervivencia atraen el interés de las clases medias y acomodadas que las leen con avidez en las revistas ilustradas como si de un producto exótico, pero cercano, se tratara. El realismo fotográfico irá perdiendo paulatinamente su impronta pictórica y comienza a desarrollar un lenguaje propio. De los retratos de Nadar y los paisajes y labores agrícolas de Emerson fuertemente influenciados por el realismo de

caballete, se inicia una corriente ligada al fotoperiodismo donde destaca la obra de Jacob Riis, o la de cientos de fotógrafos anónimos que publican en prensa y que recoge precisamente los movimientos migratorios y las condiciones de vida y salubridad de los trabajadores.

A partir del impresionismo el arte occidental deja de producir estilos definidos como ha hecho hasta ahora para iniciar múltiples tendencias que cohabitarán unas con otras, sin poder evitar grandes contradicciones. La sociedad finisecular se decanta por el gusto de lo esotérico, intangible, misterioso, y por la búsqueda de un lenguaje menos racional y pragmático como el heredado por el positivismo y el naturalismo, para indagar en un terreno de expresión más allá de la lógica, más poética, que le permita expresar lo inasible, lo oculto, el trasfondo de lo aparente. Mallarmé, Baudelaire o Rimbaud se convierten en los adalides de esta tendencia anti-realista y anti-fotográfica, con el ejercicio de un simbolismo poético que busca la inspiración en “*el lado del mal*”. Son cientos los artistas pobres, locos, suicidas, marginales que llegan a sentir en sus propias carnes la pobreza. Mas se trata de un itinerario individual en el que prima el autor sobre el modelo, la obra sobre el objeto que retrata. Este será un dualismo estético y moral que planeará sobre la imagen de la pobreza en el siguiente siglo. El apartamiento de la mimesis que se produce con el impresionismo es consustancial a la presencia cada vez más directa de la fotografía en el ámbito artístico y de una nueva sociedad que favorece una visión cada vez más subjetiva de los hechos y la construcción de una nueva clase social ociosa que tan bien describe Veblen (Veblen, 2003). En este contexto, el impresionismo necesita adquirir el trazo más convulso y áspero del postimpresionismo y el expresionismo si quiere retratar la pobreza. Tan pronto como la pintura se aleja del realismo para adentrarse en el simbolismo, la abstracción, el surrealismo, el cubismo, etc., se aleja del pobre como tal para entrar en la representación de la pobreza. Del mismo modo que en Picasso “*Las señoras de Avignon*” cala hondo en el significado de la prostitución; o “*El loco*” (1904), en la demencia; “*Mendigos junto al mar*” (1903) expresa la pobreza sin necesidad de utilizar la singularidad que proporciona la mirada realista o fotográfica.

La búsqueda matérica de Van Gogh en sus conocidas patatas (Van Gogh, 1991:144), o de una expresión que logre

plasmar el *cuerpo* de las cosas más allá de lo fotográfico corre paralelo a su interés por lo popular y por el mundo laboral empobrecido. Pero la búsqueda de esta verdad radica en pintar las cosas no como son sino como se sienten. “Dile que mi gran anhelo es aprender a hacer tales inexactitudes, tales anomalías, tales modificaciones, tales cambios, tales cambios en la realidad, para que salgan, ¡pues claro! ... mentiras si se quiere, pero más verdaderas que la verdad literal.” (Van Gogh, 1991:143). De aquí que cuán lejos está de este sentir lo expresado por Heidegger acerca del par de botas llevado al lienzo en varias ocasiones por este pintor. Pues el *desocultamiento* que consigue el arte, en este caso la pintura del maestro holandés, para adentrarnos en la *verdad* de las cosas no es el descubrimiento del *ser* de esos zapatos como argumenta el filósofo alemán (Heidegger, 2010), tan matéricos y terrenales, como resultado de la comunión establecida entre ellos y el ser de quien los observa, o de la captación de su esencia y verdad. Esto no sería más que una vuelta a la metafísica platónica y al descreimiento de la mimesis tal como la entendió el filósofo griego. La verdad de esas botas y el estremecimiento que se siente ante ellas, como con el resto de la obra de este autor, proviene del *desocultamiento* de su verdad pero no de una verdad abstracta y absoluta sino de aquella que parte del sentimiento, de la emoción concreta ante una realidad histórica, social, de la comprensión y empatía que el pintor sentía por sus congéneres como parte de un compromiso social y político llevado al terreno de la pintura. Aquí la forma sustenta una ideología de progreso. La obra de arte no “*nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato*” (Heidegger, 2010:25), nos ha enseñado a ver el mundo, a sentir la historia y la condición de los más desfavorecidos, del esfuerzo del trabajo, removiendo nuestro corazón, emocionándonos al mostrar unos zapatos raídos que bien podrían ser los nuestros.

