





*Jacob August Riis, 1849-1914, head and shoulders portrait, facing slightly left (1904).*  
/ Library of Congress, Prints and Photographs Online Catalog (PPOC)  
[LC-USZ62-57745]

Recuperado de <<http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b05563/>>

*Rebeca Romero Escrivá*

# Las dos mitades de Jacob Riis

Un estudio comparativo de su obra  
literaria y fotográfica

VOLUMEN II

Cuadernos de Bellas Artes / 29



## Cuadernos de Bellas Artes - Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla (US)

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla (US)

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga (UMA)

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza (Unizar)

Carmen González Román, Universidad de Málaga (UMA)

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna (ULL)

Ricard Huerta, Universitat de València (UV)

David Martín López, Universidad de Granada (UGR) /

Universidade Nova de Lisboa (UNL)

María Arjonilla Álvarez, Universidad de Sevilla (US)

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga (UMA)

\* Queda expresamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, en cualquier formato o soporte imaginable, sin previa autorización por escrito de su autora, salvo excepción prevista por la ley. Si quiere copiarla, distribuirla o comunicarla públicamente, escriba a [romero.escriba@gmail.com](mailto:romero.escriba@gmail.com).

\* La responsabilidad de cada texto es de su autor o autora.

Rebeca Romero Escrivá

Prólogo de Vicente Sánchez-Biosca

# Las dos mitades de Jacob Riis

Un estudio comparativo de su obra  
literaria y fotográfica

VOLUMEN II

Cuadernos de Bellas Artes / 29



29 - *Las dos mitades de Jacob Riis.*  
*Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica* (volumen II)

Rebeca Romero Escrivá | [romero.escriva@gmail.com](mailto:romero.escriva@gmail.com) |  
Precio social: 13,25 € | Precio en librerías: 17,20 € |

Editores: José Luis Crespo Fajardo, Francisco Carlos Bueno Camejo  
y Samuel Toledano

Diseño: Sociedad Latina de Comunicación Social

Ilustración de portada: *Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement — 'Five Cents a Spot'* (Nueva York, 1889). Fotografía de Jacob Riis. / Jacob A. Riis Collection, CAW Print, MCNY [90.13.4.158]

Imprime y distribuye: F. Drago. Andocopias, S. L.  
C/ La Hornera, 41. La Laguna, Tenerife  
Teléfono: 922 250 554 | [fotocopiasdrago@telefonica.net](mailto:fotocopiasdrago@telefonica.net)

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal  
La Laguna (Tenerife), 2013

<http://www.cuadernosartesanos.org/12SLCS/portada2012.html>  
<http://www.cuadernosartesanos.org/067/cuadernos/CBA.html#29>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a C.B.A.:  
[http://www.cuadernosartesanos.org/067/cuadernos/protocolo\\_CBA.html](http://www.cuadernosartesanos.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html)

I.S.B.N. – 10: 978-84-15698-49-6  
I.S.B.N. – 13: 978-84-15698-49-4  
D.L.: TF-780-2013

A Raquel y Javier

*Ante nosotros yérguense los días venideros  
como fila de cirios encendidos —  
cirios ardientes, áureos y vivos.*

CAVAFIS







# Índice general de la obra

## VOLUMEN I

Prólogo. En un lugar del Lower East Side  
Vicente Sánchez-Biosca

Agradecimientos

Abreviaturas

Resumen y palabras clave [español]

Abstract & Key Words [English]

1. Introducción

2. La americanización de Jacob Riis

3. La mitad literaria: de la herencia puritana al periodismo *muckraker*

## VOLUMEN II

4. La mitad fotográfica

5. Epílogo

Cronología

Lista de fotografías reproducidas de la Jacob A. Riis Collection (MCNY)

Glosario

Bibliografía

Índice onomástico





# Índice analítico

## VOLUMEN II

### 4. La mitad fotográfica [ 277 ]

4.1. En el umbral de la fotografía [ 278 ]

4.2. La recepción de la obra de Riis: la linterna mágica y su impresión en papel [ 289 ]

4.3. Técnicas del observador: de la estética del error a la frontalidad de la mirada [ 323 ]

4.4. Riis en la(s) historia(s) de la fotografía [ 356 ]

4.4.1. La interpretación historiográfica de Riis [ 356 ]

4.4.2. Enfoques de la crítica cultural [ 394 ]

4.4.3. La imbricación de texto e imagen [ 428 ]

4.4.4. Riis, fotógrafo pionero. Una propuesta historiográfica [ 459 ]

4.4.4.1. Europa: de los precedentes británicos a la reforma centroeuropea [ 460 ]

4.4.4.2. Estados Unidos: inmigración y sociedad [ 500 ]

4.4.4.2.1. La escena neoyorquina [ 511 ]

4.4.4.2.2. Lewis W. Hine y la tradición  
documental americana [ 525 ]

**5. Epílogo [ 545 ]**

**Cronología [ 555 ]**

**Lista de fotografías reproducidas de la Jacob A. Riis Collection,  
Museum of the City of New York (MCNY) [ 562 ]**

**Glosario [ 581 ]**

**Bibliografía [ 589 ]**

1. Obras de Jacob Riis [ 589 ]

1.1. Libros [ 589 ]

1.2. Artículos [ 590 ]

1.3. Antologías [ 595 ]

2. Obras sobre Jacob Riis [ 595 ]

2.1. Recursos *online* [ 598 ]

2.2. Documentales [ 600 ]

3. Obras de referencia de estudios sobre la imagen [ 600 ]

4. Obras de referencia histórica, literaria y periodística [ 608 ]

5. Colecciones [ 615 ]

**Índice onomástico [ 621 ]**

## La mitad fotográfica

*Por vez primera, la fotografía actúa como un arma en la lucha por la mejora de las condiciones de vida de las capas pobres de la sociedad.*

Gisèle FREUND

*Las fotografías son un medio que dota de realidad (o de mayor realidad) a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar.*

Susan SONTAG

**E**n el capítulo anterior del primer volumen hemos tratado de analizar la posición que ocupa *Cómo vive la otra mitad* en el panorama de las corrientes periodística y literaria y de trazar las líneas básicas para la lectura e interpretación de la obra de Riis en el marco de la *American Memory*. En este pretendemos aplicar un *modus operandi* similar con respecto a la mitad fotográfica. Comenzaremos ubicando a Riis en el contexto fotográfico, explicando las circunstancias en las que concibió su obra. La manera en que se difundieron y contemplaron sus imágenes nos conducirá a profundizar en la controversia suscitada a propósito del modo en que la historia del medio ha divulgado su faceta fotográ-

fica, desde las historias generales de la fotografía consideradas canónicas hasta las últimas interpretaciones llevadas a cabo con la perspectiva de los Estudios Culturales, para desembocar en el análisis de la imbricación entre texto e imagen como un factor capital. El valor final de la obra de Riis será el punto de conexión entre la tradición literaria americana y una voluntad de representación visual que tendría su continuación en los fotógrafos documentalistas de finales del siglo XIX y principios del XX, algunos de los cuales, como veremos, no solo compartieron intereses o aspiraciones, sino que presentaron coincidencias formales y discursivas. Terminaremos, por tanto, con lo que puede considerarse una propuesta historiográfica que sitúe fielmente a Riis entre sus contemporáneos, como pionero de la fotografía documental de los barrios bajos.

#### 4.1. En el umbral de la fotografía

A finales del siglo XIX la fotografía cuenta con medio siglo de historia y puede considerarse un oficio consolidado. El colonialismo y el desarrollo de las ciencias humanas (como la antropología y la sociología) impulsaron al fotógrafo a participar en las grandes expediciones comerciales, militares y científicas que franquearon los pasos a las potencias occidentales. De 1840 a 1890 la práctica fotográfica estableció una relación inédita con el mundo representado en una época de constantes cambios: registró los principales conflictos bélicos y dio fe de grandes descubrimientos. En los Estados Unidos fueron muchos los fotógrafos que, como Alexander Gardner y Timothy O'Sullivan, abarcaron ambos frentes (la Guerra de Secesión y la conquista del Oeste)<sup>1</sup>. Cada fotógrafo aplicó el nuevo lenguaje visual a su manera artística o documental, pero todos compartieron el objetivo de mostrar la realidad según la demanda social a través de reportajes publicados en prensa y otros formatos.

---

<sup>1</sup> Fotógrafos, topógrafos, litógrafos y pintores (entre ellos, los pertenecientes a la Escuela del Río Hudson) coadyuvaron a construir un imaginario del Nuevo Mundo. Al respecto véase Rebeca ROMERO ESCRIVÁ, "La imatge del Nou Món. Un recorregut per la pintura de paisatges nord-americana del segle XIX". En *Mètode. Revista de Difusió de la Investigació*, otoño de 2005, n° 47, pp. 96-105.

La industrialización, el rápido crecimiento de las ciudades y la problemática que vino asociada a este fenómeno hicieron que las condiciones de vida en el entorno de las grandes urbes cobraran especial relevancia. Varias fueron las corrientes que en el campo de la fotografía se mostraron sensibles a estos cambios. Algunos autores, que contemplaban con preocupación la indiferencia de las clases acomodadas hacia las desigualdades sociales, y para quienes la escritura había sido hasta el momento el medio de expresión reformista por excelencia, encontraron en la fotografía un nuevo vehículo para reactivar la opinión pública. Sin embargo, no se conformaron con la mera captación de un momento concreto, sino que hallaron un modo más efectivo de transmitir su mensaje mediante la articulación de texto e imagen. En 1890 Jacob Riis inauguraría esta fórmula con la publicación de *Cómo vive la otra mitad*<sup>2</sup>, en la que el uso de la fotografía se convirtió en un elemento probatorio que, por vez primera en la historia del documental social, iba anclado a una argumentación de alcance político. Las fotos no son solo una mera contribución, sino que forman parte esencial del texto; ambos registros convergen en una lucha o *batalla contra los barrios bajos*. Thilo Keating lo expresa del siguiente modo:

La fotografía se convirtió en un medio de investigación, capaz de irrumpir donde se producían desigualdades sociales, o donde hombres, mujeres o niños eran explotados de manera escandalosa. El periodismo y la emergente disciplina de la sociología, relacionados ambos con la etnología, sirvieron para coordinar texto e imagen en el proceso de denuncia. De este modo, la investigación sobre la salubridad de los suburbios tuvo lugar junto al registro de las antiguas costumbres de los pueblos indios y la manera contemporánea de vida de la sociedad neoyorquina<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Con el fin de poder llevar a cabo un análisis ajustado a las realidades estéticas y de recepción originales de la obra fotográfica de Riis, en esta parte del ensayo se han manejado las primeras ediciones de sus libros, que serán citadas en lo sucesivo. Respecto a las imágenes captadas por el autor, como ya adelantamos en la Introducción, para ser fieles igualmente a las tomas originales, reproducimos las impresiones de 1995 de Chicago Albumen Works sobre los negativos originales (CAW prints), que forman parte de la Jacob A. Riis Collection del Museum of the City of New York (MCNY). Véase supra, p. 56.

<sup>3</sup> Véase Thilo KEATING (1998). “The Other Half. The Investigation of Society”, pp. 346-357. En Michael FRIZOT (ed.), *A New History of Photography*, trad. del francés por Susan Bennett, Liz Clegg, John Crook y Caroline Higgitt, y del alemán por Helen Atkins. Köln: Könemann. Colonia: Könemann.

Al hablar de la fotografía social de finales del siglo XIX y principios del XX, los historiadores marcan un capítulo fechado entre 1870, década marcada por el surgimiento de la fotografía instantánea, que comienza a practicarse gracias al reciente descubrimiento del gelatinobromuro, y 1914, en que se declara la Primera Guerra Mundial, que supone un corte en la vida fotográfica y un cambio radical en las temáticas y la psique de los fotógrafos<sup>4</sup>. Esta franja temporal coincide con el periodo americano de Jacob Riis, que llegó con veintinueve años a las costas de Nueva York en 1870 y falleció en 1914 a la edad de sesenta y cinco.

La figura de Riis como fotógrafo es peculiar por su abrupta irrupción en el mundo de la fotografía, el breve tiempo en que ejerció el oficio (apenas cinco años de su carrera como periodista) y, sin embargo, el importante papel que sus imágenes han desempeñado en la historia del medio por ser las primeras que se conocen de los oscuros interiores de los barrios bajos neoyorquinos, y por el modo en que las asoció con el lenguaje escrito, en una época de cambio en la industria editorial, en que las técnicas de impresión comenzaban a permitir la publicación conjunta de texto e imagen. Esta circunstancia daría lugar a la aparición de nuevos géneros periodísticos, como el fotoensayo o fotorreportaje. Merece la pena detenerse en explicar cómo se desarrolló Riis en este campo para comprender la controversia que su faceta fotográfica sigue suscitando entre los historiadores de la fotografía.

Según comentamos en el primer capítulo, fue la prensa alemana la vía a través de la cual Riis se enteró de la invención del *Blitzlichtpulver*\* o flash de magnesio. En su afán de dejar constancia gráfica de las exploraciones nocturnas que solía llevar a cabo con los inspectores del Health Department en los *tenements*\*, quiso probarlo de inmediato, aun cuando no existían precedentes de su uso, para paliar la insuficiencia que encontraba en el lenguaje escrito. Recordemos las palabras que citaba en su autobiografía: “Escribía, pero mis esfuerzos parecían no hallar eco”. Se hacía necesario “ver para creer”: el flash ponía a su alcance la ansiada posibilidad de abrir una ventana al mundo de la otra mitad. En adelante,

---

<sup>4</sup> Véase Jean-Claude LEMAGNY y André ROUILLE (eds.) (1986). *Historia de la fotografía*, trad. de Fabián García-Prieto. En especial el cap. 5, “Primera madurez de la fotografía (1870-1914)”, pp. 62-70. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.L.



la fotografía se convertiría en la herramienta que mejor atestiguaría sus enunciados. Así, leída la noticia del nuevo flash, por indicación de Riis, el doctor John T. Nagle, jefe del Bureau of Vital Statistics del Health Department y fotógrafo aficionado, organizó un grupo compuesto por Henry Granger Piffard y Richard Hoe Lawrence —dos activos socios aficionados de la Society of Amateur Photographers (SAP)—, que, acompañados de escolta policial y del propio Riis, que dirigía la expedición, se adentraron en los barrios bajos a altas horas de la madrugada para poner a prueba el nuevo método:

La luz instantánea de aquellos tiempos provenía de cartuchos que se disparaban con un revólver. El espectáculo de una media docena de hombres que invadían una casa al filo de la medianoche con grandes pistolas con las que hacían fuego sin importarles hacia dónde apuntaban difícilmente fuera muy tranquilizante, por muy apaciguadoras que fueran nuestras palabras, y no era de extrañarse si los inquilinos salían a escape por las ventanas y las escaleras de salvamento por dondequiera que fuéramos. Pero como nadie era asesinado las cosas se calmaron después de un tiempo, pese a que aún varios meses después supe que el recuerdo de nuestras visitas seguía viviendo como una pesadilla en las mentes de los inquilinos de cierta manzana de la calle Stanton<sup>5</sup>.

Tan insólitas e impactantes eran estas incursiones en el Lower East Side que las salidas del grupo, bautizado por Riis como *raiding party*\* (destacamento de asalto), fueron cubiertas por la prensa. Las crónicas publicadas —algunas de ellas, como la aparecida en el *New York Sun*, de varias páginas de extensión e ilustrada con grabados basados en las tomas originales—, contribuyeron a fomentar el misterio en torno al acto fotográfico:

Con su camino iluminado por flashes espasmódicos, tan brillante, agudo y breve como los de la iluminación misma, un misterioso destacamento ha estado sobresaltando las noches de la ciudad. Somnolientos policías en la calle, vecinos de los antros en sus guaridas, vagabundos y plomos en sus así llamados alojamientos, y toda la gente de la salvaje y maravillosa variedad de la vida nocturna han quedado maravillados y conmocionados por el fenómeno. Lo que vieron fue tres o cuatro figuras en la oscuridad, un trípode espectral, unos movimientos extraños y raros, el flash cegador,

---

<sup>5</sup> Jacob A. Riis (1965). *La formación de un Americano*, op. cit., p. 195.

y luego escuchaban el golpeteo de pasos en retirada y los misteriosos visitantes, que se iban antes de que pudieran conectar sus esparcidos pensamientos y tratar de averiguar de qué se trataba<sup>6</sup>.

Inicialmente, Riis no pensó en emplear él mismo la cámara: el propósito de la creación del *raiding party* era que los fotógrafos tomaran en su nombre las imágenes de las escenas que él les indicaba. De las 250 fotografías de los barrios bajos que Riis captó en solitario o comisionó a lo largo de su carrera, 57 de ellas las hizo con Lawrence y Piffard, con quienes nunca compartió su autoría, aunque ellos tampoco la reclamaron. Ha habido historiadores de la fotografía, como Maren Stange, de cuyo trabajo hablaremos más adelante, que han tratado de dilucidar la autoría de las tomas colectivas rescatando la labor de Lawrence en 31 de las imágenes tomadas en el seno del *raiding party*, pero sin llegar a conclusiones convincentes. Como ha afirmado Yochelson, “la naturaleza exacta de la colaboración de Lawrence-Riis nunca la conoceremos; seguirá siendo una conjetura si los dos hombres miraban a la vez al fondo del cristal antes de accionar el disparador. Prescindir totalmente del nombre de Riis, sin embargo, es equivocar su trabajo. Fuese o no Lawrence quien compuso las 31 imágenes, Riis fue su *raison d’être*. Desempeñó un rol como el de director de cine, con Lawrence como operador de cámara, un esfuerzo conjunto que requiere una atribución conjunta”<sup>7</sup>. Por su parte, Peter Bacon Hales afirma no encontrar diferencia alguna de estilo entre las fotografías tomadas por el *raiding party* y posteriormente por Riis, circunstancia que atribuye al modo en que el criterio de Riis afectaba al del grupo por la educación iconográfica que previamente había recibido como reportero<sup>8</sup>. Sea como fuere, Lawrence y Piffard no tenían vocación social, sino curiosidad por perfeccionar el manejo de las cámaras de mano y, como comenta Riis en su autobiografía, aprender a emplear correctamente el flash de magnesio: “Para los fotógrafos era un viaje de descubrimiento del mayor interés,

---

<sup>6</sup> Véase “Flashes From the Slums. Pictures Taken in Dark Places by the Lightning Process”. En *New York Sun*, 12 de febrero de 1888. En JRP, Library of Congress, Container 12.

<sup>7</sup> Véase Bonnie YOCHELSON (1994). “What Are the Photographs of Jacob Riis?”. En *Culturefront*, op. cit., p. 32.

<sup>8</sup> Véase Peter Bacon HALES (1984). *Silver Cities. The Photography of American Urbanization, 1839-1915*, p. 171. Philadelphia: Temple University Press.



F. 59. Richard H. Lawrence: *Sin título.* / NYHS

pero el mismo se concentraba en la máquina y en la luz instantánea. Los policías nos acompañaban unas veces por curiosidad, otras como protección<sup>9</sup>. Con independencia de sus profesiones<sup>10</sup>, ambos colaboradores compartían su afición por la fotografía y eran miembros activos de la SAP (Lawrence asumió, de hecho, el cargo de jefe del comité de diapositivas de linterna mágica y de tesorero). El desinterés por lo social resulta fácil de corroborar, porque, tras su experiencia con Riis en 1887, ninguno de los dos aficionados continuó retratando los barrios bajos. Lawrence practicó

---

<sup>9</sup> Véase Jacob A. Riis (1965). *La formación de un Americano*, op. cit., p. 195.

<sup>10</sup> Lawrence trabajó en una agencia de corredores de bolsa en Wall Street regentada por su padre; más tarde fue presidente de la Iconophile Society y miembro del Grolier Club y del New York Camera Club. Piffard ejerció de cirujano asesor del New York City Hospital, de profesor de dermatología en la New York University, y destacó por su capacidad inventiva de dispositivos científicos, como un prototipo temprano de rayos X que fabricó para el tratamiento de enfermedades de la piel.

la fotografía solo durante tres años, de 1886 a 1889. Piffard ni siquiera dejó colección fotográfica alguna, y la que se conserva en la New York Historical Society (NYHS) de Lawrence, compuesta por 251 negativos, contiene además de las citadas tomas de los *slums*, fotografías costumbristas, posiblemente captadas con una cámara de mano en salidas familiares o en excursiones fotográficas promovidas por las asociaciones a las que pertenecía, que muestran escenas diurnas de sujetos en la playa [véase, F. 59 en la página anterior] o jugando al tenis, de las competiciones de *baseball* de 1886 celebradas en los Manhattan Polo Grounds, o de los desfiles conmemorativos del Washington Inaugural Centennial de 1889. También figuran vistas callejeras de lugares emblemáticos de la ciudad de Nueva York, como la Estatua de la Libertad, recientemente instalada, o Central Park; y dos fotografías en las que aparece Riis, una de ellas en su oficina de Mulberry Street, reproducida en el primer capítulo del ensayo [véase supra F. 26, p. 105]. El corpus de la colección de Lawrence revela, por tanto, un interés por la fotografía *per se*, como práctica de aficionado, no una disposición por experimentar con su potencial para la denuncia.

El camino que llevó a Riis a convertirse de comisario en fotógrafo tuvo que ver precisamente con la imposibilidad de servirse del trabajo de Piffard y Lawrence:

Sacamos algunas fotografías buenas, pero muy pronto los barrios de la pobreza y las horas insólitas desalentaron a los aficionados. Me encontré solo cuando más los necesitaba. Había descubierto por medio de la luz instantánea un mundo de posibilidades que mis compañeros ni siquiera sospechaban<sup>11</sup>.

Reacio a llevar la cámara por sí mismo, Riis contrató a un profesional, pero pronto lo despidió por tratar de vender las fotografías a sus espaldas. Tras esta experiencia, lo intentó de nuevo con otro aficionado, aunque hubo de prescindir igualmente de sus servicios, esta vez debido a que sus escrúpulos religiosos le impedían fotografiar algunas escenas que Riis necesitaba para apoyar sus argumentaciones: “Sólo había un modo de resolver el problema —anotó en su autobiografía—, a saber, conseguirme una cámara fotográfica propia”. Así es como Riis decidió adquirir

---

<sup>11</sup> Jacob A. Riis (1965). *La formación de un Americano*, op. cit., p. 195.



F. 60. Jacob Riis: *Potter's Field* (1888), primera fotografía tomada por Riis en solitario. La ilegibilidad de la imagen se debe a la sobreexposición del negativo y su posterior deterioro. / CAW Print, MCNY.

una cámara. En su primera salida a Potter's Field en Hart Island se las apañó, aunque torpemente, para exponer por su cuenta uno de los doce negativos que había traído consigo [véase F. 60]:

Quando les digo que a la luz solar de un día de enero y sobre la blanca nieve expuse esa rapidísima placa instantánea primero por seis segundos, después por doce, para asegurarme de que la foto salía, y luego puse el bastidor de vuelta con el resto y no pude distinguirlas, los fotógrafos aficionados sabrán apreciar el caso. Tuve que revelar las doce placas para obtener

una sola fotografía, la cual era tan oscura, casi negra, debido a la sobreexposición, que casi no ofrecía esperanza alguna de servir para nada. Pero [...] la misma negrura de mi fotografía vino a resultar más tarde, cuando la proyecté con linterna mágica, su rasgo cautivante. Ponía a la vista un toque de lobreguez más realista que todo lo que hubiera podido lograr el más consumado arte y la mayor habilidad profesional. Así fue cómo me volví fotógrafo, empleando el término con generosa latitud, y desde entonces tomé las fotos yo mismo<sup>12</sup>.

De este modo, fortuito y poco profesional, Riis dio con una estética<sup>13</sup> realista que representaba con propiedad el tema captado, y que en lo sucesivo se convertiría en una característica distintiva de su “estilo fotográfico”. El tiempo paliaría vagamente su incompetencia técnica, en parte por el escaso interés de Riis en mejorar este aspecto, y en parte por el corto recorrido de su carrera como fotógrafo. Aun así, resulta sorprendente cómo existen ciertas señas de identidad en las fotografías de Riis con respecto a otros fotógrafos coetáneos. En adelante, para las tomas nocturnas, decidiría sustituir el revólver por una sartén en la que realizaba la ignición del magnesio en polvo con el fin de no asustar a sus modelos. La violencia que podía generar la intromisión del fotógrafo en la vida de los habitantes de los barrios bajos, al introducir el elemento doméstico, quedaba de este modo suavizada.

Por consiguiente, Riis aprendió el oficio de fotógrafo sobre la marcha, obligado por las circunstancias. Trabajaba con una cámara de 4 x 5 pulgadas (10,2 x 12,7 cm.) y negativo de cristal [F. 61]. La placa, previamente impregnada con la emulsión de gelatinobromuro\*, que en 1871 desplazó al procedimiento del colodión húmedo\*, redujo considerablemente los tiempos de exposición a la luz, si bien la nueva tecnología todavía contaba con problemas, como la poca latitud y sensibilidad del negativo, o el halo que se producía alrededor del contorno de objetos brillantes, características que, sin embargo, potenciaban la lobreguez descrita por Riis. Diez o veinte veces más rápida que el colodión húmedo,

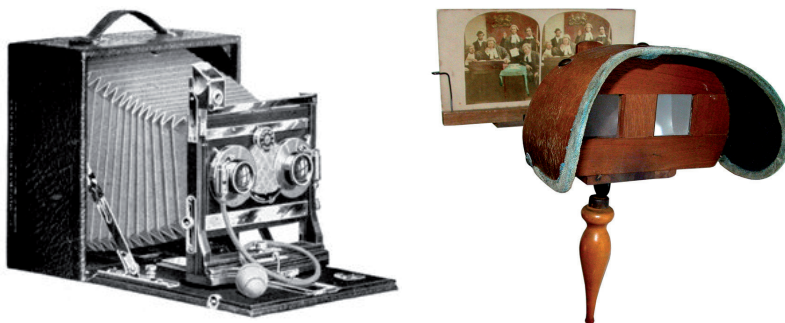
---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>13</sup> “Estética”, en lo sucesivo, será empleada para designar el conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan la obra de Riis y el modo en que educó su sensibilidad y la del público apelando al trabajo con las emociones. No ha de entenderse, pues, como la disciplina referida a la filosofía del arte o a las especulaciones sobre lo bello.



F. 61. Jacob Riis: *Cat Alley, Where the Rear Tenements Were Torn Down in the Elm Street Widening* (1898). Imagen de arriba, Rebeca Romero: negativo sobre cristal (placa seca original de 4 x 5 pulgadas), conservado en el MCNY, correspondiente a la imagen positiva (CAW Print) de Jacob Riis que se muestra abajo.



F. 62. A la izquierda, cámara estereoscópica del siglo XIX; a la derecha, estereoscopio o visor de fotografías estereoscópicas.

estas placas secas\* estaban pensadas para ser usadas sobre trípode a velocidades de 1/30 o inferiores, lo que justifica, en parte, la falta de nitidez de los sujetos en movimiento (este no sería un factor, por tanto, asociado a la incompetencia técnica de Riis, sino a la impaciencia de los individuos que retrataba). El proceso de captación de las imágenes, entonces, requería todavía cierta elaboración y las personas que aparecen en las fotografías de Riis se veían obligadas a seguir sus indicaciones para obtener una toma nítida. Luc Sante ha destacado cómo Riis aprovecharía esta última dificultad o hándicap técnico, al dar conversación a sus modelos y dejar que fuesen ellos los que sostuviesen naturalmente la composición de la escena, de tal modo que olvidaban la presencia de la máquina:

La cámara de Riis, como la de Lewis Hine después de él, permite por lo general que sus sujetos se compongan a sí mismos, establezcan los términos de su propio retrato. Naturalmente, afrontaba cierta hostilidad en este objetivo, de modo que sus mejores sujetos son, a menudo, niños: las niñas de Baxter Street Alley, los chicos de Mullin's Alley. Se mantienen firmes, con las manos en jarras, incluso sonrientes. Pero sus retratos de adultos, peligrosos adultos, no son menos francos. Los habitantes de Bandit's Roost miran bajo la visera de sus sombreros con algo más que un poco de orgullo, e incluso la Short Tail Gang, fotografiada bajo el embarcadero de Jackson Street desde un bote de policía mientras se agachan entre una pila de latas de hojalata, dan cualquier impresión salvo la de haber sido capturados y prendidos<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Véase Luc SANTE (2003). *Low Life*, op. cit., pp. 35-36.



## 4.2. La recepción de la obra de Riis: la linterna mágica y su impresión en papel

Riis tomó su primera serie de imágenes con el objetivo de ilustrar *The Other Half, How It Lives and Dies in New York*, la que sería su primera conferencia con linterna mágica\*. En ella proyectó y comentó cien fotografías, 34 de las cuales corresponden originalmente a negativos estereoscópicos, tomados en el seno del *raiding party*, de 5 x 8 pulgadas (12,7 x 20,32 cms.), que muestran dos imágenes contiguas de 5 x 4 pulgadas (12,7 x 10,16 cms.). Estas fotografías solían montarse sobre cartones rígidos para obtener con ellas vistas estereoscópicas\* o estereogramas\* aptas para ser observadas con un estereoscopio\* que las dotaba de apariencia tridimensional, una práctica muy difundida en la época [F. 62]<sup>15</sup>. Según Yochelson, de los 34 negativos estereoscópicos que se conservan en la colección de Riis, “catorce están intactos y veinte fueron cortados por la mitad con la intención de facilitar la realización de diapositivas para linterna mágica, sobre soporte de cristal. Entre los negativos enteros figura *Gotham Court* [y *Street Arabs in Night Quarters*, cuya imagen positiva mostramos en F. 63], y entre los cortados *Bandit's Roost*”<sup>16</sup>. Éste no es el único formato fotográfico presente en la Jacob Riis Collection, lo que ha hecho suponer a los historiadores que el *raiding party* empleó varias cámaras en sus expediciones fotográficas.

Las presentaciones que Riis llevó a cabo con estereoptición o linterna mágica, como ya apuntamos en el primer capítulo, se realizaron con proyectores que ampliaban considerablemente las imágenes en pantallas de varios metros de diámetro, y que permitían la realización de fundidos encadenados entre diapositivas, mientras el conferenciante animaba la representación con su discurso. Szarkowski explica el funcionamiento del sistema:

---

<sup>15</sup> La fotografía estereoscópica, inventada por Charles Wheatstone y David Brewster en 1838 se captaba con una cámara estereoscópica\* que disponía de dos objetivos situados en paralelo aproximadamente a la distancia de separación de los ojos. Con ella se obtenían dos fotografías casi iguales, que al ser visionadas con el estereoscopio daban la impresión de relieve [véase F. 62]. Esta técnica fotográfica tuvo gran difusión a partir de comienzos del siglo XX. (No confundir el estereoscopio con el estereoptición —tipo de linterna mágica—; véase supra, nota 56 del capítulo primero.)

<sup>16</sup> Véase Bonnie YOCHELSON y Daniel CZITROM (2007). *Rediscovering Jacob Riis*, op. cit., p. 135.



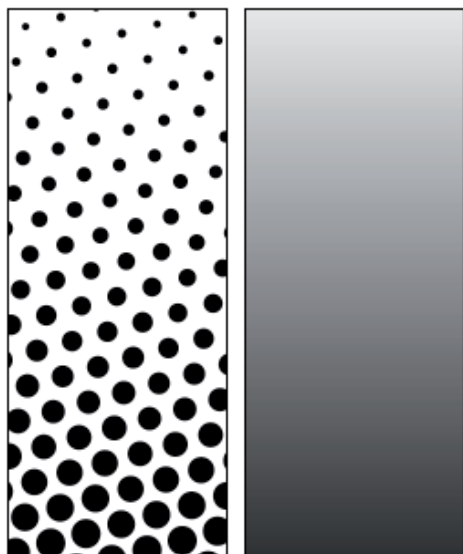
F. 63. Jacob Riis, Richard H. Lawrence, y Henry G. Piffard: *Street Arabs in Night Quarters* (1887-1888). Arriba: imagen estereoscópica (CAW Print); abajo: diapositiva de cristal para linterna mágica. / MCNY.

La linterna mágica, iluminada por un foco —un sistema que quemaba el calcio en presencia del oxígeno e hidrógeno— era razonablemente segura una vez el operador se hacía con ella y fabricaba imágenes maravillosamente nítidas y luminosas, lo bastante grandes como para que las viera todo un auditorio. Con un sistema de estereoptición (dos proyectores) uno podía disolver una imagen en el otro y lograr efectos que rozaban las imágenes en movimiento, pero con mejor calidad de imagen. El declive en el status de la linterna mágica queda sugerido por su cambio de nombre, en algún momento hacia 1930, a proyector de diapositivas, pero antes de que sus funciones principales fueran asumidas por las películas documentales, la linterna mágica fue un método notable para exhibir fotografías por parte de aquellos que las valoraban por su duro contenido científico y por los que se interesaban en la poesía. Alfred Stieglitz hizo soberbias diapositivas de linterna mágica y creyó que era una de las mejores maneras para visionar fotografías, hasta que perdió interés en el gran público o viceversa<sup>17</sup>.

Así como las fotografías de Riis debieron de impactar sobremanera al ser proyectadas por este método en sedes de organizaciones religiosas y cívicas a las que fue invitado por todo Estados Unidos, algunos autores dudan de que su reproducción impresa tuviese un efecto comparable, dado que la tecnología primitiva de entonces mayormente empleada solía traducir las fotografías a *woodcuts*\* hechos por artistas como Clifton H. Johnson, Otto H. Bacher o Kenyon Cox, lo que suponía la pérdida de gran parte del potencial expresivo de muchas de las imágenes. A partir de 1890 las impresiones en semitonos, llamadas *halftones*\* porque permitían la reproducción de tonos en una gama entre el negro y el blanco, comenzaron a desplazar a los grabados. Técnicamente hablando, este sistema —desarrollado a raíz de un principio descubierto por William Henry Fox Talbot— consistía en fotografiar a través de una malla o pantalla la obra gráfica que se pretendía representar, la cual generaba una imagen compuesta por un patrón de puntos [según se aprecia en F. 64], que luego era transferida a una placa de metal e impresa sobre papel. Mary Warner Marien define el procedimiento del siguiente modo:

---

<sup>17</sup> Véase John SZARKOWSKI (1989). *Photography Until Now*, p. 189. Nueva York: The Museum of Modern Art.



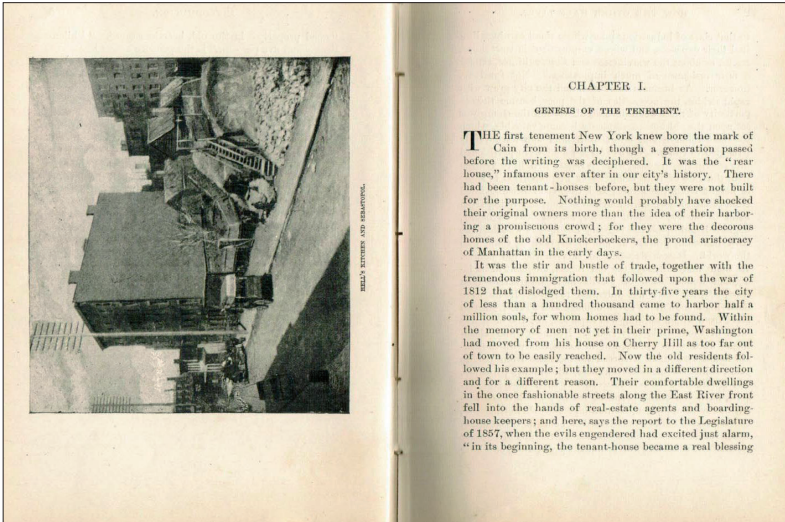
F. 64. A la izquierda, tramado de puntos del *halftone* visto en aumento. A la derecha, aspecto que dicha trama adquiere al ser observada a distancia.

términos económicos, que abarataba, dado que la editorial podía prescindir de los dibujantes y grabadores, sino de operatividad), los *halftones* todavía tardarían en aparecer de manera habitual en prensa. La necesidad de mejorar la calidad del resultado final de esta técnica considerada entonces primitiva también contribuyó a retrasar su implementación. Scribners se convirtió en una de las editoriales pioneras en su empleo. Si bien fue consciente del riesgo que corría al presentar imágenes cuyo aspecto visual, por su carácter experimental, resultase pobremente impreso, también sabía la novedad que suponía que el lector contemplase reproducciones directas de los originales fotográficos y no interpretaciones más o menos artísticas de las mismas. *Cómo vive la otra mitad* se publicó con diecisiete imágenes impresas mediante este nuevo procedimiento, reproducidas a página completa (caso de la primera de ellas, *Hell's Kitchen and Sebastopol*, en p. 6) o imbricadas en el texto (caso de la última de ellas, *Sewing and Starving in an Elizabeth Street Attic*, en p. 238) [véase F. 65].

Proceso por el que la fotografía puede imprimirse junto al texto en un libro, periódico o revista mediante relieve o litografía. [...] El semitono usa una fina pantalla para descomponer la superficie de una impresión en puntos minúsculos cuyo tamaño depende de la oscuridad y luminosidad de la imagen. La pantalla se imprime en una placa metálica cubierta de gelatina con bicromato. La gelatina se endurece y las áreas no impresas de la imagen quedan tintadas con ácido<sup>18</sup>.

Por su costoso sistema de reproducción (no en

<sup>18</sup> Véase Mary WARNER MARIEN (2002). *Photography. A Cultural History*, p. 498. Londres: Laurence King Publishing.

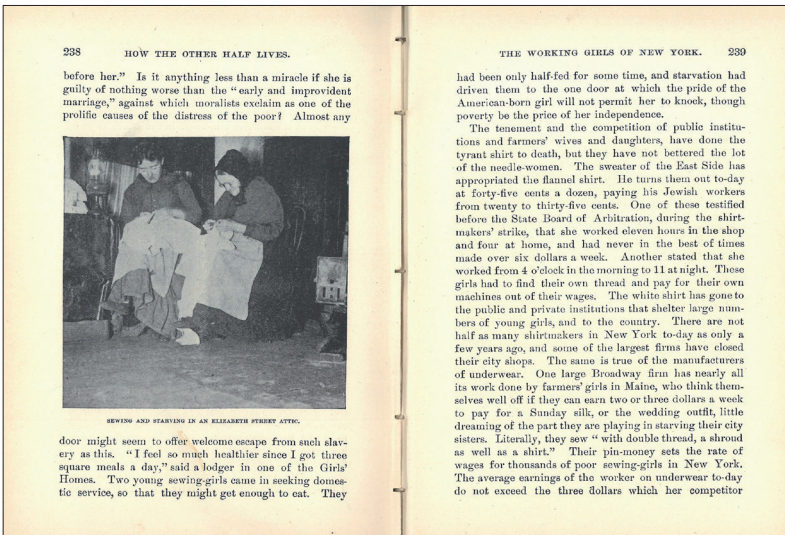


CHAPTER I.

GENESIS OF THE TENEMENT.

THE first tenement New York knew bore the mark of Cain from its birth, though a generation passed before the writing was deciphered. It was the "rear house," infamous ever after in our city's history. There had been tenement-houses before, but they were not built for the purpose. Nothing would probably have shocked their original owners more than the idea of their harboring a promiscuous crowd; for they were the decorous homes of the old Knickerbockers, the proud aristocracy of Manhattan in the early days.

It was the stir and bustle of trade, together with the tremendous immigration that followed upon the war of 1812 that dislodged them. In thirty-five years the city of less than a hundred thousand came to harbor half a million souls, for whom homes had to be found. Within the memory of men not yet in their primes, Washington had moved from his house on Cherry Hill as too far out of town to be easily reached. Now the old residents followed his example; but they moved in a different direction and for a different reason. Their comfortable dwellings in the once fashionable streets along the East River front fell into the hands of real-estate agents and boarding-house keepers; and here, says the report to the Legislature of 1857, when the evils engendered had excited just alarm, "in its beginning, the tenement-house became a real blessing



238 HOW THE OTHER HALF LIVES.

before her." Is it anything less than a miracle if she is guilty of nothing worse than the "early and improvident marriage," against which moralists exclaim as one of the prolific causes of the distress of the poor! Almost any



SEWING AND STARVING IN AN ELIZABETH STREET ATTIC.

door might seem to offer welcome escape from such slavery as this. "I feel so much healthier since I got three square meals a day," said a lodger in one of the Girls' Homes. Two young sewing-girls came in seeking domestic service, so that they might get enough to eat. They

THE WORKING GIRLS OF NEW YORK. 239

had been only half-fed for some time, and starvation had driven them to the one door at which the pride of the American-born girl will not permit her to knock, though poverty be the price of her independence.

The tenement and the competition of public institutions and farmers' wives and daughters, have done the tyrant's share to death, but they have not bettered the lot of the needle-women. The sweeter of the East Side has appropriated the flannel shirt. He turns them out to-day at forty-five cents a dozen, paying his Jewish workers from twenty to thirty-five cents. One of these testified before the State Board of Arbitration, during the shirt-makers' strike, that she worked eleven hours in the shop and four at home, and had never in the best of times made over six dollars a week. Another stated that she worked from 4 o'clock in the morning to 11 at night. These girls had to find their own thread and pay for their own machines out of their wages. The white shirt has gone to the public and private institutions that shelter large numbers of young girls, and to the country. There are not half as many shirtmakers in New York to-day as only a few years ago, and some of the largest firms have closed their city shops. The same is true of the manufacturers of underwear. One large Broadway firm has nearly all its work done by farmers' girls in Maine, who think themselves well off if they can earn two or three dollars a week to pay for a Sunday silk, or the wedding outfit, little dreaming of the part they are playing in starving their city sisters. Literally, they sew "with double thread, a shroud as well as a shirt." Their pin-money sets the rate of wages for thousands of poor sewing-girls in New York. The average earnings of the worker on underwear to-day do not exceed the three dollars which her competitor

F. 65. Primera y última fotografía en *halfstones* aparecida en la edición original de 1890 de *Cómo vive la otra mitad*. Arriba: *Hell's Kitchen and Sebastopol* a página completa. Abajo: *Sewing and Starving in an Elizabeth Street Attic*, imbricada en el texto de la p. 238.

With these simple preliminaries the outcast boy may enter. Rags do not count; to ignorance the door is only opened wider. Dirt does not survive long, once within the walls of the lodging-house. It is the settled belief of

the men who conduct them that soap and water are as powerful moral agents in their particular field as preaching, and they have experience to back them.



The boy may come and go as he pleases, so long as he behaves himself. No restraint of any sort is put on his independence.



STREET ARABS IN SLEEPING QUARTERS.

He is as free as any other guest at a hotel, and, like him, he is expected to pay for what he gets. How wisely the men planned who laid the foundation of this great rescue work and yet carry it on, is shown by no sin-

F. 66. Arriba: reproducciones en *halfstones* (matizadas por un dibujante) aparecidas en la primera edición de *Cómo vive la otra mitad* (p. 202) de las fotografías de Riis que se muestran en la página de la derecha.



Jacob Riis: *Street Arabs in Sleeping Quarters* (1889-1890) / CAW Prints, MCNY.



F. 67. *At the Cradle of the Tenement. Doorway of an Old-Fashioned Dwelling on Cherry Hill*, grabado sobre madera realizado por Otto H. Bacher, basándose en el original fotográfico de Riis que vemos abajo (1888-1889), aparecido por vez primera en el artículo de *Scribner's Magazine*, diciembre de 1889, p. 644, y reeditado en *Cómo vive la otra mitad* (1890), p. 30. Abajo, CAW Print, MCNY.

retocadas por un dibujante que trató de matizar los contornos, mejorar el contraste y las tonalidades de la gama de grises, según ocurre con *Street Arabs in Sleeping Quarters* (p. 202) [véase F. 66, en la página anterior], cuyo par de imágenes se asemeja más a una acuarela que a fotografías reproducidas mediante *half-tones*.

La editorial destacó la procedencia fotográfica de las imágenes en portada: “Con ilustraciones principalmente de fotografías tomadas por el autor”. Si bien muchas de las imágenes cobraban así apariencia fotográfica —como las citadas más arriba, y aún varias más, como *Upstairs in Blindman's Alley* (reproducida en la p. 35), *The Bend* (p. 58), *Bottle Alley* (p. 66), *The Tramp* (p. 79), *The Official Organ of Chinatown* (p. 100), *Knee-pants at Forty-five Cents a Doozen — A Ludlow Street Sweater's Shop* (p. 127), *Bohemian Cigarmakers at Work in Their Tenements* (p. 143), *A Gowler Gang in Session* (p. 222), o *A black-and-tan Dive in 'Africa'* (p. 157)—, otras, en las que se quería disimular la deficiente imagen a la que había dado lugar la puesta en práctica del nuevo sistema, fueron



Las otras dieciocho imágenes que ilustraban el libro fueron interpretaciones no siempre fieles de las fotografías, que en ocasiones alteraban aspectos formales (como la perspectiva o las áreas fuera de foco) y narrativos (cambios en el contenido de la escena o los pies de foto). Tales ilustraciones fueron realizadas por cinco dibujantes distintos que emplearon diversas técnicas de ejecución del momento (mayoritariamente dibujos a pluma y tinta que después eran grabados por un artesano sobre planchas de madera). Todas ellas coincidían con las aparecidas

en el artículo homónimo de Riis publicado previamente en el *Scribner's Magazine*, una forma de rentabilizar el trabajo editorial que seguramente privilegió el ahorro económico y la agilidad metodológica, frente a las opiniones o preferencias del autor. Dos ejemplos son especialmente llamativos. El primero de ellos es la libre trasposición que el dibujante Otto H. Bacher llevó a cabo de la fotografía de Riis *At the Cradle of the Tenement - Doorway of an Old Fashioned Dwelling on Cherry Hill* (1888-89). Si comparamos el dibujo con su original [F. 67], veremos que Bacher trata de equilibrar elementos de la escena cambiando de lugar las figuras presentes en la fotografía:



En la cuna de las casas de vecindad.  
Portal de una antigua vivienda de Cherry Hill

bajo el puente de Brooklyn en Franklin Square, apenas una docena de pasos nos llevarán a donde queremos ir. Con la efervescencia y el rugido del tren aún en los oídos, hemos vuelto la esquina de la prosperidad a la pobreza. Nos hallamos en pleno dominio de las casas de vecindad. A la sombra de los grandes contrafuertes de piedra, las antiguas casas de los *knickerbocher* permanecen como fantasmas de un tiempo desaparecido. Bajo la curvada pendiente de Cherry Street —la que fuera orgullosa y moderna Cherry Hill—, sus anchos portales, tejados inclinados y ventanas de mansarda se distinguen fácilmente; sobre todo gracias al contraste con las feas barracas que los cercan a derecha e izquierda. Éstas nunca han tenido otra misión que dar refugio, con la mínima inversión, a la máxima multitud a la que pueda extorsionarse con un alquiler. Son producto de la idea desafortunada de un día

F. 67 (bis). *At the Cradle of the Tenement. Doorway of an Old-Fashioned Dwelling on Cherry Hill*, grabado sobre madera reproducido en la edición española de *Cómo vive la otra mitad* (p. 50). (Véase n. 19, en la siguiente página.)

reubica a dos de los niños cerca de las escaleras del portal, charlando cara a cara entre sí (a uno de ellos le coloca además una jarra en las manos), y la puerta cerrada del edificio que se supone representaba mejor “la desolación que reina en el ancho portal” que comenta Riis en cuerpo de texto, en la ilustración aparece abierta con dos nuevas figuras en el umbral: una joven que sostiene una criatura en brazos. Aunque la arquitectura de la fachada de la casa de vecindad del fondo ha sido a grandes rasgos respetada por el dibujante, también ha alterado elementos secundarios, como los adoquines del suelo o el mensaje del cartel publicitario del muro que se aprecia bajo la ventana<sup>19</sup>.

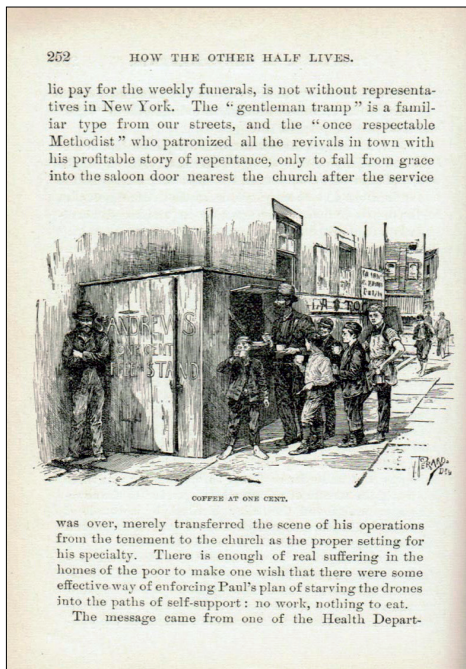
El segundo ejemplo que muestra la libertad con la que actuaban los dibujantes con independencia del criterio del autor del libro consiste en la inclusión de grabados no basados en fotografías y sin relación aparente con el texto, lo que llevó a cabo la editorial aparentemente de manera unilateral. Éste es el caso del dibujo de Victor Perard *Coffee at One Cent* [F. 68]. En la copia que Riis poseía del artículo del *Scribner's Magazine* que precedió al libro (conservada en los JRP de la Library of Congress), anotó manualmente en el margen: “Este dibujo ha sido introducido clandestinamente en la historia. No es mío y no tengo nada que ver con él”. Scribners pudo haber eliminado el grabado en la posterior edición del libro y, sin embargo, lo conservó, lo que nos da una idea del pequeño margen de maniobra del que gozaba Riis en el aspecto visual de sus libros<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Las ediciones modernas de los libros de Riis suelen sustituir las ilustraciones basadas en las fotografías por los originales de la Jacob Riis Collection del MCNY. Éste es el caso también de la edición española que manejamos de *Cómo vive la otra mitad*. En ella, sin embargo, sigue figurando el grabado de *At the Cradle of the Tenement* [véase F. 67 (bis) de la página anterior], posiblemente porque el cambio de los elementos en escena aplicado por el dibujante es tan severo que los editores no han sido capaces de identificarlo con su correspondiente fotográfico. Véase Jacob A. Riis (2004). *Cómo vive la otra mitad*, op. cit., p. 50. Lo mismo ocurre con la fosa común de Potter's Field, el cementerio municipal para pobres, que aparece en la citada edición en forma de grabado (p. 219), si bien existen sus correspondientes fotográficos estereoscópicos (en este caso el dibujante alteró la disposición y número de personajes aparecidos originalmente en escena).

<sup>20</sup> Este grabado sigue figurando en las ediciones modernas de la obra de Riis. Véase, como ejemplo, Jacob A. Riis (2004). *Cómo vive la otra mitad*, op. cit., p. 309 (p. 252 en el original de 1890). No hay duda de que Riis prefería el empleo de fotografías para ilustrar sus textos en vez de grabados, según aclara en su autobiografía: “Durante mis

A diferencia de lo que ocurría con la proyección de las fotografías de sus conferencias, que podía manejar a discreción, Riis no intervenía en modo alguno en el proceso de impresión, más allá del hecho de ceder sus fotografías e indicar el lugar del texto en el que se hacía referencia a ellas, lo que tampoco garantizaba su correcta colocación ni reproducción<sup>21</sup>. De entre los artistas que trabajaron adaptando las fotografías para *Cómo vive la otra mitad*, Kenyon Cox fue el más respetuoso con los motivos originales.



F. 68. Victor Perard: *Coffee at One Cent*. Grabado aparecido, contra el criterio de Riis, en *Cómo vive la otra mitad*, p. 252 de la edición de 1890.

incurSIONES nocturnas con la policía sanitaria me asaltaba con frecuencia el deseo de poner ante los ojos de la gente lo que yo veía en los lugares que visitábamos. El propósito hubiera podido realizarse por medio del dibujo, pero jamás supe dibujar. [...] Y de todos modos un dibujo no hubiera sido nunca una prueba como la que yo quería”. Véase Jacob A. Riis (1965). *La formación de un americano*, op. cit., p. 194.

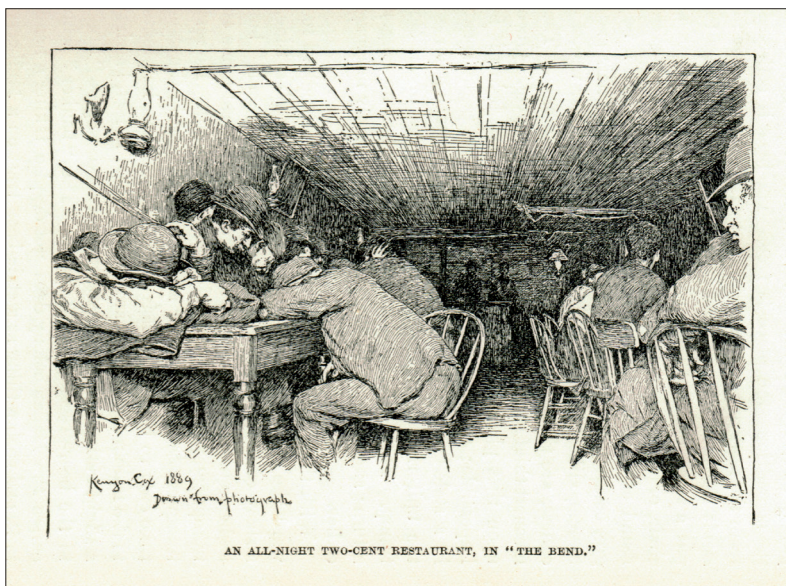
<sup>21</sup> Esta circunstancia era todavía más flagrante en las ilustraciones que aparecían en prensa. Sus imágenes fueron libremente interpretadas por dibujantes, y las que se reprodujeron en *half-tones* con frecuencia fueron reencuadradas y/o retocadas por artistas. Los pies de foto corrieron la misma suerte. En la copia de su artículo de 1895 “Where Santa Claus Will Not Go”, conservado en los JRP, Riis corrigió con su puño y letra dos pies de foto que el *Journal* había indicado mal. Tachó “Madre e hijo” e indicó en su lugar: “Mentira. Se trata de dos hermanas solteras”. Otro pie de foto en que se lee “Marido y padre entre rejas” sufrió una corrección semejante: “Tonterías. El marido es un honesto carnicero”. Este tipo de matizaciones sobre los textos publicados que ya no podían ser enmendados (no sobre pruebas de impresión), dan a entender el valor que Riis daba al contenido de la imagen, y el modo en que aspiraba a no ser malinterpretado por futuros lectores de su obra.