Lo importante de esta discusión es su impacto en el tema central de este texto, cómo el arte y la fotografía, y por extensión el conjunto de la imagen técnica, se enfrentan de manera distinta a la representación de la pobreza. El grado de abstracción que se consigue por una y otra vía obedece a la idiosincrasia de su actuación y del utensilio que utilizan. ¿Hasta qué punto se puede afirmar que “*en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas*” (Heide-

gger, 2010:26)? ¿De qué esencia estamos hablando? ¿qué ocurre si fotografiamos un par de botas sucias de labriego que nos llevan a la concreción y singularidad de un hecho, de un objeto? De ahí la imposibilidad de la fotografía documental de trascender lo particular. De ahí su impotencia para retratar la *pobreza* como ente abstracto tal como bien podría hacerlo la pintura, la caricatura o el collage, a partir del *desocultamiento* comentado. La fotografía incluso se ve impedida de captar al *pobre* pues sería ésta una cualidad inasible a la cámara; no así un hombre, una mujer, un niño con unos rasgos y particularidades que nos hacen ver y sentir que es pobre. La imagen de la pobreza en este sentido está vedada a lo fotográfico, en esa limitación consiste su *pobreza*. La fotografía es siempre singular, es un nuevo objeto extraído a lo real, es un desocultamiento, esta vez físico, contingente, histórico.

3.2. Globalización y espectáculo

Los primeros pasos hacia una economía globalizada ya han sido dados durante el siglo XIX con la implantación del telégrafo eléctrico, los tendidos ferroviarios que se extienden por Europa y las colonias, las rutas navieras intercontinentales, los mercados bursátiles y agencias de información, y los procesos migratorios a escala planetaria. La tecnología radio en comunicaciones y la incipiente tecnología de la información impulsan el proceso de globalización estableciéndose una economía universal cada vez más interdependiente. El “*crash del 29*” confirma este proceso globalizador que llega hasta nuestros días. No sería aventurado afirmar que la primera mitad del siglo XX en Europa está marcada por una división social y política exacerbada, altos índices de pobreza y un final apocalíptico que concluye en Auschwitz e Hiroshima.

En este periodo el arte queda igualmente dividido en su tratamiento de la pobreza. El movimiento simbolista que se inicia en el pasado siglo en círculos próximos a Mallarmé tiene su continuidad en grupos como los formalistas rusos tan influyentes en el estudio del nuevo lenguaje cinematográfico. Se trata de abrir una senda de exploración que profundice en la expresión de lo inasible a través de un lenguaje no estructurado en el que interviene el azar, el juego de palabras, la improvisación, la metáfora y una simbología sin conexión con lo real. El arte abstracto

busca igualmente nuevos caminos que posibiliten expresar realidades intangibles desde un código formalizado, lejano a la figuración y donde predominan el constructivismo, el suprematismo y la abstracción geométrica. Lo mismo sucederá con el arte dadaísta y surrealista, que con un espíritu provocador experimentan con un lenguaje influenciado por el irracionalismo y el psicoanálisis. La asociación libre y la búsqueda de nuevas formas de metaforización a partir de una simbología freudiana, van componiendo un nuevo lenguaje que revoluciona el panorama artístico. El alejamiento de la mimesis de estas tendencias difícilmente las hace susceptible para reflejar fenómenos como la pobreza, al menos de una forma manifiesta. Será el expresionismo, nacido como respuesta visceral y apasionada al refinamiento y conformismo del impresionismo, el que ponga su atención en la profunda crisis humana del momento con un lenguaje que trasciende el realismo. Paradójicamente esta huida de lo documental hacia una expresión más subjetiva, emocional y apasionada, inspirada en el arte grotesco medieval y en autores como Grunewald, Brueghel, Goya, Daumier o en la paleta de post-impresionistas de Cezanne, Gauguin y Van Gogh, lleva a un importante número de autores de esta escuela a reflejar la decadencia moral y la miseria producida por la primera guerra mundial y el periodo de entreguerras con un sentido profundamente crítico. La obra de Ensor es paradigmática con su atención al mundo de los mendigos y vagabundos, *“el reflejo del terrible y caótico renacimiento en que tantos han puesto sus esperanzas”* (Benjamin, 2007: 218); o la de Grosz, Dix, Kirchner y Kollwitz, entre otros. Por su parte, hemos comentado cómo la etapa de Picasso previa al cubismo más formal y geométrico entra de lleno en el interés por la representación de los marginados sociales en un estilo próximo al expresionismo. El modernismo por su parte se perfila como una continuación del impresionismo con un arte que pone especial énfasis en lo ornamental, las artes decorativas, el diseño y la ilustración, y en el gusto por las artes orientales, en una apoteosis expresiva de la burguesía floreciente y asentada. En el panorama catalán destacan artistas con algunas obras más cercanas al realismo social, entre ellos, Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Joaquín Sunyer e Isidre Nonell, con lienzos dedicados a las clases populares y acontecimientos sociales, algunos reseñados anteriormente. Pero será el muralismo, especialmente el nacido en México tras los acontecimientos revolucionarios el que creará unas obras con una fuerte raigambre popular

y política en las que la pobreza y las luchas obreras no estarán ausentes. Las obras de Rivera, Orozco y Siqueiros adquieren un sentido de compromiso social pleno a partir de un nuevo lenguaje inspirado en el expresionismo, las artes populares y los movimientos artísticos de principios de siglo, especialmente de la música, de corte popular y nacionalista.

Este es el contexto histórico y artístico que ve nacer el cine. Y la representación de la pobreza volverá a presentarse, esta vez bajo la impronta de un nuevo lenguaje polifacético y coral, entre la formalización y el realismo. La palabra y la imagen quedan hipostasiadas en una nueva expresión artística que se ve forzada a fundirlas en una sola dirección al tiempo que conservar sus idiosincrasias. Y nuevamente el sentido documental de la imagen técnica, tal como sucedió en fotografía, atraviesa el corazón de este nuevo lenguaje cuando hablamos de pobreza. Apoyados en la semiología de este nuevo medio y con un puro afán expositivo podemos aventurarnos a contemplar la forma en la que el lenguaje cinematográfico se ha adentrado en la representación de la pobreza, teniendo en consideración la múltiple función de la imagen: científica, documental, de ficción y experimental. La fotografía documental por su parte añade a esta capacidad la estética y ética del acto fotográfico. En el cine documental hay algo de esto y más: la articulación que proporciona la sintaxis de los planos y el discurso narrativo del autor. Y de aquí al cine de ficción, que deja de representar lo real para hacerlo del signo. *“Una escena de pelea no imita una pelea, sino el modelo semántico de una pelea”* (Barthes, 1969: 181), o lo que se espera que sea una pelea dentro de una cultura determinada. En este caso diríamos que la pobreza queda representada por el gesto, por el resultado de un código que expresa esa realidad a través de unos signos concretos. No podría ser de otra forma, quedando los extremos de este *continuo* en el melodrama inspirado en los géneros literarios por una parte, y la obra neorrealista apoyada en *modelos*, tal como Bresson gustaba llamar a sus actores no profesionales, y en escenarios naturales depauperados por otra. Lo documental es decisivo en esta diferenciación estética que nuevamente hace caer a unos en el cliché, la impostación y el estereotipo, y a otros en un naturalismo lírico, tal como sucede con Chaplin, Ford, Renoir o Ray. En este sentido Chaplin cumple el modelo de pobre del joven Marx, libre y desalienado por sentirse ajeno al poder embaucador

de la mercancía, “*su anarquía, discutible políticamente, quizás represente en arte la forma más eficaz de la revolución*” (Barthes, 2009: 37). Sin embargo, el espejo de la pobreza que consigue este tipo de cine o de la propia fotografía documental desarrollada hasta la segunda guerra mundial – pensemos en el modelo de *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), de Walker Evans y James Agee-, que es devuelto críticamente a una sociedad aletargada, deja de surtir el efecto crítico deseado tan pronto como el capitalismo lo convierte en mercancía. El neorrealismo, que produce una de las expresiones más directas y humanas de la pobreza en cine, acusa este declive en cuanto la sociedad de la posguerra deja de existir. Va perdiendo su capacidad de denuncia una vez desaparece el momento histórico de reconocimiento colectivo, de hermandad y solidaridad, de sufrimiento compartido por una sociedad que parte de cero. Tonino Guerra reafirma esta opinión al decir que el neorrealismo fue algo más que unas cuantas películas, para ser el reflejo de un tiempo histórico, de un espíritu que estaba en el ambiente (Morais, 2007).

No es difícil deducir que la pobreza está en la raíz de los conflictos armados del siglo XX. La expansión del fascismo en Europa, el holocausto, la aceptación de grandes sectores de la sociedad del “*irracionalismo político*” contra los principios de la Ilustración no hubieran sido posibles sin los niveles de pobreza alcanzados en este periodo, especialmente en países altamente industrializados. El exterminio judío con la enajenación de sus bienes no hay que explicarlos en términos de componentes atávicos o metafísicos sino materiales y crematísticos (Lanzmann, 1985). Tan pronto como termina la guerra, la humanidad se carga de todo un decálogo de buenas intenciones, algunas inspiradas en el keynesianismo y otras en la necesidad imperiosa de paliar las causas que condujeron a los dos conflictos armados. Entre ellas se encuentra la creación de la ONU y la propuesta del Partido Laborista del Reino Unido de avanzar hacia el *estado del bienestar* como forma de prefiar en la población unos mínimos de cobertura en cuanto a salarios, prestaciones sociales, desempleo, servicios de salud, educación y vivienda. La fijación de un “*optimum standard*” que evite la formación de grandes bolsas de pobreza y tragedias como las sucedidas es prioritario en esta fechas. La *exportación* de las contradicciones sociales de los países capitalistas avanzados hacia los menos desarrollados es una realidad que pronto se materializa en una

división de funciones en el sistema productivo internacional.