F. 68 (bis). Arriba, Jacob A. Riis: *An All-Night Two-Cent Restaurant in 'The Bend'* (1888-1889). / CAW Print, MCNY.

Así, en la fotografía *An All-Night Two-Cent Restaurant in 'The Bend'* [F. 68 (bis)] que aparece cortada abruptamente la figura masculina de la derecha, cualquier otro dibujante habría optado por equilibrar los elementos en escena —como lleva a cabo Otto Bacher en *At the Cradle of the Tenement*— bien eliminándola o redibujando la parte que falta con tal de componer un encuadre más ortodoxo, al estilo clásico.

Sin embargo, Cox respeta el encuadre de Riis. Incluso traslada al papel las líneas de fuga que se aprecian en el techo de la taberna y lo que parece una sobreexposición en la parte inferior del cuadro producida probablemente por el destello del flash. Prueba de la fidelidad del dibujante es el hecho de que incluyese en los márgenes inferiores de sus dibujos “after a photo”, “after photograph” o “down from photograph”, leyendas que no aparecen en los grabados de otros artistas, como vemos en *A Down-town Morgue* de S. Davis [F. 69]. Compárense, por ejemplo, otros grabados de Cox publicados con sus respectivas fotografías: *In the Home of an Italian Rag-Picker, Jersey Street* [F. 70], *Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement*

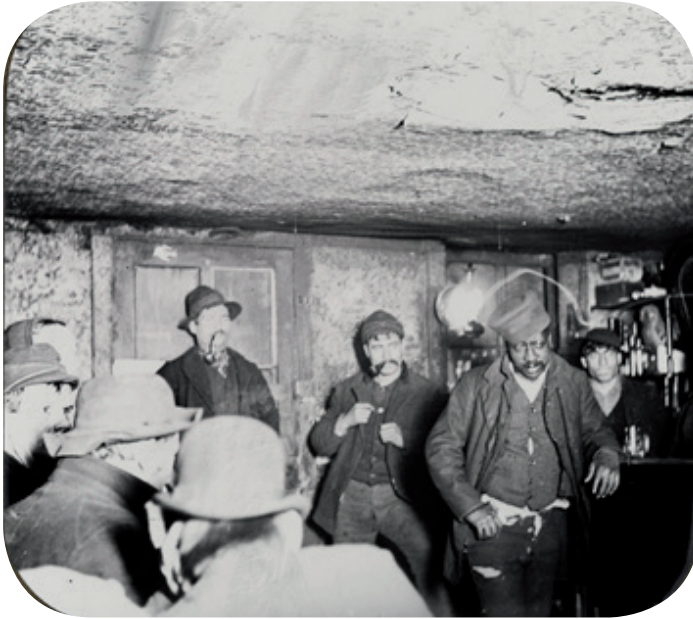


Grabado de Canyon Cox, aparecido en *Cómo vive la otra mitad* (1890), p. 75, basado en la fotografía de Riis reproducida en la página opuesta.

-“*Five Cents A Spot*” [F. 71], y “*Poverty Gap*” Family [F. 72]<sup>22</sup>, reproducidos en las páginas siguientes.

Scribners empleó la misma estrategia editorial con las fotografías que dos años después aparecieron en *The Children of the Poor*, lo que significa que no hizo un esfuerzo por mejorar la cohesión entre texto e imagen, a pesar del gran vínculo que el autor trazó entre ambos y del éxito que cosechó la obra precedente. Así, para la edición del libro reprodujo las catorce ilustraciones que aparecieron en su artículo homónimo del *Scribner’s Magazine* (diez de las cuales, como ocurrió en *Cómo vive la otra mitad*, eran grabados basados en sus instantáneas), y añadió veinticuatro nuevas imágenes, doce de las cuales eran *halftones* directamente de fotografías de Riis. El libro ya no indicaba que estaba ilustrado con fotografías tomadas por el autor, sino simplemente que estaba ilustrado.

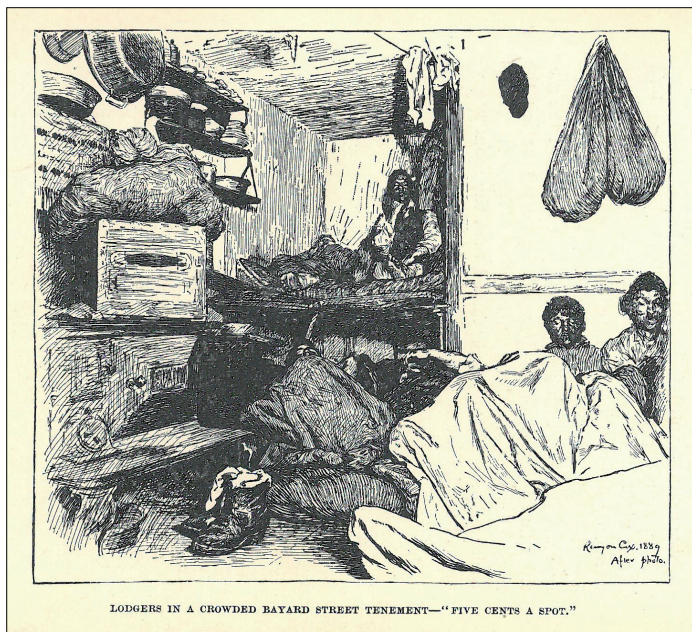
<sup>22</sup> Véase Jacob A. Riis (1890). *How the Other Half Lives*, op. cit., pp. 51, 69, 75, 169 y 214, respectivamente.



F. 69. Arriba, Jacob Riis: *A Down-town Morgue* (1889). / Diapositiva para linterna mágica, MCNY. Abajo, grabado de S. Davis aparecido en *Cómo vive la otra mitad* (1890), p. 214. Véase cómo (a diferencia de los grabados de Cox) éste difiere en ciertos aspectos de su original fotográfico



F. 70. Arriba, Jacob Riis: *Italian Mother* (1888). / CAW Print, MCNY. Abajo, grabado de Kenyon Cox aparecido en *Cómo vive la otra mitad* (1890), p. 50.







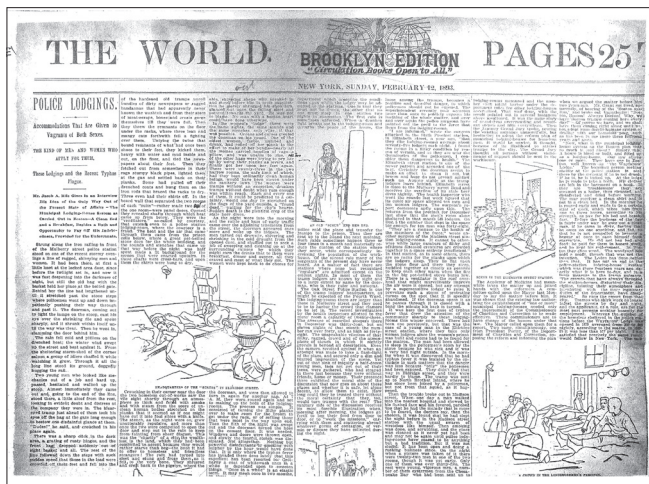
F. 72. Arriba, Jacob Riis: "Poverty Gap" Family (1889). / CAW Print, MCNY. Abajo, grabado de Kenyon Cox aparecido en *Cómo vive la otra mitad* (1890), p. 169.

Como vemos, la última década del siglo XIX hubo de lidiar con un importante cambio tecnológico en el que las editoriales desempeñaron un papel no siempre ajustado a las exigencias de los autores. En el caso de Riis, sus imágenes no eran un mero añadido al texto, sino que formaban parte de él, si bien parece que los editores se esforzaron en mostrar lo contrario, quizá porque nunca antes se habían enfrentado a un desafío similar. Esta circunstancia cambiaría a raíz de la publicación de la obra de Riis en 1890, gracias a la acelerada evolución de la fotomecánica. La mejora del proceso de los *halftones* afectó también a la industria periodística a varios niveles: 1) más allá de la simplificación y abaratamiento del sistema de impresión, la posibilidad de imprimir fotografías junto al texto desarrolló la crisis del oficio de dibujante en prensa a la vez que 2) impulsó el nacimiento del fotoperiodismo, un negocio en el que las agencias de prensa (según sigue siendo hoy habitual) contrataban a fotógrafos en plantilla para captar instantáneas de temáticas con interés humano. En apenas dos años, tras la aparición de *The Children of the Poor*, en 1892, el proceso se hizo comercialmente viable y los *halftones* pasaron a ser la técnica estándar de impresión de la época. Riis fue testigo de cómo los reportajes que publicaba en prensa abandonaron las rudas interpretaciones artesanales de sus imágenes e introdujeron favorables impresiones en medios tonos de sus fotografías, si bien ambos sistemas convivieron durante varios años hasta que el nuevo procedimiento comenzó a imponerse a partir de 1895. Prueba de la evolución en la introducción de los *halftones* son la serie de artículos de denuncia sobre los asilos policiales que publicó en distintos medios. En “Vice which is Unchecked”, aparecido el 31 de enero de 1892, las seis imágenes que lo ilustraban son simples bocetos de las fotografías, mientras que un año después, en enero de 1893, *The Christian Union* publicaba “Police Lodging-Houses. Are They Hotbeds for Typhus Fever?”, con tres de esas seis imágenes de Riis en semitonos. Un mes después, el 15 de febrero de 1893, en cambio, aparecía “Police Lodgings” en *The World. Brooklyn Edition*, de nuevo con diez grabados simples basados en sus fotografías [cfr. F. 73 con F. 74 y F. 75].

El modo en que se editaban las ilustraciones de los textos de Riis dependía de la mayor o menor rapidez con que cada publicación decidió implantar el sistema. Así, las revistas mensuales de diez centavos, como *Review of Reviews*, con la intención de competir con otros medios de mayor calidad, aumentaron su tirada gracias a la introducción de considerables reproduc-



F. 75. Primera página de “Police Lodgings”, *The World*, Brooklyn Edition, 15 de febrero de 1893; otro de los artículos de Riis sobre el mismo tema ilustrado con grabados.



ciones fotográficas, como muestra el *halfstone* a media página que inaugura el artículo sobre la demolición del barrio del Bend de agosto de 1895, titulado “The Clearing of Mulberry Bend. The Story of the Rise and Fall of a Typical New York Slum” [F. 76], mientras que “Goodbye to the Bend”, otro texto de Riis sobre el mismo tema, publicado en *The Evening Sun* tres meses antes, el 25 de mayo de 1895, recurría de nuevo a los tradicionales bosquejos basados en fotografías.

Algo similar ocurrió con *The Century Magazine*, que quiso mantener su reputación por la calidad de los grabados sobre madera realizados por artistas que tradicionalmente ilustraban sus páginas, con lo cual retrasó todo lo que pudo la implementación del sistema de *halfstones*<sup>23</sup>. Así, en

<sup>23</sup> Para entonces, los grafistas y dibujantes se habían convertido en una institución en el mundo del periodismo. Existía toda una rutina de colaboradores gráficos que, más allá de trabajar en la oficina de prensa, viajaban junto con los periodistas para ilustrar la crónica del día, y que captaban con sus lapiceros escenas reales de asombroso detalle. Con el nacimiento de la fotografía, antes de la implementación de los *halfstones*, muchos de estos dibujantes de prensa incluso se llevaban una cámara para, a partir de las fotografías que captaban en el lugar de los hechos, realizar a posteriori las ilustraciones y enviarlas al periódico. Este oficio dio lugar en aquella época a relatos de ficción como *La luz que se apaga* (*The Light that Failed*, 1901), la primera novela que publicó Rudyard Kipling, cuyo protagonista, Dick Heldar, es un dibujante que trabaja



MULBERRY BEND.

### THE CLEARING OF MULBERRY BEND.

THE STORY OF THE RISE AND FALL OF A TYPICAL NEW YORK SLUM.

BY JACOB A. RIIS.

It is altogether appropriate that the going of the wickedest of American slums and the coming at last of a practical proposition for housing the poor decently in city tenements, and so of effectually outlawing slums hereafter, should occur simultaneously. Within a week I have seen such a plan, worked out by two enthusiastic girl architects, that promises to render life in a 25-foot tenement—the great stumbling block heretofore—not only tolerable, but even desirable to a degree, and have watched the tearing down of the rookeries in the Mulberry Bend to make room for a park. It seemed little less than a revolution to see them go down, looking back over the long struggle that had been so full of discouragement. In fact, it was just that. It marked the triumph of conscience and common sense over the selfishness and shortsighted greed, the dawn of a better and brighter

day in municipal government which must henceforth be the government of the masses here as elsewhere, and in the retrospect the old slum was invested with a dignity impossible while it yet lived and had power for mischief: that of having served a useful purpose after all. The lesson it read to American cities may not for their own safety soon forget. For not only was the Mulberry Bend typical in many ways of city slums everywhere; it had a history. It was the whole story of the degradation of poverty by irresponsible wealth, of the criminal heedlessness of a day that took no thought for the morrow and piled up a fearful interest against its account, of absentee landlordism, of crime and squalor and suffering that will yet bear their evil fruit in generations to come, of "skin" building that never stopped to weigh human life in the scale against the dishonest dollar,

F. 76. Izquierda, primera página de "The Clearing of Mulberry Bend", artículo aparecido en *Review of Reviews* (agosto de 1895), con el *half-tone* de la fotografía de Riis que vemos abajo, *The Mulberry Bend* (CAW Print, MCNY).



F. 77. Orson Lowell: *Bringing in the Apple Crop*, grabado aparecido en el artículo “One Way Out”, en *The Century Magazine* (diciembre de 1895), basado en la fotografía homónima de Riis (1894, CAW Print) que vemos en la página opuesta.



el artículo de 1895 de Riis titulado “One Way Out”, el dibujante Orson Lowell se tomó la libertad de añadir una figura masculina en el primer término de la imagen *Bringing in the Apple Crop* y de eliminar otra del grupo de personas que se aprecia al fondo, junto al carromato. Igualmente, modificó la posición corporal de varios individuos para establecer

---

como enviado especial para una agencia de prensa. Helder conquista el éxito con sus dibujos del natural tomados en la campaña del Sudán. Pero allí recibe una herida de guerra que le provoca una ceguera gradual e irreversible que le impide terminar lo que él pensaba que sería su obra maestra. El relato de Kipling resulta novedoso al tratar, por un lado, la relación de compañerismo que existe entre los corresponsales de guerra y, por otro, la importancia que tiene para un artista el sentido de la vista, máxime en una época en que para los lectores todo lo visual comenzó a cobrar un relieve hasta entonces inusitado (la llegada de la fotografía a la prensa, el nacimiento del cinematógrafo, etc.). Véase Ruyard KIPLING (1987). *La luz que se apaga*, trad. de Juan Luis Calleja. Madrid: Aguilar. Se entiende entonces que publicaciones como *The Century Magazine* se resistieran a sustituir los grabados, artísticamente bien considerados, por la impresión en *halftones* de las rudas, aunque realistas fotografías de Riis, y que los dibujantes trataran de “mejorar” sus composiciones fotográficas al traducirlas a grabados o bien perfilando los contornos de los *halftones*.



el centro de interés en el personaje inventado que parece concentrar la atención del resto de sujetos, lo que anula la mirada a cámara y la correspondiente interpelación al espectador de las personas que originalmente protagonizaban la fotografía de Riis [véase F. 77]. *The Century Magazine* continuó privilegiando la labor de los dibujantes aun tras la introducción de los *halftones* hasta el punto de sustituir la autoría de las fotografías de Riis por la del dibujante Jay Hambridge, cuya labor se limitó a la ejecución de ciertos retoques sobre los semitonos de las imágenes originales que ilustraban el artículo de Riis de 1898 “The Passing of Cat Alley”<sup>24</sup>.

El auge del floreciente fotoperiodismo, por otra parte, facilitó a Riis la obtención de fotografías para acompañar sus textos y conferencias. En adelante, ya no se vio necesitado de seguir tomando fotografías de los barrios bajos, lo que explica su abandono progresivo de la práctica fotográfica (que se hizo definitivo en 1898) y su conversión en coleccionista,

---

<sup>24</sup> Todos los artículos citados están disponibles en los JRP, de la Library of Congress, Container 11.

si bien la temática de corte social de la que él había sido pionero no se impondría con rotundidad en el campo de la fotografía hasta la segunda mitad del siglo XX. Aunque Riis no tomase nuevas fotografías, siguió proyectando y publicando reiteradamente las suyas, junto con material actualizado que iba adquiriendo de otros fotógrafos en activo, como Jessie Tarbox Beals o Lewis W. Hine, de quienes obtuvo imágenes que publicó en sus artículos y con las que generó diapositivas para sus conferencias con linterna mágica, las cuales hoy forman parte de la Jacob A. Riis Collection del MCNY<sup>25</sup>.

Un ejemplo de su afán coleccionista lo encontramos en su relación con la Tenement House Exhibition, celebrada en 1900. Organizada por el Tenement House Committee de la Charity Organization Society (COS), la exposición supuso la primera iniciativa en presentar gráfica y fotográficamente los resultados obtenidos durante los últimos cuarenta años de trabajo en la mejora de los *slums*. El éxito de la misma (fue visitada por más de diez mil personas durante las dos semanas en que estuvo abierta al público) propició que Roosevelt, entonces gobernador del estado de Nueva York, estableciera una Tenement House Commission, cuyo trabajo se centraría en la reforma legislativa de 1901 sobre las casas de vecindad, así como en la creación del Tenement House Department, dirigido por Robert W. DeForest, presidente de la COS, y Lawrence Veiller —ambos al frente de la organización de la exposición—, que en adelante manejaría los temas relacionados con las casas de vecindad a nivel municipal. Aunque Riis no formó parte de la Tenement House Commission, siguió muy de cerca su trabajo, publicitándolo en sus artículos y ensayos aparecidos en el *Harper's Weekly* y en *Review of Reviews*<sup>26</sup>, y colaborando en la exposición que la motivó con la aportación de varias fotografías de *Cómo vive la otra mitad* para tres de los dieciocho paneles que albergó

---

<sup>25</sup> Al respecto, véase Jacob A. RIIS (1911). “A Modern St. George. The Growth of Organized Charity in the United States”. En *Scribner's Magazine*, vol. L, núm. 4, octubre de 1911. En JRP, Library of Congress, Container 8. El artículo incluye fotografías reproducidas en *halfstones* de Beals y Hine, entre otros autores, sobre la explotación infantil.

<sup>26</sup> Véanse Jacob A. RIIS (1900): “The Tenement House Exhibition”. En *Harper's Weekly*, 3 de febrero de 1900, p. 104; y “The New York Tenement-House Commission”. En *Review of Reviews*, enero de 1900, pp. 689-696; ambas en JRP, Library of Congress, Containers 10 y 8, respectivamente.



la muestra, los cuales se conservan en el MCNY<sup>27</sup>. La colaboración fue recíproca, dado que, además de dar, adquirió fotografías de otros autores de la exposición para apoyar las argumentaciones de sus posteriores conferencias. Ésta no sería la primera vez que actuaba como coleccionista. Por entonces siguió comprando nuevas imágenes (positivos a papel) de fuentes diversas, la mayoría de naturaleza informativa, que mostraban edificaciones modelo, tanto para casas de vecindad como para colegios, posibles solares para la construcción de parques, planos y mapas arquitectónicos de edificios, etc., es decir, fotografías que podían apuntalar sus argumentos sobre alternativas al viejo sistema de casas de vecindad y otros posibles proyectos de mejora del urbanismo de los barrios bajos. Prueba del carácter utilitario de estas imágenes es que contrató a un fotógrafo comercial para que fotografiara las impresiones adquiridas e hiciese con los negativos resultantes diapositivas para linterna mágica<sup>28</sup>.

Sus trabajos editoriales y en prensa también se vieron afectados por las crecientes adquisiciones fotográficas. Así, *A Ten Year's War* apareció apenas con doce fotografías de las que solo una era de Riis, si bien todas fueron impresas en *halftones*. Dos años después *The Battle with the Slum* incluyó noventa ilustraciones: once eran dibujos, sesenta y cinco fotografías de otros autores, y catorce viejas imágenes de Riis, cinco de las cuales publicadas por vez primera, entre ellas *Tramps Lodging in a Jersey Street Yard*, de 1898, comentada y divulgada por Naomi Rosenblum en su *A World History of Photography*. En 1903 vería la luz el último de los libros reformistas de Riis, *The Peril and the Preservation of the Home*, que recogía el primer ciclo de conferencias William L. Bull sobre sociología cristiana,

---

<sup>27</sup> Los objetivos de la exposición —presentar los problemas de las casas de vecindad con una perspectiva histórica para promover su mejora— concordaban con los del libro que Riis publicó precisamente ese año, *A Ten Years' War: An Account of the Battle with the Slum in New York*. La idea, posiblemente, fue hacer coincidir los esfuerzos de varios reformadores para aumentar su repercusión. No casualmente, DeForest y Josephine Shaw Lowell, fundadora de la COS, formaban parte de su núcleo de allegados.

<sup>28</sup> Dadas las dimensiones que estaba adquiriendo su colección, Riis decidió organizarla incluyendo cada negativo (sin diferenciar los originales fotográficos de las copias) en el interior de un sobre al que asignó un número y una breve descripción de su contenido, que se correspondía con una especie de inventario que escribió en una libreta de bolsillo.



LODGERS AT "FIVE CENTS A SPOT"

From "How the Other Half Lives,"  
Copyright, 1890, by Charles Scribner's Sons.

F. 78. Jacob Riis (1903): *Lodgers at "Five Cents a Spot"*. / *The Peril and Preservation of the Home. Being the William L. Bull Lectures for the Year 1903*, p.133. Filadelfia: George Jacobs & Co. Publishers. La imagen se difundió recortada respecto a su original fotográfico [cfr. con F. 70.; p.301].

celebrado en la Philadelphia Divinity School. El libro reproducía veinticinco de las fotografías que habían sido proyectadas en dos de las conferencias que se llevaron a cabo con linterna mágica, "Our Fight for the Home" y "Our Plight in the Present". Todas ellas fueron impresas en *half-tones* a página completa (lo que ya no era una novedad, sino la práctica estándar del momento), y, a modo de recopilatorio, provenían de antiguos libros de Riis —*Cómo vive la otra mitad*, *The Children of the Poor*, *La formación de un americano* y *The Battle with the Slum*—. En el pie de foto de cada imagen por vez primera se indicaba el *copyright* de cada editorial, como vemos en *Lodgers at Five Cents A Spot* [F. 78], si bien Charles Scribner's Sons publicó esta imagen en *Cómo vive la otra mitad* en forma de grabado respetando el encuadre de su original fotográfico [reproducido en F. 70].

La indicación del *copyright* daba a entender lo rentable que en el siglo XX se había convertido la obra literaria y fotográfica de Riis para sus respectivas editoriales<sup>29</sup>.

Si bien el impacto que debieron de causar las imágenes de *Cómo vive la otra mitad* ha sido cuestionado por historiadores como Yochelson a causa de la baja calidad de impresión de los *halfstones*<sup>30</sup>, otros, como Peter Bacon Hales, creen que “fueron las fotografías las que proveyeron del verdadero impacto revolucionario” que tuvo el libro<sup>31</sup>. La propia editorial, casi veinte años después de la publicación de *Cómo vive la otra mitad*, seguía publicitando el aspecto fotográfico del libro:

Este volumen es el resultado de quince años de familiaridad como reportero policial con el lado sórdido de la vida en Nueva York. No es, sin embargo, ni mucho menos, un mero registro de observaciones personales, sino una presentación cuidadosa, exhaustiva y sistemática de una tesis con ilustraciones. [...] Desde el comienzo hasta el final es tan pintoresco en su

---

<sup>29</sup> Aunque Riis ya no publicó ningún libro más, continuó impartiendo fervientemente conferencias ilustradas a lo largo de Estados Unidos y publicando artículos en prensa, la mayoría de los cuales aparecían ya con fotografías de otros autores. Véanse al respecto los tres reportajes aparecidos en *Christian Herald, An Illustrated Family Magazine*: “The Golden Rule in Poverty Row”, 27 de septiembre de 1905 (pp. 795 y ss.); “The Gateway of All Nation”, 11 de octubre de 1905 (pp. 843 y ss.); y “The Children of the Darkness and the Important Part that We May Play in Bringing Them into the Light”, marzo de 1906 (pp. 249 y ss.), cuyos fotógrafos no están acreditados. No ocurre lo mismo en los dos artículos que publicó en *Garden Magazine*: “What One Wild Flower Did”, diciembre de 1907 (pp. 230-232), cuyas fotografías son de Leonard Barron y C.E. Batcheller; y “Our Roof Garden Among the Tenements”, diciembre de 1908 (pp. 216-217), ilustrado con imágenes de Alice Boughton y Henry H. Saylor; ni en el ya citado del *Scribner's Magazine* “A Modern St. George”, que incluía siete de las trece imágenes de Hine, que Riis obtuvo del National Child Labor Committee (NCLC).

<sup>30</sup> “Aunque *Cómo vive la otra mitad* inspiró imitadores, las fotografías de Riis parecen haber tenido un impacto pequeño en las fotografías de los fotógrafos de la Era Progresista. Esto puede ser atribuido a los caprichos de las técnicas de reproducción de la época, que comprometieron el impacto entero de la mayor parte de su trabajo original. A comienzos de 1890, Riis hizo fotografías que nadie antes había hecho, pero hasta 1900 el público general no pudo verlas efectivamente impresas. Para entonces, sus fotografías ya no eran originales, y exhibió solo un puñado de ellas en sus conferencias y escritos.” Véase Bonnie YOCHELSON y Daniel CZITROM (2007). *Rediscovering Jacob Riis*, op. cit., p. 223.

<sup>31</sup> Véase Peter Bacon HALES (1984). *Silver Cities*, op. cit., p. 179.

tratamiento como en su material. [...] Aunque filántropo y filósofo, Riis es igualmente, en una palabra, un artista. Tiene también la ventaja de ser un fotógrafo *amateur*, y su libro está abundantemente ilustrado de negativos de lo extraño y poco conocido, de características vistas y escenas que él mismo ha captado con su cámara. Ninguna obra publicada todavía —ciertamente, no los informes oficiales de las sociedades de caridad— muestra con tanta viveza la complejidad y contundencia de ‘los callejones traseros del centro’, del ‘Bend’, ‘Chinatown’, ‘Jewtown’, ‘las casas de huéspedes baratas’, los lugares de encuentro de los negros, italianos y bohemios pobres, ni aporta un retrato tan veraz de los matones, vagabundos, gente abandonada, bebedores, indigentes y el grueso del pueblo que, en general, compone este centro de la civilización<sup>32</sup>.

Alexander Alland, el fotógrafo crimeano que en los años treinta difundió las fotografías de Riis, destacó también el carácter innovador de la obra: “Fotográficamente, *Cómo vive la otra mitad* fue un marco —la primera versión de las condiciones sociales documentada con fotografías de acción. Fue también aparentemente el primer libro en emplear un extenso número de fotografías reproducidas por el nuevo proceso de los semitonos<sup>33</sup>. Asimismo, el éxito de *Cómo vive la otra mitad* avivó la aparición de obras que destacaban por su empleo conjunto de texto e imagen en temáticas afines. Una de ellas, *Darkness and Daylight, or, Lights and Shadows of New York Life* (1892), de Hellen Campbell, incluía “250 grabados de fotografías tomadas de la vida expresamente para este trabajo, la mayoría con flash y reproducidas en exacto facsímil por artistas eminentes”. Ninguna de las imágenes, sin embargo, se reprodujo en *halfstones*, a pesar de que el libro apareció dos años después de *Cómo vive la otra mitad* y de que en el prefacio agradecían a Riis, junto a otros fotógrafos, el haber puesto a su disposición “una amplia colección de fotografías de las que se han hecho interesantes selecciones<sup>34</sup>. En efecto, aunque la mayoría de las fotografías fueron

---

<sup>32</sup> Véase la reseña de *Cómo vive la otra mitad* que Scribner’s incluye en las páginas finales de *The Children of the Poor*, op. cit. La publicidad consta también de un apartado de elogios y críticas de prensa sobre *Cómo vive la otra mitad*, algunas de las cuales destacan igualmente el carácter fotográfico del libro. Véase supra, F. 44 del cap. 3 (p. 220).

<sup>33</sup> Véase Alexander ALLAND (1974). *Jacob Riis. Photographer & Citizen*, op. cit., p. 30.

<sup>34</sup> Véase Helen CAMPBELL (1892). *Darkness and Daylight; or, Lights and Shadows of New York Life*, p. xii. Hartford, Conn.: The Hartford Publishing Company.

tomadas por Oscar G. Mason, fotógrafo del Bellevue Hospital, doce de las imágenes eran grabados basados literalmente en obras de Riis (como *Women in Police Lodging House*, *Hell's Kitchen Boys*, *Chinese Opium Joint* o “*Showing Their Trick*” [esta última puede verse en F. 79]).

La deuda de Campbell con *Cómo vive la otra mitad* iría más allá de tales préstamos fotográficos. El libro reitera los mismos motivos temáticos que su predecesor y, en muchos casos, los grabados que los ilustran —como los pies de fotos que los acompañan— son prácticamente un calco del trabajo previo realizado por Riis. Compárense, por ejemplo, “*Now I Lay Me Down to Sleep*” - *Bedtime in the Homeless Little Girls, Dormitory at the Five Points* con *Prayer Time - Five Points House of Industry* [F. 80], *Harbor Police Searching for River Thieves* con *Hunting River Thieves* [F. 81]; *Midnight in the Women's Lodging-Room at a Police Station-House* con *Police Station Lodgers*, *Women in Elizabeth Street Station* [F. 82]; o *Street Boys Sleeping on the Docks* con *Street Arabs in Sleeping Quarters* [F. 83].



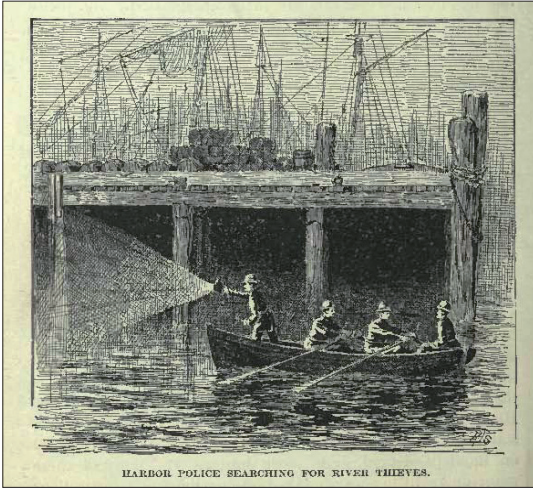
F. 79. Arriba, grabado basado en la fotografía mostrada abajo, de Jacob Riis, Richard H. Lawrence y Henry G. Piffard, “*Showing Their Trick*”, *Hell's Kitchen Boys* (1888, CAW Print, MCNY), aparecido en *Darkness and Daylight*.



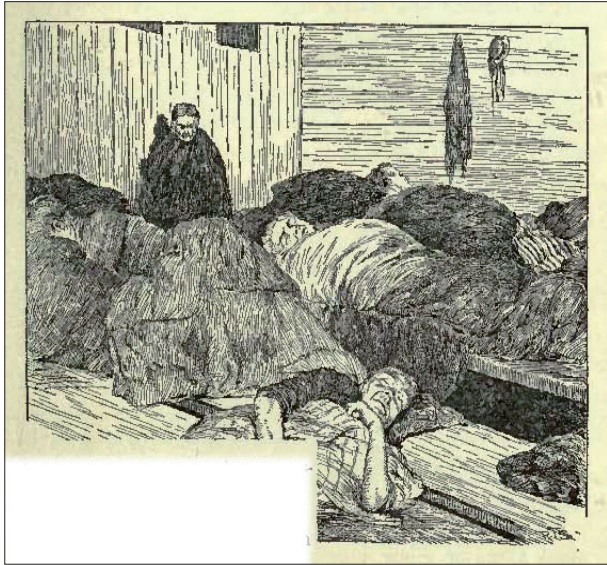
"NOW I LAY ME DOWN TO SLEEP."—BEDTIME IN THE HOMELESS LITTLE GIRLS' DORMITORY AT THE FIVE POINTS HOUSE OF INDUSTRY.



F. 80. Arriba, "Now I Lay Me Down to Sleep" – *Bedtime in the Homeless Little Girls, Dormitory at the Five Points.* (*Darkness and Daylight*, p. 169). Abajo, Jacob Riis: *Prayer Time* —*Five Points House of Industry* (1887-1888). / CAW Print, MCNY.

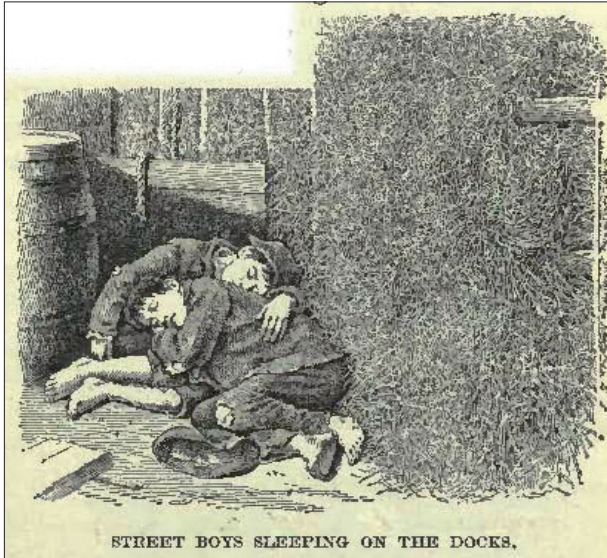


F. 81. Arriba, *Harbor Police Searching for River Thieves*. (*Darkness and Daylight*, p. 518). Abajo, Jacob Riis: *Hunting River Thieves* (1887-1888). / CAW Print, MCNY.



F. 82. Arriba, *Midnight in the Women's Lodging-Room at a Police Station-House.* (*Darkness and Daylight*, p. 421). Abajo, Jacob Riis: *Police Station Lodgers, Women in Elizabeth Street Station* (1892). / CAW Print, MCNY.





F. 83. Arriba, *Street Boys Sleeping on the Docks*. (*Darkness and Daylight*, p. 163). Abajo, Jacob Riis: *Streets Arabs in Sleeping Quarters* (1887-1888). / CAW Print, MCNY.

La influencia de la obra de Riis se extendió también a la industria del entretenimiento. La compañía líder en la fabricación de linternas mágicas en Estados Unidos, T.H. McAllister Optical Company, comercializó un set de doscientas diapositivas titulado *The Dark Side of New York* sobre “cómo vive y muere la otra mitad de nuestra densa población”. Los lugares retratados en las fotografías seguían el mapa trazado por Riis en su obra. Según Peter Bacon Hales, posiblemente fue O. G. Mason, el mismo fotógrafo de *Darkness and Daylight*, quien tomó las imágenes con la intención deliberada de emular el trabajo de Riis: “No solo en geografía y contenido, sino también en su completa estrategia persuasiva, la conferencia de McAllister se correspondía con la de Riis”<sup>35</sup>. El set no ocultaba su vínculo con *Cómo vive la otra mitad*: todo lo contrario, el fabricante recomendaba adquirirlo junto con un ejemplar del libro de Riis por 1,25\$ más.

Con todo, a pesar de las secuelas a las que dio lugar la obra de Riis, su influencia en términos fotográficos sigue siendo difícil de calibrar, en la medida en que sus imágenes permanecieron en el olvido tras su muerte en 1914, hasta que Alexander Alland las sacó de nuevo a la luz en la década de 1940. Autores como Bonnie Yochelson atribuyen este olvido a la mala impresión de sus fotografías, dado que las sucesivas ediciones de sus libros realizadas durante este periodo fueron reimpresiones de la obra de 1890, lo que supone que la calidad de los *halftones* siguió siendo la misma, es decir, no fue mejorada o rectificada. Al respecto, John Szarkowski ha apuntado que sus imágenes no solo debieron causar mayor impacto al ser vistas en sus conferencias, sino que por el carácter “infatigable” de Riis como conferenciante, probablemente sus charlas contribuyeron a su difusión más que sus libros:

Riis, en todo caso, fue un conferenciante infatigable y aunque la edición original de *Cómo vive la otra mitad* fue reimpresa quince veces en las siguientes cuatro décadas, resulta concebible que más personas oyeran su mensaje antes que leerlo, y que más personas vieran sus imágenes como había pretendido que fueran vistas —con las texturas de la pobreza, su “miseria y vicio”, en sus palabras, tan reales como la vida— antes que como las pobres y garabateadas pequeñas ilustraciones en un libro<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Véase Peter Bacon Hales (1984). *Silver Cities*, op. cit., p. 222.

<sup>36</sup> Véase John Szarkowski (1989). *Photography until Now*, op. cit., p. 189.

Si, en efecto, la obra fotográfica de Riis fue vista en su esplendor a través de las proyecciones con linterna mágica, podemos entender que ejerciera su influencia mientras Riis siguió activo en el oficio, pero que, dado el carácter perecedero de las exposiciones, su obra entrase en el olvido tras su muerte. Esto no significa que visualmente *Cómo vive la otra mitad* y *The Children of the Poor* no impactaran en términos de imagen. Sí lo hicieron cuando fueron publicados, pero en las décadas posteriores, con la imposición del hiperformalismo en la fotografía y la proliferación del oficio, en parte gracias al auge de la prensa ilustrada, se entiende que los *halftones* pobremente reproducidos no causarían la misma impresión en el lector del siglo XX que en el del XIX.

### **4.3. Técnicas del observador: de la estética del error a la frontalidad de la mirada**

El olvido de las fotografías de Riis puede ser considerado también consecuencia de la negligencia del propio autor. Riis nunca otorgó importancia a sus imágenes al margen del lugar que ocupaban en su obra literaria. Sus libros, artículos de prensa, diarios, cartas y cuadernos de notas fueron conservados, ordenados, escrupulosamente anotados y donados a distintas instituciones públicas con la intención de que sirviesen como material de estudio para futuras generaciones. Hoy todo ese material forma parte de los *Jacob Riis Papers* de la Library of Congress (Washington, D.C.) y de la New York Public Library (Nueva York). No hizo lo mismo con su obra fotográfica, que fue hallada treinta años después de su muerte, gracias a la iniciativa del fotógrafo Alexander Alland.

Alland tenía inquietudes similares a las de Riis en la década de 1930. Su interés por la reforma social de los barrios bajos neoyorquinos se materializó en varios de sus proyectos: fotografió a los judíos negros de la Hebrew Congregation of Commandment Keepers, formada por más de 5.000 miembros, que mantenían una sinagoga, un colegio hebreo y una yeshiva para adultos en Harlem, y cuya práctica religiosa difería del judaísmo ortodoxo; y a las cincuenta familias de gitanos Red Bandana que malvivían en las casas de vecindad de las calles Hester, Orchard y Allen del bajo Manhattan, la misma zona en la que había trabajado Riis cuarenta

años antes [véase F. 84]<sup>37</sup>. El propio Alland dio cuenta de las semejanzas existentes entre ambos:

Llegué a interesarme por vez primera en Riis en 1941 cuando un crítico comparó mi obra con aquella del fabuloso *muckraker*. Supe que había ciertas similitudes en nuestras vidas —ambos fuimos inmigrantes, ambos nos involucramos en la reforma social. En una librería de segunda mano encontré la autobiografía de Riis y descubrí que teníamos algo más en común. Llegué a la página donde Riis describe cómo aprendió a tomar fotografías con flash y se convirtió en fotógrafo. Entre la media docena de libros de Riis que encontré —todos ellos descatalogados— estaba *Cómo vive la otra mitad*. La página del título confirmaba lo que creía: “Con ilustraciones principalmente de fotografías tomadas por el autor”<sup>38</sup>.

Tras confirmar sus sospechas, Alland inició una búsqueda de los originales fotográficos en los principales museos de Nueva York, agencias de fotografía, periódicos y fabricantes de linterna mágica: por aquella época nadie había oído hablar de la fotografía de Riis. Con la ayuda del entonces director del Museum of the City of New York (MCNY), Grace Mayer, logró que los descendientes de Riis, en especial su hijo Roger William Riis, se preocuparan de indagar su posible paradero, para que donaran la colección al museo. En principio, la familia no halló rastro alguno en la granja de Barre, Massachusetts, donde Riis vivió sus últimos años, y ningún miembro de la familia estaba al tanto de la faceta fotográfica de Riis<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> En 1941 publicó varias de sus instantáneas (entre ellas, dos de las aquí reproducidas) en un artículo en el que desvelaba las condiciones de vida de los gitanos rusos del Lower East Side, con los que estuvo conviviendo durante tres meses. Véase Alexander ALLAND (1941). “The Truth about Gypsies” (pp. 6-10). En *PIC*, vol. IX, n° 6. Dos años después vio la luz su primer libro en solitario, *American Counterpoint*, un estudio sobre “las diferencias y las similitudes entre americanos de diversos trasfondos nacionales y raciales”. Las diferencias serían físicas y culturales; las similitudes, “el deseo de felicidad, prosperidad y libertad que todos sostenemos como ideales americanos”. Véase Alexander ALLAND (1943). *American Counterpoint*, p. 147. Nueva York: The John Day Company. Para más información sobre la obra de Alland remitimos a Bonnie YO-CHELSON (1991). *The Committed Eye. Alexander Alland's Photography*. Nueva York: MCNY.

<sup>38</sup> Véase Alexander ALLAND (1974). *Jacob A. Riis, Photographer & Citizen*, op. cit., p. 43.

<sup>39</sup> Resulta sintomático de su escaso interés por el medio que sus descendientes no recuerden su actividad fotográfica, ni siquiera a nivel familiar para retratar acontecimientos o registrar sus viajes, tal y como señaló su nieto, J. Riis Owre: “No recuerdo



F. 84. Alexander Alland. *Gypsies in New York City* (1940). /  
New York Historical Society.

Fue un mero azar que la colección, deteriorada por el paso del tiempo, se hubiese conservado en su antigua casa de Nueva York, en aquella época propiedad de otros individuos. Alland lo cuenta del siguiente modo:

Entonces ocurrió el acontecimiento que hizo que valieran la pena los casi cinco años de búsqueda, constancia y esperanza. Algún tiempo atrás, le había sugerido a Roger William Riis que buscara los negativos en la vieja casa de la familia de Richmond Hill, en Long Island. Prometió avisar a los inquilinos. Unos meses después, la casa fue vendida e iba a ser demolida. Los propietarios, curioseando en el ático, encontraron almacenadas entre las vigas las inestimables fotografías de Jacob Riis —412 negativos de cristal, 161 diapositivas de linterna mágica y 193 impresiones. Llevaron la colección a la casa de Roger William en Manhattan y, al no encontrar allí a nadie, las dejaron en el umbral de la puerta<sup>40</sup>.

Con sus habilidades como fotógrafo, Alland reparó el mal estado de las fotografías de Riis. Positivó una colección de impresiones modernas que finalmente adquirió la New York Historical Society (si bien el MCNY se quedó los originales que contenía la caja hallada), en la que reencuadró y amplió las recién recuperadas imágenes, mejorando considerablemente su cualidad lumínica, con el fin de darlas a conocer en la que sería la primera exposición de su obra<sup>41</sup>.

Desde la divulgación que llevó a cabo Alland, la faceta fotográfica de Riis se ha visto empañada no solo por el hecho de que el autor no tomase medidas para preservar su obra y ejerciese el oficio durante un breve periodo de tiempo, sino principalmente porque se situó a sí mismo en el

---

a mi madre ni a mis tías o tíos hablar de su padre como fotógrafo [...]. En sus cartas —he leído la mayoría de ellas— nunca menciona una cámara. Adquiría las postales de las escenas que le gustaban. Me acuerdo de cuando nos visitó en Mineapolis en 1912, y estoy seguro de que le recordaría tomando fotos si las hubiese hecho”. Cit. en *ibíd.*, p. 43.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>41</sup> Alland difundió públicamente las imágenes, primero, mediante la exposición de 1947 en el MCNY, titulada como el libro homónimo de Riis, *The Battle with the Slum*, ampliamente reseñada y comentada por la elite fotográfica del momento, y después, con la aparición en 1974 de su libro arriba citado (introducido por Ansel Adams). Al respecto, véase *supra*, pp. 48 y ss. de la Introducción. Para un ejemplo de los reencuadres de Alland, remitimos a las pp. 60-63.

umbral de la profesión al considerarse “un fotógrafo en cierto modo”, obligado por las circunstancias y con poco interés en cultivar la parte técnica que el oficio requería. El propio Riis lo reconoce en sus memorias: “Soy manualmente torpe y los detalles me provocan impaciencia. El hacha era más de mi gusto que el buril del grabador”. A esta conclusión llega Riis tras admitir que las fotografías no debían ser explicadas en términos de fórmulas “académicas, pero desalentadoramente insatisfactorias”, tal como hace el taxidermista al atravesar una mariposa con el alfiler y colocarla en la vitrina. Para Riis la fotografía era un ente vivo, y prefería contemplarla como a la mariposa que “revolotea de flor en flor [...] con el sol reflejado en sus alas”:

La fotografía constituye para mí un renovado portento y un deleite ilimitado. El observar cómo aparece en la placa que antes estaba en blanco, la cual captó junto conmigo, acaso por una fracción de segundo, quizá muchos meses atrás, el objeto que nunca ha olvidado, constituye un renovado milagro cada vez que se produce.

Incurrir en clasificaciones fotográficas haría que se perdiera la verdad intrínseca de “la mariposa”, a la que el hombre accede no mediante el latín del científico, sino solo a través de su propio lenguaje:

El sol y la flor y la mariposa lo saben. El hombre que la atraviesa con un alfiler lo ignora, y siempre lo ignorará porque desconoce el lenguaje de esas alas. Sólo el poeta, entre los hombres, puede interpretarlo. Ya ven, estoy incapacitado para ser fotógrafo<sup>42</sup>.

En otras palabras, Riis podía añadir mediante sus textos y exposiciones orales poesía a la fotografía que captaba o comisionaba por la experiencia subjetiva acumulada de 1) su condición de inmigrante; 2) su oficio de reportero; 3) su vocación reformista, y 4) su conocimiento directo del entorno y los individuos retratados. Con la metáfora de la mariposa el autor explica su imposibilidad de acercarse con perspectiva científica a la fotografía, además de no haberla considerado nunca un pasatiempo, sino

---

<sup>42</sup> Para esta cita y las anteriores, véase Jacob A. Riis (1965). *La formación de un americano*, op. cit., pp. 265-266.

un testimonio, un documento irrefutable: “Siempre tuve un empleo útil para ella y nunca fui más allá”, escribiría. Blake Stimson lo interpreta así:

Podría decirse que al final todo depende de cómo juega el fotógrafo con las simpatías de su audiencia, cómo genera la experiencia del poeta que conoce el lenguaje de la mariposa u otro objeto de su mirada fotográfica. De un modo u otro, ésta ha sido siempre la misión de la fotografía social. Por ejemplo, un fotógrafo puede utilizar a los niños como símbolos de vulnerabilidad merecedores de simpatía, y es probable que el observador responda como alguien que tiene hijos pequeños, hermanos o amigos. Al hacerlo la experiencia que ofrece es la del poeta, según el propio Riis, más que la fórmula del científico, una experiencia subjetiva más que un conocimiento objetivo<sup>43</sup>.

Quizá por esta concepción las carencias técnicas no operaran en detrimento de su obra, en la medida en que su ignorancia en este terreno, junto a su método de trabajo, aportaron a la escena una candidez inusitada: “Las fotografías de Riis son como dibujos infantiles: espontáneas, desinhibidas, honestas”, escribiría Alland. Historiadores como Yocheison, en cambio, consideran que Riis no puede ser valorado como fotógrafo en sentido estricto, dado que no hizo de la fotografía un oficio ni la consideró una afición seria. En efecto, Riis nunca se planteó *a priori* un acercamiento estético al tema, ni se formó para desarrollar competencias técnicas, lo que no significa que su ingenuidad le impidiese intuir los valores formales que irían adquiriendo sus fotografías, opuestos a los estándares profesionales de calidad. Si bien, en un principio, no empleaba criterio compositivo alguno de manera consciente, por cuanto sus encuadres tomados con luz natural se exponían a la impaciencia de los sujetos, y aquellos en los que utilizó el flash de magnesio fueron captados casi en total oscuridad —lo que significaba que el fotógrafo no podía ver lo que encuadraba—, el resultado de esa falta de discernimiento generó lo que podríamos llamar una estética del error, es decir, un estilo visual no deliberado que mostraba el hecho *in nuce*, la *image zero* (la imagen documento en estado puro, según terminología joyardiana), la cual conectaba con su voluntad expresiva, con sus intenciones comunicativas más profundas. Caracterizado por la espontaneidad de las composiciones azarosas, los

---

<sup>43</sup> Véase Blake STIMSON (2006). *El eje del mundo*, op. cit., p. 80.



encuadres abruptos y descompensados, y la luz dura, deslumbrante, del flash, dicho estilo fue la consecuencia directa de su encuentro en bruto con el tema, del carácter experimental y pionero que suponía su trabajo con la cámara. Una manera hasta entonces insospechada de representación fotográfica, quizá la más idónea para exponer el caos que suponía vivir en las casas de vecindad, que pasó a convertirse en una estética deliberada de la inmediatez cuando Riis tomó conciencia de ella, cuando identificó la morfología visual que la caracterizaba (espontánea, neutra, improvisada) como el mejor modo de mostrar el acontecimiento tal cual se presentaba a sus ojos. Un ejemplo de dicha toma de conciencia lo hallamos en los comentarios ya citados a propósito de la deficiente luminosidad de su primera fotografía, en la que Riis admite haber hallado un filón, un “rasgo cautivante”: “Pero [...] la misma negrura de mi fotografía vino a resultar más tarde, cuando la proyecté con linterna mágica, su rasgo cautivante. Ponía a la vista un toque de lobreguez más realista que todo lo que hubiera podido lograr el más consumado arte y la mayor habilidad profesional”.

Al admitir Riis el “toque de lobreguez realista”, la “negrura” a la que dio lugar su impericia, tomó consciencia de la correlación que había obtenido entre el mundo visual y la copia fotográfica final (el documento en bruto), y contribuyó al nacimiento de una retórica visual desconocida hasta la fecha, fortuita pero eficaz, que condicionaría de forma decisiva la manera en que el espectador debía interpretar la imagen. En otras palabras, el hecho de que Riis topase con ese modo de representación, en principio inconsciente e inusitado, no significa que no advirtiera el potencial expresivo de su hallazgo, su *efecto verdad*; según Imanol Zumalde y Santos Zunzunegui, “lo que la semiótica estructural denomina *ilusión referencial*, en virtud del cual el espectador cree que lo que ve es una huella o una representación fidedigna, en términos culturales, de algo acontecido realmente”<sup>44</sup>. En efecto, la ineptitud técnica de Riis en el momento de la toma se materializó en un descontrol del contraste de la escena, lo que degeneró en un aspecto especialmente sombrío de las imágenes,

---

<sup>44</sup> Véase Imanol ZUMALDE y Santos ZUNZUNEGUI (2014). “Ver para creer. Apuntes en torno al efecto *documental*”. En *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, núm. 17, p. 84. Disponible en versión digital en <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=185>>.

que —junto a los anteriores estilemas mencionados propios de la caligrafía documental— supondría un “potenciador icónico de veracidad”. El autor tampoco trabajó la fotografía en el proceso de revelado. En relación con la luminosidad de sus imágenes, este factor dio lugar a un rango de valores tonales limitado, tendente al tenebrismo, que Alland subsanaría medio siglo después con la intención de descubrir detalles, de otro modo imperceptibles, de cada escena:

Al principio, cuando vi los negativos originales, estaba consternado. En su prisa por dar a conocer al público la evidencia contenida en sus negativos, Riis había descuidado fijarlos y lavarlos adecuadamente y algunos se habían deteriorado. Los negativos presentaban un problema aún más serio, que requerían un cuidadoso método de revelado. En la época de Riis, las emulsiones fotográficas no eran tan sensibles a todos los colores como lo son en las películas modernas. No reproducían los valores tonales correctamente y, como resultado, parte de los negativos estaban superexpuestos y parte subexpuestos, creando contrastes antinaturales [...]. Probablemente Riis no pudo haber visualizado la entera gama de valores que aparecerían en las copias finales. Él ignoraba la interrelación de las tres variables principales —luminosidad del sujeto, exposición y revelado— y no creo que se interesase por la perfección técnica de sus fotografías<sup>45</sup>.

Si bien las declaraciones de Alland confirman la torpeza que el propio Riis admite en su autobiografía, en su obra sobre Riis el autor confirma sus credenciales como fotógrafo al dejar claro que es “el punto de vista y no la técnica” lo que habría de apreciarse debidamente:

Cada vez que dudo de la fotografía de Riis por sus incuestionables defectos técnicos, recuerdo una historia que pone la técnica en la perspectiva apropiada. En 1939 aquel fotógrafo de técnica impecable, Edward Weston, visitó los platós de Hollywood de la Metro-Golwyn-Mayer.

---

<sup>45</sup> Véase Alexander ALLAND (1974). *Jacob A. Riis, Photographer & Citizen*, op. cit., p. 45. La falta de habilidad en Riis afectaría también al manejo del flash de magnesio. En su autobiografía declara: “Dos veces prendí fuego a la casa, y una vez a mí mismo. En esta última ocasión soplé la luz hacia mis ojos, y de no ser por mis gafas hubiera quedado ciego para siempre. Durante más de una hora no pude ver en absoluto y tuve que ser llevado de la mano por mi compañero, incapaz de valerme por mí mismo”. Véase Jacob A. Riis (1965). *La formación de un americano*, op. cit., p. 197.

“Edward estaba en el séptimo cielo”, escribió su mujer, “no podía dar un paso en ninguna dirección sin ver algo que hubiese de fotografiar. Cuando encontró una calle entera llena de escaleras que iban a parar a ninguna parte casi se vuelve loco de placer”.

En última instancia, no es la técnica, sino el punto de vista lo que determina si la fotografía tendrá un valor duradero. El fotógrafo elige qué imagen va a registrar su cámara. El poder de las elecciones que hizo Riis lo confirma el tremendo e imperecedero llamamiento de sus fotografías a un extenso y erudito grupo de espectadores. Dadas tales elecciones, la técnica tiende a cuidar de sí misma<sup>46</sup>.

Con esta perspectiva, otros historiadores, como John Szarkowski, han destacado el modo en que Riis supo poner a su servicio su propia incompetencia técnica. Para Szarkowski la suerte o el azar derivado de la inmediatez de sus tomas desempeñó un papel importante en la composición o resultado final de sus imágenes:

Resulta claro que no tenía interés en la fotografía ‘artística’, e igualmente claro que los fotógrafos artísticos de su tiempo no mostraron interés en él. Esta situación fue, por supuesto, completamente ventajosa para Riis, por cuanto le permitió hacer las fotografías que quiso hacer, sin preocuparse por el hecho de que fuesen merecedoras de la atención de los interesados por la expresión artística. Además, parece injusto que un hombre que estuvo presumiblemente desinteresado en las fotografías como fotografías hiciera tantas y tan estupendas. (Parece que la musa fuese una chica inmadura, repelida por el atento pretendiente y atraída por aquél que la ignora.) Quizá estaríamos más cerca de la verdad al decir que Riis estuvo intuitivamente interesado en los problemas de forma sin identificarlos como problemas artísticos, como el constructor de un puente realiza juicios intuitivos respecto a la escala, proporción y línea sin pensar en su trabajo como arquitectura. Incluso uno puede considerar el cuerpo de las fotografías de Riis sin estar impresionado por su suerte, que pareció trabajar regularmente para él, y rara vez contra él<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Véase Alexander ALLAND (1974). *Jacob A. Riis, Photographer & Citizen*, op. cit., p. 13.

<sup>47</sup> Véase John SZARKOWSKI (1999). *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, p. 48. Nueva York: MoMA.



F. 86. Weegee: *Tenement Penthouse* (1941). En *Naked City* (1945), Nueva York: Essential Books, p. 23.

Con independencia del criterio que hagamos valer para definir la faceta fotográfica de Riis, podemos convenir, junto con Alland y Szarkowski, en que la originalidad de sus imágenes reside en aquello que muestran, pero también en cómo lo muestran. Según señala Szarkowski, que Riis no se considerara a sí mismo fotógrafo jugó a su favor en la medida en que no sentía presión crítica<sup>48</sup>. De su modo de afrontar la práctica fotográfica se desprenden así dos estilos bien distintos, que combinaría o intercambiaría dependiendo del motivo que fuera a registrar, cuya retórica visual fraguaría, en los años treinta, en las imágenes de Arthur Fellig (Weegee), por un lado, y, por otro, en las tomadas por el grupo que integró la Farm Security Administration (FSA).

---

<sup>48</sup> Que los fotógrafos de su tiempo no sintieran interés por la obra de Riis, dada la perspectiva documental (no artística) de su trabajo, no significa que su estilo no fuese asimilado (y depurado) por fotógrafos posteriores, especialmente los que trabajaron en las décadas de 1940 y 1950, fechas en que la obra fotográfica de Riis se presentó como todo un hallazgo gracias a la divulgación de Alland.



F. 87. Weegee:  
*Sleep... is where  
you find it* (1939).  
En *Naked City*  
(1945), Nueva  
York: Essential  
Books, p. 20.

El primero de estos estilos, del que ya hemos hablado, sería el relacionado con la estética deliberada de la inmediatez, toda vez que Riis hizo de sus *errores* pautas a seguir, privilegiando así la instantaneidad frente a cualquier relación previa que el fotógrafo pudiese establecer con el sujeto representado. Luc Sante la denomina técnica del *flash and run\**, de encuadres precipitados, en ocasiones descompensados, impregnados con la luz dura y homogeneizadora del flash, que sería emulada y perfeccionada por fotógrafos como Weegee [véanse F. 86 y F. 87]<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Vicente J. Benet ha resumido las características esenciales de la fotografía de Weegee, algunas de las cuales recuerdan “las ilustraciones publicadas en los periódicos del XIX” a propósito de la representación de los tipos y caracteres de la metrópolis, que bien podrían ser emparentadas con Riis, como “la construcción humanizada y al mismo tiempo distante de los personajes”. A estos factores podría sumarse “la composición vinculada a la luz del flash”, el “efecto casi inquietante de directo” o su interés por la función documental de la imagen: “El prestigio de Weegee se consolidó a través de fotografías que no pretendían fascinar por sus planteamientos estéticos. Más bien al contrario, se debía a su efecto de inmediatez, al ser capaces de capturar la emoción de un acontecimiento que apenas acababa de suceder”. Véase Vicente J.

F. 88. Jacob Riis:  
*Police Station Lodgers,  
In Oak Street Station*  
(1892). / CAW Print,  
MCNY.



F. 89. Jacob Riis,  
Richard Hoe Lawrence y Henry H.  
Piffard: *Arab Boarding  
House* (1887-88). /  
CAW Print, MCNY.



F. 90. Jacob Riis:  
*Midnight in Bottle Alley*  
(1888-95). / CAW  
Print, MCNY.





F. 91. Jacob Riis: *Knee-Pants at Forty-five Cents a Dozen — A Ludlow Street Sweater's Shop* (1890). / CAW Print, MCNY.

Aquí Riis pretende observar sin ser observado en un afán por retratar la realidad sin afectarla con su presencia. Su táctica (o procedimiento del que se servía para conseguir la toma deseada), consistía en accionar el obturador con independencia de la colaboración que mostrasen los sujetos, como se desprende especialmente de la serie de imágenes que tomó o supervisó de los durmientes, gente pernoctando en los asilos policiales [véase F. 88], en alojamientos baratos o casas de vecindad masificadas [F. 89 y 90], pero también de aquellas que revelan las condiciones de trabajo de los inmigrantes de los talleres de explotación laboral. En ellas, la mayoría de las veces los individuos retratados no miran a cámara, siguen absortos en su trabajo, ignorando la presencia del fotógrafo y del intérprete que le acompañaba<sup>50</sup>.

---

BENET. “El rastreador de imágenes: en torno a las películas de Weegee”, pp. 73-74. En Rafael R. TRANCHE (2006). *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y medio.

<sup>50</sup> Riis contrató a un intérprete de yiddish durante sus expediciones fotográficas para poder manejarse en el barrio judío.



F. 92. Jacob Riis: *Necktie Workshop in Division Street Tenement Sweater's Shop* (1890). / CAW Print, MCNY.

Esta circunstancia es destacada por Riis en su comentario de la fotografía *Knee-Pants at Forty-five Cents a Dozen — A Ludlow Street Sweater's Shop* (1890) [F. 91]: “El chico y la mujer son los únicos que levantan la vista al oírnos entrar. Las chicas miran sesgadamente, pero, ante la expresión amenazante del hombre que lleva el fardo, le dan a sus máquinas con más energía que antes. Los hombres no parecen siquiera conscientes de la presencia de un extraño”<sup>51</sup>. La misma tendencia atestiguan *Necktie Workshop in Division Street Tenement* (1890) [F. 92] o *Bohemian Cigarmakers at Work in Their Tenement* (1890), de la que hablaremos más adelante, y otras instantáneas similares de sus comienzos como fotógrafo.

En *The Children of the Poor*, sin embargo, se detecta un cambio (¿mejora?) en la praxis: la complicidad entre el sujeto fotografiado y el fotógrafo se estrecha, y la inmediatez da paso a retratos más meditados en los que la

---

<sup>51</sup> Véase Jacob A. RIIS (2004). *Cómo vive la otra mitad*, op. cit., p. 158.



mirada a cámara parece interpelar al espectador<sup>52</sup>. En palabras de Yoche-son, “conforme creció su seguridad con la mecánica de la cámara, Riis esperó y aprendió a usarla con más naturalidad”<sup>53</sup>. En efecto, hacia 1892, el autor invirtió su táctica, al entrevistar a sus modelos antes de proceder a fotografíarlos. En estos retratos los sujetos parecen desnudarse ante la cámara: denuncian su situación apelando a la autorreferencialidad del título de la imagen, con frecuencia una oración en primera persona que condensa la declaración del sujeto entrevistado y fotografiado: *I Scrubs' - Katie who Keeps House in West Forty-ninth Street* (1892) [F. 93], y *Slept in that Cellar Four Years' (1892)* [F. 94], son dos ejemplos en los que se observa esta tendencia.



F. 93. Jacob Riis: *I Scrubs' — Katie who Keeps House in West Forty-ninth Street* (1892). / CAW Print, MCNY.



F. 94. Jacob Riis: *'Slept in that Cellar Four Years' [One of four peddlers who slept in cellar of 11 Ludlow Street, Rear,* (1892). / CAW Print, MCNY.

<sup>52</sup> Empleamos el término *interpelar* en sus dos acepciones castellanas que reconoce la RAE. Las imágenes de Riis no solo parecen “requerir o preguntar a alguien [el espectador] para que dé explicaciones o descargos” sobre las desigualdades, sino que también imploran su auxilio, recurren a quien mira “solicitando su amparo y protección”.

<sup>53</sup> Véase Bonnie YOCHELSON y Daniel CZITROM (2007). *Rediscovering Jacob Riis*, op. cit., p. 172.

El estilo presente en esta nueva serie de retratos se define por su modo de enfrentar los sujetos a la cámara y de dirigir a ella su mirada, compeliendo directamente al espectador; una retórica visual que se desprende de la propia concepción que Riis tenía de la fotografía: para él la cámara era un medio que vivificaba hechos empíricos, les daba cuerpo, los (de)mostraba. Este modo de retrato lo empleó sobre todo en las fotografías infantiles que tomó para ilustrar *The Children of the Poor*, entre las que destacan *Minding the Baby* (1890) [F. 95], *A Child of the Dump* (1892) [F. 96], *A Truck for a Playground* (1892) [F. 97], *Scotty in his Lair* (ca. 1890) [F. 98], *The Mott Street Boys* “*Keep Off the Grass*” (ca. 1895) [F. 99], y *Tommy* (1892) [F. 100].

Ansel Adams atribuyó el poder que aún hoy tienen las fotografías de Riis a la empatía que los sujetos retratados despiertan en el espectador, una empatía cuya piedra de toque es ese diálogo que la mirada (su eje) establece con el sujeto fotografiado. Lo importante para Riis era captar un reflejo no mediatizado del mundo, un registro del sujeto colocado frontalmente. Paradójicamente, en este otro estilo, la antítesis del *flash and run*, en que Riis se deja observar, *id est*, deja que sus modelos tomen conciencia del acto fotográfico, de la mediación mecánica, el autor anula o neutraliza todavía más su presencia. Para Adams, la invisibilidad del fotógrafo es fruto de la “competencia, integridad e intensidad” con que Riis captaba las imágenes; con ellas no pretendía satisfacer su vanidad, sino ofrecer un documento veraz, abrir una ventana al mundo. Así, la expresión de los rostros de la gente retratada transmite “la miseria, la necesidad y la inmundicia” en la que se desarrollan sus vidas:

Esa gente revive para ti en la fotografía de manera tan intensa como cuando sus imágenes fueron capturadas en las viejas placas secas hace noventa años. Sus camaradas pobres y la represión viven aquí hoy, en esta ciudad, en todas las ciudades del mundo. He pensado mucho en la cualidad de esta intensidad, que está presente en el trabajo de Riis. Creo que tengo una explicación para este cúmulo de energía. Se debe a que, al contemplar estas fotografías, me encuentro a mí mismo identificado con la gente fotografiada. Camino en sus callejones, habito sus cuartos, sus cobertizos y sus talleres; miro dentro y fuera de sus ventanas. Y ellos a su vez parecen tenerme en cuenta. [...] ¿Oigo la palabra “empatía”? [...] Muchas de las personas que aparecen en la obra de Riis miran a la cámara y al fotógrafo en el momento de la exposición. Ellos no se daban cuenta de que te estaban mirando a ti y a mí y al resto de la humanidad por siempre. Sus posturas y agrupaciones



F. 95. Jacob Riis:  
*Minding the Baby,*  
*Cherry Hill* (1892).  
/ CAW Print,  
MCNY.



F. 96. Jacob Riis:  
*A Child of the*  
*Dump* (1892). /  
Diapositiva de  
linterna mágica,  
MCNY.



F. 97. Jacob Riis:  
*A Truck for a Play-*  
*ground, New York*  
(1892). / CAW  
Print, MCNY.

F. 98. Jacob  
Riis: *Scotty in his  
Lair* (ca. 1890).  
/ CAW Print,  
MCNY.



F. 99. Jacob  
Riis: *The Mott  
Street Boys "Keep  
Off the Grass"*  
(ca. 1895). /  
CAW Print,  
MCNY.



F. 100. Jacob  
Riis: *Tommy*  
(1892). / CAW  
Print, MCNY.



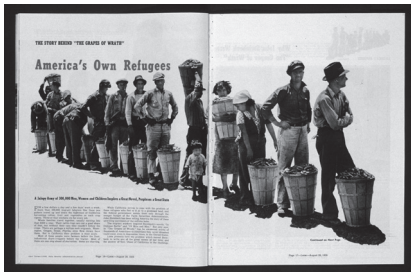
no están ideadas; el momento de la exposición fue seleccionado más por la intención de verdad que por la intención del efecto<sup>54</sup>.

“La intención de verdad” a la que alude Adams es la que caracteriza, en efecto, el conjunto de la obra fotográfica de Riis; es el atributo que la hace tan valiosa. Podríamos decir que se materializa en esa mirada directa al objetivo de la cámara que señala Adams, el rasgo más distintivo del segundo de los estilos fotográficos reconocibles en Riis. Asociada a la posición frontal, simétrica, que adoptan ante la cámara los sujetos, la mirada respondería a una voluntad retórica de búsqueda del realismo por cuanto pretende hacer llegar la verdad al espectador (objetivarla) presentándole al sujeto sin rodeos<sup>55</sup>. Esta voluntad de búsqueda del realismo fraguará en la obra de fotógrafos posteriores de principios del siglo XX, como Lewis Hine, y alcanzará su cénit en la fotografía de la FSA, que continuó afirmándose como un testimonio inquebrantable, aunque en este caso quienes integraron el proyecto fueron fotógrafos profesionales

---

<sup>54</sup> Véase Ansel ADAMS (1974). “Prólogo” al libro de Alexander ALLAND, *Jacob A. Riis, Photographer & Citizen*, op. cit., p. 6. La opinión de Adams es esclarecedora, teniendo en cuenta la perfección técnica que se atribuye a su obra fotográfica y el modo en que estudió y divulgó su método de exposición y revelado (sistema de zonas) en numerosos libros, como su trilogía de manuales de instrucción técnica (*La Cámara, El Negativo y La Copia*), si bien fue fundador (junto con otros maestros como Edward Weston, Willard Van Dyke e Imogen Cunningham) de la asociación fotográfica Grupo f/64, que promovió frente al pictorialismo la prevalencia de la *straight photography* o fotografía pura. Sus declaraciones sobre el valor social de la fotografía de Riis tienen aún más valor si tenemos en cuenta las numerosas críticas de las que Adams fue objeto por su dedicación a la fotografía de paisaje en una época convulsa, como la del fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, que afirmó al respecto: “El mundo se está cayendo a trozos y todo lo que Adams y Weston fotografían son piedras y árboles”. Para una aproximación ajustada a la noción de *straight photography* y a su idea de fotografía documental, véase Ansel ADAMS (1985). *An Autobiography*. Boston, Toronto, Londres: Little, Brown and Company, A Bulfinch Press Book, en especial el cap. 9 (pp. 109-120) y el 17 (pp. 257-270).

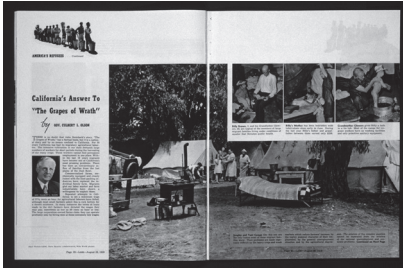
<sup>55</sup> Si bien Riis fue uno de los precursores en el empleo de la posición frontal de los sujetos ante la cámara con propósito de denuncia, este modo de representación fotográfica fue previamente empleado en los retratos con carácter etnológico y policial, y según John TAGG, bebe de cierta tradición que se remonta a la pintura y a los grabados. Véase John TAGG (2005). *El peso de la representación*, trad. de Antonio Fernández Lera, p. 249. Barcelona: Gustavo Gili.



con vocación estética, no solo documental<sup>56</sup>. Al respecto, es sabido que el panorama mediático al que se circunscriben las fotografías de la FSA no se limita a su circulación por las revistas ilustradas de la época, como *Fortune*, *Look* o *Life*, enmarcadas en el género del reportaje gráfico, sino que alcanza también obras híbridas de fotógrafos y periodistas que siguen la estela de *Cómo vive la otra mitad: You Have Seen Their Faces* (1936), de Margaret Bourke-White y textos de Erskine Caldwell, sobre la pobreza de la América sureña; *An American Exodus: A Record of Human Erosion* (1939), de Dorothea Lange y textos de Paul S. Taylor; o *Let Us Now Praise Famous*

---

<sup>56</sup> Financiado por el gobierno americano, en el contexto de la política del New Deal del presidente Roosevelt, el proyecto de la FSA pretendía remodelar el sector rural afectado por los desastres naturales que agostaban las tierras, y por los desahucios de granjeros que no podían hacer frente a los *leasings* que las gravaban. Ante este panorama, los fotógrafos de la FSA contratados, bajo la dirección del sociólogo Roy Stryker, debían mostrar los efectos del programa de recuperación económica promovido por Roosevelt. La gran avalancha de migración nacional que se produjo desde los estados afectados hacia California, en busca de trabajo, recordaría en muchos sentidos a la europea del siglo XIX, que recibieron ciudades como Nueva York, al menos en lo que se refiere a condiciones de vida que debían afrontar los americanos, así como la xenofobia de la que fueron objeto los recién llegados, que se avivaría en la década de los treinta entre ciudadanos americanos de estados pobres y ricos. El 18 de abril de 1938, en el Grand Central Palace de Nueva York, paralelamente a la Primera Exposición Internacional de Fotografía, se inauguraba *How American People Live*, cuyo título evocaba la obra de Riis. Esta vez lo que se sacaba a la luz era la migración de la población rural de los años treinta: gente conduciendo por las carreteras en tartanas en busca de comida, alojamiento y empleo, tras haber abandonado sus tierras. Huelga saber que la FSA, no fue concebida únicamente (aunque sí mayoritariamente) para sanear el sector rural. Antes de centrarse en financiar la adquisición de pequeñas granjas familiares para aquellos granjeros que habían tenido que dejar sus tierras, llevó a cabo otra serie de políticas de mayor alcance (enmarcadas en la entonces llamada Resettlement Administration [RA]), como los proyectos Greenbelt, que proveían de alojamientos económicos a ciudadanos pobres de los barrios bajos para combatir el hacinamiento y las condiciones insalubres de las ciudades denunciadas por Riis cincuenta años atrás.



F. 101. “America’s Own Refugees: The Story Behind *The Grapes of Wrath*”, aparecido en *Look* el 29 de agosto de 1939. / Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection.

*Men* (1941), de Walker Evans, con texto de James Agee, son algunos ejemplos. La repercusión entre fotógrafos y escritores sería todavía mayor desde el momento en que una novela como la de John Steinbeck *Las uvas de la ira* —publicada en 1939, aunque originalmente concebida durante un viaje realizado con el fotógrafo Horace Bristol en 1937 para documentar los campos de inmigrantes de California por encargo de *Life*— influye en los temas inmediatamente posteriores a fotografiar por la FSA<sup>57</sup>. Pocos meses después de la aparición de *Las uvas de la ira* —texto considerado por algunos autores una manifestación literaria derivada del periodismo *muckraker*<sup>58</sup>—, *Look* compuso un reportaje de ocho páginas, titulado “America’s Own Refugees: The Story Behind *The Grapes of Wrath*” [F.101],

<sup>57</sup> En el verano de 1939, apenas unos meses después de la publicación de la novela de Steinbeck, un fotógrafo de la FSA, Russell Lee, pidió permiso a Roy Stryker para desviarse de su encargo inicial en Texas y tomar fotografías de una familia de “Joads reales”: “Acabo de terminar *Las uvas de la ira* y es uno de los mejores libros que he leído nunca [...]. Voy a [...] intentar captar tantas tomas gráficamente expresivas como pueda”. Lee retrató a la familia de Elmer Thomas (un matrimonio de *okies* con hijos), cerca de Muskogee, Oklahoma, mientras empaquetaban sus pertenencias, las cargaban en su vieja camioneta, y partían rumbo a California. Cit. en Cara A. FINNEGAN (2003). *Picturing Poverty: Print Culture and FSA Photographs*, p. 2. Washington: Smithsonian Books.

<sup>58</sup> Véase Carl JENSEN (ed.) (2000). *Stories That Changed America: Muckrakers of the 20<sup>th</sup> Century*, op. cit., y Ann BAUSUM (2007). *Muckrakers*, op. cit. «Existen paralelismos que pueden rastrearse entre las obras de Riis y Steinbeck (salvados el tiempo y las diferencias de los dos tipos de migraciones, la externa y la interna), como la vocación de universalidad que comparten ambos escritores del problema que presentan, su condición de denuncia social, la advertencia a sus lectores de un posible alzamiento de las masas de inmigrantes explotados, o el sustrato bíblico de sus textos. Como recuerda Daniel Aaron: “Los reseñadores comunistas alabaron a Steinbeck por escribir un libro revolucionario, pero *Las uvas de la ira* era claramente arte de estilo New Deal, no estalinista. Condenaba a los realistas económicos más que a los explotadores capitalistas; le debía más al progresismo evangélico de los reformistas del siglo XIX [como Riis] que a Karl Marx”». Véase Rebeca ROMERO ESCRIVÁ (2001). “La imagen del dolor en el inmigrante: *Las uvas de la ira*, de Steinbeck a Ford”, p. 40. En Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA (ed.). *Figuras de la aflicción humana*. Valencia: Mu-

en el que se combinaban fotografías de la FSA con citas extraídas de la novela de Steinbeck. La idea era mostrar el trasfondo real del libro que tanto fervor estaba causando entre el público americano<sup>59</sup>.

Un año después, el 15 de marzo de 1940, año en que Steinbeck recibiría el Pulitzer por su aclamada obra, se estrenaba en las pantallas de Estados Unidos *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*), de John Ford. La película llevaría más allá que *Look* el trasvase entre realidad y ficción al adaptar la novela de Steinbeck y la estética fría y descarnada de la fotografía de la FSA. Así, Otto Brower encabezó una segunda unidad



de rodaje que filmó material de fondo de la ruta que los 350.000 inmigrantes seguían cada año a través de Oklahoma, Texas, Nuevo México y Arizona, lo que significa que existía una intención explícita de realismo documental por parte de la producción del film, que finalmente se manifestaría en la dirección de fotografía de Gregg Toland<sup>60</sup>. Con la intención

---

seu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM). Disponible también en edición digital: <[http://www.academia.edu/1163182/Figuras\\_de\\_la\\_afliccion\\_humana](http://www.academia.edu/1163182/Figuras_de_la_afliccion_humana)>.

<sup>59</sup> El reportaje iba ilustrado con quince fotografías (la mayoría de la FSA, a excepción de algunas tomadas por Earl Thiessen, un fotógrafo de la plantilla de *Look*), y se dividía en dos partes. La primera, encabezada por el titular “Why John Steinbeck Wrote *The Grapes of Wrath*”, mostraba imágenes de granjeros e inmigrantes, acompañadas por citas obtenidas directamente de la novela que se emplazaron como pies de foto; tanto el texto como la imagen trazaban el camino tomado por los Joads. La segunda parte, “California’s Answer To *The Grapes of Wrath*”, incluía fotografías de inmigrantes en campamentos y un texto escrito por el entonces gobernador de California, Culbert L. Olson, donde intentaba dar respuesta al problema.

<sup>60</sup> Para un desarrollo pormenorizado de los aspectos que aquí apuntamos, remitimos a Rebeca ROMERO ESCRIVÁ (2011). “Migraciones: *Las uvas de la ira* y los objetivos de la





F. 102. A la izquierda y arriba, cartel y *still photography* de *Las unas de la ira*, de John Ford. Abajo, fotografía de Dorothea Lange, FSA, (mayo de 1937), *Former Texas tenant farmers displaced by power farming*. / Library of Congress.

de lograr la estética ruda de los modelos de la FSA, Toland prescindió de filtros difusores en la cámara y los actores no emplearon maquillaje. Por otra parte, el uso de la profundidad de campo por la que se decantó otorgó a las imágenes, como señalaría Joseph McBride, una sensación de *realismo tridimensional* que, junto con el empleo directo de la luz, crearían en la película un efecto “audaz, pero nunca artístico”<sup>61</sup>. Se estableció que durante la mañana y la última hora de la tarde se rodaran los planos medios y largos con el fin de captar la luz sesgada, mientras que los primeros planos se reservaron para el mediodía, y lo que es más importante para nuestra argumentación, desde la dirección de actores se incidía en que los individuos mirasen a cámara. Scott Eymann cuenta que Eddie Quillan, el actor que interpretaba al marido de Rosasharon, recordaba al respecto la precisión de las instrucciones de Ford:

En determinado momento, [...] Ford les dijo: “Quiero que todos los ojos miren hacia delante”. Pero Quillan había bajado los ojos porque se le ocurrió que la frase ante la que estaba reaccionando turbaría a su personaje. Corten —dijo Ford—. “Dije que los ojos de todo el mundo mirasen hacia delante”<sup>62</sup>.

En efecto, la mirada al frente y la posición frontal de los sujetos ante la cámara sería uno de los atributos característicos de las fotografías de la FSA, que habría adoptado de fotógrafos anteriores que ejercieron

---

Farm Security Administration” (pp. 30-41). En *L’Atalante. Revista de estudios cinematográfico*, nº 12, julio-diciembre de 2011. Existe una reedición digital de 2013 en versión bilingüe español/inglés: <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=72>>. En este ensayo (del que aquí presento un breve extracto) establezco en qué medida la relación entre periodistas, escritores, fotógrafos y cineastas durante la Gran Depresión de los años treinta en Estados Unidos dio lugar a un clima fértil para que se produjera una poderosa y recurrente simbiosis de texto e imagen. Las fotografías de la FSA afectaron a los escritores de la época y viceversa. El cine adaptaría en la forma que le es propia el lenguaje tanto de escritores como de periodistas y fotógrafos. A través del estudio de las *Las uvas de la ira* (novela de Steinbeck, película de Ford), el artículo centra su atención en la influencia que ha ejercido la estética de la FSA en los modos de representación cinematográfica.

<sup>61</sup> Véase Joseph McBRIDE, (2004). *Tras la pista de John Ford*, trad. de Josep Escarré, p. 349. Madrid: T&B Editores.

<sup>62</sup> Véase Scott EYMANN (2002). *Print the Legend. La vida y época de John Ford*, trad. de Mónica Rubio, p. 212. Barcelona: T&B Editores.

igualmente la denuncia social, como Riis, y que se imita en la película con deliberación, incluso en la *still photography*\* del film, empleada en la cartelería como reclamo, según se aprecia en las imágenes de la página anterior [F. 102].

Otra comparación puede confirmar esta genealogía de la mirada a cámara, desde Riis hasta la FSA [véase F. 103 en la página siguiente]: la fotografía de la izquierda, “*Poverty Gap*” *Family*, fue tomada por Riis en 1889; la de la derecha, por Walker Evans en 1935. La imagen de Riis, publicada en forma de grabado en *Cómo vive la otra mitad*, muestra el hogar de un acarreador de carbón inglés en la calle 24 Oeste de Nueva York, una desnuda y miserable habitación donde la pila de harapos viejos que vemos a la izquierda del encuadre (sobre la que, según Riis, dormía un bebé que queda fuera de campo) servía de lecho común al padre, la madre y las hijas. La imagen de Walker Evans, tomada medio siglo después, que formaba parte del grupo de fotografías que abría el conocido texto de James Agee *Elogiemos ahora a hombres famosos*, nos muestra igualmente las miserables condiciones de vida de una familia, esta vez de aparceros de Alabama, y lo hace empleando el mismo registro sin mediaciones ni adornos<sup>63</sup>. Jonathan Green resume los puntos en común de ambos fotógrafos:

El trabajo del fotógrafo más imperecedero de los años treinta, Walker Evans, era frío y sobrio, visualmente elegante y complejo. Evans fotografió con franqueza, sin subterfugio. Sus imágenes, como las de Riis, tienen tras ellas el poder directo de la instantánea. Como las de Riis, devuelven a esa realidad ambigua que permanece intacta, inmejorada, y no mermada ante la cámara<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Matt Coogle ha analizado la deuda que *Elogiemos ahora a hombres famosos* tiene con *Cómo vive la otra mitad*. Al respecto, véase “The Historical Significance of *Let Us Now Praise Famous Men*”. Recuperado de <[http://history.hanover.edu/hhr/hhr93\\_6.html](http://history.hanover.edu/hhr/hhr93_6.html)>.

<sup>64</sup> Véase Jonathan GREEN (1984). *American Photography. A Critical History*, p. 42. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. El trabajo de Evans (como el de Ben Shahn), para Green, se distinguiría del de otros fotógrafos de la FSA (como Margaret Bourke-White), que respondía claramente a una ambición artística, “emocional y superficial”. Para ellos, el compromiso social no suponía una garantía de éxito, por eso creían que las fotografías debían tener mérito estético y distinguirse por su técnica depurada: “Las diferencias entre el estilo documental de los treinta y el estilo de Riis son elocuentes e instructivas. La reacción de Riis ante una condición social intolerable fue personal, moral. Sus fotografías eran documentos de hechos crudos procedentes de la experiencia personal,



F. 103. Jacob A. Riis: "Poverty Gap" Family (1889). / CAW Print, MCNY.

Para Evans, como para Riis, una técnica en apariencia más sofisticada hubiese falsificado, adulterado la verdad. Decimos *en apariencia* porque esto no significa que los fotógrafos no maniobrasen o interviniesen en la escena fotografiada, sino que lo hacían de tal modo que pareciese que no lo habían hecho, que se trataba de un registro transparente, no manipulado de los hechos<sup>65</sup>. Salvando las distancias del tiempo, el espacio y la

---

la conciencia y la rabia. Los fotógrafos de la FSA, por otra parte, fueron contratados para fotografiar a los aparceros e inmigrantes. Se les dijo lo que el público quería y ellos se lo dieron. [...] En términos modernos, las situaciones políticas y económicas de grupos particulares fueron usados por la FSA y otros fotógrafos documentales como 'acontecimientos mediáticos'. Periodistas, fotógrafos y editores los capitalizaron y explotaron. Las fotografías de los pobres y de los emigrantes generalmente no se captaban en beneficio directo de los sujetos mismos. Se captaban para vender periódicos o promover proyectos gubernamentales. La diferencia, entonces, entre los fotógrafos de los treinta y Riis fue el gran abismo entre las relaciones públicas y el compromiso personal". *Ibid.* Aún así, los fotógrafos de la FSA compartían con Riis la génesis cultural de contemplar y trasladar al espectador las cosas tal cual eran.

<sup>65</sup> Al respecto véase James CURTIS (2003). "Making Sense of Documentary Photography". En *History Matters: The U.S. Survey Course on the Web*. Recuperado de <<http://historymatters.gmu.edu/mse/Photos/>> En su artículo Curtis lleva a cabo un análisis modelo de cuatro fotografías de Riis y otras de Evans como ejemplo ilustrativo del método analíti-



Walker Evans: *Sharecropper Bud Fields and His Family at Home, Hale County, Alabama* (1935). / Library of Congress.

técnica empleada, podemos concluir que los instrumentos utilizados para representar la aflicción en ambos casos fueron los mismos: la cámara fija y la palabra impresa<sup>66</sup>.

A diferencia de los fotógrafos de la FSA, se ha criticado a Riis que evitaba mostrar el lado humano del sufrimiento, en la medida en que sus imágenes no contienen elemento positivo alguno ni muestran a personas con posibilidades de recuperación<sup>67</sup>. Si bien es cierto que, al enfrentarse estoicamente al objetivo, la mayoría de sus modelos transmiten la sensa-

---

co que propone para acometer la lectura de imágenes documentales, consideradas por el autor “actos conscientes de persuasión”. Así, pretende demostrar que tanto Riis, como Evans (entre otros fotógrafos documentales), intervenían en la escena fotografiada (por ejemplo, marcando deliberadamente la posición que los sujetos ocuparían en el cuadro), si bien se esforzaban en borrar las huellas de su manipulación con el fin de conservar la naturalidad asociada a la fotografía documental instantánea.

<sup>66</sup> Para una aproximación a la iconografía del dolor en el inmigrante desde Riis hasta la FSA, remitimos a Rebeca ROMERO ESCRIVÁ (2011). “La imagen del dolor en el inmigrante: *Las uvas de la ira*, de Steinbeck a Ford”, op. cit., pp. 31-42.

<sup>67</sup> Véase Blake STIMSON (2006). *El eje del mundo*, op. cit., pp. 79 y ss.

ción de estar enmudecidos, discriminados, desamparados, en su modo crudo, sin concesiones, de denunciar sus dificultades, también hay lugar para la representación de alternativas u opciones de mejora, sobre todo en las fotografías que exponen el problema de los niños, en quienes Riis depositó la esperanza del cambio.

Un ejemplo lo encontramos en el modo optimista de explotar el simbolismo americano de algunos de sus motivos, entendido como sinónimo de progreso, libertad y concordia. Riis hace que la fotografía, no solo el texto, pujan por la asimilación del inmigrante, tema en el que incidiría especialmente en *The Children of the Poor* a propósito de los niños: “La deuda inmediata que la comunidad ha de saldar en defensa propia consiste en escolarizar a los niños, para que sean, antes que nada, buenos americanos, y luego, ciudadanos útiles”<sup>68</sup>. Así, en *Saluting the Flag* [F. 104] vemos a un grupo de alumnas del Mott Street Industrial School saludando la bandera americana que blande una de ellas. En la diapositiva de linterna mágica que Riis empleaba para sus conferencias, subrayaba visualmente la importancia de la bandera coloreándola. *Saluting de Flag* sería la ilustración que abriría *The Children of the Poor*, ubicada en el frontispicio del libro. En el capítulo XII, Riis aclara que las “escuelas industriales se colocan a sí mismas directamente en el vacío existente entre la casa de vecindad y el colegio público”<sup>69</sup>. Dirigidas por la Children’s Aid Society, su objetivo era admitir a aquellos niños que no podían asistir a un colegio público por su extrema pobreza o porque trabajaban durante el día. En ellas, los ocho mil alumnos distribuidos en las veintinueve escuelas existentes recibían una formación profesional y se les instruía en el aprendizaje de la lengua inglesa. Los niños percibían además atención médica y una comida caliente diaria. Según vemos en la imagen, las escuelas industriales establecieron un saludo matutino a la bandera americana, sostenida por el mejor estudiante del día anterior, un ritual de americanización que hubo de ser ratificado democráticamente. Los alumnos (previa discusión mantenida con sus padres) debían votar a favor o en contra de conservar el saludo. Para ello, cada escuela escogió un comité de elección que debía supervisar los votos y elevar los resultados al principal. En *The First Board of Election in the Beach Street Industrial School* (1890-92) [F. 105], Riis muestra uno de

---

<sup>68</sup> Véase Jacob A. RIIS (1892). *The Children of the Poor*, op. cit., p. 8.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 187.



F. 104. Jacob Riis: *Saluting the Flag* (1890-92). / Diapositiva para linterna mágica coloreada, MCNY.



F. 105. Jacob Riis: *The First Board of Election in the Beach Street Industrial School* (1890-92). / CAW Print, MCNY.

estos comités multiculturales, formado por tres niñas cuya ascendencia irlandesa, africana e italiana de por sí representa otro poderoso intento de naturalización: resulta posible la convivencia entre distintas nacionalidades bajo el paraguas que brinda América como civilización.

A partir de 1895 Riis empleó en contadas ocasiones la cámara, quizá por el hecho de encontrar fotografías que se adecuaban a su objeto de estudio. Entre 1895 y 1898 sus nuevas fotografías aparecieron esporádicamente en prensa ilustrando algunos de los artículos que publicó por aquel entonces. Al respecto, resulta esclarecedor que las últimas instantáneas que captara antes de abandonar definitivamente la práctica fotográfica tuviesen un valor simbólico. En 1898 Cat Alley, un callejón cercano a su oficina de prensa, fue demolido con motivo de la ampliación de Elm Street. Riis captó imágenes que documentaban el derrumbamiento de los *tenements*, si bien aquellas a las que dio mayor difusión fueron las que transmitían el lado más humano del acontecimiento. Entre ellas, sobresale el retrato que hizo de sus últimos habitantes, también los más antiguos del lugar: Trilby, un perro callejero adorado por los niños del barrio, y Barney, un veterano de la Guerra de Secesión que había sido cerrajero y que se negaba a abandonar su hogar. En “The Passing of Cat Alley” Riis dio voz a las aflicciones de este veterano en un texto nostálgico que repasaba los cambios de los que había sido objeto la zona durante los veinte últimos años gracias a las reformas aplicadas. Muchos de los callejones, cuyo estado denunciaron sus primeras fotografías (entre ellos, Bandits’ Roost o Bottle Alley), habían desaparecido ya, como resultado de nuevas medidas. Riis no pudo resistirse a documentar también el que consideraba su callejón<sup>70</sup>. Barney sería retratado por Riis en solitario, asiendo su gran juego de llaves en Cat Alley [véase F. 106].

---

<sup>70</sup> “Cat Alley fue mi callejón. Fue mío por derecho de extenso conocimiento. Fuimos vecinos durante veinte años.” Véase Jacob A. Riis (1898). “The Passing of Cat Alley”. En *The Century Magazine*, diciembre de 1898, pp. 168-175. El texto ha sido digitalizado y está disponible en <<http://www.unz.org/Pub/Century-1898dec-00166>>. Como ya dijimos [véase supra, p. 309], el artículo apareció ilustrado con *half-tones* de las fotografías de Riis retocados por Jay Hambridge, a quien *The Century* acreditó las imágenes, anulando la autoría del fotógrafo. En *The Battle with the Slum* Riis incluiría el artículo como capítulo XII de su libro (pp. 310-340). En él, a diferencia de lo que hizo *The Century*, el retrato de Old Barney aparece publicado en semitonos respetando el formato original de la imagen. Véase Jacob A. Riis (1902). *The Battle with the Slum*, op. cit., p. 334.





F. 106. Jacob Riis: *Old Barney in Cat Alley* (1898), la última fotografía de Riis. / CAW Print, MCNY.

En resumen, a pesar de su descuido del aspecto técnico del oficio, Riis fue adquiriendo una mayor confianza con la cámara según ejerció la práctica fotográfica. Entre la publicación de *Cómo vive la otra mitad* y *The Children of the Poor* se aprecia una mayor naturalidad en la captación de los sujetos fotografiados. Riis combinó su estética de la inmediatez del comienzo con un estilo más reposado, donde los individuos se exhiben frontalmente ante la cámara, y con una composición de los retratos más compensada y meditada. En algunos de ellos, especialmente en los de sus últimos años, como en *In Sleeping Quarters - Revington Street Dump* (1892) [F. 107], *Ludlow Street Hebrew Making Ready for Sabbath Eve in His Coal Cellar – 2 Loaves on His Table* (1895) [F. 108], y *Shoemaker Working in House in Yard of 219 Broome Street* (ca. 1895) [F. 109], reproducidos en la página siguiente, observamos, de hecho, que Riis ya no posiciona a los individuos en el centro de la imagen (como medida proteccionista, dado que la conversión al formato de linterna mágica recortaba los bordes del negativo y los motivos podían verse afectados), sino que opta por ubicarlos en un

F. 107. Jacob  
Riis: *In Sleeping  
Quarters —  
Revington Street  
Dump, New York  
(1892).* / CAW  
Print, MCNY.



F. 108. Jacob  
Riis: *Ludlow  
Street Hebrew  
Making Ready for  
Sabbath Eve in his  
Coal Cellar — 2  
loaves on his table  
(1895).* / CAW  
Print, MCNY.



F. 109. Jacob  
Riis: *Shoemaker  
Working in House  
in Yard of 219  
Broome Street (ca.  
1895).* / CAW  
Print, MCNY.



lateral y que compartan la atención del espectador con una cantidad de elementos domésticos (entre los que se encastra el sujeto) que, más que llenar, desbordan el espacio. Éstos aportan información sobre los individuos retratados y trabajan el flujo (hacen que la mirada del espectador se desplace de una a otra parte de la fotografía). Por otro lado, las líneas que trazan las vigas de madera y los desgastados mobiliarios transmiten dinamismo aun con ausencia de movimiento, creando un marco natural que perfila los límites del espacio en que se desenvuelven el vagabundo, minero y zapatero, respectivamente. La presencia de botas, sombreros y chaquetas, sucias y desgastadas por el uso, que cuelgan junto a otros elementos desperdigados, aparentemente sin orden ni concierto, como jarras metálicas y carteles, coadyuvan a transmitir una sensación de claustrofobia e insalubridad. El sujeto parece absorbido por el lugar que habita: forma parte inseparable del bodegón o naturaleza muerta que se nos presenta. Asimismo, el duro contraste que genera la luz del flash en todas ellas rescata la mugre de paredes y textiles de cada uno de los cubículos de estos trabajadores inmigrantes.

Un factor que Riis, con el paso del tiempo, parece también haber corregido en la praxis fotográfica es el acercamiento del sujeto a la cámara, algo que se aprecia al comparar la serie de imágenes que captó de los niños callejeros entre 1889 y 1890 con las tomadas dos o tres años después sobre el mismo tema. En las primeras, como en *Street Arabs in Sleeping Quarters* (1888-1889) [F. 110 y F. 111], vemos a grupos de tres niños durmiendo (o haciéndose los dormidos) en el suelo de esquinas ubicadas al fondo del encuadre (junto a las rejillas que desprenden aire caliente), rodeados por un espacio abierto y vacío poco significativo, que más bien genera distancia entre el espectador y el centro de interés de la imagen, dificultando la empatía. En cambio, en *3 AM in the "Sun" Office* (1892) [F. 113] Riis sitúa a los adolescentes en primer término y, para compensar el espacio del cuadro superior que deja la angulación en picado, incluye en el tercio superior derecho de la imagen a dos adultos que miran a cámara tras una reja. El mismo acercamiento se revela en *In the "Sun" Press-room at 2 A.M.* (1892) [F. 114], respecto a *Street Arabs, Night, Boys in Sleeping Quarters* (1890) [F. 112], en la que aparecen de nuevo tres niños durmiendo apoyados esta vez sobre un barril al final de una escalera, cuya lejanía salta a la vista. Las fotografías captadas entre 1888 y 1890 aparecieron publicadas en *Cómo vive la otra mitad*; las de 1892 en *The Children of the Poor*, algunas de ellas en forma de grabado.

F. 110. Jacob Riis: *Street Arabs in Sleeping Quarters* (1888-1889). / CAW Print, MCNY.



F. 111. Jacob Riis: *Street Arabs in Sleeping Quarters* (1888-1889). / CAW Print, MCNY.



F. 112. Jacob Riis: *Street Arabs, Night, Boys in Sleeping Quarters* (1890). / CAW Print, MCNY.





F. 113. Jacob Riis: *3 AM in the "Sun" Office* (1892). / CAW Print, MCNY.



F. 114. Jacob Riis: *In the "Sun" Press-room at 2 A.M.* (1892). / CAW Print, MCNY.

#### 4.4. Riis en la(s) historia(s) de la fotografía

Desde el redescubrimiento de Alland en los años 40 con el que abríamos el epígrafe anterior, la historiografía ha ubicado a Riis en el panteón de los grandes fotógrafos, creando una situación un tanto paradójica, dado que Riis nunca se consideró en sentido estricto un fotógrafo, sino, a lo sumo, “un fotógrafo en cierto modo”, ni poseía —según han rescatado las recientes interpretaciones revisionistas, como la de Yochelson— una mirada estética o retórica visual manifiesta que justificara su consideración como artista. Riis no fue un esteta, como es obvio, sino un reportero que echó mano de las fotografías con afán de denuncia y que, por su condición de pionero, inauguró tres frentes que pronto otros autores perfeccionarían, a saber: la aplicación del flash de magnesio al campo documental, el uso de la fotografía para dar a conocer las condiciones de vida de los marginados y el modo de imbricar texto e imagen. Hemos de indagar, pues, los avatares que ha sufrido la interpretación de la obra de Riis en la historiografía fotográfica.

##### 4.4.1. La interpretación historiográfica de Riis

Dado el carácter proteico de la escritura de la historia, para contextualizar correctamente la obra fotográfica de Riis se hace necesario analizar el modo en que se ha tratado su figura, esto es, el modo en que las principales historias (o libros canónicos) de la fotografía han señalado el lugar que ocupa en la génesis del medio, y con ello, han divulgado y asentado en el imaginario colectivo una visión de Riis como fotógrafo, por lo general inexacta. Con respecto a la búsqueda de cuestiones historiográficas, Anne McCauley ya advertía sobre la frecuencia con que críticos, historiadores, directores de museos y marchantes “atribuyen, de forma parasitaria, significados y estructuras a fotografías que, a menudo, no tienen nada que ver con la intención del artista”. Si bien es cierto que McCauley pretendía defender el vínculo entre “el creador y la vida subsiguiente de la imagen”, también admitía que “la autonomía y el significado fijado de ese objeto conocido como fotografía son ilusorios, su ‘hacedor’ [...] se encuentra de igual modo inmerso en un proceso de constante autotfiguración y rede-

finición externas”<sup>70</sup>. Para entender la manera en que se ha divulgado la faceta fotográfica de Riis no importa tanto el género de ensayo escogido por los historiadores (la historia fotográfica en sentido amplio, la autobiografía, la monografía sobre un fotógrafo o un movimiento<sup>71</sup>) como el método o la línea argumental empleada para su desarrollo (desde la relación cronológica de los hechos o la enumeración de sus técnicas hasta argumentaciones filosóficas, semióticas, sociales o políticas) y los intereses y dificultades que pueden haber afectado a la escritura de la obra del historiador, así como el público al que potencialmente se dirige. Respecto a este último punto, por ejemplo, existe toda una tendencia de historias de la fotografía y manuales técnicos escritos por fotógrafos para otros fotógrafos activos, profesionales o *amateurs*, que difiere de aquella historia orientada a investigadores, académicos y teóricos. Así, se dan múltiples casos de historias de la fotografía atravesadas por intereses narcisistas o nacionalistas, como la conocida *Histoire de la découverte de la photographie* (1925), de Georges Potonniée, cuyo carácter chovinista, ligado al miedo

---

<sup>70</sup> Véase Anne McCauley (1997). “Writing Photography’s History before Newhall” (pp. 87-101). En *History of Photography*, vol. 21: 2, verano de 1997. Existe traducción castellana del texto original, publicada como apéndice a la edición española de la *Historia de la fotografía* de Newhall. Véase Anne McCauley (2002). “Escribir la historia de la fotografía antes de Newhall” (pp. 300-314). En Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*, trad. de Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Gustavo Gili.

<sup>71</sup> Esta distinción fue acuñada por Martin Gasser, que destacó la prevalencia de tres categorías en las historias de la fotografía escritas durante el primer siglo de existencia del medio: 1) historias que debaten la autoría del invento (entre, por ejemplo, Niepce y Daguerre), muy frecuentes en el siglo XIX; 2) historias en forma de manual, que, más allá de debatir sobre el origen o la prioridad del invento, describen los avances técnicos y dan cuenta de sus posibles aplicaciones con una retórica progresista y positivista; y 3) historias (culturales o intelectuales) de la imagen fotográfica, entendida —aun sin admitirlo abiertamente— como creación artística, que presentan la obra de fotógrafos individuales y corrientes estéticas, y que se asemeja al modelo de historia de la fotografía que se impuso en la segunda mitad del siglo XX, que llega hasta nuestros días. Véase Martin Gasser (1992). “Histories of photography, 1839-1937”. En *History of Photography*, vol. 16, primavera de 1992, pp. 50-60. La catalogación de Gasser sigue siendo referenciada por historiadores como McCauley, que da cuenta de ella en el ensayo antes citado, y aun por otros como Bernardo Riego en su texto “De la ‘Escuela Newhall’ a las ‘historias’ de la fotografía: experiencias y propuestas de futuro”, p. 44. En Joan Fontcuberta (ed.) (2002). *Fotografía. Crisis de la historia* (pp. 42-57). Barcelona: Actar. Con el paso de los años y la proliferación de escritos sobre fotografía, no obstante, la diferenciación de Gasser se ha quedado, si no anticuada, incompleta.

francés por la guerra franco-prusiana, priorizó una visión de la historia del medio que minimizaba el éxito de la tecnología fotográfica alemana y austriaca, en respuesta a la popular *Geschichte der Photographie* (1905), de Josef Maria Eder<sup>72</sup>.

De las historias generales de la fotografía de desarrollo lineal, destaca el modo en que han creado un relato circunstanciado de Riis, trazando los eslabones pasados y futuros en el marco de la tradición fotográfica documental norteamericana. Este planteamiento parte de la considerada por los críticos la primera historia general de la fotografía con vocación integradora, que sentó las bases de la historiografía canónica, *The History of Photography, from 1839 to the Present* (1949), del entonces creador y conservador del Departamento de Fotografía del MoMA y futuro director de la George Eastman House de Rochester, Beaumont Newhall. Si bien es cierto que durante el siglo XIX y principios del XX se publicaron numerosos manuales de práctica fotográfica que en ocasiones llevaban a cabo una crónica de la historia de la fotografía (de la evolución de las técnicas y

---

<sup>72</sup> El propio Eder, en el prefacio a la cuarta edición (1932), contribuía al debate historiográfico alertando de la instrumentalización de los intereses nacionalistas de Potonniée, dada la visión sesgada de la historia de la fotografía que difundió: “No reprocho a M. Potonniée que ignore la literatura alemana en esta materia, [...] pero su *Histoire* delata un punto de vista parcial, aun cuando tenía a su disposición fuentes literarias alemanas”. Para algunos autores, esta rivalidad alemana y francesa por la autoría de los avances fotográficos siguió presente en las historias de la fotografía hasta el período de la guerra fría. Véase Josef Maria EDER (1905). *Geschichte der Photographie*. Halle: W. Knapp. La obra de Eder, traducida en 1945 al inglés por Edward Epstein, fue motivo de varias ediciones revisadas y ampliadas. La cita proviene de Josef Maria EDER (1978). *History of Photography*, p. xi. Nueva York: Dover Publications. En ella, no se contempla la figura de Jacob A. Riis, a pesar de que Eder abarca su época (parte de Aristóteles y los alquimistas y termina con el análisis de la fotografía en color de la década de 1930). Esto se debe no tanto al desconocimiento (tampoco menciona la difundida obra de Lewis Hine), como al enfoque científico-técnico del libro, que solo en ocasiones mitiga, como en los capítulos en que da cuenta de las experiencias personales de los pioneros en fotografía y del crecimiento de la fotografía *amateur* por “su influencia vital en el desarrollo del arte”. Tampoco se hace referencia a la fotografía de Riis en la obra de Potonniée, centrada en rescatar los trabajos de Nicéphore Niépce y Bayard frente a los de Daguerre y Talbot, cuya aportación minimiza por su origen anglosajón. Véase Georges POTONNIÉE (1925). *Histoire de la découverte de la Photographie*. Paris: Publications Photographiques Paul Montel. Existe una versión digitalizada de libre acceso en la Bibliothèque Nationale de France: <ftp://ftp.bnf.fr/611/N6117287\_PDF\_1\_-1DM.pdf>.



sus efectos sociales), hasta la aparición de la obra de Newhall no se articuló una visión global de la historia de la fotografía entendida como arte visual que prestara atención a su especificidad estética y que abordase el recorrido o progreso cronológico de la fotografía (sus modos de representación) en tanto que “medio comunicativo y expresivo”: “Es la historia de un medio expresivo más que de una técnica, y ese medio aparece visto con los ojos de quienes a través de los años han luchado para dominarlo, comprenderlo y amoldarlo a su propia visión. La fotografía es a la vez una ciencia y un arte, y ambos aspectos aparecen inseparablemente ligados a lo largo de su asombroso ascenso, desde ser un sustituto para la habilidad manual hasta ser una forma artística independiente. La tecnología de la fotografía aparece considerada en este libro hasta donde afecta al fotógrafo”<sup>73</sup>.

En el género que nos ocupa, Newhall incluyó un capítulo en la primera edición de 1949 de su historia, “Documentary”, que introducía lo que ha de entenderse por documental y, en relación con la definición propuesta, sugería una cadena de fotógrafos norteamericanos que arrancaba en Riis, continuaba con Hine, Dorothea Lange y Walker Evans, seguía con el proyecto de la FSA, enlazaba con Margaret Bourke-White y la representación de la ciudad de Berenice Abbott, y finalizaba extrayendo conclusiones sobre un supuesto estilo documental presente en todos ellos. Su definición inicial del término hacía referencia a “la cualidad de autenticidad que una fotografía supone implícitamente, [que] puede darle un valor especial como testimonio”. Para sentar las bases del “estilo documental”, hacia el final del capítulo se apoya en una definición de Stryker (el sociólogo que dirigió la FSA) que habla “de un enfoque y no de una técnica”, y de que las cuestiones plásticas de la imagen deben estar siempre “puestas al servicio de un fin”: la transmisión de información. Más allá de Stryker, las sucesivas citas de Abbot y Talbot a las que también recurre Newhall subrayan igualmente la idea del comienzo, “que el documento [*id. est*, la imagen] ha de ser abundante en detalles y rico en información”. Y advierte de que “por reveladora o hermosa que pueda ser una foto documental, no se puede sostener solo con su imagen. Paradójicamente, antes de que una fotografía pueda ser aceptada como documento, debe a su vez estar documentada: situada en el tiempo y en el espacio”. La contextualización a la que se refiere Newhall la argumenta recurriendo

---

<sup>73</sup> Véase Beaumont NEWHALL (2002). *Historia de la fotografía*, op. cit., p. 7.

al concepto de serie o secuencia fotográfica desarrollado por Evans y al modo en que en su *Elogios a hombres famosos* James Agee destaca la conexión de texto e imagen, “mutuamente independientes, plenamente colaboradores”. En cambio, tras admitir la estrecha relación existente entre la imagen y la palabra, Newhall opta por clausurar el capítulo señalando la misma idea de transmisión de información del comienzo, esta vez acentuando el carácter autónomo de la imagen y su respeto por los hechos:

En todas estas publicaciones, así como en muchas otras de índole similar, la característica principal es que las fotografías afirman su independencia. No se trata de ilustraciones, transportan su mensaje como lo hace el texto. [...] A pesar del hecho de que fotógrafos y cinematógrafos confirman el ahora aceptado uso de la palabra [“documental”], en un esfuerzo de evitar la estrecha clasificación han sugerido sustitutos: histórico, realista, objetivo. Aunque tales cualidades están contenidas dentro de lo “documental”, ninguna de ellas trasmite su profundo respeto por los hechos, unido al deseo de crear la interpretación básicamente subjetiva del mundo en que vivimos, una combinación que marca los mejores ejemplos de la fotografía documental<sup>74</sup>.