El “*primer mundo*” ya no habla de pobreza sino de *exclusión social, marginalidad, nueva pobreza, “underclass”, de bolsas de pobreza, de “privación relativa”, de pobres dependientes e independientes* terminología referida a unas clases respaldadas por el *estado del bienestar*. Se trata de colectivos que no pueden acceder a un puesto de trabajo regular y que quedan excluidos del sistema productivo creando una “*cultura de la pobreza*”. La pobreza, entendida en términos tradicionales, se encuentra allende las fronteras del *primer mundo*. Mientras que la ONU la define con criterios más universales referidos a la carencia de alimento, agua potable, instalaciones higiénicas, salud, vivienda, educación e información (ONU, 1995: 57), hay sociólogos, como Townsend que desde la opulencia ofrecen como indicadores de la misma variables como la “*carencia de desayuno, de fiestas de cumpleaños, vacaciones y la posibilidad de cenar fuera*” (Himmelfarb, 1984:532). Se desplaza la pobreza hacia otras latitudes, para desde allí importar recursos naturales y mano de obra barata que llega en su mayor parte de forma clandestina. Estos “*outsiders*” o extranjeros a su vez suscitan la xenofobia y el fascismo en los trabajadores excedentes de los países que emplean su fuerza de trabajo foránea. Esta contradicción y desequilibrio social a nivel internacional busca soluciones similares a las que hemos visto aplicar a lo largo de la historia toda vez que la crisis apuntaba a la desestabilización general del sistema y a la generación de violencia. En los países desarrollados a través de mejoras en la asistencia social, el seguro por desempleo o el crédito; y en los países en vías de desarrollo con programas de cooperación internacional, microcréditos, permisos de emigración o sencillamente apagando cualquier atisbo de denuncia con la fuerza de la represión.

Ni que decir tiene que la imagen, los medios de comunicación y los canales de distribución de la información a nivel internacional juegan un papel de primer orden en este asunto. La industria cultural y mediática coge el testigo del poder para seguir limando las asperezas sociales, bien con la negación y el ocultamiento, bien con la descontextualización, bien desposeyéndola de sentido al convertirla en mercancía de consumo y en objeto estético con un altísimo grado de perfección artística y tecnológica. No sólo es

vital la forma en cómo la sociedad ve y entiende la pobreza a la hora de determinar las políticas de asistencia y anti-pobreza por parte de los estados (Lepianka, 2009: 421), sino comprender que los códigos visuales que benefician el actual *status quo* y las políticas reticentes a atender las causas estructurales de la pobreza favorecen la asociación de ésta con la marginación, la inestabilidad, la locura, el crimen, consumo de drogas, violencia, falta de higiene, con habitantes y zonas geográficas determinadas, especialmente de África, Asia y Latinoamérica, en definitiva con la construcción de una “*imagería clasista, racista y sexista*” (Bullock, 2001: 229).

Tras la segunda guerra mundial la industria cultural de los dos grandes bloques construye una iconografía complaciente con las realidades sociales de sus geografías. Si el *realismo socialista* se encarga de representar la nueva sociedad soviética tras el prisma idealizador de una imagería repleta de obreros corpulentos, atletas y maquinaria agrícola, industrial y guerrera en la que la pobreza está totalmente excluida; el nuevo imperio americano le responde con el *Star System* y el *expresionismo abstracto*. Mientras el primero cae en la contradicción de acudir a un enaltecimiento icónico de corte platónico propio de antiguos enemigos -recuérdese *Olympia* de Riefensthal-, los segundos aprenden la lección de que por encima de la imagen se encuentra la mercancía hecha espectáculo independientemente si es crítica o no con el sistema. La industria cultural y mediática se encargaría de refrendar el discurso dominante de las relaciones productivas entre las naciones en la misma forma que oculta la lucha de clases o la pobreza. El realismo del fotoperiodismo dedicado a retratar la pobreza dentro y fuera de sus fronteras convive con el realce del conceptualismo iniciado por los dadaístas y que va a influir decisivamente en el desarrollo artístico de la segunda mitad del siglo XX. La representación de la pobreza queda altamente influenciada por la espectacularización y el mercantilismo de las imágenes afectando no sólo a las obras artísticas con una clara vocación de ventas, sino al mismo documentalismo que se atavía de tintes épicos, grandilocuentes y efectistas. Se abandona la sobriedad y la sencillez de los retratos contextualizados en escenarios reales, próximos a una mirada antropológica, empática y positivista para hacer concesiones a lo espectacular, una veces hurgando en las heridas ajenas de la muerte, la violencia, la pobreza, otras con composiciones y tratamien-

tos formales esteticistas que contrastan con las realidades registradas. La trivialización de las miserias ajenas corre paralela al establecimiento de una sociedad autocomplaciente y una extensa clase media que adquiere niveles de confort nunca antes conocidos. Un claro ejemplo de esta trivialización que afecta a la imagen de la pobreza en la sociedad post-moderna es la serie *America*, de Andy Warhol (Warhol, 1985: 194-5) en la que aparecen tres fotografías de tres vagabundos realizadas con una pequeña cámara Minox. La inserción de estas tres muestras en el seno de una vasta obra de fotografías sobre la vida alegre y disoluta mayormente de celebridades estadounidenses, con unos comentarios del autor de una ingenuidad que raya en la ñoñería, refleja hasta qué punto la realidad de la miseria que habita en la sociedad opulenta se ve transformada y engullida en espectáculo de fin de semana o de consulta de dentista.