Bajo este paraguas interpretativo de lo documental (no necesariamente asociado a una cualidad estética, sino informativa de la imagen), se entiende que Newhall, tras el entonces reciente redescubrimiento de las fotografías de Riis llevado a cabo por Alexander Alland, y la difusión de sus imágenes, decidiese incluir su obra en esta corriente. Sin embargo, en la edición ampliada y revisada de 1969 (la quinta, que ha servido de base a las publicaciones modernas), Newhall repensó la distribución de los fotógrafos y decidió cambiar de lugar la figura de Riis. Ahora, el capítulo titulado “Documentary Photography” (“Fotografía documental” en la edición castellana) arrancaba directamente con Hine, y Riis era mencionado de pasada, dado que su trabajo era desarrollado en un capítulo anterior denominado “The Conquest of Action” (“La conquista de la acción”)<sup>75</sup>. La nueva versión de “Documentary” mantenía la definición

---

<sup>74</sup> Véase Beaumont NEWHALL (1949). *The History of Photography, from 1839 to the Present Day*, pp. 185-186. Nueva York: The Museum of Modern Art.

<sup>75</sup> Newhall reubicó a Riis en uno de los capítulos iniciales en que explica la evolución técnica hasta el advenimiento de la fotografía instantánea, que permitió que los “aficionados sin práctica se dedicaran al uso casual de la fotografía”. El autor, por tanto,

inicial del término documental, pero eliminaba un párrafo importante del texto anterior que no solo funcionaba de nexo de unión entre la noción planteada y la obra de Riis, sino que suponía la fundamentación teórica que cohesionaba el resto del apartado (la “búsqueda” o propósito compartido por los protagonistas del capítulo): “El fotógrafo documental pretende algo más que transmitir información con sus fotografías: su objetivo es persuadir y convencer”<sup>76</sup>.

Al eliminar esta afirmación y los ejemplos que la ilustraban, Newhall prescinde en su definición no solo de la dimensión ética o moral de la fotografía documental, sino también del valor performativo (de intervención sobre la realidad) que puedan albergar las imágenes. La asociación de Hine con los fotógrafos de la FSA ya no tiene que ver con el carácter de reforma con el que fue concebida su obra, con su intencionalidad. Las fotografías documentales pasan a ser consideradas más bien “documentos humanos”, que constituyen “críticas poderosas”, con independencia del efecto causado.

---

pasa ahora a ser contemplado entre los periodistas, escritores y pintores (como Émile Zola, Giovanni Verga, Edgar Degas y Edouard Vuillard), que no se dedican a la fotografía profesionalmente, pero que descubrieron “que la cámara era una asistente útil para su trabajo”. La narración sobre Riis, sin embargo, no sufre modificación alguna respecto a la edición anterior, al igual que las dos imágenes que lo acompañan —a saber: *In the Home of an Italian Ragpicker* y *Bandit's Roost*, ambas con el encuadre y exposición originales ligeramente alterado por Alland—, sino simplemente un cambio de lugar. En él contextualiza la obra de Riis, explica el modo en que se reprodujeron sus fotografías junto al texto y el hecho de que, hasta las copias que realizó Alland en los años cuarenta, no se reveló “que Riis había sido un fotógrafo de importancia”; asimismo, destaca la cualidad “directa y penetrante” de las escenas que representan las imágenes, el modo en que Riis se relacionaba con los sujetos, y sitúa al autor, junto a Lawrence y Piffard, entre los primeros en usar el flash de magnesio: “Su empleo por Riis fue un éxito: el destello encefalador muestra con cruel detalle los sórdidos interiores, pero presenta casi con ternura los rostros de quienes se veían obligados a vivir en ellos”. Véase Beaumont NEWHALL (2002). *Historia de la fotografía*, op. cit, pp. 132-133.

<sup>76</sup> El párrafo continuaba aportando ejemplos que corroboraban la afirmación y que daban cuenta del uso probatorio y testimonial de la imagen para despertar la conciencia pública ante las injusticias sociales, como las fotografías de William H. Jackson, que persuadieron al Congreso de Estados Unidos para declarar Yellowstone parque nacional, o las fotografías que desvelaban la miseria de los distritos manufactureros de Manchester que el director del *Art Journal* divulgó en 1862. Véase Beaumont NEWHALL (1949). *The History of Photography*, p. 167.

Con la separación de Riis (y, por consiguiente, del amateurismo) de los profesionales con vocación documental, que cultivaron un tipo de fotografía que no solo tenía en cuenta el uso, sino la forma de la imagen, Newhall privilegia la cualidad estética presente en sus fotografías y sus dilatadas carreras frente a la finalidad u objetivo por el que fueron concebidas.

La reubicación de Riis en la *Historia* de Newhall ha sido considerada por algunos historiadores (entre ellos, Bonnie Yochelson) como un cambio de consideración de su figura, una especie de enmienda a su versión de 1949, si bien parece que llegó tarde, dado que en el ínterin otros autores reprodujeron el esquema inicial de Newhall y asentaron a Riis en la historia del medio en pie de igualdad con los grandes fotógrafos de la tradición documental americana. Riis, para Newhall, ya no debía formar parte del “panteón de los grandes fotógrafos”, aunque sus imágenes retocadas (¿mejoradas?) por Alland fueran fuente de inspiración para muchos *new dealers*\* (no solo fotógrafos de la FSA, también arquitectos y políticos), tras la exposición que el MCNY llevó a cabo en 1947 de sus imágenes<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Bonnie Yochelson admite el impacto que las imágenes de Riis pudieron causar en los fotógrafos de la FSA. Sin embargo, duda de la influencia que pudiesen ejercer en la obra de su contemporáneo Lewis Hine (como, en cambio, la historiografía *mainstream* se ha esforzado en apuntar) por dos motivos: 1) por la escasa calidad con que se publicaron sus fotografías en prensa y libros, y 2) “porque cuando Hine se estaba formando sus ideas e identidad como ‘un fotógrafo de trabajo social’, Riis era visto como una figura paternal que ya no estaba al filo de la reforma social. Nunca aceptó la aproximación ‘científica’ [sociológica] de los progresistas, ni adoptó su creencia en una reforma liderada por el gobierno, dado que nunca confió en el gobierno (habiendo llegado Riis a la mayoría de edad cuando Tammany Hall controlaba la política de la ciudad de Nueva York). Y los progresistas veían la creencia de Riis en apelar directamente a la conciencia del público como *naive*. Hine ciertamente pudo haber visto una conferencia con linterna mágica de Riis, pero no estoy segura de que la encontrara particularmente iluminadora, porque el mensaje de Riis no habría sido su mensaje”. En correspondencia con la autora, con fecha 21 de marzo de 2010. En su obra *Rediscovering Jacob Riis* (op. cit., pp. 224-225), Yochelson matiza su interpretación: “El nombre de Riis suele asociarse con el de Lewis Hine [...], pero hay poca conexión entre las fotografías de los dos hombres. Riis coleccionó fotografías de Hine, y Hine bien pudo haber leído los libros de Riis, pero los rudamente retrabajados semitonos de *The Children of the Poor* pudieron parecerle intrascendentes. [...] Además, aunque Riis y Hine se moviesen en círculos reformistas similares, vivían en mundos diferentes. Riis creía que la ciudad moderna era una fraternidad cristiana en la que cada ‘mitad’ podía redimir ‘la otra’ [...]. Hine suscribió la fe de los progresistas en la competencia científica y en el manejo burocrático de los problemas sociales. Hine

Sin embargo, hay que matizar que Newhall no establece exactamente “un linaje”, una especie de familia de fotógrafos cuya influencia desciende de unos a otros<sup>78</sup>; más bien trata de apuntar aspectos compartidos en su intencionalidad y tema abordado (la palabra “influencia” en ningún momento es empleada por el historiador). La decisión de Newhall en su nueva versión de la *Historia* de asociar a Riis con periodistas, novelistas y pintores que recurrieron a la fotografía como una herramienta útil, complementaria a su oficio, supone una perspectiva igualmente válida, dado que, en efecto, Riis no se consideraba a sí mismo un fotógrafo ni poseía las competencias técnicas propias de un profesional de la fotografía o de un *amateur* serio (circunstancia de la que, no obstante, advierte en la primera edición de 1949, en la que lo califica como “un fotógrafo de cierta importancia”), pero a mi juicio desafortunada. Al hacerlo, por un lado, adopta la posición elitista propia de los fotógrafos de profesión, y, lo que es más importante, mitiga o deslegitima el poder y alcance de las imágenes de Riis, que debieron impactar sobremanera, al menos cuando las proyectaba en sus conferencias con linterna mágica a un público que, huelga decir, carecía de la educación y experiencia visual con la que contamos hoy. Susan Sontag ya advertía de este atributo al afirmar: “Solía creerse, cuando no eran comunes las imágenes audaces, que la muestra de algo que era necesario ver aproximando una realidad dolorosa, con seguridad incitaría a los espectadores a sentir con mayor intensidad”<sup>79</sup>. Desconocemos el motivo subyacente al cambio de criterio de Newhall (no declarado abiertamente por el historiador), pero podemos aventurar la percepción de una incompatibilidad entre una historia social y una historia estética de la fotografía, en palabras de Fontcuberta, “un divorcio irreconciliable entre un planteamiento historiográfico que privilegia la

---

fue sociólogo de oficio, mientras que Riis fue fundamentalmente un predicador que impartió poderosos y entretenidos sermones apoyados por estadísticas y fotografías”. Sobre la opinión de Riis de la sociología, véase supra, pp. 175 y 214-215. Respecto a la visión de Riis de la ciudad entendida como “fraternidad cristiana”, remitimos a los epígrafes 2.2. del cap. 1 (pp. 134-152), y 3.1 y 3.2 del cap. 2 (pp. 156-185).

<sup>78</sup> “Newhall situó a Riis al comienzo de la tradición documental que continuaba a través de Lewis Hine en la Era Progresista hasta los fotógrafos de la Farm Security Administration del *New Deal*, estableciendo un linaje que ha llegado a convertirse en la opinión ortodoxa.” *Ibid.*, p. 125.

<sup>79</sup> Susan SONTAG (2007). *Ante el dolor de los demás*, trad. de Aurelio Major, p. 93. Madrid: Alfaguara.

información que la fotografía aporta sobre la realidad y otro que privilegia la información que la realidad aporta sobre la fotografía”. Newhall opta, pues, por lo que Boris Kossoy ha llamado “un abordaje estetizante”, volcado hacia “la calidad artística o técnica de las imágenes, dejando al margen cualquier preocupación mayor con el referente”<sup>80</sup>.

Podemos concluir sobre este punto que la primera versión de la *Historia* de Newhall, que finalmente se impuso (paradójicamente contraria al razonamiento definitivo del autor), es la que mejor se ajustaría al alcance de los efectos sociales de la obra de Riis (sobre su público y, si se quiere, los fotógrafos posteriores a la década de los cuarenta). En sí, al pretender excluir a Riis de la tradición historiográfica ortodoxa que lo asocia con la corriente documental, tendemos a considerar la historia de la fotografía con un planteamiento más convencional, a saber, como una historia de grandes fotógrafos, en la medida en que “supeditamos la vertebración del método histórico a la noción de autoría (lo cual es, además, un criterio prestado de la historia del arte). Aun considerándola plausible, esta opción descarta los enormes contingentes de imágenes anónimas o, simplemente, la posibilidad de emplear unidades históricas alternativas (por ejemplo, el proyecto fotográfico)”<sup>81</sup>.

A pesar del gran trabajo de investigación que llevó a cabo Newhall en la década de los cuarenta y de su riguroso análisis (el texto que Newhall escribe sobre Riis, con independencia de dónde lo ubique en su esquema general, se ajusta a las realidades de su trabajo), su línea historiográfica inicialmente no escapó a la crítica por centrar su estudio principalmente en los trabajos provenientes de Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos, obviando la contribución de países orientales, incluso la de algunas importantes tradiciones fotográficas occidentales, como la alemana en el contexto de la Segunda Guerra Mundial<sup>82</sup>. En lo que afecta a Riis, hemos

---

<sup>80</sup> Véase Boris KOSOY (2001). *Fotografía e historia*, trad. de Paula Sibilia, p. 101. Buenos Aires: La marca.

<sup>81</sup> Para esta cita y la anterior, véase Joan FONTCUBERTA (2003). “Revisitar las historias de la fotografía”, pp. 15-16. En Joan FONTCUBERTA (ed.), *Fotografía. Crisis de la historia*, op. cit.

<sup>82</sup> Según han apuntado, primero, Allison Bertrand y, después, Anne McCauley, Newhall no visitó Alemania durante su viaje de investigación a Europa de 1936, como consecuencia del ambiente prebélico que se respiraba, de ahí que en la primera edición de su obra solo se hiciese eco de los trabajos de aquellos fotógrafos alemanes que

visto cómo la asociación que Newhall lleva a cabo engloba a fotógrafos documentales norteamericanos. No menciona otros nombres coetáneos de fotógrafos (profesionales y *amateurs*) de nacionalidades diversas (inglesa, austriaca, rusa) que prestaron igualmente atención a las malas condiciones de vida de los marginados. Con todo, la historia de Newhall fue la más influyente del siglo XX: asentó unas líneas maestras que asumieron otras historias de la fotografía que comenzaron a aparecer a partir de 1945. Así, por orden cronológico, se publicaron los trabajos de Robert Taft, Raymond Lécuyer, Helmut Gernsheim, y Peter Pollack (todos ellos reeditados durante los años sesenta y en décadas posteriores, como ocurrió con el de Newhall), que seguían el esquema inaugurado por su precursor, es decir, historias generales de la fotografía que abarcaban la génesis del medio desde su prehistoria hasta el momento presente, centradas en la primacía de los creadores y artistas individuales y en el estudio de las circunstancias en que se produjo su obra. A excepción de la obra de Pollack, publicada tras la aparición de la de Newhall, las historias de Taft, Lécuyer y Gernsheim no contemplaron la figura de Riis entre sus páginas, lo que confirma que fue Newhall el primero en divulgarla en una historia general de la fotografía. De hecho, algunas de las omisiones resultan importantes, como la de Taft, que en su explicación sobre la introducción de los *halftones*\* en el mundo editorial menciona libros publicados entre 1890 y 1891, cuyas páginas apenas incluyeron unas cuantas imágenes impresas mediante este proceso, y no da cuenta, en cambio, de los aparecidos en *Cómo vive la otra mitad*<sup>83</sup>.

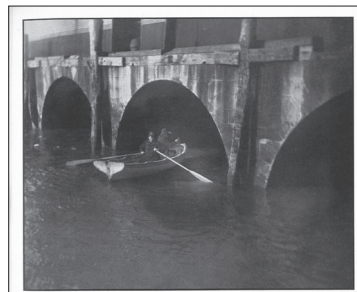
---

habían huido del nazismo (como Hugo Erfurth, Paul Wolff y Walter Hege), y no incluyese reproducciones de daguerrotipos, calotipos o copias de albúmina alemanas o austriacas en sus referencias a la fotografía del siglo XIX: “La exclusión de Newhall de otros países del mundo fue más comprensible en 1936, dado que la literatura menor, en forma de libros (o libros que habían sido traducidos al inglés), era mínima. Podría decirse que, en contraste, la historia de la fotografía alemana estaba más desarrollada que la de cualquier otro país, tanto en términos de historias locales especializadas, de inclusión de fotografías en los museos de arte y colecciones privadas, como de la valoración de las funciones sociales de la fotografía”. Véase Anne McCauley (1997). “Escribir la historia de la fotografía antes de Newhall”. En Beaumont Newhall (2002). *Historia de la fotografía*, op. cit., p. 322.

<sup>83</sup> Véanse Robert Taft (1938). *Photography and the American Scene: A social History 1839-1889*. Nueva York: Dover Publications; Raymond Lécuyer (1945). *Histoire de la Photographie*. París: Baschet; Helmut Gernsheim (1945). *The History of Photography, from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. Nueva York: Thames and Hudson; y

Las omisiones de Taft, Lécuyer y Gernsheim tiene una explicación posible: Newhall no incluyó una representación de la obra de Riis en *Photography 1839-1937*, el catálogo de la primera retrospectiva sobre la historia del arte de la fotografía que comisionó para el MoMA y que daría lugar una década después a su *History of Photography*, porque ésta todavía no había sido sacada a la luz por Alexander Alland. Entre la publicación del catálogo y la historia de Newhall (esto es, entre 1937 y 1949), aparecerían las historias de Taft, Lécuyer y Gernsheim, influidas por el esquema del catálogo de su predecesor, pero

anteriores a la primera exposición que en 1948 dio a conocer la obra de Riis en el MCNY, así como a la primera edición de la *History of Photography* de Newhall. Se entiende entonces, que solo la obra de Pollack, datada en los años cincuenta, se hiciera eco de la fotografía de Riis. Con lo cual, en referencia a este punto, podemos concluir que la historiografía de la obra fotográfica de Riis comienza en sentido estricto en 1949, con la historia de Newhall, si bien hay que decir que otras iniciativas, como algunas reseñas coetáneas y diversas exposiciones en el MoMA, también colaboraron en la construcción histórica del Riis fotógrafo. Entre ellas destacan: 1) la cobertura que dio Tom Maloney, con catorce fotografías, en el anuario de 1948 de *U.S. Camera* —una de las revistas sobre fotografía más influyentes de la época— de la primera exposición fotográfica de la obra de Riis en el MCNY, organizada por Alland el año anterior<sup>84</sup>; 2) una serie de exposi-



RIVER THIEVES. Police patted the men, but seldom stuck up with them. They were fair men... and had men all so often.

"THE BATTLE WITH THE SLUM" 1887-1897

THE EARLY DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY OF JACOB A. RIIS

EDITOR'S NOTE: Thanks to the photograph of Alexander Alland, the composition of the Museum of the City of New York, and the presentation of the Museum of the City of New York, the original Riis... 13

JACOB A. RIIS was America's first portrait photographer, and of his great documentary photographs were the conditions he... 13

Arriba y en página opuesta, 7 de las 10 páginas que contiene la reseña aparecida en *U.S. Camera Annual* (1948) sobre la primera exposición fotográfica de la obra de Riis en el MCNY. Nótese el gran número y tamaño de las imágenes divulgadas.

Peter POLLACK (1958). *History of Photography; from the Earliest Beginnings to the Present Day*. Nueva York: Harry N. Abrams Inc.

<sup>84</sup> Para más información al respecto, véase supra, p. 50.





**OLD MRS. BENNET** ... I found out when I was alone what I like to wear, then she would let me have it to wear ... and she would let me have it to wear ...

**HOSIERYMAKER** ... for a profession, honest to some, old hands, crowded, dirty women in one room, dirty hosiery, making gloves, and making everything else ...



**ONE OF FICKER** ... who dies in the muddy alley, where the men who are ... with ...

**READY FOR BARBATHIVE** ... hotel, usually, alive ... This ...



**FIVE CENTS SHOP** ... When people and their children ...

**IN HIS peculiar achievement the destruction of our ...**



**HOME OF AN ITALIAN RAGPICKER** ... one of the ...

**REPORTERS OFFICE** ... His ...



**WOMEN LOOKING** ...

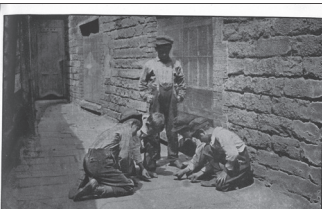


**REPORTERS OFFICE** ...



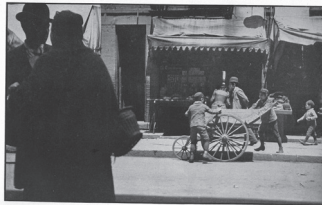
**STREET CAR** ...

**STREET PLAYBOY** ...



**GAME OF THE STREET** ...

**SALETING THE FLAG** ...



ciones realizadas en el MoMA que recogían una muestra de la fotografía de Riis, como *The Exact Moment* (1949), organizada por Edward Steichen, que incluía seis de las imágenes de Riis recuperadas por Alland; la exposición de 1973 comisariada por John Szarkowski *Looking at Photographs*, en la que se reseñaba la imagen *Police Station Lodger. A Plank For a Bed*, una de las fotografías de Riis más reproducidas en las sucesivas historias de la fotografía; y la posterior muestra de 1989, también organizada por Szarkowski, titulada *Photography Until Now*, que analizaba el modo en que se transformaron en grabados algunas de las fotografías de Riis con el fin de ser impresas junto al texto<sup>85</sup>.

De este modo, *The Picture History of Photography*, de Peter Pollack, se vertebraba en torno al mismo concepto de fotógrafos canónicos inaugurado por Newhall. El autor construye su obra sobre dos ejes: los “Masters of the nineteenth century” (entre los que incluye a Talbot, Nadar, Carjat, Cameron, Rejlander, Robinson, Brady, Mudbridge y Eatkins), y los “Masters of the modern era”, entre los que figuran Riis y Hine, en un elenco que varía según las ediciones de 1958 y 1969<sup>86</sup>. Las modificaciones que Pollack introduce en ambas versiones no afectan, sin embargo, al lugar que ocupan Riis y Hine dentro de la estructura de la obra, ni

---

<sup>85</sup> Véanse Tom MALONEY (ed.) (1948): *U.S. Camera Annual*, pp. 11-18 y 345-346. Nueva York: U.S. Camera Publishers; John SZARKOWSKI (1973). *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art.*, pp. 48-49. Nueva York: The Museum of Modern Art; y John SZARKOWSKI (1989). *Photography Until Now*, op. cit., pp. 186-189.

<sup>86</sup> En la primera edición de 1958, la tercera parte del libro de Pollack dedicada a los “masters of the modern era” incluye un abanico mucho más amplio de fotógrafos que la que figura en la edición de 1969. En esta última, el autor decide eliminar siete capítulos —los dedicados a Doisneau, David Douglas Duncan, Brassai, Calahand y Siskind, Van der Elsken, Cartier-Bresson y Yousuf Karsh—, que son trasladados al último apartado del volumen, dedicado a la fotografía contemporánea. Así, la recomposición de Pollack de los “masters of the modern era” (entre los que siguen figurando Riis y Hine) resulta mucho más selectiva. Riis comparte, pues, protagonismo con fotógrafos muy distintos unidos por su condición de “maestro consumado”, como Stieglitz, Steichen, Lartigue, Atget, Genthe, Weston, los fotógrafos de la FSA, Ansel Adams, Salomon y Eisenstaedt. La deuda de Pollack con los historiadores cuyo trabajo precedió al suyo se observa en la dedicatoria a Beaumont Newhall y Helmut Gernsheim de su primera edición de *A Picture History of Photography*. (Gernsheim, por cierto, dedicaría también su obra a Newhall.) Véase Peter POLLACK (1969). *A Picture History of Photography. From the earliest beginnings to the present day* (1958), op. cit.

## CHAPTER 26

### Riis and Hine: Social Idealists with the Camera

JACOB A. RIIS

LIKE THE FARMERS ON VICTORIA, the photographs of Jacob A. Riis (1859-1914) helped to start a revolution. The work done in New York in 1890 against the tenement slums, the degrading tenements, and the venal corruption that permeated the system is still read. He was a police reporter for *The Evening Sun*, America's first journalistic photographer. His writing was convincing, but his camera was decisive in making his work an incontrovertible, powerful weapon. Riis knew the underprivileged. In 1890 he wrote *How the Other Half Lives*, a book about his observations in the overcrowded, diseased, and criminally dark tenements which Lord Bessie in his *American Commonwealth* had called "the conspicuous failure of the city."

Riis was one of the first to see flash when it was introduced in the United States. This consisted of a mixture of powdered magnesium and potassium chlorate; it was first manufactured as cartridges to be used in what appeared to be a pistol. Because it brought out many a concealed weapon of crime he would photograph. Riis soon substituted a firing gun to hold the powder which he ignited by hand. It burned for a fleeting flash and exploded in the air; Riis photographed and, amid the resulting dense smoke, grabbed camera and tripod and

ran. In this way he photographed the Mulberry Bend Halibut under a bridge, *Lodging in Pell Street*, and *The East Side Cracker-Cook*.

He continued to gather evidence, in words and pictures, of the monstrous horrors in the tenements. Some of these fires and its story would be forgotten without light and ventilation except for trillier air shafts. A typical block housed 2,700 people and had one bathtub. A half million people lived in the slums, nine or more to a room. Sanitary conditions in the tenements, where no child labor law could protect the children who worked an average of twelve hours a day in tenement sweat-shedders for an average of 5 cents an hour.

Riis pulled his camera into every tenement street, into the most unattractive, unglorious parts of the great city. His pictures and stories appeared in *The Sun* of his

photographs he made slides which he used in lectures to write magazine articles and books. He was to see nine books published afterwards, including *Children of the Poor*, 1891; *Out of Mulberry Street*, 1894; *Rattle with the Shovel*, 1901; *Children of the Tenement* and *Thunder Rosevelt*, the *Gillette* in 1904.

Thornton Roosevelt, as police commissioner of New York City, abolished the notorious houses of public lodging houses when Riis called his attention to them. Twenty-five years earlier, in 1865, when Riis had named in New York from his native Denmark, he had spent nights in the lodging jabs. They had grown grimmer since that day; the few positive changes remained the same. Trained as a carpenter and writer, he watched America's eastern cities from one job to another for the next seven years, until in 1876 he found work as a reporter on *The New York Tribune*.

JACOB A. RIIS, *The Street, The Children's Only Playground*, 1890.



Apertura del capítulo dedicado a Riis y Hine en *The Picture History of Photography*, de Peter Pollack, con imágenes de Riis positivadas por Heffren.

tampoco al texto, que sigue siendo exactamente el mismo<sup>87</sup>. En cambio, sí se produce una reducción del número de imágenes que incluye de la obra de Riis, que pasan de ocho a cinco<sup>88</sup>. Pollack prioriza la carga de denuncia de las fotografías (que compara con el efecto que causaron los panfletos de Voltaire por su carácter revolucionario) frente a la estética de las mismas, que, advierte, Riis ignoraba:

<sup>87</sup> El capítulo en el que se reseña la obra de Riis lleva por título "Riis y Hine: Social Idealists with the Camera", el 23 en la edición de 1959 (pp. 296-311) y el 26 en la de 1969 (pp. 298-311), cuya apertura reproducimos arriba. *Ibid.*

<sup>88</sup> Las imágenes eliminadas son las reproducidas a menor tamaño en la edición de 1959, a saber, *Home of an Italian Ragpicker, 1890, Reporters Office, 301 Mulberry Street, 1888, y Little Susie at Her Work. About 1888*. Pollack mantiene las conocidas *Bandits' Roost, 59<sup>1/2</sup> Mulberry Street, 1888*, e *In Sleeping Quarters. Rivington Street Dump. About 1892*, y las menos difundidas *The Street, The Children's Only Playground. 1892, Necktie Workshop in a Division Street Tenement. 1890*, y *A Class in the Condemned Essex Market School with Gas Burning by Day. 1902*. Ninguna de ellas respeta los encuadres originales (se trata de las versiones recortadas que John H. Heffren llevó a cabo para el MCNY), y varias están mal fechadas o con títulos imprecisos que difieren de los empleados por otros historiadores, según la fuente consultada. Con todo, cabe destacar que Pollack es uno de los historiadores que más fotografías de Riis difunde en su obra: ocupan un total de siete páginas (cinco en la edición de 1969) y todas ellas se reproducen a un tamaño considerable (de media página o página completa), lo que permite apreciar correctamente los detalles.

Nunca habría considerado sus fotografías obras de arte; no habría consentido en tales discusiones. Su interés se habría extendido a técnicas que garantizaran un retrato más claro, más detallado. Sin embargo, este hombre entregado a su trabajo dejó una poderosa serie de fotografías motivadas por la profundidad de sus sentimientos humanitarios. Logrado su propósito, sus fotografías siguen siendo persuasivas y profundamente apreciadas cada vez que se exponen<sup>89</sup>.

En efecto, el historiador adopta un punto de vista social, no estético, al comentar en el contexto de la problemática denunciada la obra de Riis —a quien, no obstante, presenta como “el primer fotoperiodista norteamericano de la historia” y “uno de los primeros [fotógrafos] en el uso del flash cuando fue introducido en Estados Unidos”—, y presta especial atención a las reformas que el autor alcanzó al difundir las imágenes en sus conferencias, libros y artículos de prensa.

Como vemos, la articulación de Pollack de los *masters of photography* implica un relato histórico forzosamente selectivo, que ha supuesto el seguimiento de unos cánones que otros historiadores han afianzado con la publicación de sus trabajos en décadas posteriores, aun cuando no pertenezcan a la tradición americana, como es el caso de la historiadora checa Daniela Mrázková, que en su libro *Masters of Photography* incluye a Riis en un capítulo titulado “Photography as Witness”, en el que comparte espacio con fotógrafos de distintas nacionalidades y estilos dispares, como Sutcliffe, Dmitriev, Lartigue, Atget, Hine, Lange, Evans y Sander. Aunque el criterio de selección de estos autores es discutible, el hilo conductor que une aquí a Riis con los fotógrafos citados es la función que la fotografía asume como “conciencia de la sociedad” en su afán de reflejar realidades problemáticas. Si bien Mrázková respeta la línea historiográfica documental americana inaugurada por Newhall (de Riis-Hine y la FSA), también presenta la obra de autores de otras tradiciones fotográficas menos conocidas para el público occidental, como la de Maxim Petrovich Dmitriev, que, aunque no fue el único fotógrafo ruso que centró su trabajo en la denuncia de las condiciones sociales (otros, como S.A. Lobovikov, N.A. Petrov, y W. Carrick también lo hicieron), sí fue el que llegó más lejos en su empleo de la imagen fotográfica como

---

<sup>89</sup> *Ibíd.*, pp. 298 y 310, de las ediciones de 1958 y 1969, respectivamente.

herramienta persuasiva para la obtención de reformas al denunciar el mismo año en que se publicaba *Cómo vive la otra mitad* la desesperación de los *muzhik* o campesinos de la cuenca del Volga, ante la hambruna y las epidemias que se estaban cebando con su gente<sup>90</sup>.

Tras las reediciones de las distintas obras hasta aquí comentadas (a excepción de la de Mrázková), cuando la fotografía comenzó a ser considerada en el plano académico y museístico, y, entre otras cosas, se incrementó su interés en el mercado del arte, se alzaron voces discordantes que reclamaban la necesidad de repensar su historia. El nuevo tipo de historia de la fotografía a la que se apelaba debía ser distinto al modelo planteado por Newhall, más centrado, como afirma Douglas Nickel, en una “determinación social de la fotografía” y en su carácter interdisciplinar, en vez de en el análisis del prestigio, originalidad y singularidad de la obra fotográfica entendida como arte<sup>91</sup>. Esta discusión, fomentada, en parte, por el auge de los Estudios Culturales, sigue activa todavía y no parece haberse resuelto de manera favorable, si bien en respuesta a los desafíos que plantea, aparecieron las historias de Naomi Rosenblum (1984), Robert Hirsch (1999) y Mary Warner Marien (2002), que, según

---

<sup>90</sup> Véase Daniel MRÁZKOVÁ (1987). *Masters of Photography*, trad. de Simon Pellar (de la edición publicada en Praga por Artia). Londres: Hamlyn Books. La autora se propone “contar la historia de la fotografía a través de las historias de vida de aquellos que han contribuido significativamente al desarrollo de la fotografía como arte, prestándole sus nuevas inspiraciones, gustos, ritmos y significados” (ibíd., p. 8).

<sup>91</sup> Véase Douglas R. NICKEL (2001). “History of Photography: the State of Research”. En *The Art Bulletin*, vol. 83, núm. 3, pp. 554-55. Otros estudios afines que discuten el tema, de historiadores como Daniel Girardin, André Gunthert, Ian Jeffrey, Mounira Khemmir, Boris Kossoy, José Antonio Navarrete y Bernardo Riego, se encuentran recogidos en la obra ya citada de Joan Fontcuberta *Fotografía. Crisis de la historia*. Quienes demandan una historiografía fotográfica alternativa a la *mainstream* fundamentan su crítica en varios aspectos (algunos de ellos ya mencionados aquí), que, sin entrar en el análisis de detalles, pueden sintetizarse en los siguientes: (1) la metodología formal tradicionalmente empleada, en la medida en que fuerza al autor a centrarse más en el estudio de la estética que en el del contenido y uso social de la obra fotográfica presentada, y en relación con esto, (2), la manera en que se han trazado influencias estilísticas entre unos y otros profesionales, y con ello se ha canonizado a ciertos fotógrafos sin justificar los filtros (culturales, ideológicos o políticos) empleados para tal fin; (3) la tendencia a definir la fotografía como una disciplina autónoma, en vez de valorarla en el contexto del conjunto de las artes visuales; y (4) la desatención de otras tradiciones fotográficas menos visibles que difieren de la europea y norteamericana.

la historiadora israelí Ya'ara Gil Glazer, “proveen de un contexto histórico cultural y social más dilatado y discuten aspectos más amplios del medio; son menos canónicas, están menos orientadas occidentalmente, e incluyen imágenes de y sobre minorías y de grupos sociales discriminados”; sin embargo, a pesar de su intento por innovar, “substantialmente su trabajo deriva del modelo de Newhall”<sup>92</sup>. El tratamiento que mereció en ellas la figura de Riis, por tanto, es también una herencia del aventurado por Newhall, aunque proporciona un contexto comparativo de iniciativas documentales poliédricas. Rosenblum, por ejemplo, estructura su *A World History of Photography*, en palabras de la autora, de un “modo poco convencional”, con capítulos que están organizados cronológicamente en lo que respecta a ciertos temas históricamente significativos (como el retrato, la documentación, la publicidad y el fotoperiodismo), lo que significa que la obra de algunos fotógrafos sea tratada en más de un apartado si participa de diversos géneros. Así, el capítulo sexto, “New Technology, New Vision, New Users. 1875-1925”, se correspondería con el de “La conquista de la acción” de Newhall, en la medida en que introduce cómo los avances técnicos (la placa seca, la luz artificial, y la mejora en las cámaras) redundaron en un interés de los individuos por la fotografía instantánea de la vida diaria. En él, sin embargo, la figura de Riis es contemplada al paso, en un pasaje en que advierte que las escenas cotidianas, en ciudades o localidades rurales (que captaron fotógrafos como Paul Martin, Heinrich Zille, Alfred Stieglitz, Arnold Genthe, Alice Austen o Eugène Atget), parecen compartir la imaginaria social de los

---

<sup>92</sup> Véase Ya'ara GIL-GLAZER (2010). “A new kind of history? The challenges of contemporary histories of photography”, p. 17. En *Journal of Art Historiography*, núm. 3, diciembre de 2010. Disponible en <[http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media\\_183179\\_en.pdf](http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_183179_en.pdf)>. A esta conclusión llega Gil-Glazer tras su estudio comparativo sobre el modo en que las historias de Rosenblum, Hirsch y Warner presentan el trabajo documental y artístico de la FSA y el Photo League, respectivamente, en contraposición a como lo hace la obra de Newhall, analizando los siguientes criterios: “La extensión y complejidad de sus contextos históricos y foto-históricos; el acercamiento a las imágenes fotográficas canónicas; la expansión del canon y de las correcciones políticas” (ibíd., p. 5). La propia Warner, antes de la publicación de su historia de la fotografía, en dos artículos de 1986 y 1995 apeló a la necesidad de nuevas interpretaciones alternativas a la obra de Newhall. Véanse Mary WARNER MARIEN. “What Shall We Tell the Children? Photography and its Text (Books)”, y “Photography is Another Kind of Bird”. En *Afterimage*, vols. 13 y 23, de abril de 1986 y septiembre/octubre de 1995, respectivamente (cit. en GIL-GLAZER, p. 5).

fotógrafos que trabajaban en los barrios bajos, como Thomson o Riis, por el hecho de que las escenas que retratan tienen lugar tanto en el interior de las casas y lugares de trabajo como en las calles; “sin embargo, el tono emocional en estas obras generalmente es despreocupado y las escenas están compuestas casualmente”<sup>93</sup>.

Rosenblum desarrolla la obra de Riis en el capítulo octavo, titulado “Documentation: The Social Scene to 1945”, en el que subraya (como lo hiciera Newhall) que el propósito de denuncia no ha de excluir una intención artística en la fotografía documental, si bien admite que hubo fotógrafos que emplearon la cámara como medio de registro sin pretensión estética alguna. También destaca que el estilo documental no tiene por qué estar relacionado con programas activistas, de ahí que dé cabida a un abanico de fotógrafos más amplio, que distribuye según los usos más o menos sociales. Concretamente, la fotografía de Riis (junto con la de Frances Benjamin Johnston) se expone en un subepígrafe dedicado a la “documentación social en los Estados Unidos”. Rosenblum, a diferencia de Newhall, no restará importancia al mérito “estético” de las fotografías de Riis por el hecho de haber sido tomadas con pretensión de denuncia, ni porque Riis fuese un fotógrafo descuidado a nivel técnico; para la autora esta circunstancia “no debería cegarnos respecto al discernimiento con que las imágenes fueron hechas”; es más, encontrará en ellas el desarrollo de un idealismo humanístico (lo que América *es* en vez de lo que *debería ser*) que se convertirá “en un principio básico del concepto de documental social”:

Plenamente consciente del propósito al que servía, el fotógrafo seleccionaba apropiados y ventajosos puntos y modos de disponer al sujeto, al tiempo que trascendía la limitación implicada en el título —la de un *outsider* que miraba la vida del suburbio a través del profundo abismo que separaba la vida de la clase media de la clase baja. Aunque puede no haber entrado muy a fondo en el espacio ocupado por el “otro”, la suya no era una visión casual. Compárense, por ejemplo, las cabañas de Jersey Street en que las figuras están colocadas en un espacio soleado [441], rígidamente circunscrito, encerradas por áreas de ladrillo y sombra y dispuestas de tal modo que la mirada debe centrarse en ellas mientras

---

<sup>93</sup> Véase Naomi ROSENBLUM (1997). *A World History of Photography* (1984), p. 263. Nueva York: Abbeville Press.



441. JACOB RIIS. *Yard, Jersey Street Tenement*, c. 1888. Gelatin silver print. Jacob A. Riis Collection, Museum of the City of New York.

442. UNKNOWN PHOTOGRAPHER. *London Slum*, c. 1889. Gelatin silver print. BBC Hulton Picture Library/Bettman Archive.



362 :: THE SOCIAL SCENE

Página 362 de *A World History of Photography*, en que Rosenblum reproduce las imágenes comparadas en la cita entresacada [441 y 442].



aprecia los detalles circundantes, con una imagen contemporánea de un fotógrafo anónimo de un suburbio de un barrio londinense [442]. Esta escena, con su aleatoria disposición de figuras, puede parecer más auténticamente real a los espectadores modernos que la imagen de Riis, pero el pedazo de vida naturalista que representa no interesaba a los documentalistas sociales. A causa de que las imágenes sociales pretendían persuadir, los fotógrafos consideraban necesario comunicar la creencia de que los habitantes del suburbio eran capaces de sentir emociones humanas [...]. Como resultado, las fotografías usadas en las campañas de reforma social no solo suministraban una evidencia fiable, sino que incorporaban un compromiso con ideales humanísticos. Al seleccionar tipos simpáticos y al contrastar la expresión y el gesto del individuo con la miseria de los entornos físicos, el fotógrafo frecuentemente era capaz de transformar un registro mundano de lo que existe en una ferviente súplica de lo que debería ser. Este idealismo se convirtió en un principio básico del concepto de documental social<sup>94</sup>.

Por último, en el álbum que cierra el capítulo, titulado “*Illuminating Injustice: The Camera and Social Issues*”, Rosenblum incluye *One of four peddlers who slept in cellar of 11 Ludlow Street, Rear*, de Riis, entre fotografías no ordenadas cronológicamente de fotógrafos tan distintos como Inge Morath, Morris Engel, Wendy Watriss, Dorothea Lange y Sebastião Salgado, y concluye que el estilo documental se caracteriza por dos objetivos: “La descripción de un hecho social verificable y la evocación de empatía con los individuos a los que representa”. Asimismo, advierte que tales fotografías solían ir asociadas con un texto oral o escrito y formaban parte, por lo general, de una serie. “El cénit de esta perspectiva —añade— se logró entre 1889 y 1949 con el trabajo de Jacob Riis, Lewis Hine, los fotógrafos contratados por la Farm Security Administration, y un número de los que trabajaban en la Photo League”<sup>95</sup>.

Con todo, no parece que Rosenblum haya tenido en cuenta la estrecha relación que el texto guarda con la imagen en la obra de Riis a la hora de seleccionar sus fotografías. Como ocurre en otras historias del medio, no todas las reproducciones que difunde la autora son respetuosas con las composiciones originales de Riis. El caso más notable se aprecia en

---

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 361.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p. 384.



470. JACOB RIIS. *The Man Slept in This Cellar for About 4 Years*, c. 1890. Gelatin silver print. Museum of the City of New York.

ILLUMINATING INJUSTICE :: 89

la última fotografía citada, publicada por Riis en *The Children of the Poor* bajo el título de *Slept in That Cellar Four Years* con la intención de denunciar el mal estado en que se encontraba el sótano de la casa de vecindad en el que vivían tres vendedores desde hacía cuatro años: “Era un sitio horrible, y con la luz de mi vela, los tres, con sus descuidadas barbas y cabellos, y rostros cetrinos, parecían más espantosos fantasmas que hombres vivos”<sup>96</sup>. La versión empleada por Rosenblum, si la comparamos con la impresión moderna de Chicago Albumen Works [véase F.115], no solo altera considerablemente el encuadre y formato originales,

---

<sup>96</sup> Véase Jacob A. RIIS (1892). *The Children of the Poor*, op. cit., pp. 40-41.



F.115. Arriba, Jacob Riis: *One of four peddlers who slept in cellar of 11 Ludlow Street, Rear* (1892). / CAW Print, MCNY. Página opuesta: misma fotografía divulgada por Rosenblum en su *A World History of Photography* (p. 389).  
Notése el reencuadre, cambio de formato e inversión del negativo.

sino que incluso invierte la imagen de izquierda a derecha (posiblemente, debido a un positivado del negativo al revés). El acercamiento a primer plano de la figura masculina que protagoniza el retrato acentúa además la impresión de angulación en contrapicado (los ojos del individuo no coinciden con el eje de la cámara, sino que se sitúan ligeramente por encima), y lo que es más importante, no se aprecia “el sótano mohoso donde el agua llega hasta los tobillos en el suelo fangoso”, ni los escombros entre los que vivían los vendedores, es decir, el espacio de la casa de vecindad cuyas condiciones de habitabilidad Riis quería denunciar —la auténtica *raison d'être* de la fotografía—. Al cotejar la versión divulgada por Rosenblum con el *halfstone* o semitono (de contornos perfilados por un dibujante) que se publicó en *The Children of the Poor*, y con la diapositiva de linterna mágica que Riis empleaba en sus conferencias (conservada en la JRC del MCNY), vemos que ambas respetan las características formales



del original fotográfico; en ellas, aunque desaparece parte del espacio del cuadro, se intuyen los atributos principales definidos por Riis en el texto del entorno en el que vive el vendedor retratado [véase F.115 (bis)], inexistentes en la versión de Rosenblum. Ocurre algo similar con las otras dos fotografías de Riis publicadas por Rosenblum en las pp. 360 y 362, que, aunque respetan en mayor medida los encuadres originales, también están mal fechadas y tituladas de modo distinto al que encontramos en otras historias de la fotografía<sup>97</sup>, si bien la negligencia no es atribuible tanto a la

---

<sup>97</sup> En lo que atañe a los títulos de las fotografías, dada la inexistencia todavía de un catálogo que establezca el criterio a seguir, dependiendo de la fuente consultada, encontramos diferencias de citación importantes, incluso en obras escritas por los mismos historiadores. Por ejemplo, la conocida imagen de Riis que muestra a la ropavejera italiana sosteniendo un bebé en brazos, en el libro de Bonnie Yochelson publicado por Phaidon (p. 40), figura titulada con el mismo pie con el que se publicó en *Cómo vive la otra mitad*, a saber, *In the Home of an Italian Rag-picker, Jersey Street*. Sin embargo, dado que las imágenes de Riis fueron publicadas en su día con múltiples títulos, en su obra posterior, *Rediscovering Jacob Riis* (p. 111), la historiadora cambió el criterio a seguir

son. It was an awful place, and by the light of my candle the three, with their unkempt beards and hair and sallow faces, looked more like hideous ghosts than living men. Yet they had slept there among and upon decaying fruit



"SLEPT IN THAT CELLAR FOUR YEARS."

and wreckage of all sorts from the tenement for over three years, according to their own and the housekeeper's statements. There had been four. One was then in the hospital, but not because of any ill effect the cellar had had

F.115 (bis). Arriba, Jacob Riis: semitono de *One of four peddlers who slept in cellar of 11 Ludlow Street, Rear* (1892), publicado en la p. 41 de *The Children of the Poor* con el título *Slept in that Cellar Four Years*. Página opuesta: diapositiva de linterna mágica de dicha imagen empleada por Riis en sus conferencias. / JRC, MCNY. [Cfr. con F.115.]

historiadora como al MCNY que se las cedió (en la década de los ochenta el museo todavía no disponía de las impresiones realizadas en 1995 por Chicago Albumen Works). Al respecto, no obstante, huelga decir que las reediciones posteriores que se han hecho de *A World History of Photography*, como la manejada aquí (la tercera de 1997), a día de hoy todavía no han sustituido las reproducciones anteriores de la obra de Riis por CAW Prints, con lo cual siguen divulgando muestras que difieren en los aspectos mencionados de las originales captadas por el autor.

*A World History of Photography* no fue la única obra de referencia de los ochenta que ha llegado a ser considerada un clásico. Tres años antes de su aparición, Ian Jeffrey publicó una historia crítica de la fotografía, *Photography. A Concise History*, en la que, a diferencia de lo que solía ser usual, trataba de explicar los criterios que había empleado para juzgar la excelencia de una obra<sup>98</sup>. En su introducción, el historiador advertía sobre lo infravalorado que había sido el trabajo de los reporteros fotográficos

---

y tituló la imagen *Italian Mother*, de acuerdo con la indentificación que Riis anotó en el sobre que conservaba el negativo original de la imagen de la Jacob Riis Collection: *Italian Mother and Her Baby in Jersey Street*. Me consta que los curadores que preparan el catálogo de la Jacob Riis Collection del MCNY seguirán este último criterio para nombrar las imágenes. Así, el retrato del vendedor que comentábamos arriba, en *The Children of the Poor*, apareció titulado como *Slept in that Cellar four Years*. En cambio, en el libro de Rosenblum figura como *The Man Slept in This Cellar for About 4 Years*, y, en el sobre del negativo que custodiaba la imagen, las notas manuscritas por Riis indican: *One of four peddlers who slept in cellar of 11 Ludlow Street, Rear*, que, finalmente, parece ser el título “oficial” con el que se difundirá la fotografía en adelante y que nosotros adoptamos aquí.

<sup>98</sup> Véase Ian JEFFREY (1981). *Photography. A Concise History*. Londres: Thames and Hudson. Existe versión española: *La fotografía. Una breve historia*, trad. de Antonio Martí García. Barcelona: Ediciones Destino. Si bien se trata de una aproximación importante a la historia de la fotografía, por su carácter conciso, la obra de Jeffrey no puede ser puesta en pie de igualdad con las voluminosas versiones de Rosenblum, Hirsch y Warner. Lo mismo ocurre con otras historias coetáneas de la fotografía, igualmente sintéticas y divulgativas, que aparecieron en distintos países, como su predecesora *Histoire de la photographie* (1971), de Jean A. Keim, en Francia, y la posterior *Historia de la fotografía* (1981), de Marie-Loup Sougez, en España. A pesar de su carácter breve, ambas historias reseñan también la obra de Riis desde el punto de vista documental, e incluso algunas de ellas, como la de Sougez, a diferencia de la de Jeffrey, reproduce una imagen de Riis. Véanse Jean A. KEIM (1971). *Historia de la fotografía*, trad. de Eduard Pons, p. 65. Barcelona: Oikos-Tau Ediciones; y Marie-Loup SOUGEZ (1981). *Historia de la fotografía*, pp. 196-198. Madrid: Cátedra.

que no cuidaron el aspecto estético y, lo que es aún más importante para nuestro desarrollo, señalaba otras dificultades metodológicas, como “la cuestión de cuál debe considerarse la unidad fotográfica básica”. Para Jeffrey, “puede consistir tanto en una fotografía individual como en un libro o un ensayo fotográfico”, y pone, entre otros ejemplos, la obra de ciertos fotógrafos cuyas imágenes fueron concebidas para ir acompañadas de textos (caso de Riis)<sup>99</sup>. Si bien se centra en fotógrafos concretos considerados canónicos, que han formado parte de (o se han opuesto a) las corrientes dominantes, su perspectiva parece ser la que mejor puede encajar en la crítica de una obra como la de Riis, la cual analiza en el octavo capítulo, titulado “The American Society” (“La sociedad americana”). Al elegir aquí como tema la representación de las condiciones sociales americanas de los más desfavorecidos, Jeffrey evita dar cuenta de otras manifestaciones foráneas similares a las de Riis y explicar lo que entiende por “documental”, y se permite adoptar así la línea de fotógrafos más representativos inaugurada por Newhall (Riis-Hine-FSA), dado que todos ellos dejaron testimonio de las penurias y desafíos, rurales o urbanos, a los que se enfrentaba la sociedad norteamericana. Como era de esperar según lo adelantado en su introducción, al hablar de la obra de Riis, Jeffrey presta atención al vínculo entre texto e imagen:

Las ilustraciones del libro, fotográfadas con medios tonos y dibujos basados en las fotografías originales de Riis, confirman lo que el texto explica. Se parecen, en cierto modo, a las fotografías bélicas de las décadas de 1850 y 1860, pues Riis, como los reporteros de guerra, fue testigo de escenas que desafiaban la razón. Además, las personas retratadas se hallaban, en su mayoría, totalmente vencidas o al límite de la locura, sorprendidas en pensiones baratas o en habitaciones estrechas, sin muchas posibilidades de ofrecer una imagen más digna de sí mismos. Sin embargo, incluso en las peores circunstancias encontró Riis ejemplos esperanzadores (“como joyas en el morro de un cerdo”) en los vivaces rostros de niños que sonríen a la cámara entre los escombros. No obstante, sus esperanzas de un mundo mejor se reservan para el texto, mientras que las fotografías tan solo ilustran los fundamentos de su denuncia<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Véase Ian JEFFREY (1981). *Photography. A Concise History*, op cit., p. 7.

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p. 59.

Historias posteriores, como la de Hirsch y Warner, publicadas en el cambio de siglo, romperían, en parte, con esta tendencia. Robert Hirsch, en *Seizing the Light*, admite que ha tratado “de moverse más allá del canon al centrarse en ciertos géneros vernáculos de la práctica histórica pasados por alto, como las estereografías y la fotografía instantánea”<sup>101</sup>. En efecto, dedica todo un capítulo, “New Ways of Visualizing Time and Space”, a explicar los usos que las cámaras de mano inauguraron a finales del siglo XIX. Entre ellos, recoge el caso ya comentado de escritores y artistas, como Émile Zola, que emplearon la cámara como complemento de sus otras actividades profesionales. Sin embargo, a diferencia de lo que hiciera Newhall en su revisión de los años sesenta, Hirsch no establece ningún parangón entre tales iniciativas y la de Riis, posiblemente porque prioriza el aspecto de denuncia de la obra del autor danés, del que carecen las instantáneas de sus coetáneos, frente a su *amateurismo*. No ocurre así en el capítulo anterior, “Standardizing the Practice: A Transparent Truth”, en el que Hirsch dedica un epígrafe al retrato de la vida urbana de John Thomson y Thomas Annan, en cuyo trabajo ve el embrión de un “estilo documental” que enlazaría el trabajo anterior de Thomson con los posteriores de Riis y Atget<sup>102</sup>. El análisis de la obra de Riis abre el primer subepígrafe, “An American Urge: Social Uplift”, del capítulo doce, titulado “Social Documents”. En él, siguiendo la tradición inaugurada por Newhall en su primera versión de la historia, se analiza la obra fotográfica de Riis y Hine, si bien Hirsch no continúa con la reseña de la FSA —que la deja para cerrar el capítulo, junto con el FAP Project de Berenice Abbott y el comentario de la Film and Photo League—, sino con los acercamientos etnológicos de culturas no industriales, como la indígena, en los trabajos de Adam Clark Vroman, Edward Sheriff Curtis, Frances Benjamin Johnston, E. J. Bellocq y Tina Modotti. Esta aproximación rompe, por tanto, la cadena Riis-Hine-FSA, aunque mantiene como hilo conductor el empleo de la fotografía como herramienta para el cambio social. Con esta perspectiva, la obra de Hine es referenciada a continuación de la de Riis “como parte de esta ola americana de reforma social”. En el análisis que Hirsch lleva a cabo de Riis, cuyo corpus foto-

---

<sup>101</sup> Véase Robert HIRSCH (2009). *Seizing the Light. A History of Photography*, p. vii. Boston, Nueva York, Londres, Madrid y Singapore: The McGraw-Hill Companies, Inc.

<sup>102</sup> *Ibíd.*, p. 147.



gráfico tilda de *muckraker*\* por “la exposición de la corrupción política y social” y su alcance reformista, presta atención al empleo del flash y a sus estrategias fotográficas, así como al significado narrativo que sus imágenes absorbían al ser utilizadas en el marco de proyectos más amplios, como sus libros y conferencias. Con independencia de su descuidada técnica, Hirsch encuentra en su fotografía una consistencia y coherencia visual que ha permeado la práctica documental, y destaca, como Rosenblum, lo que América *debería* ser al insistir en que la otra mitad “no tiene que vivir así”:

Aunque Riis afirmaba ser un fotógrafo torpe, sin interés por la estética o la técnica, las imágenes producidas bajo su dirección han influido profundamente en la práctica social documental. Riis no idealiza, sentimentaliza o dispone sus sujetos en composiciones amables para explicar las dificultades de la transformación industrial. Las fotografías revelan los problemas del explosivo crecimiento urbano e incrementan la diversidad étnica que estaba causando mayores agitaciones sociales sin llamar la atención de sus estructuras. Lo azaroso de las composiciones añade autenticidad mientras los oportunos registros de lo inesperado aportan autoridad. Al yuxtaponer los comprensivos sujetos con su dilapidador entorno, Riis acusa una respuesta social, insistiendo en que “lo otro” no tiene que vivir así<sup>103</sup>.

Por su parte, Mary Warner Marien, a diferencia de Rosenblum, Jeffrey y Hirsch, decide priorizar el tratamiento que Riis hace de la ciudad moderna e incluir el análisis de su obra (junto con la de Hine) en un subepígrafe titulado “The modern city”, que forma parte de un capítulo más amplio, “Photography in the Modern Age (1880-1918)”, en el que discute otros temas de la fotografía en relación con el arte, la ciencia, las ciencias sociales y la guerra. Warner disocia a Riis del estilo documental, que para la autora partiría en sentido estricto de la FSA (que es tratada en un capítulo distinto, en comparación con cineastas tan interesados en la “innovación visual” como en la denuncia de “las dificultades o la injusticia”). Warner, por tanto, aparentemente no establece en su “historia cultural” tradición

---

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p. 269. A propósito del factor visual de la obra de Hirsch, hay que decir que, en comparación con otras aproximaciones, solo reproduce una imagen de Riis: *Eldridge Street Police Station Lodger: An Ancient Lodger and the Plank on Which She Slept, ca. 1888. Gelatin silver print.*

alguna entre los fotógrafos de finales del siglo XIX y los *new dealers*\* de 1930, época en la que fija los auténticos orígenes del documental:

En sentido amplio, toda representación no ficcional, en libros o imágenes, es documental. Pero durante los años treinta, cuando la palabra “documental” llegó a ser ampliamente usada, su significado estaba más limitado. Escritores, cineastas y fotógrafos produjeron una combinación de estilo modernista y asunto realista, dirigido a educar al público sobre la experiencia de las dificultades o la injusticia. Los primeros fotógrafos, como Thomson y Riis, habían retratado la desgracia, pero no estaban interesados en la innovación visual y tendían a representar a las personas en categorías, como ocupación, clase u origen étnico. Los fotógrafos documentales de los treinta se esforzaron en presentar sus sujetos humanos como personas como nosotros, que provisionalmente tenían mala suerte, a la espera de que los espectadores dieran el salto imaginativo para aplicarse el mensaje a sí mismos. La primera fotografía documental social, con la excepción de la obra de Hine, fue más condescendiente con sus sujetos<sup>104</sup>.

Al comentario de Warner se le puede objetar que, aunque Riis no estuviese interesado en la innovación visual *per se*, hasta la fecha, ninguna otra iniciativa que tuviese por objeto la representación fotográfica de la vida en los suburbios, asumió un estilo visual tan realista y contundente como el suyo. La historiadora es mucho más sobria en su acercamiento a Riis, cuya obra “ha eclipsado otros esfuerzos” a la hora de dar cuenta de las condiciones de vida de los pobres, como las imágenes tomadas por la Berlin Housing Enquete [Wohnungs-Enquête] en Alemania o las captadas por Jack London para *El pueblo del abismo*. Sin embargo, Warner no desarrolla ninguna de estas alternativas, que quedan reducidas a meras citas, sino que, como si se sintiera presionada por el lugar preferente que ocupa Riis en la historiografía dominante, le dedica uno de los doce “Portraits” que intercala a lo largo de su volumen: una especie de despiece a página completa (o doble página), que, en palabras de la autora, “concentra el espíritu de ciertos fotógrafos influyentes”<sup>105</sup>. En él, además de introducir

---

<sup>104</sup> Véase Mary WARNER MARIEN (2002). *Photography. A Cultural History*, op. cit., p. 280.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p. xi. Los once fotógrafos restantes a los que Warner dedica también un “Portrait”, por orden de aparición, son los siguientes: Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Gertrude Käsebier, Margaret Bourke-White, August Sander, Manuel Álvarez Bravo, Shomei Tomatsu y Sebastião Salgado.



Dos de las tres páginas que Mary Warner Marien dedica a Riis en su *Photography. A Cultural History*. A la derecha se aprecia el “Portrait” dedicado al fotógrafo.

la obra fotográfica del autor danés (que en ningún momento presenta como pionera en el empleo del flash de magnesio ni en el campo de la reforma humanitaria), da cuenta del actual debate del que se han hecho eco investigaciones de la década de los ochenta (como las de Peter Bacon Hales y Maren Stange, de las que hablaremos más adelante) a propósito de “su falta de simpatía con los sujetos, y de la transformación de su descuidada fotografía en arte americano por parte de los museos a partir de su contexto original en la reforma social”<sup>106</sup>. Por otra parte, las imágenes que reproduce de Riis son las asentadas en el imaginario colectivo, a saber: *Bandits’ Roost, New York, 1888*, y *Police Station Lodgers (Eldridge Street Station, an old lodger, and the plank on which she slept)*, c. 1898, por lo que, no se sale del canon establecido, si bien hay que decir a su favor que es respetuosa con los encuadres originales, posiblemente porque desde 1995 el MCNY ya había puesto en circulación las reproducciones de Chicago Albumen Works que sustituían a las de Heffren.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 207.

Conforme el estudio de la historia del medio ha dado a conocer nuevos y viejos talentos, la imposibilidad de que un solo autor asuma la escritura de una historia íntegra contribuyó a la aparición de historias de la fotografía llevadas a cabo por una serie de investigadores especializados en temas diversos. Esta tendencia la inauguró la historiografía francesa con la *Histoire de la Photographie* (1986) bajo la dirección de Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, continuó con la *Nouvelle Histoire de la Photographie* (1994) editada por Michel Frizot, en la que participaron treinta y cuatro historiadores de distintas nacionalidades, y llegó a España con la *Historia general de la fotografía* (2007), coordinada por Marie-Loup Sougez. En todas ellas, la obra de Riis está tratada con perspectivas distintas.

En la historia de Lemagny y Rouillé es analizada en un capítulo escrito por Anne McCauley, “Una imagen de la sociedad” (“Une image de la société”), que trata de explicar “la retórica de la objetividad” aplicada por los fotógrafos que captan la vida de las clases populares a partir de 1871, la cual “se traduce en cortes accidentales, desenfoques, decorados y vestidos no preparados”, y tras 1887, “por el empleo del flash de polvo de magnesio, que abre el acceso a los tabucos sin ventanas en que viven tantos pobres”. Dentro del corpus fotográfico elegido por McCauley para el análisis, la iniciativa de Thomson en Londres precede al comentario de la obra de Riis, y le siguen las de autores muy distintos entre sí, como Paul Martin en París y Londres, Heinrich Zille en Berlín, Francesco Paolo Michetti en Nápoles, Eugène Atget en París, hasta llegar a la obra de Hine en Estados Unidos y de Lartigue en Francia. Al dar cuenta de la diversificación que se produce en la práctica fotográfica en el período de 1870 a 1914, McCauley adopta una doble perspectiva: presenta el contraste entre las escenas captadas por los fotógrafos de la vida despreocupada de la clase acomodada y la atención concedida por otros a las condiciones de vida y trabajo de los obreros. La autoridad que prevalece en esta asociación entre quienes pretendían con sus fotografías suscitar una reforma de la vivienda o ilustrar unos textos comprometidos y aquellos que se dedicaron a captar escenas callejeras con fines lúdicos, es su vocación de registro de la sociedad. En lo que a Riis se refiere, McCauley desvirtúa su figura al presentar una actitud que califica de ambivalente, “inconsciente de la contradicción entre su descripción xenófoba de las culturas extranjeras y su óptica reformista, según la cual la construcción de parques y viviendas es un medio para eliminar la pobreza y el crimen”. Si bien es cierto que la

obra de Riis no escapa a los prejuicios de su época, destacar este aspecto como lo hace la autora (con citas descontextualizadas de *Cómo vive la otra mitad* sobre los juicios negativos que le merecían a Riis algunas etnias) anula su intención generalizada de mejora de las condiciones de vida de todos los inmigrantes por igual. Para McCauley, “se advierte igualmente un cierto desprecio por los que no han sabido actuar, a su ejemplo, como americanos” y “establece un estilo documental que, dada la violencia de su presentación de la pobreza, se aproxima al de la prensa sensacionalista”. Respecto al acompañamiento visual del texto, el volumen reproduce una de las imágenes de Riis más difundidas por las historias de la fotografía (entre ellas, la de Newhall), *Italian Mother and Her Child, Jersey Street, 1889*, si bien el encuadre no coincide exactamente con su original.

La “nueva” historia de la fotografía de Frizot, en cambio, respeta los encuadres originales de esta misma imagen, que aparece aquí titulada como *Home of an Italian Ragpicker, circa 1890*, aunque también muestra otras fotografías del autor menos conocidas, como *An All-Night Two-Cent Restaurant in ‘The Bend’ (1887)*, la cual aparece acreditada como *Basement of a Pub in Mulberry-Bend at 3.00 am, circa 1890* y tiene los márgenes recortados. A nivel narrativo, Frizot presenta una visión de Riis ligada a la historiografía tradicional, más cercana a la realidad del fotógrafo. El capítulo en el que se pone el acento en su figura está dedicado a la fotografía documental de cambio de siglo con vocación progresista. Escrito por Thilo Koenig, toma prestado el título de Riis, “The Other Half. The investigation of society”. Koenig empieza introduciendo brevemente las mejoras técnicas de la fotografía instantánea, las cámaras de mano y la impresión en *half-tones*, para pasar a la diferenciación de tres acercamientos distintos que tienen lugar a finales del siglo XIX. El primero de ellos, denominado *documentary photography* (“fotografía documental”), supone una aproximación de tipo antropológico o vinculada a la historia regional, cuyo interés fotográfico radica en el registro sistemático de ciertas condiciones sociales antes de su desaparición. Aquí incluye las iniciativas de Thomas Annan, John Thomson, Sir John Benjamin Stone, Edward Sheriff Curtis y Thomas John Barnardo. El segundo acercamiento sería el relativo a la *candid photography*\* (“fotografía cándida”), es decir, el relacionado con la producción de fotografías espontáneas de la vida urbana con un afán exploratorio, que emplea una desapercibida *detective* o *hand-held camera*\* (cámara de mano). A este grupo pertenecen iniciativas que pretendían

captar los rasgos característicos de distintas clases o etnias en relación con el ambiente en que vivían sin que los sujetos percibiesen la presencia del fotógrafo, como las de Joseph Byron en Nueva York y Arnold Genthe en el barrio chino de San Francisco, así como las de aquellos artistas que emplearon esta modalidad fotográfica como base o inspiración para un desarrollo posterior de su trabajo creativo en otros medios gráficos (casos de Paul Martin y Heinrich Zille). Por último, Koenig habla de la *social documentary photography* (“fotografía documental social”), que para el espectador implica una llamada a la acción. De este colectivo forman parte no solo Johnston, Riis y Hine, sino también otros fotógrafos menos difundidos que comparten con aquéllos un propósito igualmente reformista, como ilustra la obra de Hermann Drawe en los suburbios de Viena. A diferencia de otras historias de la fotografía, Koenig no aísla las imágenes de Riis del proyecto matriz para el que fueron concebidas, de ahí que dedique un despiece a *Cómo vive la otra mitad*, que “abrió un nuevo capítulo en la crítica social fotográfica y en la historia de la publicación de tales fotografías”. Si bien advierte que Riis “no fue el único pionero en el campo social”, y también sobre la dudosa calidad con que se reprodujeron sus imágenes, cree que “presentaron el mundo de los pobres y de los inmigrantes con una franqueza casi sin precedentes”<sup>107</sup>. Por otra parte, aunque en la obra colectiva de Frizot no se establece una relación documental directa desde Riis hasta la FSA, Colin Westerbeck, en un capítulo posterior halla importantes puntos de encuentro entre los trabajos fotográficos de Riis, Lisette Model y Weegee, cuyas respectivas obras ganaron reconocimiento en el mundo del arte al mismo tiempo, a pesar de que Riis hubiese publicado la suya medio siglo antes. Para el autor, los tres fotógrafos captaron a los tipos en su ambiente, reflejando la miseria, el poder o la dignidad en tomas aparentemente improvisadas. De Weegee destaca, como elemento común a la manera de Riis, el empleo de la crudeza del flash y los encuadres cortados y descompensados; y de Model, el hecho de que se mostrase igualmente despreocupada por la técnica:

Como las desalentadoras imágenes de la gente que vive en los barrios bajos de Riis, los transeúntes y víctimas de Weegee en los accidentes de automóvil o los asesinatos del hampa apelaban al temperamento de la época.

---

<sup>107</sup> Véase Thilo KOENIG. “The Other Half. The investigation of society”. En Michel FRIZOT (ed.) (1998), *A New History of Photography*, op. cit., pp. 356 y 352.

Weegee había estado creando esta imaginaria desde 1935, utilizando una Speed Graphic, la cámara de prensa estándar de entonces, cargada con las nuevas lámparas de flash que habían remplazado el flash en polvo de Riis. En las fotografías de Weegee, como en las de Riis, el flash creaba un efecto nivelador en todo lo que tocaba, como si toda la experiencia humana fuera la misma. El flash allanaba la escena expuesta, convirtiendo a las víctimas de la violencia, el desastre y la pobreza en víctimas de su fuerte resplandor. Todos los sujetos de Weegee parecen gente que ha sido disparada con pistolas que quitan el sentido. [...] Model disfrutaba de un gran éxito al mostrar, primero, unos pocos experimentos tentativos tan ineptos como habían sido los de Riis. Al igual que Riis, vio finalmente que no debía mejorar su técnica<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> Véase COLIN WESTERBECK. “On the Road and in the Street. The post-war period in the United States”. *Ibid.*, p. 648. Más allá de los fotógrafos de calle, otros historiadores encontrarían también influencias de la obra de Riis en fotógrafos de guerra coetáneos a Weegee, internacionalmente reconocidos, como es el caso de Robert Capa. Así, Richard Whelan, en la presentación biográfica que lleva a cabo del fotógrafo húngaro en su conocida *Robert Capa. Obra fotográfica*, afirma al respecto: “Entre los trabajos publicados por la revista del grupo [de su mentor Lajos Kassak] había imágenes de los grandes fotógrafos reformistas estadounidenses Jacob Riis y Lewis W. Hine, cuyos poderosos y sensibles retratos de la inmigración, la pobreza y el trabajo infantil influyeron en las fotografías que haría Capa a refugiados, personas viviendo entre ruinas y niños soportando las privaciones y horrores de la guerra”. Véase RICHARD WHELAN (2001). *Robert Capa. Obra fotográfica*, trad. de Gabriela Bustelo, p. 4. Londres: Phaidon Press Limited. Por otra parte, cabe destacar que Westerbeck ha mantenido la consideración de Riis como fotógrafo de calle en varios de sus trabajos, como en *Bystander: A History of Street Photography*. En el capítulo 12, titulado “Social Uplift”, analiza la obra del autor danés junto con la de Hine y la FSA. Para Westerbeck, en las fotografías de Riis hay presente una estética de la violencia fomentada por el uso del flash de magnesio, tanto como por la indiferencia técnica y compositiva deliberadamente aplicadas: “La razón por la que no le importaba realizar su trabajo mejor era que, como [Riis] reconoció desde el comienzo, una fotografía hecha de manera torpe era más efectiva para sus propósitos”. Véase COLIN WESTERBECK y JOEL MEYEROWITZ (1994). *Bystander: A History of Street Photography*, p. 242. Boston, Nueva York, Toronto y Londres: Little, Brown and Company. Otro ejemplo de las diversas clasificaciones de la que es susceptible la obra de Riis, por su carácter plural, lo encontramos en la fotografía policial. Al respecto, véase SANDRA S. PHILLIPS, MARK HAWORTH-BOOTH y CAROL SQUIERS (eds.) (1998). *Police Pictures. The Photograph as Evidence*, pp. 77 y ss. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art. Este volumen reproduce tres fotografías de Riis a página completa que retratan a criminales, matones y fumadores de opio de los barrios bajos neoyorquinos.

La visión histórica de Marie-Loup Sougez resulta más cercana a la de Frizot, si bien Riis no es contemplado en el capítulo sobre fotografía documental, sino en el destinado al estudio del género del reportaje gráfico. La autora, Helena Pérez Gallardo, indica dos factores que han contribuido a ubicar la obra de los fotógrafos comentados a un lado u otro de la “delgada línea” que separa ambos géneros: “En primer lugar, la finalidad inicial para la que fueron concebidas, realizadas y publicadas esas imágenes, y, en segundo lugar, la lectura de las mismas, que, como se verá, ha ido variando, convirtiéndolas incluso en elemento fundamental para otros campos, como la sociología, la antropología o el arte”. Y añade más adelante: “La calificación de una imagen o un autor como documentalista, reportero o artista no implica una valoración cualitativa de ese trabajo”<sup>109</sup>. Con esta aclaración en mente, el texto, que sigue una evolución temática de lo que acabaría considerándose el fotoperiodismo, abarca categorías tan distintas como el reportaje bélico, la moda y la publicidad. Riis es contemplado en un amplio epígrafe titulado “Reportaje social”, concretamente en el primer apartado dedicado a la fotografía documental social de los pioneros<sup>110</sup>. En la línea de Koenig, Pérez Gallardo considera *Cómo vive la otra mitad* (por su repercusión y contenido) un punto de inflexión entre lo que hasta entonces habían sido acercamientos anecdóticos y pintorescos (de Talbot, Octavius Hill, Robert Adamson, Charles Nègre) al mundo de los trabajadores. La historiadora diferencia, como Koenig, entre fotografía franca o documental social (Annan, Thomson, Stone, Barnardo, Curtis), fotografía cándida (Byron, Genthe, Zille, y algunos nombres menos conocidos, como August Stauda), y fotografía con marcado tono de denuncia en autores de textos y ensayos (Johnston, Riis, Drawe y Hine). Merece la pena destacar que Pérez Gallardo cierra el epígrafe haciéndose eco de las palabras expresadas por Tim Gidal en

---

<sup>109</sup> Para esta cita y la anterior véase Helena PÉREZ GALLARDO (2007). “El reportaje gráfico”. En Marie-Loup SOUGEZ, *Historia general de la fotografía*, p. 367. Madrid: Cátedra.

<sup>110</sup> El epígrafe sobre reportaje social arranca con los pioneros, continúa analizando la vida callejera en el periodo de entreguerras, sigue con la fotografía social en Estados Unidos —donde analiza los trabajos de la Photo League y la FSA— y, tras presentar las figuras más importantes del documentalismo soviético, termina con el estudio de la fotografía considerada humanista (desde *Family of Man* de Steichen hasta *Migraciones* de Salgado).



su *Modern Photojournalism*<sup>111</sup> a propósito de la tradición documentalista social de la fotografía norteamericana a la que se acogen la mayoría de historiadores que hemos mencionado: “El trabajo documental de Jacob Riis y Lewis Hine, como afirma Tim Gidal, fue el primero en expresar el espíritu de protesta social a través del medio del fotorreportaje, y en particular la obra de Hine puede ser considerada un puente de unión con la labor que posteriormente realizarían otros colectivos, como FSA o Photo League”<sup>112</sup>. Por otra parte, de entre todos los fotógrafos que se referencian en el epígrafe, el texto va ilustrado con imágenes solo de Riis y Hine, circunstancia que singulariza sus respectivos trabajos. En el caso de Riis, una vez más, se recurre a dos de sus imágenes canónicas, *Refugio de bandidos, Nueva York, 1888* y *Cinco centavos de alquiler, 1889*, y no se respetan los márgenes del original fotográfico. Si bien no se trata de un recorte abrupto, la anomalía salta a la vista porque *Cinco centavos de alquiler* va acompañada de su correspondiente grabado para *Cómo vive la otra mitad*, y Kenyon Cox respetó meticulosamente los límites del cuadro en su copia manual del original.

---

<sup>111</sup> Véase TIM GIDAL (1973). *Modern Photojournalism. Origin and Evolution, 1910-1933*, p. 16. Nueva York: Macmillan Publishing Company. La obra de Riis frecuentemente ha sido analizada también bajo el prisma del fotoperiodismo. Así, en *La fotografía como documento social*, Freund menciona los logros de Riis en su capítulo titulado “La fotografía de prensa”. Véase GISELE FREUND (20019). *La fotografía como documento social* (1974), trad. de Josep Elias, pp. 95-98. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Otras historias monográficas sobre el género del fotoperiodismo han dado igualmente cobertura a la obra de Jacob Riis. Entre los numerosos títulos que pueden citarse, véase la antología de Nick YAPP (1995). *150 Years of Photo Journalism*, vol. I, pp. 234-237. Londres: Könemann. Yapp expone una historia de imágenes acompañada de pies de foto explicativos, en vez de una historia de fotógrafos, basada en los fondos de la Hulton Deutsch Collection de Londres. Como representación del tema de la inmigración, selecciona tres fotografías de Riis, a saber *Saluting the Flag, New York, 1892*, *Knee-Pants at Forty-five Cents a Dozen – A Ludlow Street Sweater’s Shop New York, 1890*, y *Ludlow Street Hebrew Making Ready for Sabbath Eve in bis Coal Cellar, New York, 1895*; todas ellas, sin embargo, presentan el encuadre original alterado.

<sup>112</sup> Véase HELENA PÉREZ GALLARDO (2007). “El reportaje gráfico”, op. cit., p. 457.

Hasta aquí llega la genealogía de historias sobre el trabajo fotográfico de Riis que nos ha parecido pertinente referenciar de acuerdo con los libros más difundidos e influyentes, con el fin de dar cuenta de las distintas visiones con que se ha abordado su obra según ciertos parámetros, que podríamos resumir en los siguientes puntos<sup>113</sup>: 1) la idiosincrasia del capítulo en que se referencian sus imágenes y, en relación con esto, 2) el elenco de fotógrafos con el que se asocia al autor, estableciendo, según el caso, una tradición o estilo documental norteamericano que arrancaría con él; 3) la manera en que se emprende el análisis de la obra de Riis, teniendo en cuenta la intencionalidad y/o estética de su trabajo, así como el modo en que se llevó a cabo su difusión; y 4) las imágenes que cada historiador ha seleccionado como representativas del corpus fotográfico de Riis, y las condiciones en que éstas han sido publicadas. Recapitulando podemos convenir en que las principales diferencias en el tratamiento de la figura de Riis derivan del hecho de que el propio autor declarase no tener conciencia de sí mismo como fotógrafo y, por extensión, no prestase atención a las cuestiones técnicas ni forjara una deliberada estética visual, así como el breve tiempo en que desempeñó esta labor. Se entiende, pues, que los autores que lo catalogan —a grandes rasgos— dentro de la fotografía documental social u otro género afín, como el reportaje gráfico o el fotoperiodismo (Newhall en su primera aproximación, Pollack, Rosenblum, Hirsch, Mrázková, Jeffrey, Koenig, Westerbeck, Pérez Gallardo), prioricen su vocación de denuncia y el hecho de que las imágenes sigan hoy transmitiéndonos información de la problemática

---

<sup>113</sup> Para la selección nos hemos apoyado en la bibliografía compilada por Mariona Fernández, que incluye únicamente los libros que responden al perfil genérico de historia de la fotografía con pretensión universal, es decir, no ceñida al análisis de la práctica fotográfica en un único país o tradición. Véase Mariona Fernández “Historia de la fotografía. Selección bibliográfica”. En Joan FONTCUBERTA (ed.) (2003), *Fotografía: crisis de la historia*, op. cit., pp. 240-255. La compilación de Fernández ha sido contrastada con otros estudios historiográficos de distintos autores, entre ellos, el que abre la *Historia general de la fotografía* de Marie-Loup Sougez, titulado “Historias de la fotografía” (op. cit. pp. 17-30), y los ya citados de Boris Kossov y Ya’ara Gil Glazer. A las historias generales de la fotografía añadimos, además, las centradas en el género documental y, como veremos en breve, las monografías interdisciplinares que han acometido un estudio de la obra de Riis. Somos conscientes de que esta selección podría abrirse en otras direcciones y de que, dada la abundante bibliografía existente a día de hoy, es selectiva, si bien lo suficientemente representativa como para analizar el modo en que ha sido difundida la obra de Riis.

asociada a su tiempo y lugar, y mantengan una inusitada empatía con el espectador contemporáneo, mientras que otros historiadores anteponen la condición de *amateur* poco hábil de Riis y su negligencia estética, junto a la circunstancia de que emplease la fotografía por su condición de registro en tanto que herramienta útil y complementaria a su oficio de periodista, y/o a la mayor o menor calidad con que se difundieron sus imágenes, para apartarlo de esta corriente (casos de la segunda versión de la historia de Newhall, McCauley y Warner). Sin embargo, incluso aquí, la obra de Riis sigue siendo ampliamente referenciada y destacada por su carácter revulsivo en comparación con otras iniciativas sociales asociadas a la representación de tipos humanos por su clase u origen étnico. Es más: con independencia de la discusión suscitada entre arte y documento, y aun cuando los historiadores admiten la deficiencia técnica de sus imágenes, siguen incluyéndolo como uno de los *masters* de la fotografía. Respecto a la difusión visual que hacen de su obra, todas, sin excepción, dan cobertura a este aspecto con mayor o menor número de imágenes (la de Pollack sería la más prolífica), coincidiendo en muchos casos en la reproducción de las mismas fotografías, lo que ha contribuido a asentar un canon iconográfico en el imaginario colectivo de la obra de Riis, que incluiría su difundida *Bandits' Roost* (Newhall, Pollack, Mrázková, Warner, Sougez) e *Italian Mother* (Newhall, Pollack, Warner, Mrázková, Szarkowski, Lemagny y Rouillé, Frizot, Sougez en su versión breve de la historia), *Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement-Five Cents a Spot* (Rosenblum, Sougez), y *A 'Scrub' and her Bed – The Plank* (Szarkowski, Warner), entre otras. En la mayoría de los casos, tales imágenes están mal fechadas y aparecen citadas de distintas maneras, y lo que es más importante, a excepción de la historia de Warner, han difundido las fotografías sin ser fieles a su encuadre y exposición originales<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> Para encontrar una selección más amplia de la obra gráfica de Riis acorde con su original fotográfico hemos de recurrir a los libros de Bonnie Yochelson. Véanse Bonnie YOCHELSON (2001). *Jacob Riis*, op. cit.; y Bonnie YOCHELSON y Daniel CZITROM (2007). *Rediscovering Jacob Riis*, op. cit. Ambos incluyen una selección de la obra de Riis. No existe, pues, un catálogo que contenga el corpus al completo, aunque me consta, por la propia Yochelson, que con vistas al centenario de la muerte de Riis, hay prevista una amplia exposición de su obra que viajará a Europa, organizada por el MCNY, y la edición de su correspondiente catálogo.

#### 4.4.2. Enfoques de la crítica cultural

Se entiende que las historias generales de la fotografía, aunque han supuesto la canonización de Riis como fotógrafo, no son, sin embargo, las que lo han estudiado más a fondo, dado su carácter enciclopédico o de consulta. A partir de los años setenta convivieron con una serie de monografías que presentaban reflexiones y lecturas distintas sobre el hecho fotográfico desde un punto de vista documental o social: *Sobre la fotografía* (*On Photography*, 1973), de Susan Sontag o *La fotografía como documento social* (*Photographie et Société*, 1976), de Gisèle Freund, son algunos ejemplos de obligada referencia, si bien en ellas la obra de Riis se comenta brevemente al hilo de una narración más amplia, en el caso de Freund, relacionada con el estudio de procesos y acontecimientos históricos con una perspectiva económica y social, y en el de Sontag, con reflexiones sobre la conciencia, el conocimiento, el estatuto de realidad y el concepto de belleza de las imágenes llamadas documentales, en las que no nos detenemos porque han sido (y serán) comentadas en otros apartados<sup>115</sup>.

La publicación de obras especializadas en géneros fotográficos concretos, como el documental, ha animado igualmente a la aparición de monografías de subgéneros documentales, que han convivido con acercamientos interdisciplinarios varios cuya temática, estilo y naturaleza comparten cierta idiosincrasia que las hace merecedoras de un estudio *ad hoc*. Tal es el caso de *Silver Cities*, de Peter Bacon Hales, y *Symbols of ideal life*, de Maren Stange, que incluyen sendos análisis de la obra fotográfica de Riis. Ambos trabajos siguen siendo los más citados al hablar del aspecto fotográfico de Riis y han sido la base de los posicionamientos de muchas de las historias generales de la fotografía que hemos tenido en cuenta, si bien existen aproximaciones revisionistas posteriores, como las de Czitrom y Yochelson. Llegados a este punto, no hemos de olvidarnos de la deuda que todas ellas han contraído con el libro de Alland, el primer estudio fotográfico de la obra de Riis<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Véanse Susan SONTAG (1996<sup>4</sup>). *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gardini, pp. 33, 66, 74 y 113. Barcelona: Edhasa; y Gisèle FREUND (2001<sup>9</sup>). *La fotografía como documento social*, op. cit., pp. 97-98.

<sup>116</sup> Tampoco nos detenemos en el comentario de los acercamientos de Alland y Yochelson, el primero y el último hasta la fecha sobre Riis, por haber dado ya cuenta de ellos en relación con otros temas a lo largo de este ensayo.

Así, Peter Bacon Hales, en *Silver Cities*, considera la transformación de la civilización americana a través del análisis de la fotografía urbana, desde su nacimiento en 1839 hasta 1915, fecha en que la urbanización en Estados Unidos ya es un hecho irrevocable. Hales presenta al fotógrafo como un sujeto activo en el proceso, en la medida en que su visión de la ciudad americana contribuyó al progreso de la metrópolis. En palabras del autor, los fotógrafos “eran mensajeros culturales, y sus mensajes reflejaron y definieron cómo los americanos debían mirar sus ciudades. Más importante aún, ayudaron en el proceso por el cual la cultura americana se ajustó a su urbanización”<sup>117</sup>. A pesar de emplear la cámara como herramienta de registro, como “instrumento revelador de la verdad”, y de las dificultades técnicas con las que tuvieron que enfrentarse, los fotógrafos documentales del cambio de siglo no se limitaron a colocarla frente al motivo sin más; Hales asume que fueron capaces de manipular el aspecto formal de sus composiciones e imágenes con el fin de que la evidencia que suministraban generase empatía en el espectador. Con esta perspectiva, para Hales, Riis fue una figura revolucionaria en el mundo de la fotografía. Asentó las bases tecnológicas, filosóficas y estilísticas de su tiempo y cultura, creando un cuerpo de trabajo que alteró los términos del debate en el medio fotográfico. Ajeno a la fotografía consolidada, instauró los pilares de lo que sería la retórica visual de la reforma durante el siglo XX:

Las fotografías que hizo Riis durante esos años ampliaron la visión de la fotografía urbana, pero también asociaron firmemente la fotografía a la causa de la reforma social, haciéndola no solo el medio visual de un movimiento intelectual y social americano, sino también el modo preeminente de prueba en la retórica de la reforma social y urbana para los siguientes noventa años. [...] Riis suministró el modelo con el que podría desarrollarse una tradición reformista en fotografía. Gracias a Riis, los reformadores sociales de 1890 hasta el presente mirarían las fotografías como la fuente lógica de la publicidad de sus esfuerzos, como la parte imperativa de todo reportaje, de toda petición de fondos, de todo descubrimiento de iniquidad o de toda airada polémica dirigida al público o incluso a sus propias filas<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Véase Peter Bacon Hales (1984). *Silver Cities. The Photography of American Urbanization, 1839-1915*, op. cit., p. 3.

<sup>118</sup> *Ibíd.*, p. 163.

Si bien para Hales Riis no participaba de la disciplina estética de los posteriores fotógrafos documentalistas, cuyas aspiraciones eran bien distintas, fue consciente del tipo de imagen que quería para ilustrar sus textos y conferencias, y dio al traste con el modo de representación de tipos callejeros vigente hasta la fecha, “ocultando su mano”, es decir, borrando toda huella de intervención del fotógrafo, “empleando una variedad de subterfugios formales para despertar a sus espectadores sin dejarles que se percatasen de lo cuidadosamente que él controlaba y manipulaba sus dramáticos encuentros con los barrios bajos”. Esto no significa que Riis desarrollara una sensibilidad estética, sino que ponía en práctica su ingenio para que los elementos en la escena transmitiesen la verosimilitud buscada. Esta verosimilitud la reforzaba la autoridad que le confería su posición de testigo de los hechos, su experiencia como reportero. Para Hales, en las fotografías de documento social, “la autoridad reemplazó a la autoría como catalizador crítico de lo que podría llamarse el acontecimiento de la imagen. En lo documental el mero hecho de mirar o más aún, comprender una fotografía, no es el fin, el punto completo o el objetivo. En lugar de ello, lo documental vinculaba el acontecimiento del retroceso de la imagen a un mundo oculto que precedía a la imagen y viviría más allá de la imagen (una vez fuera tomada). El documental también vinculaba el acto de mirar y analizar la imagen hacia delante a cierta circunstancia cambiada en la conciencia del espectador que llevaba a nuevas acciones para influir en esos acontecimientos, circunstancias sociales y tragedias que la imagen revelaba y que ahora continuarían a menos que actuara el espectador”. El modo en que Riis retrata a los sujetos en su ambiente, sin volcar la atención en ningún elemento especial de la imagen, respondía a una clara intencionalidad retórica: generar la impresión en quien observa de total objetividad y desarraigo. Hales lleva la voluntad retórica en Riis más allá, al afirmar que incluso los encuadres formalmente desestructurados o descompensados están compuestos de tal modo que a los ojos del espectador parezcan tomas aparentemente casuales, cuando son fruto de una deliberación previa. La retórica visual de Riis participaría además de elementos estilísticos maniqueos, como su modo de “empaquetar los encuadres con gente y objetos” que generan en el espectador la sensación de claustrofobia y ensalzan el hacinamiento que Riis buscaba denunciar, o su modo de dotar de simbolismo ciertos elementos. Ante la perspectiva que adopta Hales, se entiende que el autor explique la autobiográfica falta

de conciencia de sí mismo en calidad de fotógrafo como una declaración de falsa modestia: “Un examen cercano de las fotografías y de los textos de Riis sugiere que sus afirmaciones de incompetencia y fracaso eran, de hecho, ficciones en el orden del descargo de responsabilidades literarias de novelistas y biógrafos. El fotógrafo incompetente de Riis era simplemente una máscara. Su existencia fue pensada para atraer la atención del público lejos de las manipulaciones del creador y de las distorsiones del medio, para arrullar a los espectadores haciéndolos creerse testigos de una no ensayada y ni escenificada confrontación con el crudo polvillo de un mundo antes oculto”<sup>119</sup>.

Aunque resulta tentador asumir la posición de Hales, ciertas circunstancias nos hacen desconfiar de su aproximación. La primera de ellas es el hecho de que Riis no tomó medidas para que sus imágenes fuesen preservadas, como sí hizo con sus escritos publicados en prensa, lo que da a entender que no dio a su faceta de fotógrafo la importancia que merecía, es decir, que la franqueza con que confiesa su negligencia técnica en su autobiografía no puede ser interpretada como falsa modestia (cuanto menos genera dudas)<sup>120</sup>. La segunda es el hecho de que el corpus fotográfico que analiza no respeta los encuadres originales del autor, si bien hay que decir a favor de Hales que las imágenes que comenta no son las que más acusan la manipulación de la que ha sido objeto la obra de Riis. La tercera sería que la teoría de la *hidden hand*\* o “mano escondida” de Riis desatiende la autorreferencialidad respecto al acto fotográfico que hallamos en sus textos, en los que con frecuencia señala cómo consignaba la actuación de los sujetos en escena, lo que haría copartícipe al espectador de la intervención del fotógrafo, la cual, según Hales, Riis quería borrar. La cuarta, destacada por Yochelson en un artículo publicado en *Culturefront*, es que no ha sido considerado el modo en que se difundieron algunas de las imágenes que analiza estilísticamente, como *Minding the Baby*, *Cherry Hill*, cuyo *halftone*\* de contornos perfilados en tinta, publicado en *The Children of*

---

<sup>119</sup> Para esta cita y las anteriores, véase *ibíd.*, p. 193.

<sup>120</sup> Al respecto, ya vimos en el primer capítulo de este ensayo que en *The Making of an American* no pone sus incursiones fotográficas en pie de igualdad con los otros oficios que practicó en vida. Por otra parte Owre afirmó no haber oído hablar nunca de la faceta fotográfica de su abuelo ni recuerda haberlo visto nunca manejar una cámara. Véase *supra*, nota 39 de la p. 324.

its duty much would have been gained, but even then the real kernel of this question of child labor would remain untouched. The trouble is not so much that the children have to work early as with the sort of work they have to do. It is, all of it, of a kind that leaves them, grown to manhood and womanhood, just where it found them,



MINDING THE BABY.

knowing no more, and therefore less, than when they began, and with the years that should have prepared them for life's work gone in hopeless and profitless drudgery. How large a share of the responsibility for this failure is borne by the senseless and wicked tyranny of so-called organized labor, in denying to our own children a fair chance to learn honest trades, while letting foreign workmen in in shoals to crowd our market under the plea of the

“solidarity of labor”—a policy that is in a fair way of losing to labor all the respect due it from our growing youth, I shall not here discuss. The general result was well put by a tireless worker in the cause of improving the condition of the poor, who said to me, “They are down on the scrub level; there you find them and have to put them

*the Poor* [F.116], responde a un abrupto reencuadre del original fotográfico, que anula la horizontalidad del formato y corrige la composición en diagonal, desestabilizadora, a la que tanto partido extrae Hales en su comentario [cfr. con F.117].

Respecto a este último punto, no obstante, se podría objetar a Yochelson que la “corrección” de la versión publicada de la imagen podría no responder a una indicación de Riis en aras a “rectificar” o “mejorar” la desestabilización de la toma original, sino que sería fruto de manipulaciones editoriales ajenas al autor, del mismo modo que otras instantáneas aparecieron traducidas a grabados y en ocasiones los dibujantes insertaban elementos inexistentes en la escena para equilibrar las composiciones o modificaban el cuadro. Esta circunstancia abre todo un debate sobre



F.117. Jacob Riis. *Minding the Baby* (1892). / CAW Print, MCNY.





F.118. Jacob Riis, Richard H. Lawrence y Henry G. Piffard: *Bandit's Roost* (1889). Versiones de diapositiva para linterna mágica que Riis proyectaba en sus conferencias. Todas ellas provienen de la fotografía de la lente derecha de la cámara estereoscópica. / MCNY.

la perspectiva que el crítico ha de adoptar a la hora de analizar una imagen con el objetivo de dilucidar una posible vocación compositiva de Riis: ¿se trata de la correspondiente a la toma original o de la versión que finalmente se publicó? Para salir de dudas sobre cuál fue el criterio último del autor, podemos cotejar el original con su respectiva diapositiva para linterna mágica, sin intervención de editor alguno. En el caso de *Minding the Baby* esta opción no es posible porque, de haberla habido, no se conserva su homólogo en diapositiva.

Sin embargo, sí resulta posible llevar a cabo esta comprobación con otras imágenes que han suscitado sendas interpretaciones. El caso más claro lo encontramos en *Bandit's Roost*, una de las fotografías devenida en icono de



F.119. Jacob Riis, Richard H. Lawrence y Henry G. Piffard: *Bandit's Roost* (1888). Fotografía estereoscópica (imagen correspondiente a la lente izquierda). / CAW Print, MCNY.

la peligrosidad del suburbio, que ha sido objeto de múltiples lecturas. Sus distintas versiones para linterna mágica que se conservan nos dan una idea de la indiferencia de Riis respecto a la forma (que no al motivo) [véase F.118].

*Bandit's Roost* fue tomada con una cámara estereoscópica\* de dos objetivos, lo que supone la existencia de un negativo (cortado por Riis para facilitar la obtención de copias para linterna mágica) con dos composiciones similares, pero no idénticas, de la misma escena [cfr. F.119 y F.120]. De ella se conservan cuatro diapositivas distintas para linterna mágica,



F.120. Jacob Riis, Richard H. Lawrence y Henry G. Piffard: *Bandit's Roost* (1888). Fotografía estereoscópica (imagen correspondiente a la lente derecha). / CAW Print, MCNY.

todas acordes con la toma de la lente derecha [F.120], aunque la publicada en *Cómo vive la otra mitad* proviene de la izquierda [F.119].

Maren Stange, en *Symbols of ideal life*, trató de distinguir la autoría de las imágenes tomadas en el seno del *raiding party* con la intención de rescatar el protagonismo de Richard Hoe Lawrence en las primeras incursiones a los suburbios bajo la supervisión de Riis, y basó gran parte de su interpretación en el análisis de *Bandit's Roost*, entre otras imágenes. Stange halló entre las 251 imágenes que componen la Richard Hoe Lawrence Photo-



F.121. Jacob Riis, Richard H. Lawrence y Henry G. Piffard. *Bandits' Roost* (1888). / Richard H. Lawrence Collection, New York Historical Society.

graph Collection (RHLPC) de la New York Historical Society (NYHS), 31 que se correspondían con las custodiadas en la Jacob Riis Collection (JRC) del MCNY<sup>121</sup>. Entre ellas figuraba una copia de *Bandit's Roost* de formato apaisado [F. 121], correspondiente al encuadre izquierdo de la cámara estereoscópica [F.119]. Al cotejarla con la impresión llevada a

---

<sup>121</sup> Véase Maren STANGE (1992). *Symbols of ideal life*, op. cit., p. 7. Según Yochelson son 25 las que se corresponden con imágenes de la Jacob A. Riis Collection. Véase Bonnie YOCHELSON y Daniel CZITROM (2007). *Rediscovering Jacob Riis*, op. cit., p. 137. La Richard Hoe Lawrence Photograph Collection (1886-1889) contiene 251 negativos (4 x 5 pulgadas; 10,16 x 12,7 centímetros) y 251 copias modernas (8 x 10 pulgadas; 20,32 x 25,4 cms.) obtenidas de diapositivas de linterna mágica, entre las que figuran 37 escenas de los barrios bajos. La colección fue donada en 1950 a la NYHS por la viuda de Lawrence. El *finding aid*\* de la colección no se ha actualizado desde febrero de 1989, y aún contiene las conclusiones erróneas que extrajo Stange en relación con las imágenes de la JRC del MCNY, de las que vamos a hablar.

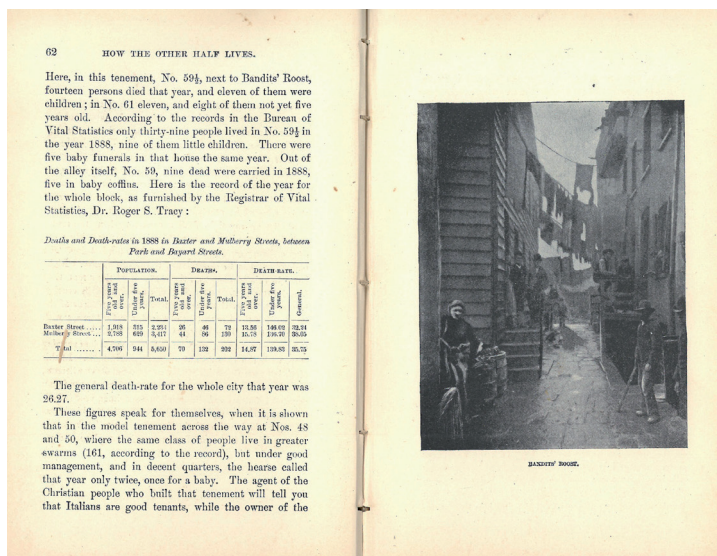
cabo por Heffren del negativo de la Jacob Riis Collection, cuyo formato es vertical, Stange creyó que Lawrence había mejorado la composición de la imagen aplicándole un recorte que eliminaba una de las hileras de ropa tendida y las ventanas del segundo piso de la casa de vecindad que aparece a la derecha, concentrando así la atención sobre los dos sujetos femeninos que aparecen a la izquierda del encuadre y eliminando la amenazante figura masculina del margen derecho junto con la mujer que se asoma a la ventana del primer piso situado sobre la cabeza del supuesto matón, restándole de tal modo peligrosidad a la escena representada [véase F.121; cfr. con F.119 y 120].

Sin embargo, Stange carecía de datos importantes aportados por Yochelson, a saber, que la imagen que estaba analizando de la colección de Lawrence respondía al formato apaisado estándar de las diapositivas de linterna mágica (es decir, que el positivado, la impresión a papel, se llevó a cabo a partir de diapositivas de linterna mágica y no sobre uno de los negativos estereoscópicos originales), lo que invalida la educación estética que atribuye a Lawrence y que niega a Riis. De hecho, en la colección de Riis, según vemos, se conservan cuatro diapositivas de dicha imagen cuyo formato coincide [F.118], si bien éstas se corresponden a la escena captada por la lente derecha, en la que aparece el individuo de mirada más desafiante. En efecto, en *Cómo vive la otra mitad* Riis empleó la misma imagen (la de la izquierda; F.119), en la que se aprecian las dos figuras femeninas (ensalzadas gracias a los retoques de los dibujantes que eliminaron parte del barrido), la misma que Stange atribuye a Lawrence, solo que en este caso el formato es vertical, no porque Riis prefiriese la composición original, sino porque fue obtenida directamente del negativo de cristal y no de una diapositiva para linterna mágica.

Por otra parte, más allá de esta cuestión formal, respecto al contenido, Yochelson, a diferencia de Stange, asegura que Riis empleaba indistintamente ambas imágenes estereoscópicas sin tener en cuenta la mayor o menor intensidad de peligrosidad que pudiesen transmitir:

Las diapositivas de Riis fueron todas obtenidas de un segundo negativo, que estaba en mejores condiciones y, con la cámara movida ligeramente hacia la derecha, excluía las mujeres e incluía a otro hombre a la derecha. En la versión impresa, sin embargo, Riis empleó el primer negativo, en el que la pobre legibilidad de las dos mujeres y sus hijos (ilegible en la diapo-

sitiva de Lawrence) podía ser corregida por un artista. Es difícil decir, por tanto, que Riis prefería una versión más “amenazadora”, dado que empleaba ambas. Incluso una de sus diapositivas para linterna mágica está coloreada a mano, haciendo la escena positivamente pintoresca<sup>122</sup>.

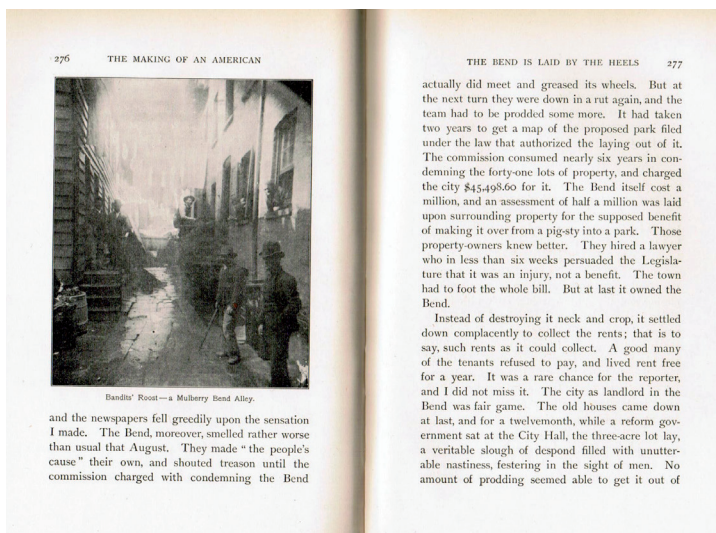


F.122. Páginas 62 y 63 de *How the Other Half Lives* (1890), en las que se aprecia la impresión en *halftones* de *Bandits' Roost*, correspondiente al negativo de la lente izquierda de la cámara estereoscópica [cfr. con F.119].

Al recurrir al texto de *Cómo vive la otra mitad* que acompaña a la imagen con las dos figuras femeninas (en la que no aparece la del matón principal) [F.122], en efecto, vemos que describe una escena pintoresca del Bend, en palabras de Riis, de “lo que podría ser el mercado de alguna ciudad del sur de Italia y no una calle de Nueva York, exceptuando las casas”:

<sup>122</sup> Véase Bonnie YOCHELSON (1994). “What Are the Photographs of Jacob Riis?”. En *Culturefront*, op. cit., p. 32.

A cada lado de la estrecha entrada de Bandits' Roost, uno de los callejones más famosos, hay una tienda que constituye un buen ejemplo de cómo, en el Bend, la necesidad es la madre del ingenio, según el dicho popular. No basta con que, para adaptarse a las multitudes, los camiones y los cubos de basura hayan dispuesto cuatro hileras distintas de tiendas que no aparecen en ningún registro. Aquí, son los propios portales los que se convierten en tiendas. Un metro de ancho por uno y medio de profundo, tienen espacio justo para una persona: el tendero que, desde dentro del portal, hace sus negocios fuera, con las mercancías expuestas en un tablón colocado donde antes estaba la puerta de entrada...<sup>123</sup>



F.123. Páginas 276 y 277 de *The Making of an American* (1892), en las que se aprecia la impresión en *halftones* de *Bandits' Roost—a Mulberry Bend Alley*, correspondiente al negativo de la lente derecha de la cámara estereoscópica [cfr. con F.120].

<sup>123</sup> Véase Jacob A. Riis (2004). *Cómo vive la otra mitad*, op. cit., p. 82. Hay que decir que las ediciones modernas de *Cómo vive la otra mitad* (como la citada de Alba) acompañan el texto con la imagen derecha del par estereoscópico, en vez de con la original publicada en la edición de 1890 (la izquierda), seguramente porque la figura del matón causa mayor impacto. Esta imagen ha sido también la divulgada por las historias de la fotografía, y la que, por tanto, se ha asentado en el imaginario colectivo.

Es decir, Riis no está sacando partido alguno de la criminalidad presente en el barrio italiano con la imagen, sino que se limita a destacar las tiendas ilegales que contiene cada portal que en ella se muestra. En cambio, emplearía también la versión de *Bandit's Roost* en la que aparece el matón [F.120] en el capítulo de su autobiografía dedicado a la demolición del barrio del Bend [véase F.123]. Dice el texto contiguo a la fotografía:

En mis veinte años de mis vinculaciones con el Bend como reportero no creo que haya pasado semana sin que no se tuviera noticias de él en los informes policiales, por lo común en relación con hechos de sangre, como algún asesinato o riña con apuñalamiento. Ello ocurría por lo general en los domingos, cuando los italianos que vivían allí se hallaban ociosos y peleaban por causa de los naipes. Cada pelea no era sino el preanuncio de por lo menos otras dos más, a veces toda una docena, pues se aferraban a sus tradiciones y enfrentaban todos los esfuerzos de la policía por llegar a los hechos con la terca actitud del “yo ajustaré cuentas por mi propia mano”. Y cuando los policías de investigaciones habían renunciado a la búsqueda, presas del desaliento, y cuando el hombre que había sido herido salía del hospital, pronto había noticias de otra trifulca, y la enemistad hereditaria había entrado en una nueva fase<sup>124</sup>.

Como vemos, aquí el autor dota de un valor distinto a la imagen, que aparece imbricada en un fragmento que subraya precisamente la criminalidad del barrio italiano. El carácter pendenciero del lugar también lo encontramos descrito en la única conferencia transcrita que se conserva de Riis. En ella leemos:

Aquí tienen a los italianos. Viven fuera la mayor parte del tiempo, y ese es el motivo por el que parecen saludables en vez de sucios, y la tasa de mortalidad no es tan alta. Vayan allí alguna tarde al atardecer y verán un ejército de hombres y mujeres erguidos con los inconfundibles andares del vagabundo. Dónde van les desconcertará. Uno por uno desaparecen, incluso ante sus ojos mientras observan. Tendrán un problema en hallar lo que llega a ser de ellos, hasta que afinen su mirada y encuentren portales que dan a callejones laterales. Este (muestra una fotografía de

---

<sup>124</sup> Véase Jacob A. RIIS (1965). *La formación de un americano*, op. cit., p. 199. La edición española ha obviado las ilustraciones del original de 1901 de The MacMillan Company. Cotéjese, pues, el pasaje con *The Making of an American* (1892), op. cit., pp. 274-275; *Bandit's Roost* aparece publicada por el procedimiento de los *hafltones* en la p. 276 [F.123].



un callejón estrecho con varios italianos en las escaleras) uno lo llamó Bandit's Roost por un viejo bandido napolitano que vivió y murió allí. Desde entonces el "Cotarro" ha sido llenado por algo más que italianos inofensivos, quienes no hacen daño excepto en domingo, cuando toman para jugar las cartas y generalmente acaban con el cuchillo; luego el asesinato cierra el negocio<sup>125</sup>.

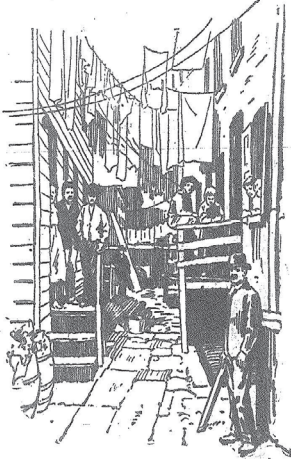
Al sobreponerle este comentario a la diapositiva proyectada, Riis asocia la escena que el público contempla al carácter camorrista de los matones, y por extensión, a la peligrosidad del barrio italiano. Dado que, según venimos diciendo, las cuatro diapositivas de linterna mágica que custodia la Jacob A. Riis Collection [F.118] se corresponden con la imagen estereoscópica de la derecha [F.120], que muestra en primer término al bandido bien vestido de mirada desafiante —elección coincidente con la versión aparecida en *The Making of an American*—, podemos concluir que Riis no empleaba indistintamente, como sugiere Yochelson, ambas imágenes, sino que entendía, al menos intuitivamente, que una de ellas transmitía mayor amenaza o conflicto que la otra. Nuestra interpretación sobre el discurso relacionado con esta imagen en sus conferencias se ve respaldada asimismo por algunas de las reseñas aparecidas en prensa, que daban cuenta de las primeras incursiones fotográficas del *raiding party* en relación con la primera conferencia que impartió Riis en la Society of Amateur Photographers, en la que seguramente mostró el *Bandit's Roost* más amenazante. Tales reseñas incluían grabados en miniatura basados igualmente en las fotografías proyectadas, junto a una recreación del texto pronunciado. Entre ellas, figura el ambivalente *sketch*\* de *Bandit's Roost* (un grabado de líneas simples) [véase F.124], en el que el dibujante, como resultado de la simplificación de su ilustración, eliminó tanto al matón del borde derecho (y a la mujer que se asoma en la ventana del primer piso) como a las figuras femeninas que aparecían en el lado izquierdo, con lo cual resulta difícil saber en qué versión del par estereoscópico o copia de diapositiva de linterna mágica basó su recreación, si bien, en la nueva composición generada, la figura de la derecha que aparece en primer término (la que blande el bastón), parece asumir la posición dominante y

---

<sup>125</sup> Véase Jacob A. Riis (1895). *The Other Half and How They Live; Story in Pictures*, op. cit., p. 411.