La entrada en escena del neoconservadurismo neoliberal potenciado por el eje Reagan-Thatcher inspira como reacción llevar el mundo de la cultura a parámetros más realistas y de compromiso. En la innovación de nuevas propuestas radica su capacidad crítica. Lejos quedan los tiempos de abandono del neorealismo promovido por directores como Rossellini o Antonioni que se deciden por un nuevo estilo realista más afín a las nuevas realidades sociales. La asimilación de los nuevos lenguajes cinematográficos traídos por la televisión y sobre todo por el uso doméstico de las cámaras de vídeo fuerzan a la adopción de nuevas formas narrativas y estéticas. En este sentido contrastan las fórmulas clásicas de melodrama que ejercitan Ken Loach o Costas Gavras con las innovaciones de Frears, Varda, Akin, o los Dardenne, que indagan en nuevas formas de realismo con una visión más personal, subjetiva y poética, imbuida de motivos, historias y personajes pertenecientes a un nuevo mundo globalizado. En el panorama pictórico el post-modernismo pone énfasis en la incapacidad de articular un lenguaje compacto y unificado y opta por un eclecticismo ambiguo que encuentra su expresión en posiciones artísticas que cuestionan el realismo. No existen concepciones totalizadoras de lo real, y como en el *pop-art* la obra de arte discurre, reflexiona sobre sí misma como producto social. Este relativismo, que hecho caer a determinados artistas en un neoplatonismo conducente a una desconfianza de lo real que queda plasmado en obras ingeniosas y provocativas al modo de divertimento

para galerías y salones, tiene el mérito de haber contribuido a articular una crítica social imprescindible que tiene en cuenta la función del propio arte en la denuncia. La búsqueda de nuevas vías culturales como respuesta a una Ilustración considerada obsoleta y fallida ha dividido el discurso estético del post-modernismo entre conservadores y críticos, esteticistas y políticos. En cualquiera de sus formas, es determinante observar hasta qué punto unos y otros tienen presente en sus análisis y prácticas artísticas la realidad del otro, de aquellos que no pertenecen al discurso oficial de la cultura occidental y las áreas de beneficio económico. La pobreza nuevamente exige a la imagen su posición ideológica en el contexto de una industria cultural y mediática globalizada, manipuladora, absorbente, censora y con escasos resquicios para la subversión.

4. La paradoja de la invisibilidad: la representación de la pobreza en la encrucijada

La pobreza, como parte de una realidad que denuncia con su sola presencia las contradicciones del sistema productivo y cultural, adquiere una serie de limitaciones tan pronto queda trasladada a imágenes. Limitaciones que provienen de distintas fuentes. Por los procesos de apropiación de su sentido y valor originales, por la idiosincrasia del realismo plástico y fotográfico como lenguaje y estética; y por la vulneración del derecho a la propia imagen que favorece la imagen técnica. En el primer caso nos encontramos con un proceso de alienación que no es más que el reflejo del mismo proceso que se evidencia en las relaciones productivas. A la apropiación y explotación de la fuerza de trabajo de unos por otros propia del capitalismo, se une la acción de toda una industria cultural y mediática monolítica que no deja ningún resquicio a la independencia de la información, incluidas las imágenes. Entre la anulación ejercida por las redes de distribución y el predominio del estereotipo vacío de una imagen y una información desprovistas de todo sentido histórico, el margen de manobra es realmente reducido. *¿Qué hacer frente a esta doble coacción que pretende alienarnos en la alternativa de no ver nada o ver sólo clichés?* (Didi-Huberman, 2008:39). La iconografía resultante de este entramado socio-económico deja entrever un doble proceso social repleto de contrastes. Si bien la globalización económica promueve un espíritu individualista que profundiza en el *ethos* propio

del capitalismo orientado hacia el rendimiento, el trabajo y el éxito esta vez aupado por la efervescencia competitiva entre viejos imperios y nuevas naciones emergentes y por el auge del neoliberalismo, también apunta hacia la gestación de movimientos sociales y políticos orientados a una relectura del espíritu de la Ilustración, ahora bajo la impronta de un sentir universal y mestizo, de solidaridad internacional por encima de cualquier provincianismo y de una conciencia ecológica. En el terreno de la producción de imágenes esta actitud apunta hacia la construcción de un arte de la *contraimagen* y la *contrainformación*, o al menos de la recuperación de la autenticidad malograda y secuestrada por un imperio mediático sin precedentes en la historia, que todo lo desvirtúa o vacía de sentido. La manipulación de las imágenes no es nada comparado con la desecación despótica de su valor original y de su historia. *“No es que disimulen la verdad, sino que la banalizan”* (Ranciere, 2008:69). La denuncia de la pobreza parece ser descartada, inexistente, baldía, como acontece en la vida política. *“Había escándalos, ya no los hay”*, comenta Giulio Andreotti (Debord, 2003: 34). Hay ejemplos históricos de autores que se han resistido a esta apropiación de la verdad de la imagen. Pasolini, Godard o Varda, entre otros, han nadado contracorriente en esta orientación iconoclasta. El ejemplo de contextualizar de nuevo la imagen en su exhibición artística para que el público pueda recobrar el verdadero sentido de las mismas, de su papel en la realidad política y mediática, tal como hace Alfredo Jaar en *El proyecto Ruanda* o en *Lament of Images*, es un modelo a tener en cuenta. Ya referíamos la caducidad de algunos intentos fílmicos de recuperación del vigor del realismo, con resultados fallidos por apoyarse en formas o lenguajes desgastados. Esto nos lleva a una nueva limitación, a la cuestión formal en la obra de denuncia. Adorno apuntaba que *“Los antagonismos no resueltos de la realidad se reproducen en las obras de arte como problemas inmanentes a su forma. ... “; de ahí la inoperancia del cine o la fotografía cliché, o el de denuncia que se apoya en un lenguaje formal ajeno al momento histórico. “El encuadre es político”*, asevera Raymond Depardon (Didi-Huberman, 2008: 53-54).