The daylight pictures secured of some of the notorious courts and alleys of the lowest tenement districts of the Fourth and Sixth wards are very interesting, and are especially relied upon to make his points in favor of the Children's Aid Society and other children helpers, because they are always swarming with children. The filthy spot known by the above number is famous in the annals of the police. It was one of the old homes of crime and depravity when the "Five Points" of New York were

a synonym for wickedness in low life; but just now it is inhabited by a colony consisting chiefly of Italians, the chestnut and peanut peddlers, rag-pickers, bone gatherers and lazzaroni, who, in spite of all contrary endeavors, have effected a lodgment and brought with them the worst characteristics of their country. There is more thorough debasement and dirt to the square foot in this quarter than in any other similar neighborhood in the Metropolis. The wooden stairway, push cart, clothes lines and dingy corners are all true to life, and one has only to people the place with squalid men, women and children to form an idea how a part of our little world lives right here in New York.



BANDITS' ROOST.

At No. 59 Mulberry Street, in a locality that has become famous as "The Bend," is another of these alleys, but it is so vile in its memories that even the wretches who lived there christened it "The Bandits' Roost." It has borne this name for many years, and until fire or plague obliterates the premises from the face of the earth, they will always be associated with the worst crimes in the calendar. Many Italians also live here, devoting their time to the beer trade. On each side of the alley in room after room are stale beer dives, where the stuff is sold for two or three cents a quart. After buying a round or two, the customer is entitled to a seat on the

At 59 Mulberry street, in the famous Bend, is another alley of this sort, except it is as much worse in character as its name. "Bandits' Roost," is worse than the designations of most of these alleys. It has borne this name these many years, and though there have been many entire changes in the occupants in that time.



BANDITS' ROOST.

each succeeding batch seems to be calculated in appearance and character to keep up the appropriateness of the name. There are no bags of rags to indicate even that low form of industry here. Many Italians live here, but they are devoted to the stale beer industry. On each side of the alley are stale beer dives in room after room, where the stuff is sold for two or three cents a quart. After buying a round the customer is entitled to a seat on the floor, otherwise known as "lodging" for the night. Another outcropping of the benevolent purpose of Mr. Rife in behalf of the boys is his showing of a touching picture of street Arabs in sleeping quarters, which it must have taken



SLEEPING QUARTERS.

F.124. Izquierda: fragmento de "Flashes From The Slums", en el que se aprecia el sketch basado en la fotografía de *Bandit's Roost* (*The New York Sun*, 12 de febrero de 1888). Derecha, fragmento de la reseña sin título aparecida en *The Metropolitan*, en marzo de 1888, que emplea el mismo sketch de *Bandit's Roost*, que vemos a la izquierda.

atributos del matón eliminado [cfr. con F.120]<sup>126</sup>. Dicho de otro modo, en su reinterpretación de la imagen de Riis, el grafista parece querer trasladar de alguna manera la presencia de una figura amenazante en la escena.

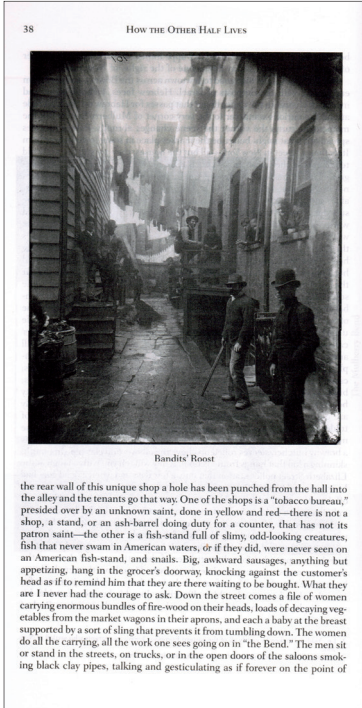
Con independencia de este aspecto, el caso es que los textos de tales crónicas coinciden en su asociación de *Bandit's Roost* con “los peores crímenes del calendario”, lo que podría corroborar que, en efecto, Riis explotaba el discurso sobre la peligrosidad del barrio italiano cada vez que empleaba la imagen de aspecto más hosco [F.120] no solo en algunos de sus textos, como en *The Making of an American* [F.123], sino también en sus conferencias, cuya instantánea habría traducido a diapositivas para linterna mágica [F.118]<sup>127</sup>, mientras que cuando quería fomentar el pintoresquismo, utilizaba la otra fotografía del par estereoscópico [F.119], como muestra el ejemplo de *Cómo vive la otra mitad* [F.122].

Curiosamente, la versión de la imagen que ha trascendido no es la de la lente izquierda, es decir, la publicada en la edición original de *Cómo vive la otra mitad*, su libro más difundido, sino la de la derecha. Esto puede ser debido no sólo a la difusión que han hecho de ella las historias de la fotografía —según vimos en el epígrafe anterior—, sino también a que las ediciones modernas de *Cómo vive la otra mitad* sustituyen los grabados basados en fotografías y las impresiones en semitonos por las reproducciones modernas correspondientes de la Jacob Riis Collection. Así, el *half-tone* de *Bandit's Roost* originalmente publicado [F.122]

---

<sup>126</sup> El dibujante también modificó otros elementos del original fotográfico: alteró la disposición de la ropa tendida que se aprecia en la parte superior de la imagen y eliminó el montón de basura del suelo que figura al fondo, en el centro de la escena [cfr. F.124 con F.119 y F.120]. Más allá de los aspectos relacionados con el contenido, también llevó a cabo cambios a nivel formal: retocó ligeramente la perspectiva y transformó el formato vertical del original fotográfico en otro de proporciones cuadradas. Si a esto le añadimos la rudeza del dibujo, el pequeño tamaño en que fue impreso (no llega a 6 x 6 cms.) y la deficiente reproducción del mismo, se entiende que el documento pierda toda la viveza de su referente.

<sup>127</sup> Resulta evidente que tales reseñas debieron contar con la colaboración de Riis para ser publicadas, no solo a nivel visual, sino también textual, si bien los comentarios de los periodistas tendían más al entretenimiento que a la denuncia social. Véanse “Flashes From The Slums”. En *The New York Sun*, 12 de febrero de 1888, y la reseña sin título aparecida en *The Metropolitan*, en marzo de 1888 [F.124], ambas disponibles en JRP, Library of Congress, Container 12. La crónica del *Metropolitan* señala la deuda que mantiene con el *New York Sun* por haberle cedido los *sketches* que ilustran el artículo, lo cual ratifica que son los mismos.



F125. Arriba, imagen de *Bandits' Roost* que ilustra la p. 38 de la edición de Norton de *How the Other Half Lives*; a la derecha, misma imagen en la edición española de Alba (p. 83 y portada).



suele ser intercambiado por la versión con el matón [F. 120] (como ocurre en la edición de Norton o en la española de Alba, que además ilustra la portada [F. 125]) en vez de por su homólogo de la izquierda [F. 119] (otro ejemplo, por cierto, de mala imbricación de texto e imagen, dado que Riis lo que destaca en el ensayo, como vemos, es el ambiente exótico del barrio, no su criminalidad).

Con todo, *Bandits' Roost* ha devenido en icono de la peligrosidad del suburbio en el imaginario colectivo. El ejemplo que mejor ilustra dicha trascendencia iconográfica, en un ejercicio de migración de imágenes que altera su significado original, es la película de Martin Scorsese *Gangs of*



F. 126. Arriba,  
 Martin Scorsese:  
 fotogramas de  
*Gangs of New York*  
 (2002). Izquierda,  
 Jacob Riis, Richard  
 H. Lawrence y  
 Henry G. Piffard:  
*Bandit's Roost* (1887).  
 / Diapositiva de  
 linterna mágica  
 coloreada. / MCNY.  
 Véase supra, pp.  
 66-67

*New York*. El plano secuencia en que Amsterdam desafía a Bill el Carnicero colgando el conejo muerto en la plaza arranca con una imitación deliberada de la imagen de Riis (de la versión derecha del par estereoscópico). Si comparamos la diapositiva de linterna mágica coloreada que empleaba Riis en sus conferencias con los fotogramas de la secuencia [véase F. 126, y supra F. 14 y F. 15 de las pp. 66-67], se aprecia cómo Scorsese traspone a la gran pantalla varios elementos: en primer lugar la composición, con los dos hombres en primer término ubicados a la derecha y el resto del fondo en similar distribución. Lo mismo ocurre respecto a los elementos arquitectónicos, como el material y la estructura de los edificios y objetos que aparecen en escena: así, se recrean las paredes de madera entablada, la escalera con balaustrada de la derecha, el pavimento del suelo, los barriles de ceniza, las ventanas con mujeres asomadas al alfeizar... Y lo que es más llamativo: según avanza la cámara, los actores que entran en escena reproducen la desafiante mirada a cámara de los personajes que protagonizan la imagen de Riis. El recurso cinematográfico llama la atención por tratarse de un plano secuencia subjetivo que convierte al espectador en testigo. Hasta tal punto la instantánea se ha hecho célebre que Scorsese comete un escandaloso anacronismo al emplearla para ilustrar el Nueva York de la época de los Draft Riots, que tuvieron lugar veinte años antes de la fecha en que Riis la captó en el seno del *raiding party*. Conocido por la intertextualidad que pone en práctica en sus obras, Scorsese ha aplicado esta técnica de hacer réplicas fotográficas a varias de sus películas. En *La invención de Hugo* (Hugo, 2011), gracias de nuevo al trabajo de su diseñador de producción Dante Ferretti, traslada igualmente a la pantalla calcos o duplicados cinematográficos de conocidas fotografías del París de Brassai, Kertész y Cartier-Bresson<sup>128</sup>.

Volviendo al tema inicial, la cuestión de la autoría Riis/Lawrence, por tanto, no se dilucida con el análisis compositivo que propone Stange, y aunque así fuese, dejar de contemplar a Riis como autor de dichas imágenes es una manera de desacreditar profundamente su trabajo,

---

<sup>128</sup> Al respecto véase Rebeca ROMERO ESCRIVÁ y Fernando CANET (2014). “El antídoto contra el cine es más cine. Martín Scorsese entrevistado por Michael Henry Wilson a propósito de *La invención de Hugo*”, en *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, núm. 18, julio-diciembre de 2014. Disponible en versión impresa y digital en <<http://www.revistaatalante.com>>. Véase también infra, n. 6, p. 551.

siendo él el verdadero actor histórico, es decir, el auténtico agente activo del proyecto, en la medida en que los motivos que captaba con la cámara (solo o con ayuda de sus colaboradores) los buscaba deliberadamente<sup>129</sup>. Contra el argumento de Stange, podemos traer a colación el del historiador James Curtis quien destaca la autoridad de Riis en las tomas fotográficas colectivas al no encontrar diferencias de estilo entre las imágenes captadas en el seno del *raiding party* y las posteriores de Riis en solitario. Dicho de otro modo, para Curtis, Riis era el artífice de la imagen, tal como se desprende del comentario que lleva a cabo de *Bandit's Roost*:

A primera vista, las figuras del fondo en la fotografía subrayan el aura de amenaza creado por el pie de foto de Riis [*Bandit's Roost* podríamos traducirlo como *El cotarro del bandido*]. Dos hombres parecen guardar la entrada al callejón. En una posición privilegiada, a mano derecha hay un tercer hombre en la baranda de la escalera que asume una pose casual, aunque imponente. Quizá es el cabecilla de la banda. Pero ¿qué hay de las otras diez figuras de la imagen, las mujeres asomadas a las ventanas, el chico joven del fondo a la derecha, las tres figuras del porche opuesto? No hay nada en su porte que sugiera un comportamiento criminal. Si ellos fueron, de hecho, parte de una banda conocida, ¿por qué se mostraron dispuestos a posar ante la cámara, especialmente si miembros de las fuerzas policiales acompañaban con frecuencia a Riis en sus incursiones fotográficas? ¿Cómo aseguró Riis la cooperación de todos estos individuos? Desde luego, no contándoles que quería una fotografía de criminales de mala reputación. ¿Es esto realmente un antro de perdición, como Riis nos haría creer? En el fondo de la imagen, largas líneas de ropa tendida se extienden entre los edificios. A Riis le gustaba decir que “la verdadera línea que separa la pobreza honrada de la miseria es la cuerda de tender. Con ella empieza el esfuerzo por limpiar, que es la primera y la mejor prueba del deseo de ser honrado”<sup>130</sup>.

Según el punto de vista adoptado por Curtis, el fotógrafo ha llegado a ser el eje de un debate creciente respecto a la naturaleza de la fotografía refor-

---

<sup>129</sup> Nunca conoceremos la verdadera naturaleza de la colaboración Riis-Lawrence, y cualquier argumento en esta dirección se basa en conjeturas. Por ello, la manera más justa de acreditar aquellas imágenes que tomó en el seno del *raiding party* es citar a tantas personas como participaron en la captación de la imagen, sin olvidar que Riis era el director del equipo de colaboradores.

<sup>130</sup> Véase James CURTIS (2003). “Making Sense of Documentary Photography”, op. cit., p. 6.

mista, de su estatuto de transmisión de la “verdad” y de la intervención del fotógrafo: “Lejos de ser observadores pasivos de la escena contemporánea, los fotógrafos documentales eran agentes activos en busca de la manera más efectiva para comunicar sus ideas”<sup>131</sup>.

En relación con estos aspectos, aunque con una óptica distinta, la figura de Riis ha sido el objetivo de una crítica postestructuralista del paradigma de la reforma liberal dominante, que ha tratado de cuestionar la ética de sus imágenes mediante el análisis de aquello que enfatiza o suprime, y el procedimiento por el cual algunas de ellas fueron tomadas en la “intimidad” de los “hogares” (sin respetar la falta de privacidad de los sujetos). Estas aproximaciones posmodernas, especialmente de raigambre foucaultiana, están más interesadas en la interpretación de las fuentes teóricas que aplican que en el contenido o material de estudio, y, en consecuencia, han subvertido la figura de Riis por falta de un conocimiento más profundo de su obra, la cual generalmente descontextualizan soslayando aspectos esenciales. Con la intención de dar a conocer los filtros culturales, ideológicos, religiosos o políticos que pueden subyacer a la fotografía de Riis (en la medida en que todo estado de conocimiento está políticamente cargado de razonamientos en los que lo propio y lo otro, el conocimiento y el poder resultan funciones del discurso), tales autores acaban elaborando una interpretación cultural que hace de Riis el eslabón de un sistema perpetrado para mantener el control y la vigilancia del poder social, naturalizando con ello la estratificación o sistema de clases y focalizando en “el otro” la amenaza del *Establishment*\*. Este es el caso de “The Performative Dimensions of Surveillance”, de Reginald Twigg. El autor encuentra en *Cómo vive la otra mitad* la creación y difusión de “una semiótica de raza, género e identidad de clase”, naturalizada en una jerarquía que “producía y justificaba la hostilidad contra las diferencias culturales”. Twigg señala en su ensayo “los puntos de inestabilidad” de la obra de Riis, como el hecho de que “el rico necesitaba la vulgaridad del cuerpo del trabajador para autentificar su propia experiencia, aunque de manera vicaria”<sup>132</sup>. El instrumento de

---

<sup>131</sup> Ibíd., p. 5.

<sup>132</sup> Véase Reginald TWIGG (2008). “The Performative Dimension of Surveillance. Jacob Riis’ How the Other Half Lives”, p. 37. En Lester C. Olson, Cara A. Finnegan, Diane S. Hope (eds.). *Visual Rhetoric. A Reader in Communication and American Culture*. Los Angeles, Londres, Nueva Delhi, Singapore: SAGE Publications.





F. 127. Jacob Riis: *Mountain Eagle and his Family of Iroquois Indians -- One of the few Indian families in the city, found at no. 6 Beach Street, Dec. 1895.* / CAW Print, MCNY.

poder que pondría en práctica la burguesía (*id est*, Jacob Riis) sería la ejercitación de una mirada controladora por medio de un acercamiento *voyeur*; que invadiría la intimidad de las familias de las clases más desfavorecidas. El constructo teórico de Twigg asume, pues, el hallazgo en la obra de Riis de una contención (o vigilancia) de la *otredad* a través de la imagen, que contribuiría a la creación de una identidad americana en la que el retrato de cada etnia ocuparía una posición de inferioridad específica en la jerarquía social, generada por la clase observadora. Como ejemplo de ese control, del proceso por el que Riis generó una identidad americana, Twigg analiza la fotografía de Riis *Mountain Eagle and his Family of Iroquois Indians -- One of the few Indian families in the city, found at no. 6 Beach Street, Dec. 1895*, que muestra a una familia indígena de cuatro miembros trabajando en el interior de una casa de vecindad [véase F.127]:

En una fotografía de una familia iroquense, los verdaderos habitantes “nativos” de Nueva York, Riis con cierta ironía demostró su afirmación de que no hay una “comunidad distintivamente americana”. [...] Aquí los iroquenses son presentados al juicio de una mirada escrutadora,

aquella que invade la privacidad de sus casas sin disculpa o explicación alguna. Están retratados para parecer una “vista” —una imagen de la “otra mitad”— posando para la mirada de la cámara, pero sin la habilidad para devolverla. Aunque ellos devuelven la mirada a la cámara, nuestro consumo de la imagen, la fotografía, le quita de las manos el control. Al trasladar todas estas fotografías libremente de un contexto a otro, el texto de Riis convierte las imágenes en mercancías intercambiables cuyos significados se compran al precio de un libro o una conferencia. Silenciados excepto por su estatus como objetos, esta familia es apropiada como prueba de las distinciones categóricas y los significados que el público observador le adscribe.

Pero mientras muchos de los sujetos de Riis nunca miran a la cámara, la hija de Mountain Eagle lo hace —incluso le sonrío. Si la posesión de la imagen implica mirar sin disculparse a la gente que, por virtud de su posición social subordinada, no puede devolver la mirada, ¿cómo podemos explicar esta imagen? Para el público de Riis, esta imagen puede ser vista como subversiva y afirmativa de los ideales de clase media: su apariencia activa el miedo a las mujeres —especialmente a las mujeres de otras ‘razas’— con poder sexual y laboral, y luego recuerda su contención dentro de la ideología doméstica. Vista cerca de su hermano, que está reclinado y tocando el violín, su imagen sería codificada como “prueba” de la pereza y falta de escrúpulos con que el público de Riis caracterizaba a los grupos socialmente subordinados del cambio de siglo. En este proceso, el poder de su mirada se canaliza en la justificación de la guía paternalista de las casas de vecindad. Si esta imagen de su sexualidad es subversiva, su subversión debe ser manejada por el discurso en el que está enmarcada. Poderosamente codificada por su raza, género, y clase, su negación o control se convierte en una promulgación de la identidad burguesa<sup>133</sup>.

Con este análisis de *Mountain Eagle, and his family of Iroquois Indians*, Twigg quiere dar a entender que las imágenes de Riis no eran interpretadas por el público como una denuncia de las malas condiciones materiales, sino como prueba del modo en que operaban las prácticas discursivas del espectador y del propio autor, de nuevo, aquellas que afectan a la clase, el género y la raza<sup>134</sup>. El autor sostiene que estas fotografías daban forma a

---

<sup>133</sup> *Ibíd.*, pp. 30-31.

<sup>134</sup> En palabras de Twigg, al “mirar a lo propio y a lo de otros a través de la cámara performamos las funciones del discurso situando el sujeto observado en una relación

variedades de vigilancia y voyeurismo porque permitían a las clases acomodadas ver dentro de las vidas de “las clases peligrosas”. En tal sentido, Riis no emplearía las fotografías con la intención de reivindicar al otro, sino de afirmar la superioridad del que ve (su identidad), ya sea el fotógrafo o el espectador. En lugar de asumir que esa otredad implicaría un cuestionamiento del autor al encontrarse con ella (del que mira al otro), lo que hace Riis, según Twigg, es contener o controlar la otredad.

Twigg, por tanto, lleva a cabo una lectura de las fotografías de Riis que obedece a los prejuicios con que fueron realizadas. Aunque legítima, esa lectura resulta alicorta en la medida en que el texto de Riis puede leerse emancipado de los prejuicios del autor, así como también interpretarse en función de los objetivos perseguidos, tal como venimos haciendo. En otras palabras, la legitimidad de Twigg se encuentra solo en su punto de vista y depende de las estrategias interpretativas que aplica, las cuales, a su vez, según terminología sontagiana, *alteran* el texto. De ahí que resulte incompleta en relación con el alcance de la obra, dado que pierde de vista una parte importante de las energías que trataba de activar Riis, de acuerdo con el problema social al que se enfrentaba.

Por otra parte, respecto a la instantánea que Twigg analiza, salta a la vista un error de contextualización, en la medida en que disocia la imagen del marco textual para el que fue concebida, que no se corresponde con ninguno de los libros principales ni reportajes de prensa de Riis. Además, la fotografía que escoge para el análisis no es precisamente representativa del corpus fotográfico del autor, no ya porque fuera tomada en 1895, época en que Riis, con la elección del alcalde William L. Strong, desempeñó un papel activo en materia de reforma y comenzó a dejar de lado su dedicación a la fotografía (de hecho, entre 1894 y 1895 contrató a dos fotógrafos para que trabajaran para él), sino porque se desconoce el texto para el que fue concebida. Riis solo tomó durante toda su carrera, por lo que sabemos, tres imágenes de los indios del Lower East Side: una en 1890, *Indians (Iroquois) at 511 Broome Street*, que muestra a tres mujeres trabajando en un *tenement*, y dos versiones posteriores similares, aunque no idénticas, de la analizada *Mountain Eagle and His Family of Iroquois Indians* [cfr. F. 127 y F. 128]. Un dato importante que no menciona Twigg, es que ninguna

---

de poder con el otro objetivizado”. *Ibíd.*, p. 22.



F.128. Jacob Riis: *Mountain Eagle and his Family of Iroquois Indians -- One of the few Indian families in the city, found at no. 6 Beach Street, Dec. 1895.* / CAW Print, MCNY. Cfr. con F.127.

de ellas fue publicada, si bien existe una diapositiva de linterna mágica — precisamente la correspondiente a la versión que Twigg no analiza [véase F.129 y cfr. con F. 128]—, lo que da a entender que pudo emplearla para ilustrar alguna conferencia, de la que, empero, no se conserva transcripción ni reseña de prensa que nos ayude a interpretar el contenido.

La única constancia escrita que hemos podido localizar de Riis sobre los indios iroquenses de los barrios bajos data de 1897, siete años después de la publicación de *Cómo vive la otra mitad* y cinco de *The Children of the Poor*, los dos libros de su carrera en que la fotografía ocupa una posición prominente. Twigg no ha tenido esto en cuenta por haber manejado en su estudio la edición de Dover de 1971 de *Cómo vive la otra mitad*, en que los editores incluyeron arbitrariamente una cantidad de imágenes de la Jacob A. Riis Collection muy superior a la que ilustraba el texto original de 1890, entre ellas la citada *Mountain Eagle and His Family of Iroquois Indians* [F. 127], que aparece además al comienzo del capítulo tercero, “Una multitud variada” (“The Mixed Crowd”). En este capítulo Riis introduce el carácter cosmopolita del



F129. Jacob Riis: *Mountain Eagle and his Family of Iroquois Indians -- One of the few Indian families in the city, found at no. 6 Beach Street, Dec. 1895.*  
Diapositiva para linterna mágica. / MCNY.

Lower East Side afirmando que, dado el amplio abanico de nacionalidades existente, no se puede encontrar una “comunidad claramente americana”.

Se entiende, pues, que, para construir su argumentación, Twigg escoja la imagen de los indios, “los verdaderos nativos americanos”, por la contraposición que establece con la afirmación anterior. Una lectura más detenida del texto, sin embargo, ayuda a descifrar la incoherencia del lugar que ocupa esa imagen en la edición de Dover, dado que Riis no incluye (ni menciona siquiera) a los indios en el mapa que establece de las nacionalidades que se pueden hallar en los barrios bajos, a saber, “italiana, alemana, francesa, africana, española, bohemia, rusa, escandinava, judía o china”, incluso árabe, seguramente porque los indios no son inmigrantes venidos de otros continentes, sino oriundos de América<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> Para hacer manejable la otredad, Twigg recurre en su interpretación a la metáfora que emplea Riis designando colores a cada nacionalidad según su distribución por áreas: “Un mapa de la ciudad, coloreado según las nacionalidades, tendría más rayas

Más allá de *Cómo vive la otra mitad*, la intención que Twigg atribuye a Riis de afirmar la superioridad de la identidad de la clase a la que pertenece, apartando al indio de la “comunidad americana”, se invalida al leer la única referencia a los iroquenses emitida por Riis (anunciada más arriba), que figura en un artículo navideño publicado en *The Century Magazine*. En ella habla de los indios precisamente como los “únicos auténticos americanos en Nueva York”:

En los patios de la escuela de Sullivan Street había un pequeño grupo disperso cuyas costumbres navideñas he intentado descubrir durante años. Son indios, un puñado de mohawks e iroquenses, a los que un mal viento ha traído desde su reserva canadiense hasta las casas de vecindad del West Side para ganarse el sustento tejiendo esteras y cestas e hilvanando cuentas de vidrio en zapatillas y acericos, hasta que, uno tras otro, han fallecido e ido a tierras de caza más felices que Thomson Street. Había tantas familias como podían contarse con los dedos de ambas manos la primera vez que los vi, tras la muerte del viejo Tamenund, el fabricante de cestas. Las pasadas navidades quedaban siete. Casi estaba convencido de que los únicos auténticos americanos de Nueva York no observaban el día santo en absoluto, cuando una Nochebuena me mostraron cómo lo hacían<sup>136</sup>.

Como vemos, si bien puede considerarse una estrategia de naturalización o asimilación, de tal pasaje no se desprenden por parte del autor prejuicios que den a entender la supuesta conciencia de superioridad racial e

---

que una piel de cebra y más colores que el arco iris. La ciudad de este mapa estaría dividida en dos grandes mitades, verde para los irlandeses, que dominan en los distritos de bloques del West Side, y azul para los alemanes del East Side. Pero, mezclados con esos colores básicos, veríamos una extraña variedad de matices que darían al conjunto la apariencia de un mosaico extraordinario”. Véase Jacob A. Riis (2004). *Cómo vive la otra mitad*, op. cit., p. 45. Para Twigg esta manera de Riis de catalogar la otredad ejerce “la vigilancia” en tanto que evita sentirse amenazado por ella.

<sup>136</sup> Véase Jacob A. Riis (1897). “Merry Christmas in the Tenements”, p. 174. En *The Century Magazine*, vol. LV, n° 2, diciembre de 1897. En JRP, Library of Congress, Container 11. El fragmento continúa con el relato de un caso particular, el de la vieja Benoit, viuda de un jefe indio, que, como la pobre viuda del evangelio, daba de lo poco que tenía, ayudando a los que eran aún más pobres que ella. “No es una desgracia ser pobre, pero a veces es un gran inconveniente”, decía Mrs. Benoit, según transcribe Riis. En *Cómo vive la otra mitad* Riis se afana por divulgar esta “disposición de los pobres a compartir lo poco que tienen con aquellos que aún tienen menos” como “una de las pocas virtudes morales de las casas de vecindad” (op. cit., p. 210).

identitaria a la que alude Twigg, lo que no significa que Riis estuviese exento de ellos, sino que, en el caso específico de los indios, no se da esta circunstancia. Según el discurso antropológico de la época, Riis hablaba de las etnias como tipologías con inherentes defectos y virtudes, pero no había en ello marca xenófoba alguna. Su propósito era más bien el contrario: crear una empatía que contribuyera a la aceptación y asimilación de los inmigrantes, tratando precisamente de combatir los prejuicios de su clase, como la tendencia general de pensar que los pobres eran *per se* vagos, sucios y viciosos: “En mi opinión —diría Riis—, más estrecha es la relación entre los salarios de las casas de vecindad y los vicios y la imprevisión de aquellos que las habitan: con la culpa de la casa de vecindad sobre nuestras cabezas, tenemos que reconocerlo mal que nos pese. Un té aguado con un mendrugo de pan seco no constituye una dieta capaz de alimentar la fuerza moral”<sup>137</sup>. Riis lograba suscitar la empatía partiendo de la generalidad y la abstracción de cada nacionalidad para llegar al sujeto, al individuo, que humanizaba al retratarlo fotográfica y textualmente, asignándole nombre y apellidos. De este modo hacía partícipe y corresponsable de su pobreza al espectador pasivo. Los prejuicios de Riis, por tanto, no eran lo suficientemente fuertes como para contaminar el mensaje general de su obra, a saber, el derecho de todos los inmigrantes por igual a disfrutar de una vivienda y trabajo dignos. Por otra parte, al margen de sus creencias, el no discutir los prejuicios (o el participar de ellos, en ciertos casos, para suscitar la risa de todo un auditorio, o la repulsa del público hacia algunas costumbres comunitarias que suponían travas a la americanización) garantizaba la comunicación con sus lectores: que se mostrasen receptivos (y no reticentes) a escuchar su mensaje. Aún así, según hemos visto a lo largo del ensayo, la defensa que Riis lleva a cabo de las minorías a propósito de los negros, y la valoración que realiza en *Cómo vive la otra mitad* de la mujer trabajadora (a la que dedica el capítulo décimo), soportaría una lectura actual con la perspectiva de los estudios de género: “Poco a poco, a medida que la sociedad va entendiendo que el trabajo femenino debe formar parte integral de sus planteamientos, se augura un futuro mejor. La organización de clubes de chicas trabajadoras, sindicatos y sociedades con una comunidad de intereses, pese a los obstáculos que encuentra tal movimiento, da testimonio de ello, como la

---

<sup>137</sup> Véase Jacob A. Riis (2004). *Cómo vive la otra mitad*, op. cit., p. 211.

devoción de esas mujeres desinteresadas que han hecho suya la causa de sus hermanas más pobres y que lograrán arrancar para ellas a este mundo injusto la justicia que tanto tiempo se les ha negado”<sup>138</sup>.

Si bien esta interpretación se brinda a ser tachada de *naïve* por la crítica moderna, por anteponer la intención del artista al significado de la obra

---

<sup>138</sup> Ibíd, p. 299. Además del de Twigg, existen otros estudios que han utilizado con idéntica perspectiva foucaultiana la obra de Riis para apoyar argumentaciones de diversa índole. Un ejemplo es el ya citado *El eje del mundo*, de Blake Stimson, quien, en su análisis sobre la evolución del ensayo fotográfico (p. 79), cuestiona precisamente la humanidad de las fotografías de Riis: “Para Riis la belleza, la experiencia estética que evocan las imágenes, derivaba de la experiencia de distancia del espectador respecto a los habitantes de los suburbios y las condiciones miserables en las que vivían y no de su hipotética transformación en ‘seres humanos’ en pie de igualdad con el público que los contempla. Lo que ofrece Riis en su visión del objeto es una abstracción: una belleza de salón, pictórica; una belleza convenientemente empaquetada para una clase respetable con el brillo superficial y la distancia segura que permite el medio fotográfico. En resumen, no era sino una abstracción del otro —una construcción ‘sin rostro’ de los pobres— no una humanización, y esta espectacularización creada a partir de la mirada de las clases acomodadas iba a reforzar más que a mejorar la división entre nuestra posición y la suya, entre los adinerados y los pobres, un aspecto que era patente desde el principio según reza el famoso título que diera Riis a su serie: *Cómo vive la otra mitad*”. Encontramos otra aproximación similar en la comparación que John Tagg lleva a cabo de la fotografía de Riis con la tomada para erradicar las barriadas insalubres en Leeds. La interpretación de Tagg invierte el objetivo de la obra de Riis para acabar legitimando la existencia de los barrios bajos que califica como “un espacio de resistencia”, señalando la actuación filantrópica como “desconsoladora”, “vigilante” y “sometedora”, que hace de la representación fotográfica un arma para la obtención de un espacio diferente, que no mejor, según se desprende del modo en que el autor descalifica los logros reformistas de Riis, entre ellos, la construcción de parques para los niños de los *slums*: “El propio abarrotamiento y la propia oscuridad de las imágenes es un argumento a favor de otro espacio: un espacio despejado, un espacio saludable, un espacio de líneas de visión sin obstáculos, abierto a la visión y a la supervisión. Es un espacio que atraerá tanto a la policía como a los oficiales médicos de salud y a los filántropos; un espacio, en el sentido de Foucault, de una nueva estrategia de poder-conocimiento. Pues esto es lo que está en juego en la planificación urbanística, para quien la fotografía supuso, desde un principio, una técnica esencial. Lo mismo podría decirse sobre Mulberry Bend, en Nueva York —aquel semillero de criminalidad e inmoralidad, aquella madriguera de callejones y patios, una zona prohibida para la policía, un espacio de resistencia—, que fue fotografiado, demolido y reemplazado por los estériles y supervisados senderos y céspedes del Jacob Riis Park”. Véanse John TAGG (2005). *El peso de la representación*, trad. de Antonio Fernández Lera, pp. 195-196. Barcelona: Gustavo Gili.



en sí, no creemos incurrir en una “falacia intencional”<sup>139</sup>. Hasta aquí hemos valorado lo que la obra de Riis ha aportado a la experiencia política y cultural americana, reivindicando, con la perspectiva de los *American Memory Studies*\*, aquello que Sontag llama el “antiguo estilo de interpretación”. A nuestro modo de ver, en el caso de Riis, la intención y el acto en que se expresa son coincidentes y comunicativamente indisolubles, en la medida en que la primera responde a una pauta aprendida de manera tardía, pero firmemente anclada en el propósito desafiante de los ideales respecto a la realidad americana; no es un episodio mental, privado, que se oculte a los ojos del espectador, sino todo lo contrario: una idea materializada, que toma cuerpo (o, por emplear la metáfora idónea de la memoria americana) que se constituye en *Cómo vive la otra mitad* al denunciar abiertamente, con una fuerza inédita hasta entonces, los problemas que generaba la especulación con la vivienda, mostrando (textual y visualmente) diferentes aspectos de la fatídica existencia de los *tenements* y sus consecuencias más importantes: la deficiente calidad de vida que imprimen en sus inquilinos, la cual, a juicio del autor, debía ser enmendada.

Por otra parte, la versión que se conserva en formato de diapositiva para linterna mágica de *Mountain Eagle and His Family of Iroquois Indians* [F. 129] (la que Riis proyectaba en sus conferencias) desmonta el análisis de la mirada femenina de Twigg que leíamos en el pasaje citado (supra, p. 416). Si analizamos ambas fotografías, veremos que en la diapositiva, aunque todos los miembros de la familia están dispuestos en el mismo lugar que en la versión referenciada por Twigg [cfr. con F.127] (lo que sugiere que la imagen está tomada en el mismo momento), el cabeza de familia (Águila de Montaña) mira esta vez a cámara, junto a su esposa y al joven que toca el violín, mientras que la muchacha que antes lo hacía, aparece ahora con los ojos cerrados, no sabemos si por un parpadeo involuntario debido a la luz cegadora del flash o porque en esta ocasión se concentra en la labor que realiza con sus manos. De su rostro ha desaparecido también

---

<sup>139</sup> Véase el ensayo de 1954 de W.K. WIMSATT y Monroe BEARDSLEY “The Intentional Fallacy”. En W.K. WIMSATT (ed.) (1982). *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (pp. 3-20). Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky. Wimsatt y Beardsley, en el marco del *New Criticism*\*, sistematizan una serie de puntos que ponen en tela de juicio ciertos supuestos de la crítica poética en los estudios literarios tradicionales; proponen una lectura atenta de la obra en sí (*close reading*\*) que se ha extendido a la interpretación estética de otras obras no poéticas.

la sonrisa que señalaba Twigg, lo que significa que los elementos subversivos (sexuales y laborales) que el autor consideraba sometidos al control paternalista no figuran en la imagen que Riis podía haber proyectado en sus ponencias. Puesto que, según hemos dicho, la fotografía analizada por Twigg nunca fue publicada, es decir, nunca fue contemplada por un público “burgués”, las referencias a las prácticas discursivas en las que la imagen produce su significado a través de la posición vigilante del espectador, mirón o *voyeur*, quedarían anuladas.

Como conclusión, más allá de que Twigg yerre en la referencia iconográfica de su interpretación, el principal problema de su estrategia — del que adolecen en general este tipo de análisis postestructuralistas del discurso—, es el modo en que disloca las imágenes y prejuicios de Riis de su contexto original, al poner en práctica un proyecto de interpretación (*id est*, una estética de la interpretación), que, parafraseando a Sontag, altera el texto analizado en un claro desprecio por las apariencias:

La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición. El intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo *altera*. Pero no puede admitir que es eso lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. [...] El celo contemporáneo por el proyecto de interpretación no suele ser suscitado por piedad hacia el texto problemático (lo cual podría disimular una agresión), sino por una agresividad abierta, un desprecio declarado por las apariencias. El antiguo estilo de interpretación era insistente, pero respetuoso; sobre el significado literal erigía otro significado. El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye; escarba hasta ‘más allá del texto’ para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero. [...] Este contenido manifiesto debe ser cuidadosamente analizado y filtrado para descubrir debajo de él el verdadero significado: el *contenido latente*. [...] [Pero] sin interpretación, carecen de significado. Comprender es interpretar. E interpretar es volver a exponer el fenómeno con la intención de encontrar su equivalente<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> Véase Susan SONTAG (1996). *Contra la interpretación*, trad. de Horacio Vázquez Rial, pp. 29-30. Madrid: Alfaguara.

Otro acercamiento a la obra de Riis, con la perspectiva de los Estudios de Género en el marco de los Estudios Culturales, es el llevado a cabo por Kevin P. Murphy en *Political Manhood*. En relación con la interpretación de la época Progresista en la historia americana, el autor comienza señalando en el capítulo “White Army in the White City. Civic Militarism, Urban Space, and the Urban Populace” la afición de Riis por la terminología militarista a propósito de la expectativa de orden social para la población urbana<sup>141</sup>. Según Murphy, para muchos reformadores y pensadores sociales masculinos, en particular, el militarismo suministraba un marco para interpretar los sentidos del conflicto social y para imaginar una sociedad y ambiente urbano transformado. Con esta perspectiva, a los inmigrantes se los describía utilizando la terminología militarista<sup>142</sup>. La incorporación a la sociedad americana de los inmigrantes dependería, pues, de que se conformaran a los modelos genéricos dominantes. En otras palabras, la batalla contra el mal urbano quedó insertada en un discurso militarista sobre el orden social y la reforma que combinaba construcciones de masculinidad y teorías sociales darwinistas de superioridad racial. Para Murphy, Riis se refiere a dos tipos primarios de hombría al tratar sobre los inmigrantes del Bend: el criminal y el vagabundo. Haciéndose eco del comentario de Stange de *Bandit's Roost*, el autor lleva más allá la interpretación del recorte de las dos mujeres de la izquierda para concluir en un supuesto interés de Riis por enfatizar el sentido de la amenaza masculina que se acrecentaría en su discurso con el paso de los años. Según Murphy, Riis no tiene en cuenta en su modo de representar a

---

<sup>141</sup> Véase Kevin P. MURPHY (2008). *Political Manhood. Red Bloods, Mollycoddles, & the Politics of Progressive Era Reform*, en especial el cap. 3 (pp. 68-103). Nueva York: Columbia University Press.

<sup>142</sup> En efecto, como apunta Murphy, es frecuente en Riis el empleo de esa terminología en sus descripciones. Las referencias al respecto que hemos encontrado en *Cómo vive la otra mitad* son: “batallón de ciudadanos sin hogar” (p. 263), “guerra contra la sociedad” (p. 282); “la batalla contra los barrios pobres” (p. 286); “ejército de indigentes, delincuentes y pobres enfermos” (p. 320) y “ejército de trabajadores” (p. 331), y el título de su obra *The Battle with the Slum (La batalla contra los barrios bajos)*. Esta misma retórica militarista la reproduciría años después John Steinbeck al referirse a “los ejércitos de amargura” de vagabundos y hombres hambrientos en *Las uvas de la ira* y *Los vagabundos de la cosecha*, que, como dijimos, guardan importantes puntos de encuentro con *Cómo vive la otra mitad*. Véase supra, nota 58, p. 343.

los italianos del Bend “los sentidos de solidaridad comunitaria” y “resistencia a la autoridad exterior” en los ambientes que retrata:

Su desconfianza [la de los italianos] se extendía a los reformadores, a quienes muchos inmigrantes miraban suspicazmente como intrusos; un reformador nativo incluso se quejó de que la mayoría de italianos automáticamente asumían que los trabajadores para la caridad tomaban parte en el sistema de chanchullos que impregnaba los asuntos municipales. [...] Esta cualidad de recelo y resistencia puede ser detectada en las expresiones y posturas de los hombres descritos en *Bandit's Roost*. Lo que Riis armó como amenaza social debe también ser interpretado como evidencia de la solidaridad comunitaria y resistencia a la autoridad exterior.

De hecho, la resistencia a la autoridad exterior fue un componente central del código de madurez [virilidad adulta] de los italianos del sur [especialmente, los sicilianos], la *omerta*, que difería en aspectos cruciales de las concepciones de masculinidad de los nativos<sup>143</sup>.

Murphy atribuye a la relación que Riis mantuvo con Roosevelt su idea de género. Las concepciones que ambos sostuvieron de los inmigrantes dirían más sobre la ansiedad de la clase media a propósito de las cambiantes relaciones genéricas que sobre las vidas de los inmigrantes. En este sentido, la semántica de la lucha presente en Riis vendría a transmitir un pensamiento ambivalente: los que luchan *por* el pobre deben luchar *contra* el pobre. Para apoyar su argumentación, el autor deconstruye los valores de la reforma aplicada por Riis a los jóvenes de los barrios bajos, en quienes depositaba su confianza de cambiar la sociedad enseñándoles a elegir correctamente a sus gobernantes votando de manera inteligente. El instinto de organización de los chicos que Riis quería aprovechar con la creación de escuelas, parques y patios de recreo, ocultaría para Murphy su interés por ejercer un control sobre los inmigrantes de segunda generación. En este sentido, el éxito de su reforma se asociaría a la teoría de la “recapitulación”: comprometerse con el vigoroso juego físico desarrollaba el carácter moral y la virtud cívica. Incluso los propios reformadores —dice Murphy— se veían a sí mismos con esta óptica de la diversión: trataban de demostrar su virilidad adolescente en su afán incansable de

---

<sup>143</sup> *Ibíd.*, pp. 78-79.

reformas, sin renunciar a la exigencia de superioridad étnica y moral<sup>144</sup>. El autor, por tanto, encuentra una voluntad de construcción de todo un discurso en el imaginario fotográfico de Riis. Así, con independencia de la más o menos discutible interpretación genérica que establece Murphy, las fotografías de Riis serían todo menos cándidas o ingenuas. Hay una intención previa y deliberada de representación de la realidad en Riis que va más allá de la función fotográfica de mero registro: la imagen era captada con la intención de complementar el texto del que iba a formar parte.

Hasta aquí hemos visto como *Bandit's Roost* ha absorbido distintos significados: los expuestos por el propio Riis y los sobrepuestos por los críticos de Riis. Riis presentaba sus imágenes como registro del mundo, como prueba o testimonio de que lo que decía era cierto, si bien era consciente de que la imagen (la “apariencia”) no lo era todo, necesitaba ser apoyada por una argumentación. En palabras de Sontag, “solamente lo narrativo puede permitirnos comprender”:

La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando *no se* acepta el mundo por su apariencia. [...] En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía. Desde luego, las fotografías llenan lagunas en nuestras imágenes mentales del presente y el pasado: por ejemplo, la sordidez de la Nueva York de 1880 en las imágenes de Jacob Riis es tremendamente instructiva para quienes ignoran que el pauperismo urbano en la Norteamérica de fines de siglo era en verdad tan dickensiano. No obstante, la versión de la realidad de una cámara siempre debe ocultar más de lo que muestra. [...] En contraste con la relación amorosa, que se basa en el aspecto de algo, la comprensión se basa en el funcionamiento de ese algo. Y el funcionamiento es temporal, y debe ser explicado temporalmente. Solamente lo narrativo puede permitirnos comprender.

El límite del conocimiento fotográfico del mundo reside en que, si bien puede acicatear la conciencia, en definitiva nunca puede ser un conocimiento ético o político. El conocimiento obtenido mediante fotografías fijas siempre consistirá en una suerte de sentimentalismo, ya cínico o humanitarista<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> *Ibíd.*, p. 90.

<sup>145</sup> Véase Susan SONTAG (1996). *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 33.

En efecto, las fotografías de Riis no tienen un valor absoluto por sí mismas. La densidad significativa (“el conocimiento ético o político” del mundo del suburbio descrito por Riis) se la proporcionaría el texto en el que la imagen iba imbricada. Que esa densidad debe apreciarse en sus justos términos antes de ser criticada, o incluso reemplazada, como hemos visto, por diversas lecturas de la crítica culturalista, nos lleva a centrar nuestra atención en la relación entre texto e imagen en la obra de Riis antes de aventurarnos a comprender al autor, según un “moderno estilo de interpretación”, mejor de lo que éste se comprendió a sí mismo.

#### 4.4.3. La imbricación de texto e imagen

A lo largo de este ensayo hemos visto cómo la doble faceta, literaria y gráfica, de la obra de Riis no debe apreciarse, aunque pueda estudiarse, por separado. Por un lado, la fotografía era utilizada como un elemento testimonial que verificaba el discurso; por otro, la función que desempeñaba el texto era la de desvelar aquello que la imagen de suyo no podía mostrar. Así, en la experiencia del autor, al lenguaje de los informes (estadísticas, mapas, planos, etc.) se sobreponía la carga emotiva de las fotografías del modo más conveniente para impactar sobre la imaginación moral de la clase media norteamericana. Con todo, dado que Riis quiso que el texto modelara el significado de la imagen, lo que generaba un nuevo tipo de apreciación literaria en el espectador, parece lógico que, a la hora de proponer una interpretación de su obra, tratemos de aclarar el carácter de dicha imbricación.

En primer lugar, podemos convenir en que la eficacia de la obra de Riis en materia social se debe precisamente al modo en que hizo converger por vez primera en la historia del documentalismo ambas “mitades” (la visual con la literaria). Ansel Adams, al analizarla, pondría el acento en esta peculiaridad de “creación integrada”:

Sería difícil imaginar estas fotografías independientemente del gran proyecto matriz de Riis. Las fotografías, los libros, los artículos y las conferencias de Riis existen como un todo, como la obra de una vida consumada. Esto es lo que debe ser la fotografía —una creación integrada y una afirmación constructiva—, no una serie desconectada y

desorganizada de imágenes con un llamamiento más o menos superficial. El fotógrafo cuando se expresa a sí mismo o refleja una línea ideológica o puramente estética, en efecto, se está entrenando con la realidad. Los mayores aspectos de la realidad humana, de la naturaleza en una relación implicada o directa con la humanidad, no pueden ser comprimidos en modelos intelectuales, estilizados. Rara vez serán afirmaciones ineficaces que se construyen sobre una intención sincera y la expresan. La mecánica de la comunicación participa de la verdad cuando la verdad es el objetivo. Las técnicas del pictorialista y del artista abstracto esotérico a menudo reflejan la debilidad de su concepto y expresión<sup>146</sup>.

Este modo de asociación entre texto e imagen, como ya hemos apuntado en diversas ocasiones, supondría la traducción impresa de las conferencias con linterna mágica impartidas antes (y después) de la creación de su primer libro. En ellas, la oratoria avivaba las fotografías, generando en el espectador una experiencia de la miseria que debía conducir a una reconciliación de ambas mitades: “Lo que se ofrecía era una nítida conciencia del yo simultánea a la conciencia de la otredad, la conciencia de que nuestra mitad y la otra mitad estaban unidas por una economía común. Ésta era una economía de afectos, por supuesto, una economía de rabia y de miedo, de actitudes defensivas y de la sensación de no tener nada que perder, pero también era una economía del espacio, de cómodos salones y de incómodos bloques de viviendas”<sup>147</sup>. Riis canalizó la tensión entre ambas mitades generando una experiencia estética que jugaba con la acumulación de sensaciones contradictorias en el espectador:

Una vez me encontré con una banda de granujas jovencísimos que se pasaban la jarra de cerveza tras el éxito de alguna incursión, allí en los muelles de la Calle Treinta y Siete Oeste, y, como llevaba la cámara encima, les ofrecí sacarles una foto. Todavía no eran lo bastante adultos ni cautelosos para rehuir a los fotógrafos, a los que normalmente conocían por primera vez con las esposas puestas y sujetos por un policía; o bien la vanidad pudo más que la cautela. Encaja enteramente con el carácter del matón esa pasión por posar ante las cámaras y la ambición suele ser más fuerte cuando más repulsivo es el sujeto. Así eran justamente éstos y aceptaron la oferta enseguida, incorporando al

---

<sup>146</sup> Véase Ansel ADAMS (1974). “Prólogo” al libro de Alexander ALLAND *Jacob A. Riis, Photographer & Citizen*, op. cit., p. 6.

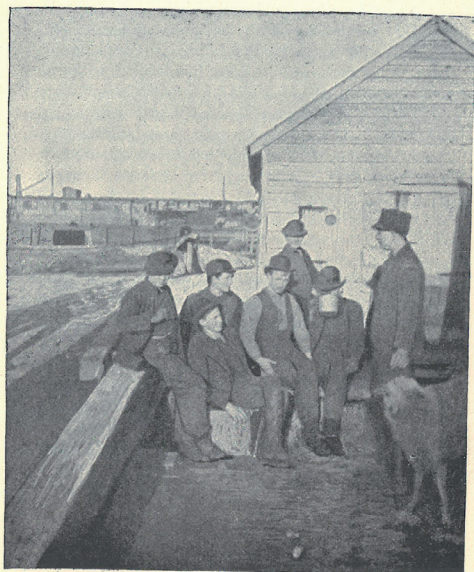
<sup>147</sup> Véase Blake STIMSON (2009). *El eje del mundo*, op. cit., p. 90.

grupo un cordero de aspecto dudoso que tenían por allí (el matadero estaba cerca) como si fuera uno más de la banda. El más cordial de aquellos rufianes que insistía en que le sacara llenándose la jarra, aprovechó la ocasión para echarse al coletolo que quedaba y eso dio pie a unos momentos algo violentos, pero, por lo demás, la pose fue un éxito. Mientras preparaba la cámara, hice una vaga insinuación de fotografíarlos fumando, y la idea cuajó inmediatamente. Nada iba a ser más inevitable a continuación que

captar el espíritu más audaz del grupo 'en su salsa'. Uno de ellos se tumbó en un cobertizo, como si se hubiera dormido, mientras otros dos se inclinaban sobre él, rebuscándole a los bolsillos con una habilidad muy sugerente. Esto, me explicaron, era para mostrar cómo "se lo montaban". Los demás miembros de la banda estaban tan impresionados con la importancia de aquella exhibición que insistían en apretujarse en la foto subiéndose al cobertizo, sentándose en el tejado con los pies colgando y colocándose en todas las posturas imaginables a la vista. Para que ningún lector se equivoque y los tome por jóvenes inofensivos divirtiéndose pacíficamente, tengo que decir que media hora después de nuestro encuentro, cuando llamé a la comisaría de policía situada a tres manzanas de distancia, me enteré de que acababan de detener a dos de mis amigos de Montgomery Guards por robar a un vendedor ambulante judío que justo pasó por allí cuando yo me fui, y de que habían intentado cortarle la cabeza, "solo para divertirse", según ellos mismos

articles found lying around loose, and capable of being converted into cash enough to give the growler a trip or two; but his first venture at robbery moves him up into full fellowship at once. He is no longer a "kid," though his years may be few, but a tough with the rest. He may even in time—he is reasonably certain of it—get his name in the papers as a murderous scoundrel, and have his cup of glory filled to the brim. I came once upon a gang of such young rascals passing the growler after a successful raid of some sort, down at the West Thirty-seventh Street dock, and, having my camera along, offered to "take" them. They were not old and wary enough to be shy of the photographer, whose acquaintance they usually first make in handcuffs and the grip of a policeman; or their vanity overcame their caution. It is entirely in keeping with the tough's character that he should love of all things to pose before a photographer, and the ambition is usually the stronger the more repulsive the tough. These were of that sort, and accepted the offer with great readiness, dragging into their group a disreputable-looking sheep that roamed about with them (the slaughter-houses were close at hand) as one of the band. The homeliest ruffian of the lot, who insisted on being taken with the growler to his "mug," took the opportunity to pour what was left in it down his throat and this caused a brief unpleasantness, but otherwise the performance was a success. While I was getting the camera ready, I threw out a vague suggestion of cigarette pictures, and it took root at once. Nothing would do then but that I must take the boldest spirits of the company "in character." One of them tumbled over against a shed, as if asleep, while two of the others bent over him, searching his pockets with a deftness that was highly suggestive. This, they explained for my benefit,





A GROWLER GANG IN SESSION.

F.130. Páginas 222-223 de *How the Other Half Lives* (1890) con el *halfstone* o semitono de *A Growler Gang in Session*.

confesaron. “El jodío judío apareció y allí estaba la sierra, y se la clavamos.” La policía me describió a los prisioneros con los nombres de Dennis, “el Vago” y “Mud” [barro] Foley<sup>148</sup>.

*A Growler Gang in Session* es la fotografía que se corresponde con el pasaje citado [véase F.130]. La imagen fue una de las 17 que aparecieron impresas mediante el procedimiento de los *halfstones* o semitonos en *Cómo vive la otra mitad*<sup>149</sup>. Según se aprecia, al describir cómo se comportaban los golfillos en su presencia Riis provoca emociones ambivalentes: primero los humaniza, domestica la apariencia salvaje o brutal que el espectador pueda leer en ellos (describe la “ingenuidad” de los pilluelos ante la cámara, la soltura, vanidad y chanza con la que se desenvuelven ante ella), para luego, sin embargo, advertir al público de la irracionalidad y crueldad con la que pueden actuar las bandas a la primera oportunidad que se les presenta de hacer el mal. La ambivalencia del discurso iría a la par con la de la imagen: la soltura y aparente ingenuidad de los golfillos visualmente está corroborada por el hecho de

<sup>148</sup> Véase Jacob A. Riis (2004). *Cómo vive la otra mitad*, op. cit., pp. 276-277.

<sup>149</sup> Véase Jacob A. Riis (1890). *How the Other Half Lives*, op. cit., p. 223.

que cada uno mira hacia un lado distinto, concentrado en sus asuntos, mientras que el que bebe cerveza lo hace precisamente mirando a cámara en actitud desafiante, mostrando el verdadero carácter pendenciero —y poco ingenuo— que, según Riis, pueden adquirir. El desafío, sin embargo, casualmente está contrarrestado (como si de una mofa a la propia bravuconería del matón se tratase) por la atención con la que el cordero mira igualmente a cámara.

Del fragmento citado se desprende otra peculiaridad presente en el discurso de Riis: la autorreferencialidad al acto fotográfico. Esto es: en sus conferencias con linterna mágica, sus artículos y libros principales, encontramos alusiones directas del autor al modo en que aquél se desarrolló<sup>150</sup>. En consecuencia, al hacer consciente a su público del carácter que adquiriría su relación con el sujeto fotografiado, el autor no solo fomentaba la virtud testimonial del hecho en sí (la captación de la toma), sino que a través del texto aportaba una interpretación (su interpretación) del referente y le conducía hacia el modo en que debía leer el alcance de la fotografía. Con esta perspectiva, Riis explotaba el supuestamente carácter objetivo de la génesis fotográfica, su modo de representación realista (la fotografía como mimesis o espejo de lo real), para a continuación iniciar un “proceso de atribución” semántica, es decir, ir más allá de la noción de índice de la imagen.

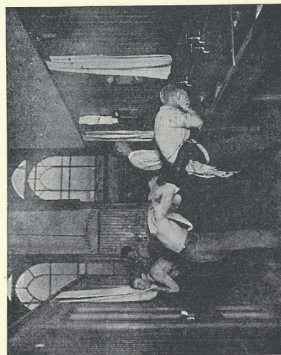
La referencia de Riis al acto fotográfico se convertiría en un elemento recurrente en su obra, especialmente en sus dos primeros libros y conferencias. Veamos algunos ejemplos más. En otro de sus retratos de grupo, publicado igualmente en *Cómo vive la otra mitad* (p. 205 de la citada edición original), *Getting Ready for Supper in the Newsboy's Lodging-House* (1890) [F.131], en el que comenta con humor cómo no había manera de que un grupo de chicos sin hogar, que habían sido acogidos por una institución de caridad, se estuvieran quietos mientras intentaba retratarlos, dice:

---

<sup>150</sup> Acometemos el análisis del acto fotográfico en Riis según la idea desarrollada por Philippe Dubois a propósito de que no es “posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible”. Para Dubois, no obstante, el acto fotográfico va más allá de la acción de captar o producir la toma —que es con el sentido en que aplicamos aquí el término—; incluye asimismo el “acto de su recepción y de su contemplación”. Véase Philippe DUBOIS (2010). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, trad. de Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós.

ing a trade and getting paid by the week, there are ten-cent beds with a locker and with curtains hung about. Night schools and Sunday night meetings are held in the building and are always well attended, in winter especially, when the lodging-houses are crowded. In summer the low-path and the country attract their share of the bigger boys. The "Sunday-school racket" has ceased to have terror for them. They follow the proceedings with the liveliest interest, quick to detect cant of any sort, should any stray in. No one has any just conception of what congregational singing is until he has witnessed a roomful of these boys roll up their sleeves and start in on "He is the lily of the valley." The swinging trapeze in the gymnasium on the top floor is scarcely more popular with the boys than this tremendously vocal worship. The Street Arab puts his whole little soul into what interests him for the moment, whether it be pulverizing a rival who has done a mean trick to a smaller boy, or attending at the "gospel sleep" on Sundays. This characteristic made necessary some extra supervision when recently the lads in the Duane Street Lodging House "chipped in" and bought a set of boxing gloves. The trapeze suffered a temporary eclipse until this new toy had been tested to the extent of several miniature black eyes upon which soap had no effect, and sundry little scores had been settled that evening things up, as it were, for a fresh start.

I tried one night, not with the best of success I confess, to photograph the boys in their wash-room, while they were cleaning up for supper. They were quite turbulent, to the disgust of one of their number who assumed, unmasked, the office of general manager of the show, and expressed his mortification to me in very polite language.



ARTIST: READY FOR SUPPER IN THE NEWSBOY'S LODGING HOUSE.

F.131. Páginas 204-205 de *How the Other Half Lives* (1890). Arriba se aprecia el *half-tone* de *Getting Ready for Supper in the Newsboy's Lodging-House*.

Una noche intenté, no con mucho éxito, lo confieso, fotografiar a los chicos en su cuarto de baño mientras se lavaban para la cena. Armaban un gran alboroto, para disgusto de uno de ellos, que había asumido, sin que nadie se lo pidiera, el cargo de director general del espectáculo, y me expresó su mortificación en un lenguaje muy educado:

-Si se comportaran mínimamente, señor —se quejó— podría hacer una buena foto... -Sí —le dije, pero no es lo que les sale, supongo.

-No, ¡demonios! —dijo él, abandonando su tono comediado como respuesta a la provocación—, estos chavales no tienen sentido común, ¡por los clavos de Cristo!<sup>151</sup>

<sup>151</sup> Véase Jacob A. Riis (2004). *Cómo vive la otra mitad*, op. cit., pp. 253-254. Riis captó dos tomas de *Getting Ready for Supper in the Newsboy's Lodging-House* que varían mínimamente: una en que el joven más cercano a la cámara mira al objetivo, y a continuación otra en que se está secando la cara [véase F.132]. Decidió publicar la segunda posiblemente para subrayar la naturalidad de la escena mostrada en la que los muchachos hacen caso omiso del fotógrafo, lo que, por otra parte, señala el texto.



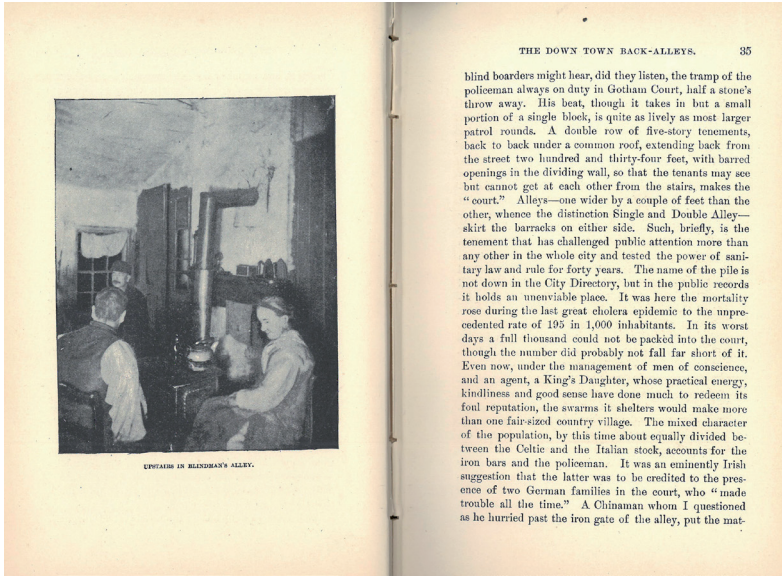
F.132. Jacob Riis: *Getting Ready for Supper in the Newsboy's Lodging-House* (1890). / CAW Print, MCNY.

Riis reproduce la conversación con la intención de despertar las simpatías de su público hacia los individuos retratados, por haber elegido el camino contrario al de la banda de matones, habiendo crecido, no obstante, en circunstancias similares. Si analizamos el fragmento en el contexto del capítulo, la anécdota sobre la toma fotográfica, presentada en este caso como todo un “espectáculo”, sirve de distensión tras haber introducido el trabajo que la Children’s Aid Society (CAS) lleva a cabo con los jóvenes sin hogar, ofreciendo, además de escuelas, centros de acogida por un precio módico, como la *Newsboy’s Lodging-House*, donde fue captada la imagen, un alojamiento para jóvenes que trabajaban como repartidores de prensa, a condición de que se les viera dispuestos a ganarse la vida y aprender a cuidar de sí mismos. La estampa (los jóvenes lavándose antes de cenar) subraya además los comentarios previos que reproduce el autor sobre estas asociaciones de caridad a propósito de que “el agua y el jabón son agentes morales tan poderosos en este campo particular como los sermones y prédicas”. Toda vez que el lector ha podido formarse una imagen fidedigna (textual y visual) de la labor que llevan a cabo este tipo de organizaciones benéficas, Riis pasa a objetivarla en cifras:

En conjunto los centros de acogida ofrecieron refugio el año pasado e instruyeron a 12.153 chicos y chicas. [...] Además, la Sociedad se ha establecido y regenta en los distritos de las casas de vecindad veintiuna escuelas de artes y oficios [se refiere a los *industrial schools*\*], coordinadas con las escuelas públicas [*public schools*] responsables de la zona, para los hijos de los pobres que no encuentran sitio en los internados municipales [*city’s school-houses*], o son demasiado harapientos para ir allí [...]. La escuela italiana de Leonard Street tuvo una asistencia de unos seiscientos pupilos el año pasado. La media de asistencia diaria fue un conjunto de 4.105, aunque eran 11.331 los registrados como alumnos. Si se considera que 1.132 de ellos eran hijos de padres alcohólicos y a 416 les habían encontrado pidiendo limosna en la calle, y se contrasta con los 1.337,21 dólares depositados en la caja de ahorros de la escuela por 1.745 pupilos, podrán hacerse una idea más aproximada del alcance del trabajo de la sociedad<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> *Ibíd.*, pp. 256-257.



F.133. Páginas 34-35 de *How the Other Half Lives* (1890), con el *halfstone* de *Upstairs in Blindman's Alley*.

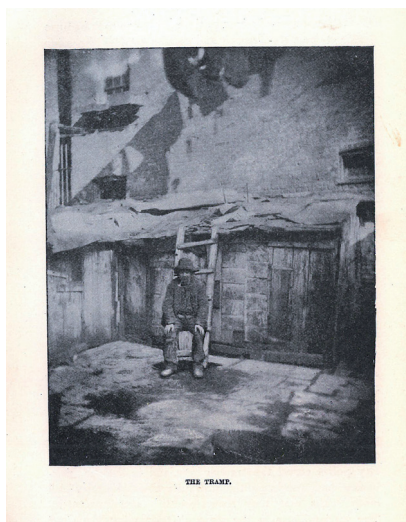
Si en *Getting Ready for Supper in the Newsboy's Lodging-House* la imagen revelaba la simpatía de los sujetos que nos trasladaba Riis mediante el texto, gracias a la espontaneidad y naturalidad que muestran los muchachos ante la cámara, en *Upstairs in Blindman's Alley* (publicada también en *halfstones* en *Cómo vive la otra mitad*, p. 34 [F.133]) la fotografía funciona como antítesis al humor negro del pasaje que la acompaña, derivado de la impericia de Riis en la ignición del flash de magnesio:

Para dar una idea aproximada de lo que significa una “limpieza” sanitaria en esos barrios pobres, es útil relatar un percance que viví al hacer una foto con flash a un grupo de mendigos ciegos en una casa de vecindad. Con manos inexpertas acabé sin querer incendiando la casa. Una vez pasado el efecto cegador del flash, en cuanto recuperé la vista, me di cuenta de que estaba ardiendo el cúmulo de papeles y harapos que colgaban de la pared. Éramos seis personas, cinco hombres y mujeres ciegos, ignorantes del peligro que corrían, y yo, en una habitación de la buhardilla con una docena de escalones torcidos y erosionados que nos separaban de la calle, y unas cuantas familias tan vulnerables como la que me había acogido.

Pensar en cómo sacarles de allí me helaba la sangre mientras veía las llamas trepar por la pared, y mi primer impulso fue echar a correr hacia la calle y gritar pidiendo ayuda. El siguiente fue intentar apagar el fuego y eso hice, aunque me costó muchísimo. Después, cuando bajé a la calle, le conté lo que había pasado a un policía amistoso. Por alguna razón le pareció un buen chiste y se rio sin inhibiciones de que me hubiera preocupado que las chispas se abrieran paso por la pared podrida, la incendiaran de nuevo y se destruyera la casa con todos los que la habitaban. Me explicó por qué, cuando recobró el aliento: “Pero ¿usted no lo sabe?” —me dijo. “Pero si es la casa de la Cuchara Sucia [*Dirty Spoon*]. El invierno pasado se incendió seis veces, pero nunca se quemó. ¡La capa de suciedad que cubre las paredes es tan gruesa que acaba por apagar el fuego!”— Lo cual, si es cierto, demuestra que el agua y la suciedad, elementos que en general no se considera que armonicen, se unen en beneficio de la aseguradora de inmuebles<sup>153</sup>.

No solo el humor negro, sino también la ironía se desprende del uso que en ocasiones hace Riis de algunas imágenes al relatar el modo en que tuvo lugar el acto fotográfico. Veamos otro ejemplo referido al retrato *The Tramp* [F.134], aparecido también en *halftones* en *Cómo vive la otra mitad* (p. 79):

En una de mis vistas al Bend, fui a topar con un vagabundo particularmente harapiento y de muy mala fama, que estaba sentado fumando su pipa en el travesaño de una escala, con una descarada y filosófica fruición, en medio del hacendoso trajín de una veintena de traperos. Le propuse que posara para una foto y le ofrecía diez centavos por el trabajo. Aceptó la oferta asintiendo apenas y se sentó pacientemente,



F.134. Páginas 78-79 de *How the Other Half Lives* (1890) con el *halftone* de *The Tramp*.

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

observándome desde su sitio hasta que estuve preparado. Luego se quitó la pipa de la boca y se la guardó en el bolsillo y declaró con calma que no estaba incluida en el trato y que valía un cuarto de dólar más que saliera en la foto. La pipa, por cierto, era de arcilla y de las más baratas. Pero tuve que rendirme. El hombre, apenas diez segundos empleado en un trabajo honrado, que consistía simplemente en sentarse, una tarea en la que era sin duda experto, se había puesto en huelga. Conocía sus derechos y el valor del “trabajo” y no pensaba dejarse “explotar”.

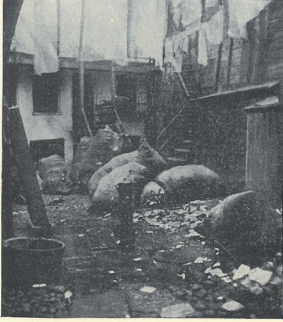
¿De dónde vienen esos vagabundos? ¿Y por qué el vagabundeo? Son preguntas que se plantean a menudo y que quedan sin respuesta.

La fotografía le sirve, de nuevo, para ganarse la admiración de su público antes de introducir el problema de los vagabundos y de tratar de dar respuestas a esas preguntas que parecen no tenerlas.

Con todo, la imagen no siempre cumple una función de distensión del texto. Otras veces denuncia abiertamente un problema con el apoyo de una argumentación dotada de la mayor seriedad y rotundidad. La fotografía se vuelve entonces un documento con carácter probatorio: demuestra que el problema existe y hay que erradicarlo. Esto no significa que las anteriores fotografías no compartan este atributo, sino que la imagen suele ir asociada a una vocación social con pretensiones claramente reformistas. Digamos que Riis entretiene subjetivando historias personales y, cuando su público baja la guardia, aprovecha para introducir el verdadero mensaje que quiere que recuerden. Así, por ejemplo, el capítulo dedicado al barrio del Bend comienza describiendo el pintoresquismo del lugar a plena luz del día, para lo cual se apoya de dos imágenes: la comentada *Bandit's Roost* en que aparecen las dos figuras femeninas en vez de la del matón, y un vista general de la calle Mulberry Bend, donde Riis tenía su oficina de prensa, que muestra la agitación del barrio en un día laboral. A mitad de capítulo el pintoresquismo se transforma en tremendismo: comienza a plantear las aglomeraciones de personas que se producen en el interior de las casas de vecindad y la mortalidad que se les asocia, especialmente la infantil. Como al lector le ha sido introducido previamente un croquis de la zona, Riis puede permitirse hacer referencia a callejones ya vistos: “Aquí, en esta casa de vecindad, n° 59, cerca de Bandit's Roost, murieron catorce personas ese año y once de ellas eran niños; en el n° 61 once, y ocho de ellos no habían cumplido los cinco años”. Riis se apoya en cifras



writing this. The last two tenants had just left. Their fate was characteristic. The "old man," who lived in the corner coop, with barely room to crouch beside the



BOTTLE ALLEY.

store—there would not have been room for him to sleep had not age crooked his frame to fit his house—had been taken to the "crazy house," and the woman who was his

neighbor and had lived in her shed for years had simply disappeared. The agent and the other tenants "guessed," doubtless correctly, that she might be found on the "sid- and," but she was decrepit anyhow from rheumatism, and "not much good," and no one took the trouble to inquire for her. They had all they could do attending to their own business and raising the rent. No wonder; I found that for one front room and two "bedrooms" in the sinneful old wrecks of buildings the tenant was paying \$10 a month, for the back-room and one bedroom \$9, and for the attic rooms, according to size, from \$3.75 to \$5.50.

There is a standing quarrel between the professional—I mean now the official—sanitarian and the unsanitary agitator for sanitary reform over the question of overcrowded tenements. The one puts the number a little vaguely at four or five hundred, while the other asserts that there are thirty-two thousand, the whole number of houses classed as tenements at the census of two years ago, taking no account of the better kind of flats. It depends on the angle from which one sees it which is right. At best the term overcrowding is a relative one, and the scale of official measurement conveniently sliding. Under the pressure of the Italian influx the standard of breathing space required for an adult by the health officers has been cut down from six to four hundred cubic feet. The "needs of the situation" is their plea, and no more perfect argument could be advanced for the reformer's position.

It is in "the Bend" the sanitary policeman locates the bulk of his four hundred, and the sanitary reformer gives up the task in despair. Of its vast homeless crowds the census takes no account. It is their instinct to shun the light, and they cannot be corralled in one place long

F.135. Páginas 66-67 de *How the Other Half Lives* (1890) con el *half-tone* de *Bottle Alley*.

y reproduce tablas del registro del Bureau of Vital Statistics [Departamento de Estadísticas Vitales] de la ciudad, tratando de justificar —ahora sí— la denuncia del mal estado de las casas de vecindad y su hacinamiento con dos imágenes. En relación con la primera, *Bottle Alley*, publicada en semitonos (p. 66; F.135), dice:

Bottle Alley [Callejón de la Botella] está a la vuelta de la esquina, en Baxter Street; pero es un buen ejemplo de su especie, allí donde se encuentre. Miren cualquiera de esas casas, siempre las mismas pilas de harapos, de huesos malolientes y papel mohoso, todas esas cosas que la policía sanitaria se jacta de haber erradicado de vertederos y depósitos. De este espacio diminuto y pelado dicen "piso con salón" y a dos gallineros oscuros como pozos los llaman dormitorios. En realidad, sólo cabe la cama. La olla para hervir el té de la familia está en el fogón, haciendo las funciones de caldera para hervir la colada. De noche, habrá recobrado de nuevo su uso normal, a modo de ilustración práctica de cómo, en el Bend, la pobreza encuentra recursos para sobrevivir. Hay una, dos, tres

camas, si las cajas viejas y montones de paja sucia pueden recibir ese nombre; una estufa rota con una tubería loca de la que sale humo en cada juntura, una mesa de toscos tablones puestos sobre cajas, pilas de basura en el rincón. El aire viciado y el olor son abrumadores. ¿Cuántas personas duermen aquí? La mujer del pañuelo rojo sacude la cabeza con resentimiento, pero la niña de piernas desnudas y la cara brillante cuenta con sus dedos: ¡cinco, seis!

-¡Seis, señor, seis! –Seis adultos y cinco niños.

-Sólo cinco –dice con una sonrisa, envolviendo al pequeño en su regazo con su cruel vendaje. Hay otro en la cuna, una cuna de verdad. –¿Y cuánto pagan de alquiler?

-Nueve y medio, y por favor, señor, mire, ni siquiera nos cambia el papel de la pared.

Está hablando del casero. El “papel” cuelga en la pared, en mohosos jirones<sup>154</sup>.

Por primera vez en *Cómo vive la otra mitad* Riis exhorta al lector a mirar la fotografía mientras le describe lo que está viendo, y lo introduce en el interior de la casa que no puede ver, pero sí imaginarse, jugando así con distintos recursos expresivos, desarrollando toda un proceso dialéctico entre ver/no ver, mostrar/no mostrar, es decir, potenciando el alcance simbólico del fuera de campo o contracampo, el “lugar escamoteado, irrepresentable”<sup>155</sup>. Era lógico que, para cerrar el capítulo, Riis pusiese rostro al hacinamiento colectivo que el texto denuncia con su conocida imagen *Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement - “Five Cents a Spot!”*, si bien esta fue reproducida en forma de grabado [F.136], lo que le restó el impacto del que, sin embargo, el texto no carece:

El censo no recoge cifras de las inmensas multitudes sin techo ni domicilio fijo. [...] Las autoridades sanitarias saben de la miseria y la degradación que habitan en esas madrigueras. En los largos días de verano,

---

<sup>154</sup> *Ibíd.*, p. 90.

<sup>155</sup> Entendemos el contracampo como “ese espacio en el que, merced al trabajo de escritura, se organiza el discurso y, merced a la producción llamada lectura, queda fundada la representación”. Véase Antònia CABANILLES y Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA (1986). “Metodología(s) del análisis de la imagen”, p. 5. En *Eutopías. Teorías / Historia / Discurso*, vol. 2, número 1, invierno de 1986. Valencia / Minneapolis: Instituto de Cine y Radio-Televisión. / Institute for the Study of Ideologies and Literature.

enough to be counted. But the houses east, and the last count showed that in "the Bend" district, between Broadway and the Bowery and Canal and Chatham Streets, in a total of four thousand three hundred and sixty-seven "apartments" only nine were for the moment vacant, while in the old "Africa," west of Broadway, that receives the overflow from Mulberry Street and is rapidly changing its character, the notice "standing room only" is in vogue. Not a single vacant room was found there. Nearly a hundred and fifty "lodgers" were driven out of two adjoining Mulberry Street tenements, one of them aptly named "the House of Bazaaz," during that census. What squalor and degradation inhabit these dens the health officers know. Through the long summer days their carts patrol "the Bend," scattering disinfectants in streets and lanes, in sinks and cellars, and hidden hovels where the tramp burrows. From midnight till far into the small hours of the morning the policeman's thundering rap on closed doors is heard, with his stern command, "Apri port!" on his rounds gathering evidence of illegal overcrowding. The doors are opened unwillingly enough—but the order means business, and the tenant knows it even if he understands no word of English—upon such scenes as the one presented in the picture. It was photographed by flashlight on just such a visit. In a room not thirteen feet either way slept twelve men and women, two or three in banks set in a sort of alcove, the rest on the floor. A kerosene lamp burned dimly in the fearful atmosphere, probably to guide other and later arrivals to their "beds," for it was only just past midnight. A baby's fretful wail came from an adjoining hall-room, where, in the semi-darkness, three recumbent figures could be made out. The "apartment" was one of three in two adjoining



PHOTOGRAPH BY J. LEWIS BAYARD STREET TENEMENTS—FIVE CENTS A SPOT.

F.136. Páginas 68-69 de *How the Other Half Lives* (1890) con el grabado *Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement - "Five Cents a Spot!"* basado en la fotografía homónima de Riis.

sus carros patrullan el Bend, rociando con desinfectante las calles y caminos, los lavabos y sótanos, y los tugurios escondidos donde hurgan los vagabundos. Desde medianoche hasta altas horas de la madrugada, se oye el estruendoso golpe de la policía en las puertas, con su severa orden "Apri port!", en las rondas que efectúa a fin de recoger pruebas de hacinamiento ilegal. Las puertas se abren de mala gana —pero la orden significa continuar o no con el negocio, y el inquilino lo sabe aunque no tenga ni idea de inglés—, y entonces aparecen escenas como la que muestra la imagen anterior. Esa foto se hizo con flash en una de esas visitas. En una habitación de menos de cuatro metros de largo y ancho dormían doce hombres y mujeres, dos o tres en bancos dispuestos en una especie de alcoba, el resto en el suelo. Una lámpara de queroseno ardía con luz tenue en aquella terrible atmósfera, probablemente para orientar el camino a sus "camas" de otros que llegaron tarde, porque sólo era justo después de medianoche. El gemido inquieto de un niño de meses llegaba de un vestíbulo adyacente, donde, en la semipenumbra, se distinguían tres figuras acostadas. El "apartamento" era uno de los tres que habíamos

encontrado en dos edificios contiguos, en media hora, en similares condiciones de hacinamiento. La mayoría de los hombres eran inquilinos, que dormían allí a cinco centavos el sitio<sup>156</sup>.

Según se aprecia en el fragmento, Riis estrecha la relación entre texto e imagen, su producción de sentido, al hacer referencia explícita a la fotografía como estrategia discursiva (“y entonces aparecen escenas como la que muestra la imagen anterior”), subrayando su carácter testimonial (“esa foto se hizo con flash en una de esas visitas”). Así, las descripciones que lleva a cabo de ambas escenas apelan no solo a la vista, sino a otras facultades del lector, reproduciendo y describiendo sonidos (“*Apri port!*”;

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, pp. 93, 96. Si bien *Five Cents a Spot!* apareció en forma de grabado en *Cómo vive la otra mitad* [F. 136], Riis reproduciría nuevamente la imagen con todo su potencial fotográfico en dos de sus posteriores libros: su autobiografía y *The Peril and The Preservation of the Home*. En el primero, el autor se apoyaba en la imagen para explicar el alcance probatorio que tuvieron sus fotografías: “Recuerdo una expedición de medianoche al barrio miserable de Mulberry Bend con la policía sanitaria, la cual había descubierto un par de casos típicos de excesivo atestamiento de personas. En uno de ellos, dos cuartos que a lo sumo deberían haber alojado a cuatro o cinco personas, en realidad albergaban a quince, entre ellos un bebé de una semana. La mayoría eran pensionistas y dormían allí por ‘cinco centavos la plaza’. Ni siquiera se simulaba que hubiera camas. Cuando al día siguiente el informe fue presentado al Consejo de Salud Pública [Health Board] no causó gran impresión —estas cosas rara vez lo hacen, expresadas en meras palabras—, hasta que mis negativos, recién venidos del cuarto oscuro y todavía chorreando, vinieron a reforzarlas. Ante ellas no hubo apelación. Por cierto, no fue el único caso en que ocurrió algo parecido. Ni las protestas del propietario ni las súplicas del inquilino podían convencer ante la prueba de la máquina fotográfica, y yo quedaba satisfecho”. Véase Jacob A. Riis (1965). *La formación de un americano*, op. cit., p. 198. En el segundo, Riis recurriría a la imagen de modo similar a como lo hizo en *Cómo vive la otra mitad*: para ilustrar el hacinamiento, que esta vez denunciaba en el marco de una conferencia. La imagen no solo se proyectó con linterna mágica, sino que se reprodujo en *halfstones* a página completa en el libro que recogió las ponencias [véase supra, F.78, en p. 314], cuyo editor en esta ocasión se cuidó de señalar al lector el lugar preciso en el que se ubicaba cada fotografía, a fin de respetar la estrecha relación que éstas mantenían con el texto: “Miren, ahora, en el interior de este piso de un bloque de la zona Este y díganme si creen que es un entorno adecuado para la ciudadanía americana. (Véase la ilustración de la página 132.) Esta es una de las pocilgas de las que les he hablado, y hay demasiadas como ellas. Trece personas dormían en una habitación donde la ley permitía sólo tres. En este barrio conté cuarenta y tres familias en una casa de vecindad donde el constructor original había hecho habitaciones para diecisiete. ¿Creen que esto es seguro? ¿Y cuál debe de ser el efecto sobre la generación que crece en un ambiente como éste?” Véase Jacob A. Riis (1903). *The Peril and The Preservation of the Home*, op. cit., pp. 130-131.

“el gemido inquieto de un niño de meses”), y olores (“el aire viciado y el olor son abrumadores”). Su modo de detallar la escena y transcribir los diálogos es más que novelesco, casi cinematográfico, por cuanto permite al lector representarse vívidamente la realidad.

Así, de los ejemplos extraídos podemos concluir que la metodología discursiva de Riis consiste —si se me permite la metáfora— en poner en movimiento una escena a partir de una (caso de sus libros) o varias fotografías (caso de sus conferencias) que podrían funcionar como fotogramas, de manera que el lector complete la secuencia con la ayuda de la narración adjunta. No se trata de un fotoensayo o fotorreportaje, como algunos autores han señalado<sup>157</sup>, sino de galvanizar las imágenes mediante el texto. Riis desvela así el subtexto de la fotografía (lo que no se ve, pero quiere que se sepa), conduciendo las emociones de sus lectores y espectadores (la compasión, la repulsión, el miedo, la sorpresa o incluso la risa) con el trasfondo de la denuncia en mente. Luc Sante ha destacado cómo esta cualidad cinética de su fotografía hace justicia a la cualidad moral del objeto de estudio por cuanto no degrada con ella a los sujetos, sino que los representa como actores en el escenario de los barrios bajos:

Que Riis era un humanista antes que un coleccionista de miserias resulta evidente por el hecho de que casi todas sus fotografías están compuestas como marcos, o como espacios teatrales en los que las personas mantienen la escena, y esto es cierto incluso del trabajo al paso [*flash and run*] del que se ocupó en sus primeros años de carrera, cuando sorprendía en antros a bebedores de cervezas o a durmientes en casas de huéspedes a un nickel. Estas fotografías, a pesar de la cualidad invasiva, inherente a su método, no reducen o degradan a sus objetos, sino que los retratan como actores. Incluso una fotografía de 1890 de niños robando manzanas de un carro [se refiere a una de las dos imágenes de la serie *What the boys learn on their street playground* (1897), F.137], tomada apresuradamente en la calle, tiene una sugerencia teatral, aunque en este caso con la perspectiva de las primeras películas en su descripción del movimiento antiguo contra un trasfondo estático<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> Caso de Blake Stimson en *El eje del mundo* (op. cit., pp. 91-93), que considera la relación entre texto e imagen en la obra de Riis en el marco del ensayo fotográfico.

<sup>158</sup> Véase Luc SANTE (2003). *Low Life*, op. cit., pp. 35-36.



F.137. Jacob Riis: *What the boys learn on their street playground* (1897). /  
CAW Print, MCNY

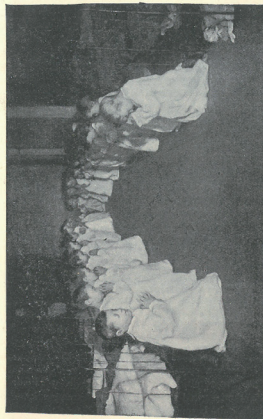
Con esta perspectiva, lo que Riis quería (de)mostrar con la fotografía, iba reforzado en todo momento por el relato que la acompañaba. Dicho de otro modo, la relación que se produce entre texto e imagen supera la intención testimonial de verificar visualmente lo que se cuenta: la letra matiza y aviva ciertos aspectos presentes en la imagen, pero también habla de lo que no se puede ver, de lo que está oculto; en sí, revela más de lo que representa, pero con la autoridad de la que, merced a su registro, la fotografía ha dotado al texto. La narración, por tanto, crea un efecto que subraya el poder de persuasión de la imagen.

Hasta aquí hemos visto cómo las narraciones asociadas a las imágenes trataban de suscitar reacciones ambivalentes en el lector (de repugnancia, humor, sorpresa o condescendencia). En el caso de los niños, Riis reconduciría esos sentimientos hacia la piedad o el enternecimiento, como ocurre en su retrato colectivo *Prayer-Time in the Nursery, Five Points House of Industry* (1888), que muestra una hilera de criaturas en la habitación de un orfanato arrodilladas al pie de sus camas, dispuestas a rezar sus oraciones antes de dormir [véase F.138]. Para Peter Bacon Hales, en retratos como éste, Riis pasó por alto las sensibilidades estéticas y culturales del siglo XIX, firmemente ancladas en la sociedad victoriana, que marcaban los principios de representación de la época, redefiniendo así la noción aceptada de lo que *debería* ser una buena fotografía. En efecto, *Prayer Time in the Nursery* es un ejemplo de cómo antepuso la verdad sin ambages al moralismo imperante, operando él mismo la cámara en los casos en que algunos de los fotógrafos que temporalmente contrató, como Fisk, se negaron a captar ciertas escenas como la que revela dicha imagen, porque “iba en contra de los principios tomar un retrato de cualquiera rezando”. Riis, que, a pesar de ser un hombre religioso, consideraba incomprensibles estos escrúpulos, los utilizó para fomentar, en palabras de Bacon Hales, “esa separación entre el idealismo cultural y el realismo fotográfico” como base de su fotografía: “Al yuxtaponer los dos, fue capaz de impactar a un público en la creencia de sus historias, de ‘generar una impresión’, como él lo llamó, de un modo que nunca había sido capaz de hacer con sus escritos”<sup>159</sup>. En el caso de *Prayer Time in the Nursery*, la “impresión” o sacudida que quería causar a sus espectadores era alimentada por el texto, que apelaba directamente a las emociones del espectador:

---

<sup>159</sup> Véase Peter Bacon Hales (1984). *Silver Cities*, op. cit., p. 175.

ened by them from the streets and had their little feet set in the better way. Their work still goes on, increasing and gathering in the waifs, instructing and feeding them, and helping their parents with advice and more substantial aid. Their charity knows not creed or nationality. The House of Industry is an enormous nursery-school with an average of more than four hundred day scholars and constant boarders—"outsiders" and "insiders." Its influence is felt for many blocks around in that crowded part of the city. It is one of the most touching sights in the world to see a score of babies, rescued from homes of brutality and desolation, where no other blessing than a drunken curse was ever heard, saying their prayers in the nursery at bedtime. Too often their white night-gowns hide tortured little bodies and limbs cruelly bruised by inhuman hands. In the shelter of this fold they are safe, and a happier little group one may seek long and far in vain.



PRAYER-TIME IN THE NURSERY, FIVE POINTS HOUSE OF INDUSTRY.

F.138. Páginas 68-69 de *How the Other Half Lives* (1890) con el *halfstone* de *Prayer-Time in the Nursery, Five Points House of Industry* (1888).

La Casa de la Industria de Five Points es una enorme escuela-jardín de infancia con una media de más de cuatrocientos alumnos diurnos y residentes internos, “de fuera” y “de dentro”. [...] Uno de los espectáculos más conmovedores del mundo es el que ofrecen esos niños pequeños, rescatados de hogares de brutalidad y desolación, donde nunca se ha oído otra bendición que la maldición de un borracho, cuando rezan sus oraciones en el centro antes de dormir. Demasiadas veces sus camisones blancos ocultan cuerpecitos torturados y brazos y piernas cruelmente heridos por manos inhumanas. Al abrigo de este redil están seguros y forman el grupo más feliz que puede encontrarse allá donde se busque<sup>160</sup>.

El impacto de la fotografía, publicada en semitonos en *Cómo vive la otra mitad* (p. 135) [F. 138], se produce esta vez al saber que bajo esos blancos camisones hay marcas evidentes del maltrato infantil del que previamente

<sup>160</sup> Véase Jacob A. RUIS (2004). *Cómo vive la otra mitad*, op. cit., p. 240.





F.139. Jacob Riis: *Prayer-Time in the Nursery, Five Points House of Industry* (1888). Diapositiva para linterna mágica. / MCNY.

fueron víctimas los niños. Según la transcripción que se conserva de la conferencia que Riis impartió en la Washington Convention of Christians at Work, la proyección de la diapositiva de esta imagen [F.139] suscitó aplausos entre el público, lo que indica el éxito que abrazó su método:

Dejéme llevarles allí por la noche (muestra la fotografía *Prayer-time in Nursery, Five Points House of Industry*). La capté allí una noche a hurtadillas con mi cámara mientras se iban a dormir y se arrodillaban a los pies de sus camas como la imagen les muestra [Aplausos.] ¡Casi todos los blancos camisones esconden pobreza, moratones, extremidades cruelmente torturadas!<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> Véase Jacob A. Riis (1895): “The Other Half and How They Live; Story in Pictures”. En *The Temple-Builder*, op. cit., p. 417.

Riis era consciente de cuándo le convenía desvelar lo que estaba más allá de la imagen. Así, en otras de sus charlas ya citadas, *The Peril and the Preservation of the Home*, proyectó la misma imagen para clausurar su conferencia y optó por cambiarle el sentido. En este caso, pasó de suscitar la compasión de su público a querer representar con ella un atisbo de esperanza, apelando al trabajo social que llevan a cabo instituciones de caridad como la Five Points House of Industry, que daba cobijo a los niños retratados en la fotografía:

Les he mostrado Five Points en su vieja iniquidad y les he pedido que lo retengan en la mente, que volvería a él. Les he mostrado las ‘viejas casas de vecindad de las iglesias’ y les he dicho por qué se toleran. Sin embargo, en su vergüenza, fue este perverso tugurio, fue la indignación de este mal día, el que nos mostró el camino de salida. Donde estas casas de vecindad permanecen, hoy las puertas de la Five Points Mission se abren a diario para admitir casi a mil niños a los que se les enseña el mejor camino. (Véase la ilustración que enfrenta la página 114.) El punto mismo ha llegado a ser Paradise Park, un patio de recreo para los niños; y cruzando el parque otra misión, la Five Points House of Industry, ha registrado las sacrificadas labores durante cincuenta años de hombres y mujeres cristianas. Por lo que también hay esperanza. Esa es la salida [de la lucha contra el barrio bajo]<sup>162</sup>.

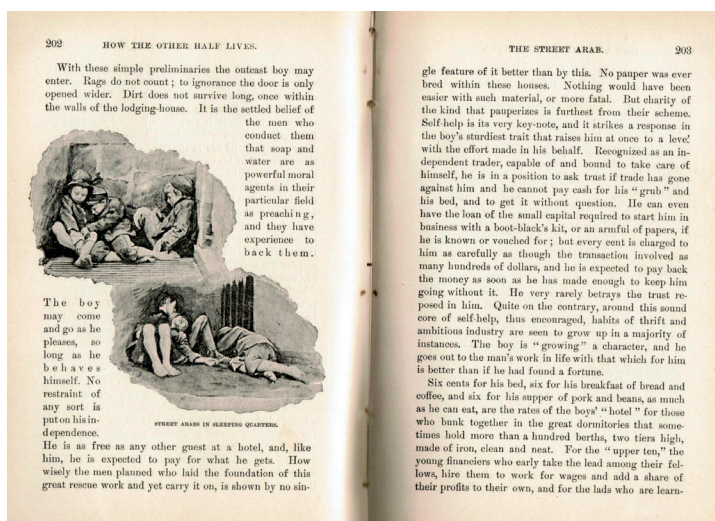
No se trata de un ejemplo aislado. Riis explotaría las potencialidades de esta técnica discursiva (oral y escrita) en especial con los temas relacionados con la infancia en los suburbios. Así, hallamos otra muestra de la cualidad cinética que acompaña a la imbricación de texto e imagen en la serie fotográfica *Street Arabs in a Sleeping Quarters*, igualmente aparecida en *Cómo vive la otra mitad* (p. 202; F.140):

Todo aquel a quien el trabajo o la curiosidad hayan llevado a recorrer Park Row o Printing House Square a medianoche, cuando en el aire rugen las grandes prensas que hacen girar, con tinta impresa en interminables rollos de papel blanco, la historia del mundo en las últimas veinticuatro horas, habrá visto grupitos de esos chicos [los golfillos] merodeando en torno a las rotativas. En invierno, cuando la nieve cubre las calles, buscando abrigo en las rejillas de salidas de aire, que despiden el vapor caliente de

---

<sup>162</sup> Véase Jacob A. Riis (1903). *The Peril and Preservation of the Home*, op. cit., p. 114.

la prensa del sótano con su ruidoso repiqueteo, y en verano, jugando a los dados o a las cartas en el bordillo de la acera, con sus peniques tan duramente ganados y la absorta preocupación de los jugadores veteranos. Ésa es su zona. Allí es donde el agente de la Sociedad para la Prevención de la Crueldad contra los Niños encuentra a los que considera demasiado jóvenes para “el oficio”, pero no siempre los atrapa. Como conejos en sus madrigueras, los pequeños pilluelos duermen con un ojo abierto y los sentidos en guardia ante la proximidad del peligro: de su enemigo, el policía, cuya principal misión en la vida es llevárselos, y del asistente social, que quiere robarles su querida libertad<sup>163</sup>.



F.140. Páginas 202-203 de *How the Other Half Lives* (1890) con los semitonos retrabajados de las fotografías de Riis *Street Arabs in Sleeping Quarters*.

La narración que acompaña las imágenes no solo genera la sensación de movimiento (“las prensas que hacen girar... la historia del mundo”, los golfillos “merodeando en torno a las rotativas”, “buscando abrigo en las rejillas de salidas de aire”, “jugando a los dados” o durmiendo “con un ojo abierto y los sentidos en guardia”), sino que también hay vívidas alusiones a los sonidos de

<sup>163</sup> Véase Jacob A. RIIS (2004). *Cómo vive la otra mitad*, op. cit., p. 244.



F.141. Jacob Riis, Richard Hoe Lawrence y Henry G. Piffard: *Street Arabs in Night Quarters* (1887-88). Diapositiva para linterna mágica.  
/ MCNY.

la imprenta (“en el aire rugen las grandes prensas...”, “con su ruidoso repiqueteo”), es decir, se trata de nuevo de captar las impresiones o sensaciones de la escena, de retratar el ambiente de todo aquello que hay en el contracampo de las fotografías. Aunque en la edición original ambas imágenes aparecieron impresas en semitonos, éstos fueron —según ya analizamos en supra, pp. 294-296— tan retrabajados *a posteriori* por un dibujante que eliminó su apariencia fotográfica, reduciendo considerablemente su potencial expresivo [véase F.140, cfr. con F.66 de la p. 295]. Sin embargo, interesa destacar el montaje conjunto que el editor llevó a cabo de ambas fotografías difuminando los contornos de cada una de ellas (a modo de *sfumato*\*)<sup>164</sup>. Este efecto vaporoso (junto con el *flou*\*) ha sido ampliamente empleado en el cine de los

<sup>164</sup> Véase Jacob A. Riis (1890). *How the Other Half Lives*, op. cit., p. 202.

orígenes para poner en escena las aperturas de los *flashbacks*, ensoñaciones o pensamientos de los personajes, y lo vemos aplicado ahora sobre papel, quizá con la intención de trasladar al medio impreso los efectos que los fundidos encadenados generaban sobre la pantalla en las proyecciones con estereopición. De hecho, en sus conferencias solía proyectar asiduamente imágenes afines al tema que conservaban toda la expresividad de su referente. A ellas Riis añadía, además de la oratoria, un nuevo elemento espectacular: la música. Así, según consta en una reseña del *Brooklyn Times*, a propósito de la charla que Riis impartió en la Jamaica Opera House de Long Island, simultáneamente a la proyección de *Street Arabs in Night Quarters* [F:141], se interpretaba la canción popular *Where Is My Wandering Boy To-night?*:

Una imagen representaba a tres chicos sin techo durmiendo en la calle. Fue una escena conmovedora, y su efecto fue ampliamente acentuado por un dúo de cornetas que interpretaban en los bastidores del escenario *Where is my Wandering Boy To-night?*. Los intérpretes eran Grant S. Moore y Fletcher Watts. Estos caballeros también tocaron durante un breve intermedio de la exposición de las imágenes; su repertorio incluyó *Expectancy* y *Larboard Watch*, cuyas interpretaciones obtuvieron un fuerte aplauso<sup>165</sup>.

Con esta perspectiva, no sería descabellado afirmar que la figura de Riis como conferenciante, por cuanto reproduce el esquema de un narrador oral y la representación iconográfica de la historia que cuenta, precede a la

---

<sup>165</sup> Véase “Slums of New York. Mr. Jacob A. Riis Shows Some Realistic Pictures at the Jamaica Opera House”. En *Brooklyn Times*, 8 de marzo de 1888. En JRP, Library of Congress, Container 12. La letra de *Where is my Wandering boy To-night?* dice así: “Where is my wandering boy tonight / The boy of my tenderest care / The boy that was once my joy and light / The child of my love and prayer / Oh, where is my boy tonight / Oh, where is my boy tonight / My heart o’erflows for I love him he knows / Oh, where is my boy tonight / Once he was pure as morning dew / As he knelt at his mother’s knee / No face was so bright no heart more true / And none was so sweet as he / Oh, should I see you now my boy / As fair as in olden time / When prattle and smile made home a joy / And life was a merry chime / Go for my wand’ring boy tonight / Go search for him where you will / But bring him to me with all his blight / And tell him I love him still”. Existe una interpretación registrada en 1901 por la E. Berliner’s Gramophone que puede escucharse en *streaming* en la página web de la Library of Congress: <<http://www.loc.gov/item/berl.130382>>. De *Expectancy* y *Larboard Watch* hemos hallado las partituras del siglo XIX, ambas disponibles en <<http://www.loc.gov/item/sm1884.14676>> y en <<http://www.loc.gov/item/ihas.100009972>>, respectivamente.

del explicador o *story teller*\* del cine primitivo, quien cumplía una función en la película desde una posición físicamente externa a la misma comentando el argumento, y en algunos casos, imitando y reproduciendo, como si de un actor de doblaje se tratara, los diálogos y registros de las voces de los personajes, algo que Riis tenía también por costumbre hacer en algunas de sus *performances*<sup>166</sup>:

¿Qué vamos a hacer con ellos? Aquí tienen un problema, amigos (muestra la fotografía de los niños sobre las escaleras en Mulberry Street). Algunos meses atrás los editores de una empresa literaria vinieron a mí y me dijeron, “¿Escribirás para nosotros la historia de los hijos de la pobreza?” Les dije, “Sí, escribiré para vosotros la historia de los hijos de la pobreza”. Dos meses han pasado, y no he escrito ni una línea. Queridos amigos, no puedo. A veces me parece totalmente desesperanzador, a pesar de todo lo que se ha hecho, no saber por dónde comenzar y dónde terminar. Ellos dicen que no hay niños sin techo en la ciudad de Nueva York. [...] Sin embargo, el pasado verano al menos cuarenta chicos fueron encontrados

---

<sup>166</sup> Recordemos que Riis imparte su primera conferencia el 25 de enero de 1888 en la sede de la Society of Amateurs Photographers de Nueva York dos años antes de que apareciera publicado su libro *Cómo vive la otra mitad*, siete de la invención del cinematógrafo, si bien es cierto que en relación con los artefactos que antecedieron el cine de los orígenes, la figura del explicador participaba en numerosos espectáculos de feria. Entre 1900 y 1914 (época en que Riis comienza sus intensivas giras de conferencias), era común que los oradores (periodistas o miembros de asociaciones caritativas) emplearan en sus sesiones ambos medios de proyección indistintamente (cinematógrafo o estereoptición). Las conferencias de Riis contribuyeron a hacer de la pobreza y otras cuestiones sociales afines (urbanismo, inmigración, explotación laboral...) un tema recurrente tanto en espectáculos de linterna mágica como en proyecciones de películas tempranas, que, con el fin de despertar la conciencia cívica o recaudar fondos, combinaban la imagen fija o en movimiento con música y recitales en vivo, y —según analizamos en epígrafes anteriores—, se llevaban a cabo ante un público numeroso en lugares públicos (teatros, colegios, *music-halls*, cines e iglesias). Un ejemplo magnífico de la proliferación de esta temática lo encontramos en *Screening de Poor 1888-1914*. El proyecto, auspiciado por el Filmmuseum de Viena, y editado en dos DVDs, reconstruye con equipos de proyección auténticos, cómo se producía la interacción entre las diapositivas y el texto oral de este tipo de prácticas. Ambos DVDs recogen 32 espectáculos relacionados con la pobreza urbana: 11 *performances* de *sets* de linterna mágica interpretadas por el grupo Iluminago, y 21 películas tempranas, algunas de ellas de reputados cineastas, como David W. Griffith. Véase Martín LOIPERDINGER y Ludwig VOGL-BIENEK, eds. (2011): *Lichtspiele und Soziale Frage* (Screening the Poor 1888-1914). Viena: Filmmuseum. Agradezco a la Dra. María Antonia Paz Rebollo la referencia.

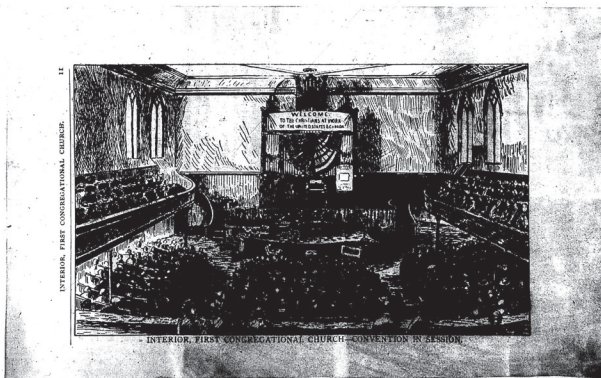
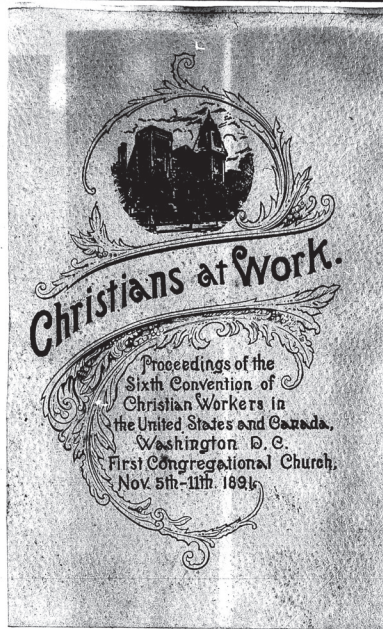
yaciendo bajo montones, y ninguno de estos chicos tenía un hogar. Cientos y miles de estos niños han entrado y salido de los alojamientos de la Children's Aid Society durante los años en que han existido, y siguen llegando. ¿Qué vamos a hacer con esto?<sup>167</sup>

El subtítulo de donde proviene esta cita, la única conferencia que se conserva transcrita de Riis, “The Other Half and How They Live; Story in Pictures” [F.142], ya transmite la idea de construir un relato a partir de fotografías. Riis, por tanto, acomoda su texto a la concatenación de imágenes, proyectadas una tras otra mediante fundidos encadenados gracias al estereopticon. En ella, como hemos señalado, las acotaciones del transcriptor indican las reacciones del público (risas, aplausos) en relación con la proyección de cada fotografía y la retórica con la que el autor las acompañaba<sup>168</sup>.

---

<sup>167</sup> Véase Jacob A. RIIS (1895): “The Other Half and How They Live; Story in Pictures”. En *The Temple-Builder*, op. cit., p. 417.

<sup>168</sup> En los Riis Clippings de la Library of Congress se conserva un comentario manuscrito de Riis [reproducido en F.142] sobre la primera página de dicha transcripción que indica: “Éste es el único reportaje estereográfico (*stereographie report*) tomado de mi conferencia. No es extraordinario, ni tampoco es un reportaje de una conferencia extraordinaria, ni de una ocasión extraordinaria. Como suelo hablar sin valerme de notas, de memoria y en referencia a las fotografías, el resultado depende de cómo me siento. El acto, sin embargo, fue un éxito desde el punto de vista del público, que fue muy numeroso”. En efecto, la reseña que posteriormente publicó el *Washington Paper* de la conferencia destacaba la ironía empleada por Riis para mitigar la dureza de la combinación de texto e imagen: “La conferencia del señor Riis estuvo repleta de humor y, de no haber contado con este alivio, habría sido terrible por las vistas y vidas reveladas a hombres y mujeres que saben poco de estas cosas. El público permaneció pacientemente en cualquier lugar que pudo encontrar, incluso se sentaron en el suelo de los pasillos sin objeción, dado su interés por el tema de la conferencia”. Véase “Slums of a Great City. Life's Blacker Side Painted by a New York Newspaper Man. What Reporter Riis Has Seen”. En *Washington D.C. Post*, 10 de noviembre de 1891. JRP, Library of Congress, Container 10. Otra reseña más breve sobre la misma conferencia, tras destacar lo atiborrada que estaba la sala, comentaba el gran tamaño de la pantalla de proyección, lo que aporta una idea sobre el impacto que las imágenes pudieron causar en el público asistente (según vemos en los grabados F.142 y F.142 [bis]): “Frente al órgano fue desplegada una gran tela blanca empleada para visualizar las vistas estereoscópicas del lado más oscuro de la vida en Nueva York”. Véase “A Reporter's Experience. Mr. J. A. Riis Lectures Upon the Dives and Dens of New York City”. En *Washington D.C. Star*, 10 de noviembre de 1891. En JRP, Library of Congress, Container 10. Aunque la citada conferencia sea la única de la que se conserva trans-



F.142. Dos primeras páginas de la única conferencia transcrita que se conserva de Riis. Arriba, en la parte de abajo, vemos un grabado del interior de la sala durante la sesión, que el autor pegó en su *Scapbook*; en el margen izquierdo de la página opuesta se aprecian los comentarios manuscritos de Riis sobre la conferencia (traducidos en supra, n. 168)./

*Jacob Riis Papers*, Library of Congress, Container 10.



FIFTH DAY.

Monday, Nov. 9, 7:30 P. M.

Devotional service led by John G. Govan of Glasgow, Scotland.

Leader. We will begin by singing No. 175.

Singing. "The Half Has Never Been Told."

Leader. Some one lead us in prayer.

Prayers by H. N. B. Miller, Elder Rufus Smith, and Rev. John C. Collins.

Leader. "Oh Lord our Father, we thank Thee for all Thy loving kindness toward us. We thank Thee for that Saviour of whom we have been sleeping. We praise Thee for every one in this assembly to-night whose eyes have been opened to see the King in His beauty and to see the loveliness of Jesus Christ. We thank Thee that He is the father of ten thousand to our souls, and, O Lord, as we are met here this evening we pray that Thou wilt be in the very midst of us to bless us. There may be those here who have wandered far away, who have been dwelling in the land of sin and know not the love of Jesus; we ask that Thou wilt speak to such to-night. We pray Thee, Lord, to bless us and stir up our hearts toward them, stir up our hearts toward all who have wandered away from Thee. Oh, may Thy name be glorified in this meeting. We ask it in Jesus' name. Amen."

Let us turn to No. 174.

Singing. "Glory to God, 'tis Jesus."

Leader. There are one or two minutes left for prayers for God's blessing.

Prayers by Rev. M. L. Berger and Rev. Chas. Alvin Smith.

Leader. I will ask Mr. Lamb to sing for us.