Pero a un mismo tiempo la realidad cruda de la pobreza se resiste a los atrevimientos formales, se apega al realismo. La mirada documental suele respetar por encima de innovar, antepone el objeto de su mirada a la impronta del autor, contextualiza al retratar por encima de la recreación

escenográfica. La pintura en este sentido se desenvuelve más libre por no estar sujeta al realismo de la cámara. Se sitúa frente a lo real como alternativa, como un nuevo conocimiento. Cabría preguntarse entonces ¿hasta qué punto este “*conocimiento negativo*” que facilita el arte (Adorno, 1972: 56) es trasladable al realismo documental?. Si no es en la copia fidedigna de lo real donde el arte encuentra su razón de ser, sino en la contraposición de su visión subjetiva frente al objeto, pues desde ahí surge su espíritu crítico de la realidad ¿cómo representar entonces una realidad, “*tan viva y carnal*”, como es la pobreza desde un código distinto al realismo? El dilema que se presenta entre realidad y estética, resuelto en clave artística magistralmente por el expresionismo, es crucial en los nuevos tiempos, especialmente para el realismo que procura la cámara. ¿Debe entonces la imagen documental abandonar toda pretensión artística para retratar con firmeza lo real?, ¿impide la realidad de la cámara cualquier aspiración artística, de presentarse con aspecto de totalidad, como arte, o debe estar sometida irremisiblemente a una formulación artística de segunda fila? ¿Por su apego al testimonio, termina el realismo, tal como sugiere Adorno, irremediablemente en un empeño *antiartístico*? (Adorno, 1972: 73). La aceptación o no de la imagen técnica fija y en movimiento en las filas del arte sigue siendo una asignatura pendiente a pesar de dos siglos de convivencia y de las influencias recíprocas.

El derecho a la propia imagen que normalmente está referido a la salvaguarda de los derechos a la intimidad, integridad y de respeto a las personas representadas se suele reivindicar cuando la industria mediática vulnera este derecho en personas que tienen la capacidad de defenderse. En el caso de la pobreza, normalmente este límite es traspasado sin problemas dada la indefensión de los retratados. Es normalmente obligación del equipo documental o periodístico decidir dónde situar el límite de esta actuación. Más que discutir sobre el punto fronterizo en el que la imagen vulnera el derecho a la propia imagen y sobre el respeto y solidaridad obligados ante el sufrimiento, desvalimiento y tragedia ajenos, interesa contemplar este asunto en el contexto de las producciones documentales, tanto fotográficas como cinematográficas, especialmente en aquellas que ponen en tela de juicio las relaciones internacionales entre países pobres y ricos. Es aquí donde la imagen de la pobreza cobra su verdadera dimensión en la actuali-

dad y esclarece de forma plausible cómo las relaciones de producción entre este tipo de países afectan al tratamiento iconográfico. Por un lado nos encontramos con el modelo tradicional, ya comentado en estas páginas, de la imagen de la pobreza caracterizada por retratar el acto caritativo o solidario de personas y entidades pudientes y acomodados con respecto a los segundos. Así, si en el pasado eran los santos, nobles y emperadores quienes socorrían a los pobres, hecho que debía ser conveniente registrado en los lienzos, vitrales e ilustraciones del momento; ahora son los representantes de instituciones benéficas y de los propios estados quienes recogen el testigo ante las cámaras. Desde Bill Gates a la reina de España, o desde MSF al padre Ferrer, por poner ejemplos ilustrativos, el modelo caritativo cuenta con un gran despliegue iconográfico necesario para justificar la inoperancia de un mundo que no ve desaparecer de su faz la pobreza. Por otro lado, las buenas intenciones de los fotorreporteros y documentalistas críticos caen en la dinámica de vaciamiento de este mismo espectáculo inamovible y avivado no sólo por el poder sino por una sociedad que permanece impertérrita y poco dispuesta a perder su confort.

¿Qué opción entonces: el cinismo, la resignación o el pesimismo ante una sociedad del *espectáculo integral* (Debord, 2003) que todo lo engulle? ¿el discurso conceptual crítico de la *performance*, de la acción o del *flasmob* que sólo da participación a minorías ya convencidas? ¿utilizar las mismas armas que el enemigo, como dispararse a sí mismo en el transcurso de una representación para avivar la conciencia de los espectadores tal como hace Chris Burden en *Shoot* (1971) ¿o quemarse con un cigarrillo, como Harun Farocki en “*Fuego inextinguible*” (1969), mientras un locutor comenta que sólo son 200 grados, nada comparable con los 1.700 que produce el napalm? (Farocki, 2013) La encrucijada es ésta. La cultura mediática niega la realidad de la pobreza en la misma medida que lo hace de los desastres medioambientales o las guerras, la muestra como naturalizada a una sociedad narcotizada. La imagen de la pobreza está ahí en sus distintas muestras: unos pies agrietados sobre un suelo desértico cuarteado, un niño famélico moribundo ante el acecho de un buitres, niños que rebuscan en estercoleros, que trabajan en minas, pechos escuálidos frente a bebés hambrientos, mendigos sobre cartones... para ser observados desde la distancia, con la misma resignación con la que contemplamos los

hechos de Ruanda, Irak o Fukushima. Son digeridas al ritmo frenético de un pasar las páginas, sin tiempo para la reflexión, la contextualización, la lectura o la empatía. Es la manifestación de la imagen en toda su grandeza y poder, pero sabemos que su omnipotencia y su omnipresencia es también su pobreza.

5. Conclusiones

Combinar la visión proporcionada por la historia social del arte, el estudio sociológico del fenómeno y el análisis más en particular de la imagen tecnológica, con especial énfasis en la fotografía y el cine documental, ha servido para detectar algunas relaciones significativas entre la imagen construida sobre la pobreza y la estructuras socioeconómicas, culturales y políticas en el mundo occidental. Nuestra mirada hacia el pasado ha sido de gran utilidad para contemplar las distintas formas que ha adoptado esta representación y su papel desempeñado en la dinámica social a partir de los elementos estéticos, éticos e ideológicos, así como de su función en el ejercicio del poder. Entre las conclusiones más sobresalientes destacaríamos cómo la imagen de la pobreza reproduce en sí misma las contradicciones existentes en el seno de las sociedades, contradicciones que vienen dadas por unas relaciones de dominio y productivas determinadas. También que se encuentra directamente asociada a los estilos, escuelas y tendencias artísticas que de un modo u otro muestran un interés por la representación de las clases populares. Aquí la dualidad idealización-naturalización juega un papel de primer orden. La dialéctica social se traslada a una dialéctica en el seno del arte en la que se entrecruzan gustos estéticos que favorecen una u otra representación. La tendencia general ha sido la prevalencia del gusto aristocrático en el arte en grandes periodos de la historia en consonancia con el dominio de las clases nobles en las esferas de la política, la economía y la religión. A medida que las nuevas clases sociales, primero la burguesía y luego las clases medias y trabajadoras, fueron tomando un mayor protagonismo los estilos pasaron a incorporar nuevos contenidos y formas más acordes con sus

intereses. Insistimos que su mayor o menor presencia en el panorama iconográfico está en relación directa con la atención e importancia que la sociedad otorga a este problema. El siglo XIX supone, con la entrada en juego del realismo, el reconocimiento de la identidad política de la pobreza, como elemento motor de las revoluciones y motivo estético fundamental de este tipo de arte. La conjunción del realismo con los movimientos revolucionarios en el marco de un desarrollo industrial y científico sin precedentes hacen de la pobreza la bandera formal y argumental del arte de este siglo. El realismo fotográfico documental añade a esta identidad un componente de denuncia único en la historia. Este tipo de registro de lo real mediatizado por la cámara es determinante en la representación de la pobreza de los estilos venideros. En un sentido u otro, las escuelas artísticas posteriores a la llegada de la fotografía adoptan unas posiciones más o menos alejadas de este realismo documental, favoreciendo de un modo u otro la representación de la pobreza. En este contexto destaca por méritos propios el Expresionismo. Igualmente el cine despliega obras destinadas a hacerse eco de la realidad depauperada en el siglo XX, siendo lo documental el pivote sobre el que giran sus propuestas. El neorealismo clásico de la posguerra y las nuevas formas que adopta en la segunda mitad de este siglo con la predilección por los escenarios naturales y el uso de actores no profesionales marcan un estilo único en torno a este problema. Por último, la sociedad que viene formándose desde la segunda mitad del siglo XIX con la constitución de una sociedad opulenta y ociosa, construye una industria cultural y mediática donde lo iconográfico adquiere un papel de primer orden. La apropiación y manipulación por parte de este complejo que domina las redes de distribución de las obras producidas, entre ellas las que representan la marginación en las sociedades avanzadas y la pobreza en las más depauperadas, fuerza a los autores a buscar nuevas formas de expresión que escapen a esta influencia. Nuevas formas de realismo en fotografía, las artes plásticas y el cine, y propuestas artísticas de intervención social de carácter conceptual se esfuerzan por recobrar el sentido de unas imágenes que se encuentran, tal como los procesos productivos, enajenados.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor, W. (1972) *Lucaks y el equívoco del realismo*. En *Polémica sobre el realismo* (VV.AA). Buenos Aires. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- ARISTÓFANES (2000). *Pluto*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- BABCOCK, Barbara (1978). *Introduction*. En *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*. Londres. Cornell University Press.
- BARTHES, Roland. (2009). *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland. (1969). *Principios y objetivos del análisis estructural*. Madrid. Alberto Corazón Ed.
- BENJAMIN, Walter. (2007). *Experiencia y pobreza*. En *Obras*. Libro II, vol. 1. Madrid, Abada Editores.
- BULLOCK, H, E; FRASER, K, F; y WILLIAMS, W, R. (2001). *Media Images of the Poor*. *Journal of Social Issues*, Vol. 57, No. 2, pp. 229-246.
- CASTELLS, Manuel. (1997). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Vol. 3 Fin de milenio. Madrid, Alianza Editorial.
- DEBORD, Guy. (2003). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Madrid, Anagrama.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2008). *La emoción no dice "yo"*. Diez fragmentos sobre libertad estética. En: Schwiezer, Nicole (Coord), *La política de las imágenes: Santiago de Chile, Metales pesados*. pp. 39-67.
- FAROCKI, Harun. (2013). "Cómo abrir los ojos", prólogo al libro "Desconfiar de las imágenes". Buenos Aires, Ed: Caja Negra.
- GEREMEK, Bronislaw. (1989). *La piedad y la horca*. Madrid. Alianza Editorial.
- HARVEY, David L, y REED, Michael. (1992). *Paradigms of Poverty: A Critical Assessment of Contemporary Perspectives*. *International Journal of Politics, Culture and Society*, Vol. 6, N° 2. pp: 269-297.
- HAUSER, Arnold. (1985). *The Social History of Art*. New York. Vols. 1-4. Nueva York, Vintage Books.
- HEIDEGGER, Martin. (2010). *El origen de la obra de arte*. En *Caminos del bosque*. Madrid, Alianza Editorial.
- HIMMELFARB, Gertrude (1984). *The Idea of Poverty. England in the Early Industrial Age*. Londres, Faber & Faber.
- LANZMANN, Claude. (1985). *Shoah*. (Documental). LiFCFilms.
- LEPIANKA, D; OORSCHOT, W, V; y GELISSEN, J. (2009). *Popular explanations of Poverty: A Critical Discussion Of Empirical Research*. *Journal of Social Policy*, 38, 3, 421-438. Cambridge, Cambridge University Press.
- LEWIS, Oscar (1965). *Antropología de la pobreza*. [Título original: *Five Families* (Mexican Case Studies in the Culture of Poverty; Basic Books, Inc. 1959)]. México, Fondo de Cultura Económica.
- LIZ, Catharina y Soly, Hugo. (1979). *Poverty and Capitalism in Pre-Industrial Europe*. Bristol, The Harvester Press.
- MARTÍN MUNICIO, Ángel. (2001) *Desarrollo científico y médico. Higiene y salud pública*. En: Iglesias, Carmen (Coord); *Ilustración y proyecto liberal. La lucha contra la pobreza*. Zaragoza, Fundación Ideas e Investigaciones Históricas. pp. 187- 223.
- MAZA ZORRILLA, Elena. (1987), *Pobreza y asistencia social en España. Siglos XVI al XX*. Valladolid. Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid.
- MOLLAT, Michel. (1988). *Pobres, humildes y miserables en la Edad Media*. México. Fondo de Cultura Económica.
- MORAIS, Alberto. (2008). *Un lugar en el cine*. (Documental). Un lugar en el cine, SL.
- NOCHLIN, Linda. (1991). *El realismo*. Madrid, Alianza Ed.
- RANCIÈRE, Jacques. (2008). *El teatro de las imágenes*. En: Schwiezer, Nicole (coord.), *La política de las imágenes: Santiago de Chile, Metales pesados*. pp 69-89.
- ROMERO TOBAR, Leonardo. (2001). *Reflejos de la pobreza en la literatura y en la prensa del siglo XIX*. En: Iglesias, Carmen (coord.); *Ilustración y proyecto liberal. La lucha contra la pobreza*. Zaragoza, Fundación Ideas e Investigaciones Históricas. pp. 249- 271.
- SHEROVER, Erica. (1979). *The Virtue of Poverty: Marx's Transformation of Hegel's Concept of the Poor*. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, Vol. 3, No. 1. pp. 53-66.

- SIMMEL, Georg, y JACOBSON, Claire. (1965). *The Poor*. Social Problems, Vol. 13. No 2. Pp. 118-140.
- TORTOSA, José M. (1993). *La pobreza capitalista*. Madrid, Tecnos.
- UNITED NATIONS (1995). *The Copenhagen Declaration and Programme of Action*. New York: United Nations.
- VEBLLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Madrid, Alianza, 2003.
- VAN GOGH, Vincent. (1991) *Cartas a Theo*. Barcelona, Editorial Labor.
- WARHOL, Andy. (1985). *America*. New York. Haper and Row Publishers.