Mr. Lamb. I will ask Mrs. Lamb to sing with me the hymn entitled, "Because He Loved Me So," No. 100.

*This is the only stenographic report taken of my lecture. It is not an extra good one, or rather it is not a record of an extra good lecture, or of an extra good occasion. As I speak without notes, from memory, and to the future, the result is according to how I feel. The occasion was a success, however, from the standpoint of the audience, which was very large. See page 28 of Mr. Lamb's newspaper review in Washington papers. J. A. R.*

THE OTHER HALF AND HOW THEY LIVE.

289

Singing by Mr. and Mrs. Lamb, "Because He Loved Me So."

Chairman. We shall now have the pleasure of listening to Mr. J. A. Riss of New York City on "The Other Half and How They Live; Story in Pictures."

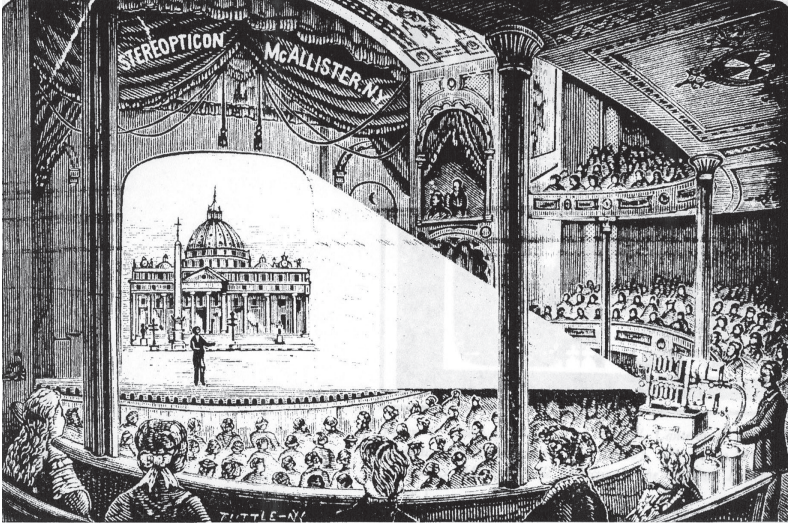
THE OTHER HALF AND HOW THEY LIVE: STORY IN PICTURES.

J. A. Riss. While I was walking down Pennsylvania Avenue to-day, after leaving the train, I came opposite a store which had just then caught fire. A man ran out hatless and coatless and cried for help. Everybody ran for whatever was needed to put that fire out with; the fire engines came with a crash, and everybody came, and everybody had something to say as to how that fire should



*Jacob M. Riss*

be put out. In a few minutes it was out. That is the way, friends, we go about fighting fire. Everybody is ready to do something. But how does the case stand when a whole city full of people are going straight to perdition for the want of somebody to say, "Come, let me help you! You are my brother; we are going to the same heaven together. Now, let us help each other!" How do we do in such a case? We often stand by with such a spectacle before us and say, "Well, it is none of our business." And if some man, whose heart has been stirred by what he has seen gets up and cries, "Come and help us save our brethren," men say, "That man is a crank. He means well, but he has never learned to look out for 'number-one,' and he is for ever poking his nose into



F.142 [bis]. Grabado que ilustraba el catálogo de diciembre de 1897 de McAllister Optical Company, la compañía líder en la fabricación de linternas mágicas en Estados Unidos, la misma que comercializó un *set* de 200 diapositivas titulado *The Dark Side of New York* que se vendía junto con un ejemplar de *Cómo vive la otra mitad*. En la imagen se aprecia perfectamente cómo el proyccionista maneja los dos bidones de oxígeno e hidrógeno del estereopticon, y los dos objetivos del aparato que permitían realizar los fundidos encadenados, además de lo concurridas que solían ser las sesiones, lo que ayuda a entender el impacto que debieron causar las diapositivas de Riis al ser proyectadas de este modo. Una diapositiva de cristal de formato estándar 4 x 5 pulgadas, como las de Riis, podía ser proyectada en pantallas de más de cinco metros de ancho.

Vemos así cómo Riis maneja el campo cambiante del signo. Es consciente —según analizamos con el caso de *Bandits' Roost* y otras imágenes— de los múltiples significados que puede absorber una fotografía. De ahí que, en este caso, al proyectar las imágenes de los golfillos, lo hiciera como telón de fondo al tema de los niños, sin entrar en los detalles del caso

---

cripción literal, algunas de las reseñas en prensa de sus sucesivas intervenciones ayudan a descifrar el modo de proceder de Riis en la proyección de fotografías, como la aparecida en *Photographic Times*, en la que el periodista reseña unas cincuenta imágenes de las cien que Riis expuso, en el mismo orden que fueron mostradas. Véase “The Society of Amateur Photographers of New York. Lantern Exhibition”. En *Photographic Times*, 3 de febrero de 1888. JRP, Library of Congress, Container 12.

concreto que narra en *Cómo vive la otra mitad* ni de otros que desarrollaría en *The Children of the Poor*<sup>169</sup> o en prensa. Un ejemplo de esto último lo encontramos en “Homeless Waifs of the City”, un artículo publicado en *Harper’s Young People*, en el que Riis exponía el problema de los *street Arabs*\*, en cuya página inicial aparecería reproducida la misma imagen que proyectaba en sus conferencias, esta vez en forma de grabado [véase F.143 en la página siguiente]:

En Nassau Street y en la Printing-house Square está el lugar donde se les puede encontrar después de medianoche, cuando las grandes prensas del periódico han comenzado a vibrar y girar. Los chicos no son todos sin techo, pero pequeños grupos temblorosos de auténticos *street Arabs* pueden encontrarse amontonados en las grandes rejillas del pavimento que dejan salir el calor y el ruido de los sótanos de la prensa. Pequeñas caras afiladas, pilluelos de mirada vivaz con rostros y manos mugrientos están en guardia respecto a su principal enemigo, el policía, dispuestos a escabullirse al primer aviso. En el Bend de Mulberry Street, después de que se haya apagado la última lámpara del vendedor de pan rancio, en los patios y callejones oscuros de las calles Cherry y Baxter, media docena de golpes de la porra del policía sobre un barril vacío de ceniza les hace salir de sus madrigueras como conejos asustados. A veces se escabullen bajo los muelles como auténticas ratas. Desbordan de los atestados *tenements*, proscritos de hogares desgraciados que nunca merecieron el nombre, o tal vez como pequeños hongos humanos crecieron espontáneamente en el camino y nunca tuvieron otro hogar<sup>170</sup>.

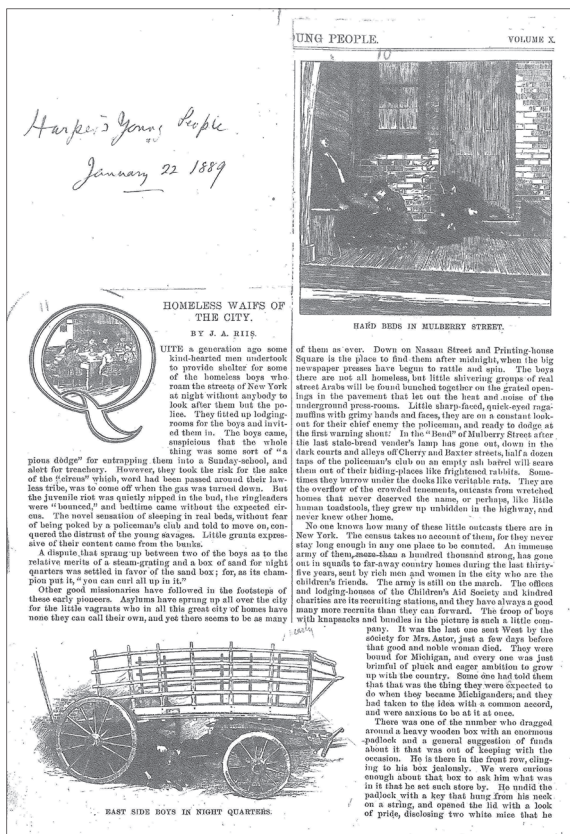
Si comparamos la cita con la entresacada de *Cómo vive la otra mitad* (en supra, pp. 448-449), reparamos en que la argumentación coincide. Podemos concluir que resulta evidente que el modo de narrar de sus libros y artículos de prensa, esto es, el modo de someter la imagen al texto, suponía una adaptación de sus conferencias con linterna mágica, dado que Riis tomó sus fotografías con el propósito inicial de ilustrar sus charlas, no de publicarlas. Tras el éxito de las mismas surgirían las propuestas editoriales, para las cuales trató de trasladar no solo la estructura, sino también la metodología que empleaba oralmente. Que los *halfstones* y grabados corrieran a favor o fueran en detrimento de las fotografías es un factor

---

<sup>169</sup> Véase Jacob A. RIIS (1892). *The Children of the Poor*, pp. 245 y ss.

<sup>170</sup> Véase Jacob A. RIIS (1889). “Homeless Waifs of the City”. En *Harper’s Young People*, 22 de enero de 1889, vol. X, p. 204. En JRP, Container 10, Library of Congress.

editorial que, como dijimos, escapaba al control del autor. En cualquier caso, este tipo de asociación visual y textual, de *mise-en-scène*\*, es decir, de construcción de un universo entre lo que se presenta en pantalla y lo que el espectador percibe en su imaginación, si bien era una forma de entretenimiento generalizado, resultaba inédita hasta la fecha por sus pretensiones de denuncia y por el cariz realista de las fotografías exhibidas.



F.143. Portada del artículo "Homeless Waifs of the City", publicado en *Harper's Young People* (1889). En la esquina superior derecha se aprecia el grabado de la fotografía *Street Arabs in Night Quarters*, retitulado aquí *Hard Beds in Mulberry Street* [cfr. con F.141].

#### 4.4.4. Riis, fotógrafo pionero. Una propuesta historiográfica

Resulta difícil hallar homólogos de Riis en el campo de la imagen por su peculiar acercamiento a la fotografía y la rapidez con que otros autores aplicaron su método; para comprender debidamente el carácter innovador de su obra, vamos a llevar a cabo una comparación con algunas iniciativas nacionales e internacionales que centraron igualmente su atención en el registro de los cambios producidos en el urbanismo de los barrios bajos de las grandes ciudades a finales del siglo XIX y principios del XX. Más allá de las aproximaciones enmarcadas en el campo de los Estudios Culturales, el carácter multifacético o pluridisciplinar de la obra de Riis, como hemos visto, ha facilitado una interpretación historiográfica asociada a distintos géneros (el fotoperiodismo, la fotografía documental, social, instantánea, callejera, policial...), a sus atributos técnicos (la placa seca de gelatinobromuro, el uso del flash de magnesio), a las condiciones de difusión de las que fue objeto su obra (la impresión conjunta de texto e imagen, su proyección con linterna mágica) y a su perfil pionero o experimental. Cada historiador, según el criterio adoptado, ha comparado su trabajo con el de fotógrafos que compartían una o varias de estas características —muchos de ellos incluidos en el canon de los *masters of photography*—, pero cuyo objetivo último no era la mejora de las condiciones de vida en la ciudad. De ahí que se haga conveniente una breve recapitulación que, además de situar a Riis en la historia del medio, señale las simpatías y diferencias que mantiene con sus contemporáneos, en especial con aquellos que emplearon la fotografía para apoyar una argumentación escrita con un propósito de denuncia afín al de Riis. En ese repaso incluiremos no solo autores de renombre, sino también algunos proyectos colectivos con propósitos sociales omitidos en las historias generales de la fotografía (como la Wohnungs-Enquête o la colección de la Community Service Society), poco estudiados por tratarse de imágenes anónimas o, como en el caso de Hiram Myers, por la casi nula información existente de la carrera profesional del autor.

El abanico que hemos manejado en nuestra comparación selectiva comprende desde 1870, época en que Riis llega a Estados Unidos y se generaliza el uso de la placa seca de gelatinobromuro, hasta 1914, año de su fallecimiento y comienzo de la Primera Guerra Mundial, que afecta a la selección de los motivos fotografiados. Trazaremos un arco cronológico

y geográfico desde las grandes capitales occidentales (Londres, Glasgow, París, Viena y Berlín) hasta la escena norteamericana, en especial el caso neoyorquino, que presenta un panorama polarizado entre los fotógrafos que dedicaron su vida a la causa reformista y formaron parte de organizaciones de trabajo social (como Lewis Hine) y los que establecieron un estudio y trabajaron de *freelance* aceptando encargos temporales de agencias o de asociaciones benéficas interesadas en publicitar sus programas de reforma o en comercializar instantáneas pintorescas de los barrios bajos (como Jessie Tarbox Beals). Muchos de ellos, con una pretensión más artística que social, quisieron retratar las dos mitades de la ciudad, la moderna y opulenta frente a la pobre y vieja (como Irving Browning) o captar escenas costumbristas de tipos callejeros que incluían la zona del Lower East Side (como Alice Austen). Con el fin de aclarar el itinerario trazado, se destacará en negrita la primera mención de cada fotógrafo.

#### 4.4.4.1. Europa: de los precedentes británicos a la reforma centroeuropea

Fuera de las fronteras norteamericanas, la mayoría de historiadores encuentra acertadamente un predecesor de Riis en el fotógrafo británico **John Thomson**, que en 1871 realizó tomas fotográficas sobre la vida de las clases más desfavorecidas de Londres<sup>168</sup>. La serie ilustraba el libro *Street Life in London*, cuyos textos fueron principalmente escritos por el periodista Adolphe Smith Headingly (acreditado como A.S.), si bien Thomson contribuyó también con una mínima parte literaria bajo la firma J.T. *Street Life in London* es significativa por ser la primera colección de fotografías suburbanas asociada a un texto con alcance de denuncia

---

<sup>168</sup> A diferencia de Riis, Thomson se dedicó profesionalmente a la fotografía. De origen escocés, entre los múltiples y complejos viajes que realizó, destaca su estancia de diez años en China (1862-72), cuyas fotografías publicó antes de su regreso a Londres en 1877 en *The Antiquities of Cambodia* (1867), *Illustrations of China and Its People* (1873-74) y *The Straits of Malacca, Indo China and China* (1877). Tras la edición de *Street Life in London* fue nombrado fotógrafo de la reina Victoria y consejero fotográfico de la Royal Geographic Society. *Street Life in London* fue su único proyecto estrictamente centrado en el retrato de los más desfavorecidos. No consagró su carrera, como Riis, a la denuncia, sino que se trató de una incursión esporádica.

publicada a nivel mundial. La obra, editada por Stampson Low, Marston, Searle & Rivington, apareció en doce entregas mensuales, la primera de ellas en febrero de 1877, con imágenes fotográficas intercaladas en páginas no numeradas del texto, dado que su imbricación no era técnicamente posible. Cada capítulo definía el día a día de una profesión u oficio exponiendo los problemas con los que lidiaban a diario sus trabajadores (fruteros, floristas, pescaderos, cocheros, desinfectadores públicos, doctores, publicistas callejeros, músicos italianos, barrenderos e incluso mendigos). Thomson se dedicó a retratar a los sujetos en su ambiente, con composiciones y encuadres meditados y equilibrados, mientras Smith personalizó sus fotografías con una mención detallada de la vida de los protagonistas<sup>169</sup>.

Así, por ejemplo, en el capítulo “The Crawlers”, cuya foto muestra a una anciana con un bebé en brazos sentada en las escaleras de un portal [véase F.144], Smith escribe:

Agrupados en las escaleras del taller de Short’s Gardens, aquellos desechos humanos, “los miserables” de Saint Giles, pueden ser vistos tanto de día como de noche buscando el calor y el consuelo mutuo en su miseria extrema. Por lo general, son ancianas reducidas por el vicio y la pobreza a ese grado de miseria que les impide incluso pedir limosna. No tienen la fuerza para luchar por el pan y prefieren el hambre a la actividad que un mendigo ordinario debe mostrar. Como es natural, no pueden obtener dinero para alojarse o alimentarse. La poca caridad que suelen recibir proviene con frecuencia de las clases inferiores. Piden a los pedigüños, y el mendigo energético, próspero, a su vez se ve solicitado por aquellos que son inferiores a él en la “profesión”. Pan rancio, hojas de té usadas y, los días de fiesta, un hueso podrido, componen su dieta. [...] Se advertirá que están constantemente aletargadas y, sin embargo, nunca completamente

---

<sup>169</sup> Véase John THOMSON, F.R.G.S. y Adolphe SMITH (1877). *Street Life in London*. Londres: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington. En la portada original, como ocurriría en *Cómo vive la otra mitad*, se destacaba su carácter fotográfico: “With Permanent Photographic Illustrations Taken from Life Expressly for this Publication”. La obra fue reeditada en 1994 por Dover bajo el título *Victorian London Street Life in Historic Photographs*. Mineola, Nueva York: Dover Publications, Inc. La edición respeta la redacción original, así como las reproducciones fotográficas que lo acompañaban, si bien éstas han sido integradas en el texto. También los contenidos del índice se han reconfigurado.



F144. John Thomson: *The Crawlers* (1871).  
En *Street Life in London*.

dormidas. Algunas son incapaces de acostarse durante días. Se sientan en los duros escalones del taller, reclinan su cabeza sobre la puerta y, por una vieja costumbre, se las deja en paz. [...] La mendiga, ante cuyo retrato está ahora el lector es la viuda de un sastre que murió hace unos diez años. Ha estado viviendo con su yerno, un pulidor de piedra, que ahora padece una enfermedad terminal. [...] Al final, tras muchos años de riñas, la madre, al ver que su presencia agravaba las dificultades de sus hijas, abandonó este desagradable hogar y se marchó a callejear sin dinero. Desde entonces, cayó cada vez más bajo y ahora se sienta entre los mendigos del distrito<sup>170</sup>.

El relato de Smith continúa describiendo la vida de la mujer partiendo de los rasgos que se contemplan en la imagen de Thomson. Aclara que el bebé que la anciana lleva en sus brazos es hijo de una joven mendiga que ha encontrado trabajo en una cafetería. La anciana se hace cargo del niño durante la jornada laboral de la chica a cambio de una taza de té y un mendrugo de pan al día.

El libro responde a una estructura marcada por la relación de oficios que se refieren: comienza dando cuenta de los comerciantes nómadas y acaba

---

<sup>170</sup> *Ibíd.*, p. 108-110.



presentando las dificultades a las que han de enfrentarse los niños limpiabotas que practican la profesión de forma independiente, rehuendo asociarse con las *Boot-black Brigades*, lo que significa que tienen a la policía en su contra:

Un limpiabotas independiente que no se haya asegurado una licencia —por la que, a propósito, debe pagar cinco chelines al año, cuando, de lo contrario, no la obtendría— es tratado severamente por la policía. No se

le permite estar en lugar alguno. Si deposita su caja en el pavimento, la policía la echa a la calle, entre los carruajes, donde probablemente se le rompa y derrame el betún. El limpiabotas independiente debe estar siempre trasladándose, llevando su caja a hombros, y bajándola solo cuando se ha asegurado un cliente. Incluso entonces, he conocido casos de policías que han interferido y le han apartado la caja de los pies de un caballero, mientras estaba limpiando las botas<sup>171</sup>.



F.145. John Thomson: *The Independent Shoe-Black* (1871).  
En *Street Life in London*.

La imagen que ilustra el fragmento, *The Independent Shoe-Black*, la última de la serie, capta a un niño limpiabotas llevando a cabo su trabajo [F.145]. El texto, si bien denuncia el corporativismo del gremio y el rigor policial, no

---

<sup>171</sup> *Ibíd.*, p. 133.

se detiene a analizar el problema de la explotación infantil, en la que tanto incidiría Riis: se limita a describir los oficios y a argumentar los problemas con los que los trabajadores debían lidiar, con lo cual el carácter crítico de ambas obras no tiene la misma intensidad. En el prefacio del libro, Thomson y Smith explican la intencionalidad testimonial (que no de denuncia) con la que fueron tomadas las fotografías que acompañaban al texto. Su objetivo era presentar con ellas “verdaderos tipos de los pobres de Londres”, si bien este estudio forma parte de una iniciativa de alcance mayor, que contempla la representación de la vida callejera en su conjunto, con el pintoresquismo que le es propio:

Hemos seleccionado nuestro material en las carreteras y caminos, considerando que los aspectos familiares de la vida callejera serían tan bienvenidos como aquellas vistas tomadas aquí y allá, desde el ángulo de algún callejón oscuro, o en una escuálida esquina tras el paso del peatón ordinario. A menudo ocurre que poco se sabe de los personajes de la calle que se ven con más frecuencia en nuestras vías atestadas. Al mismo tiempo hemos visitado armados de libros de notas y cámara esas calles y patios traseros donde la lucha por la vida no es menos amarga e intensa porque sea menos observada<sup>172</sup>.

Aunque *Street Life in London* es considerado el primer libro en emplear la fotografía urbana como documento social, su idea no es del todo original, ni por el texto ni por las fotografías, ya que está inspirado en la obra de su predecesor **Henry Mayhew** *London Labour and the London Poor*, publicada por entregas entre 1849 y 1850, y en forma de libro en 1862. *London Labour and the London Poor* estaba igualmente ilustrada con grabados sobre madera realizados por el propio Mayhew a partir de los daguerrotipos, hoy perdidos, del fotógrafo Richard Beard<sup>173</sup>. Los propios Thompson y Smith admiten la deuda contraída en el prefacio de *Street Life in London*: “Deberíamos quizá pronunciar unas pocas palabras de disculpa por reabrir un asunto que ha sido ya amplia y hábilmente tratado. Somos plenamente conscientes de que no somos los primeros en este campo. *London Labour*

---

<sup>172</sup> Ibíd. En el “Preface” sin paginar.

<sup>173</sup> Véase Henry MAYHEW (1861). *London Labour and the London Poor*. La obra está disponible en inglés (incluidos los grabados) en versión electrónica (creada sobre la edición de 1861) en los *Edwin C. Bolles Papers* (MS004) de la Digital Collections and Archives de Tufts University, Medford, MA. URL: <<http://hdl.handle.net/10427/53837>>.

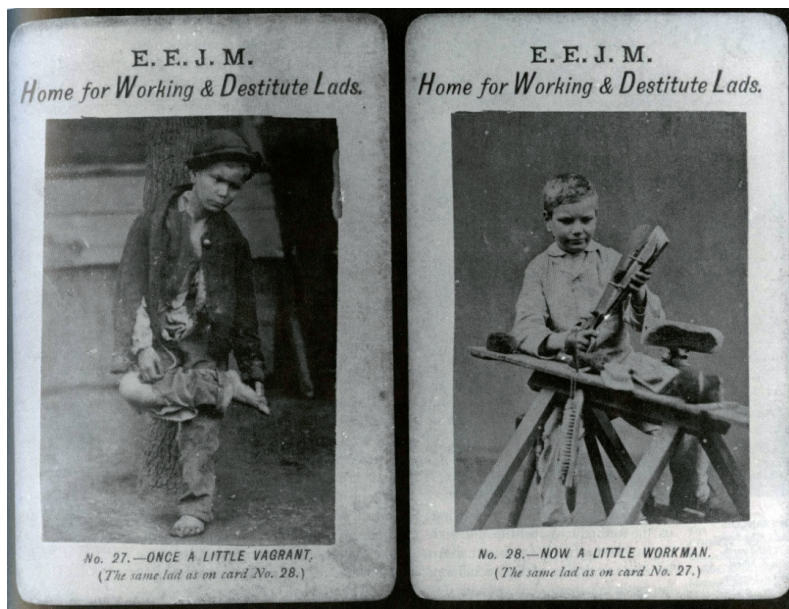
*and London Poor* todavía es recordado por todo aquél que esté interesado en las condiciones de las clases humildes, aunque sus hechos y datos se han quedado necesariamente atrasados”<sup>174</sup>. De cualquier forma, así como queda constancia de que Thomson y Smith conocían la obra de Mayhew, no la hay de que Riis hubiese leído ninguna de las dos; y aunque tanto Smith como Riis comparten la idea de que es el deber de los afortunados ayudar a los trabajadores pobres y honrados, más allá del texto, las fotografías de Thomson no son tan críticas como las de Riis. Anne McCauley lo explica: “Si bien el texto revela una simpatía clara por su objeto, las fotografías manejan en mayor grado la ambigüedad. El texto describe los problemas del mundo del trabajo, pero éstos no aparecen en las imágenes fotográficas, que, si mostrasen el sufrimiento y las deformidades físicas, hubieran sido invendibles. Y aunque las fotografías de Thomson, a diferencia de las escenificaciones en estudio de Oscar Rejlander o Carlo Ponti, están tomadas sobre el terreno, no dejan de ser simples poses, ejecutadas con frecuencia por encargo, indiferentes a la personalidad de los sujetos, considerados solo como tipos, en todos los sentidos del término”. Riis, sin embargo, añade la autora, “se dedica a describir, no los pequeños comercios tradicionales de la calle, sino el marco de vida [...] al que hace responsable de la pobreza y de la degeneración física y mental”<sup>175</sup>.

“Simples poses ejecutadas por encargo”, también descontextualizadas y sin aportar información alguna sobre la naturaleza de los sujetos retratados, fueron las fotografías encargadas por el irlandés **Thomas John Barnardo**, creador de los primeros orfanatos, para demostrar al público la eficacia de sus programas de reforma. Barnardo, consciente del poder probatorio de la imagen fotográfica, instaló en sus instituciones un departamento fotográfico encargado de documentar las positivas transformaciones de las que eran objeto los muchachos callejeros que acogía, tomando instantáneas que mostraban el “antes” y el “después” del individuo que se había beneficiado de su programa sanitario y educativo [F.146]. Los retratos, tremendamente manipulados, se comercializaron como reclamo para lograr aportaciones de ricos filántropos. Así,

---

<sup>174</sup> Véase John THOMSON, F.R.G.S. y Adolphe SMITH (1877). “Preface” (sin paginar). En *Street Life in London*, op. cit.

<sup>175</sup> Véase Anne McCAULEY (1988). “Primera madurez de la fotografía (1870-1914)”. En Jean-Claude LEMAGNY y André ROUILLÉ (eds.), *Historia de la fotografía*, op. cit., p. 64.



F.146. *Before and After Photographs of a Young Boy*, fotógrafo desconocido (circa 1875). / Impresión de albúmina. Barnardo Photographic Archive, Ilford, Inglaterra.

la fotografía comenzó a encontrar su lugar en campañas para la mejora social, si bien en 1877 Barnardo fue llevado ante los tribunales, acusado de falsificar la verdad representada en sus retratos. En efecto, aceptó no haber empleado siempre a niños indigentes como modelos, porque, como afirma Rosenblum, buscaba “verdades genéricas sobre la pobreza más que individuales”. En ocasiones exageró el aspecto inicial con el que los niños de la calle llegaban a la institución con el fin de que el cambio de ambas imágenes fuese mayor a los ojos de los espectadores. A pesar de la dudosa ética profesional del método de Barnardo y de las críticas recibidas, este tipo de fotografía documental yuxtapuesta del “antes” y “después” con pretensiones sociales a partir de 1890 se generalizó a nivel mundial<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> Véase Naomi ROSENBLUM (1989). *A World History of Photography*, op. cit., p. 352. Véase también Seth KOVEN (2007). “Gustave Doré und Dr. Barnardo. Zur Darstellung der Armut im viktorianischen London” (pp. 35-44). En Werner Michael SCHWARZ,

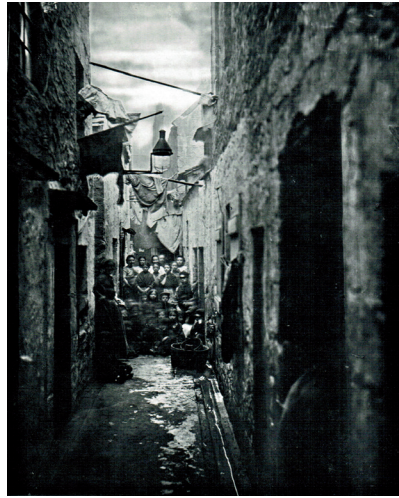
En el marco de la denuncia, aunque sin la fuerza de la imbricación de texto e imagen, estarían las treinta y una fotografías que **Thomas Annan** captó por encargo entre 1868 y 1877 de las calles de los barrios pobres de Glasgow antes de la aplicación de la Glasgow City Improvements Act de 1866, que preveía la demolición de viejas casas de vecindad y la reedificación en su lugar de nuevas viviendas. La iniciativa de documentar los cambios, por tanto, no partió del fotógrafo, que poseía un estudio en Hope Street, el distrito financiero de la ciudad. De hecho, las imágenes fueron tomadas en el contexto del programa de los Trustees of the Improvement. Se entiende entonces que Annan no entrevistara a los sujetos que fotografiaba ni accediera al interior de las casas. Las diversas versiones de su libro *Photographs of the Old Closes and Streets of Glasgow* carecían de textos de contenido social, si bien las fotografías coadyuvaron a la mejora del urbanismo de Glasgow gracias a las distintas reformas que se llevaron a cabo tras su exhibición y publicación. A pesar de estas diferencias, como ha señalado Anita Ventura Mozley, excuradora de fotografía del Stanford University Museum of Art, algunas de sus imágenes de exteriores, según vemos en la comparación de la página siguiente [F.147], en que aparecen individuos a lo lejos, recuerdan inevitablemente a las del Nueva York de los comienzos de Riis, especialmente a las vistas estereoscópicas tomadas con Lawrence y Piffard en el seno del *raiding party*: “La semejanza de muchas de las vistas de Riis, quien cogió la cámara para usarla solo como una herramienta en sus investigaciones sobre la vida urbana del suburbio, con las de Annan, tomadas varias décadas antes, es sorprendente. Invita al intento inicial de ofrecer algún comentario sobre el tema del que carecen las publicaciones de *Old Glasgow*”<sup>177</sup>.

La lucha política sobre programas de vivienda tiene otro referente importante en el barrio de Quarry Hill y York Street de la ciudad de Leeds.

---

Margarethe SZELESS y Lisa WÖGENSTEIN (eds.) (2007). *Ganz Unten. Die Entdeckung des Elends. Wien, Berlin, London, Paris, New York*. Viena: Ausstellungskatalog Wien Museum.

<sup>177</sup> Véase ANITA VENTURA MOZLEY (1977). “Introduction to the Dover Edition”, p. vii. En THOMAS ANNAN, *Photographs of the Old Closes and Streets of Glasgow 1867/1877*. Nueva York: Dover Publications Inc. La versión de Dover incluye las cuarenta fotografías aparecidas en la edición de 1878/1879, *Photographs of Old Closes, Streets, & etc. taken 1868-1877*, publicadas por el Glasgow City Improvement Trust, así como las quince fotografías aparecidas en la edición de 1900 titulada *Old Closes & Streets, a Series of Photogravures, 1868-1899*, publicadas por James Maclehose & Sons.



F.147. De izquierda a derecha (arriba): *Court at no. 24 Baxter Street* (parte izquierda de un negativo estereoscópico), *Mullen's Alley, Cherry Hill* (parte derecha de un negativo estereoscópico), *Baxter St. Alley in Mulberry Bend* (parte izquierda de un negativo estereoscópico); todas ellas tomadas en 1888 por Riis, Lawrence y Piffard. / CAW Print, MCNY.

De izquierda a derecha (abajo): *Close No. 46 Saltmarket* (placa 28), *Close No. 118 High Street* (placa 6), y *Close No. 193 High Street* (placa 9), de Thomas Annan (1868), publicadas en *Old Closes and Streets of Glasgow*. / Impresiones de albúmina. Edward L. Bafford Photography Collection, Albin O. Kuhn Library and Gallery, University of Maryland, Baltimore.



Durante el siglo XIX esta área sufrió una serie de oleadas de inmigración (primero de origen irlandés, debido a las hambrunas de la década de 1840, y después judío por los refugiados procedentes de los pogromos de Rusia y Polonia, cuarenta años más tarde), que multiplicó la población del municipio,

lo que provocó una urbanización especulativa, incontrolada, esporádica y poco sistemática, de edificios levantados sin planificación alguna, muchos de ellos contruidos sin instalaciones sanitarias ni jardines traseros (que compartían, además, espacio con fábricas de gas y otras industrias contaminantes), las cuales pronto fueron objeto de masificación y propagación de epidemias e hicieron de Leeds una de las ciudades de Inglaterra con mayor tasa de mortalidad. Hasta 1909 no

se aprobó una ley de vivienda y urbanismo que prohibiese este tipo de construcciones, activas desde 1780, ante las que el ayuntamiento de la ciudad hacía la vista gorda a pesar de la oposición del Local Government Board, cuya cara más visible era su oficial médico de salud, el doctor **James Spottiswoode Cameron**. A partir de 1889, Cameron desempeñó un papel importante en la puesta en marcha de un plan de erradicación de viviendas insalubres. Con la intención de influir en la opinión pública



F.148. Jacob Riis: *Tramps Lodging in a Jersey Street Yard* (1898). /  
CAW Print, MCNY.

y contar con el apoyo de grupos de presión, políticos y reformadores de ideas afines, entre 1896 y 1901 empleó la fotografía como un medio de registro y de publicidad que acompañaba los informes oficiales con los que pretendía reclamar mejoras sanitarias y cambios en la política urbanística<sup>178</sup>. Sin embargo, tal como explica John Tagg, “la retórica de estas primeras fotografías no es en absoluto emotiva en comparación con el lenguaje de los informes”, “evita el pintoresquismo y la emoción” ignorando las vidas y experiencias de los habitantes de Quarry Hill, que se había convertido para *la mitad próspera* en “un gueto obrero y racial”, “el lugar de reproducción de seres infernales”. Quizá por ello, en las imágenes —cuya autoría todavía no ha podido ser confirmada, si bien

---

<sup>178</sup> Los pliegos de fotografías se presentaron ante sendos comités de investigación de la Cámara de los Lores y de los Comunes del Parlamento, que finalmente aprobaron el proyecto de ley para la demolición de las barriadas. La Brotherton Library de la University of Leeds es la principal depositaria de los álbumes fotográficos adjuntos a los informes. Véase <<http://library.leeds.ac.uk/special-collections>>.





F.149. Fotógrafo desconocido: *Courtyard by St. Peter's Square* (n° 79 del Plan), incluida en *City of Leeds, Unsanitary Areas* (1896). / University of Leeds, Brotherton Library.

fueron ideadas y registradas bajo la supervisión de Cameron como representante del Sanitary Department— la vida captada en las calles y en el interior de las casas carece de importancia, lo que marca un grado de distanciamiento considerable con respecto a Riis, aunque, como ocurre con las tomas de Annan, guardan cierto parecido con las del fotógrafo danés [cfr. F.148 con F.149]<sup>179</sup>.

En los países germánicos destaca por su carácter de denuncia el proyecto berlinés de la *Wohnungs-Enquête*, el cual, no obstante, se distancia de Riis en mayor medida, como veremos, que el de Hermann Drawe. La **Wohnungs-Enquête** (que podemos traducir como *Encuesta de la Vivienda*), al igual que el caso de Leeds, fue un proyecto estadístico y fotográfico inscrito en la tradición de la topografía médica de los siglos

---

<sup>179</sup> Véase John TAGG (2005). *El peso de la representación*, op. cit., en especial el cap. 5, “La ley sanitaria de Dios: erradicación de viviendas insalubres y fotografía en el Leeds de finales del siglo XIX” (pp. 153-198).

XVIII y XIX, puesto en marcha por la Berliner Ortskrankenkasse für der Gewerbebetrieb den Kaufleute, Handelsleute und Apotheker o Caja de Salud Berlínesa para los Gremios de Vendedores, Comerciantes y Farmacéuticos, cuya dirección general asumió Albert Kohn en 1898 hasta un año antes de su muerte (1925), si bien había trabajado para la Ortskrankenkasse desde 1889. En 1901 Kohn inició una investigación en las áreas más depauperadas de la ciudad que seguiría activa hasta 1922, con la finalidad de establecer un fundamento científico con intereses prácticos que señalara la insalubridad de las zonas marginales como factor de la propagación de enfermedades. Con esta perspectiva, las fotografías que encargó la Berliner Ortskrankenkasse a la empresa Heinrich Lichte und Co., al igual que las de Riis, pretendían funcionar como documentos testimoniales para sacar a la luz las miserables condiciones de vida de los ciudadanos del Alstadt —la zona vieja de la ciudad— y de los barrios de chabolas que estaban emergiendo en la metrópolis: “Nuestras láminas prueban cómo gentes pobres y enfermas viven en cuartos sin calefacción, en espacios insuficientemente iluminados y en casas con agujeros que no merecen el nombre de ventanas”<sup>180</sup>. Merece la pena destacar las

---

<sup>180</sup> Cit. en Gesine ASMUS (ed.) (1982). *Hinterhof Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920*, p. 35. Reinbeck, Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. La obra de Asmus es el único estudio monográfico contemporáneo hasta la fecha dedicado al proyecto de la Wohnungs-Enquête, si bien no se trata de un libro académico, sino de un compendio de distintas aproximaciones de carácter divulgativo que permite al lector conocer y ubicar las imágenes en su contexto. Así, Hartmut Dießenbacher, en el primer artículo, “Soziale Umbrüche und sozialpolitische Antworten. Entwicklungslinien vom 19. Ins frühe 20. Jahrhundert” (pp. 10-31), lleva a cabo una presentación de la política social de Bismarck en el II Reich y los efectos que causó sobre la población, con el trasfondo histórico, político y social de Berlín a principios de siglo. El segundo capítulo, “Mißstände... an das Licht des Tages zerren. Zu den Photographien der Wohnungs-Enquête” (pp. 32-44), de la editora Asmus, es el de mayor interés para nuestro trabajo, dado que explica las condiciones en las que se tomaron las fotografías y su tratamiento en el seno de la Berliner Ortskrankenkasse. El tercero, “Leben in der Mietskaserne. Zum Alltag Berliner Unterschichtsfamilien in den Jahren 1900 bis 1920” (pp. 244-270), de Rosmarie Beier, trata de la vida cotidiana en el Berlín fotografiado, tanto a nivel familiar como laboral. Por último, el cuarto, “Krankenversicherung und Wohnungsfrage. Die Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker”, de Christoph Sachße y Florian Tennstedt, explica el papel que desempeñó la llamada Berliner Ortskrankenkasse, dirigida por Albert Kohl, que puso en marcha la *Wohnungs-Enquête*, desde un punto de vista histórico y funcional. De la p. 47 a la

peculiaridades de la concentración de la pobreza en Berlín, que difieren de las neoyorquinas. Así, si bien la mayoría de pobres se hacinaban en el Alstadt, el tipo más frecuente de vivienda miserable era lo que se conoce como *Mietskaserne*, es decir, buhardillas o sótanos de edificios de clase media o chabolas generalmente improvisadas en las partes traseras de los inmuebles anejas a los mismos. De ahí que, más allá de los barrios marginales, la miseria aflorara en distintos distritos obreros de la ciudad. Según explican Christoph Sachße y Florian Tennstedt, en 1905 se calcula que el 46% de la población berlinesa vivía de este modo<sup>181</sup>. Las imágenes de la Wohnungs-Enquête, por tanto, respondían a un doble objetivo: por un lado, pretendían abordar los desafíos a los que debía hacer frente la política de vivienda para evitar irregularidades retratando los interiores de los *Mietskaserne* y a sus inquilinos, y por otro, debían suponer un ahorro considerable para la propia Ortskrankenkasse<sup>182</sup>. En resumen, la

---

241 se reproduce una selección de las 175 imágenes del proyecto, que abarcan desde 1903 hasta 1920, con sus pies de foto originales. Las mostradas en estas páginas están extraídas de dicha selección. No existen estudios sobre la Wohnungs-Enquête en otras lenguas, a excepción del trabajo recientemente publicado de Zervigón, que pone en relación parcialmente dicho proyecto con la obra fotográfica de John Heartfield. Véase al respecto Andrés Mario ZERVIGÓN (2012). *John Heartfield and the Agitated Image: Photography, Persuasion, and the Rise of Avant-garde Photomontage*. Chicago: University of Chicago Press. Agradezco a Irene Villarejo la ayuda que me ha prestado para traducir las citas de los textos incluidos en este epígrafe.

<sup>181</sup> Al igual que en Nueva York, aunque por motivos y en proporciones distintas, el crecimiento poblacional de las ciudades europeas en el cambio de siglo sufrió severos repuntes, debido a diversos factores relacionados con la industrialización (como la migración masiva del campo a la ciudad). Berlín pasó de albergar 702.437 habitantes en 1867 a 2.040.148 en 1905. Un aumento tan desmedido provocó la masificación de las viviendas existentes, y el abaratamiento de la mano de obra derivó sobre todo en la pauperización de las capas más inferiores de la población. Mientras que en ciudades industriales como Bremen la tasa de personas por edificio era de 7,83, en Berlín era de 15,90, y en Charlottenburg (hoy un barrio de Berlín, entonces una localidad limítrofe) de 66,13. Véase Gesine ASMUS (ed.) (1982). *Hinterhof Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920*, op. cit., p. 279.

<sup>182</sup> El concepto de Seguridad Social nació a nivel mundial en 1883 precisamente en Alemania, en la época de Bismarck, a raíz de la Gesetz betreffend die Krankenversicherung der Arbeiter (GKV) [Ley concerniente al Seguro de Enfermedad de los Trabajadores]. Con carácter coercitivo, la ley suponía que los obreros del sector industrial debían proveerse de un seguro de salud. En la actualidad, el sistema sanitario alemán, como en el siglo XIX, sigue funcionando de manera polarizada, con más de doscientas Krankenkassen o Cajas de Seguros de Salud. A modo de compañías ase-

Wohnungs-Enquête, como explica Gesine Asmus, “es consecuencia de una política de la salud que quiere luchar no solo contra los síntomas, sino contra todas las causas de enfermedad —por el interés de los miembros de las cajas y de la población en general. Para alcanzar esa meta no valía una apelación moral, sino que había que sacar a la luz pruebas fundadas de la relación entre condiciones de habitabilidad y enfermedad. Según sus criterios de investigación, establecidos sobre todo en la Statistischen Amt [Oficina Estadística], las estadísticas adquieren la forma de una tabla de trabajo con datos detallados sobre las condiciones halladas, de las que se desprendía que los hogares solían presentar un estado miserable: estrechos, oscuros, húmedos y con el aire viciado, sin calefacción, luz natural, ventilación ni agua corriente, con agujeros, hongos y hediondos olores, con el retrete en el salón, o encima de la escalera o en el patio, usado por más inquilinos, en ocasiones hasta 45 personas. En tales condiciones de escasez, un cuarto debía servir para diferentes usos: había estancias donde se cocinaba, se lavaba, se llevaba a cabo la limpieza diaria y se trabajaba, usadas también frecuentemente como dormitorio o habitación para enfermos. A menudo pasaban la noche cinco, seis o más personas en una habitación, y no pocas veces un tercio de ellas en una cama, junto a durmientes de paso o enfermos”<sup>183</sup>. En 1922, año en que apareció la última edición de la Wohnungs-Enquête, la meta política de la campaña se

---

guradoras, las cajas se sustentan por los servicios médicos que ofrecen a sus clientes, generalmente dirigidos a industrias, oficios o gremios concretos de áreas localizadas. De ahí que el objetivo que perseguía la Berliner Ortskrankenkasse al poner en marcha la Wohnungs-Enquête fuera reducir al máximo la presencia y propagación de enfermedades con la introducción de medidas higiénicas que protegiesen a sus comerciantes, vendedores y farmacéuticos. Así lo afirmó Kohn en 1906: “Los salarios de los pacientes fotografiados no están en el nivel más bajo, pero en Berlín hay muchos trabajadores que, sin estar en ese nivel, están muy mal pagados. Sin duda, la mayor parte de los integrantes de las cajas de salud no viven en condiciones higiénicas mejores que las que ha revelado nuestra encuesta entre nuestros propios pacientes”. Cit. en Gesine ASMUS, op. cit., p. 34. Se trataba, por tanto, de ganar en salud y en sostenibilidad económica. En 1914 la Berliner Ortskrankenkasse pasó a llamarse Allgemeine Ortskrankenkasse (AOK). Hoy la AOK es la mayor compañía de seguros de salud obligatorios de Alemania.

<sup>183</sup> Véase Gesine ASMUS (2007). “Die ‘Wohnungs-Enquête’ der Berliner Ortskrankenkasse Eine Dokumentation großstädtischen Wohnungselends”, p. 149. En Werner Michael SCHWARZ, Margarethe SZELESS y Lisa WÖGENSTEIN (eds.) (2007). *Ganz Unten. Die Entdeckung des Elends. Wien, Berlin, London, Paris, New York*, op. cit.

había alcanzado: en la República de Weimar la asistencia a los enfermos y la inspección de las cajas pasó a ser competencia del Estado.

La Wohnungs-Enquête —junto con la encuesta de Breslau (1905-1906)— destaca respecto a otras encuestas sobre vivienda publicadas a comienzos del siglo XX por el apoyo visual que las fotografías brindaron a los datos estadísticos, del que carecían estudios similares. Las fotografías (en total 175) se imprimieron sobre planchas de huecograbado en cobre, y fueron posteriormente distribuidas —en cantidades variables y con carácter anual— en láminas junto con los resultados de cada encuesta, un procedimiento poco corriente para la época. Sin embargo, a diferencia de la obra de Riis, las imágenes aquí no iban sujetas a una argumentación; simplemente aportaban autenticidad a las cifras publicadas. El único texto que las acompañaba eran los pies de foto, los cuales describían pormenorizadamente el contenido de las mismas, si bien Kohn añadió comentarios generales sobre el conjunto de las fotografías para destacar hasta qué punto suponían un reflejo fiel de la realidad representada.

Por la semejanza visual que algunas imágenes guardan con las de Riis, Asmus ha señalado la necesidad de saber hasta qué punto el “estilo documental” de las fotografías está determinado por el hecho de formar parte de una publicación dirigida a instituciones públicas que busca ser considerada políticamente. Así, para la autora, las imágenes rehúyen tanto el énfasis dramático del fotógrafo como la pose victimista del fotografiado: tratan de mostrar la pobreza de la manera más neutra u objetiva posible. La discreción en este tipo de fotografías no era posible, y el operador de cámara dependía de la colaboración de los sujetos retratados. Esta colaboración se evidencia en las imágenes en que el fotógrafo supervisaba la *mise-en-scène*\*; en ellas los protagonistas ignoran su presencia dedicándose a sus quehaceres. Con todo, las reacciones de los individuos ante la cámara son muy variadas: hay miradas inquisitivas al objetivo o a la lámpara de magnesio, gestos amables, de asombro y curiosidad. De algunas tomas en que reina el orden en el ambiente se desprende que la instantánea fue concertada mediante una cita previa y el inquilino tuvo tiempo de arreglar la estancia para causar una buena impresión al “visitante”. Otras, en cambio, parecen más espontáneas y transmiten una visión más fiel del caos que debía reinar en habitaciones tan limitadas.



F.150.  
Wohnungs-Enquête:  
B.-SW, Kreuzberg-  
strasse 49 (1911)

Por su parte, el carácter descriptivo de los pies de foto, más allá de indicar el lugar exacto donde se tomó la imagen, pone al corriente del mal estado de las habitaciones, aporta medidas que confirman su reducido espacio, cifras sobre el hacinamiento, el uso compartido de los retretes, así como otro tipo de datos relacionados con las enfermedades contraídas por los inquilinos y sus edades. Digamos que condensan en unas pocas líneas la información denunciante que Riis desarrollaría en sus textos.

Por ejemplo, la imagen B.-SW, Kreuzbergstrasse 49 [Berlín suroeste, Kreuzbergstrasse 49] [F.150], tomada en 1911, revela una problemática análoga a los talleres de explotación laboral neoyorquinos de los que Riis dio cuenta dos décadas antes en *Cómo vive la otra mitad*. El pie de foto dice: “La cocina sirve al mismo tiempo como lugar de trabajo, donde se enrollan puros. Los niños colaboran también. La esposa está enferma en este momento.



F.151. Jacob Riis: *Bohemian Cigar Workers* (1890). / CAW Print, MCNY.

Medidas del cuarto: 3,70 metros de largo, 2,60 m. de ancho, y 3,00 m. de alto”<sup>184</sup>. Esta imagen ilustraría la modalidad de dirección escénica propia del corpus fotográfico de la Wohnungs-Enquête.

Compárese dicha fotografía con *Bohemian Cigar Workers* (1890) [F.151], de Riis, coincidente en el tema denunciado (la explotación en la fabricación de tabaco) y en la dirección de la escena. En el capítulo XII, “Los bohemios: fábricas de puros en las casas de vecindad”, de *Cómo vive la otra mitad*, Riis explica que más de la mitad de los inmigrantes bohemios de Nueva York viven y trabajan en casas de vecindad propiedad de sus empleadores, en las que confeccionan cigarros durante quince horas diarias bajo circunstancias todavía peores que los *sweatshops*\*. Para concretar y personalizar su argumentación, el autor refiere las condiciones laborales de varias de las treinta y cinco familias que residen en East 10<sup>th</sup> Street en contextos similares: viven en un ambiente impregnado de humo tóxico, lo que provoca casos frecuentes de tisis por la constante inhalación de vapores de tabaco, consecuencia de los casi 4.000 cigarros que producen semanalmente por tan solo 15 dólares. A cambio pagan un alquiler cercano a los 12

---

<sup>184</sup> *Ibíd.*, pp. 231-232. La imagen a la que nos referimos se reproduce en la p. 125 de la obra de Asmus.

dólares semanales por pequeñas habitaciones —la mayoría de ellas estancias ciegas sin ventilación—, lo que supone que cuentan con tres dólares semanales para mantener a todos los miembros de la familia:

En la casa contigua, un hombre con una barba venerable y ojos vivos contesta a nuestras preguntas con la ayuda de un intérprete. [...] En nueve años no ha aprendido una sola palabra de inglés. [...] Su historia ofrece una explicación, como la historia de los demás. Se ha pasado la vida trabajando y luchando por ganarse el pan. Su mujer y él, con un esfuerzo sostenido, producen tres mil cigarros a la semana y ganan 11,25 dólares cuando no falta materia prima; en invierno, el fabricante de tabaco solo les paga por dos mil, pero ellos tienen que seguir pagando los 10 dólares de alquiler por dos habitaciones, en realidad, una habitación con una alcoba ciega, y son seis bocas que alimentar. Él era herrero en su país, pero aquí no puede trabajar en su oficio porque no entiende “engliska”. Si aprendiera, dice, con una expresión radiante, podría hacer mejor trabajo del que ha visto hacer aquí. Él sería feliz levantándose a las seis en lugar de trabajar, como aquí le ocurre a menudo, hasta la medianoche. Pero ¿cómo? No conoce a ningún herrero bohemio, nadie que pueda entenderle; se moriría de hambre. Aquí, con su mujer, por lo menos puede ganarse la vida. “Ay —dice ella, volviendo, tras escuchar, a sus deberes domésticos—: Sería maravilloso que él pudiera trabajar en su oficio.” Qué casa podrían tener y qué felices serían. Es un ideal inalcanzable, en efecto, ¡para un trabajador en la ciudad más próspera del mundo!<sup>185</sup>

A pesar de la distancia, temporal y espacial, que separa una toma de otra, ambas imágenes comparten la dura apariencia del flash de magnesio y registran a niños y adultos absortos en un entorno doméstico pequeño y mísero. Con la perspectiva que ofrece el corpus fotográfico de la Wohnungs-Enquête en su conjunto, y aun desconociendo el número de fotógrafos que pudieron intervenir en el proyecto, la mayoría de las imágenes que descubren a familias en el interior de sus viviendas (también las hay de espacios sin inquilinos), habiendo sido tomadas en años distintos, suelen ser retratos con la característica mirada a cámara de la estética documental que Riis contribuyó a poner en circulación. Como ejemplo, véanse

---

<sup>185</sup> Véase Jacob A. Riis (2004). *Cómo vive la otra mitad*, pp. 176-177. La fotografía *Bohemian Cigarmakers at Work in their Tenement* se publicó en semitonos. Véase la reproducción original en Jacob A. Riis (1890). *How the Other Half Lives*, op. cit., p. 143.



B.-SW, *Grossbeerens-  
traße 6, Vorderhaus  
im Keller* [Berlín  
sudoeste, *Grossbeerens-  
trasse 6, parte trasera  
de la casa en sótano*]  
(1905) [F.152], B.-N,  
*Danzingerstraße 71*  
[Berlín norte, *Danz-  
ingerstrasse 71*] (1907)  
[F.153], B.-N, *Sees-  
traße 27* [Berlín norte,  
*Seestrassse 27*] (1909)  
[F.154], B.-NO, *Frie-  
denstraße 47, Quer-  
gebäude im Keller* [Berlín  
noreste, *Friedenstrasse  
47, parte trasera del  
edificio*] (1913/1914)  
[F.155]<sup>186</sup>.



F.152. Wohnungs-Enquête: B.-SW, *Grossbeerensstraße 6, Vorderhaus im Keller* (1905). “El paciente, de 60 años, duerme en una cocina oscura, propiedad del empresario. Mide 6 m. de largo, 1,80 m. de ancho y 2,50 de alto. Paredes y techo están dañados por el humo. El enyesado se ha caído en su mayor parte. La ventana mide 80 cm<sup>2</sup>.”

Si bien la fotografía y el texto de los dos discursos comparados tienen elementos compartidos, Riis ancla la imagen en una amplia consideración que matiza los componentes de la fotografía. El propio Kohl admitiría en 1918 las carencias de la naturaleza misma de la imagen (aun siendo ésta fotográfica) para trasladar al público la complejidad de la realidad de su referente, algo que Riis trataría de subsanar al imbricar texto e imagen:

<sup>186</sup> Fotografías reproducidas en las páginas 62, 92, 110 y 148, respectivamente, de Gesine ASMUS (ed.) (1982). *Hinterhof Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920*, op. cit. Para los pies de foto de dichas imágenes véanse las pp. 224, 228, 230 y 234, respectivamente.



F.153. Wohnungs-Enquête: B.-N, *Danzingerstraße 71* (1907). “Cuarto y cocina. La cocina no tiene ventana. El paciente duerme con la mujer y dos niños en la cocina, propiedad de la familia. El cuarto está vacío. En toda la vivienda no hay sillas ni mesa.”



F.154. Wohnungs-Enquête: B.-N, *Seestraße 27* (1909). “Salón y dormitorio. Aquí vive un matrimonio con dos hijos varones de 10 y 16 años. En este cuarto, lleno de humo, el trapo será retirado durante los días fríos. En la foto, el espacio aparece más o menos ordenado y limpio. 4 m. de largo, 3,75 m. de anchura, 2,60 m. de altura.”



F.155. Wohnungs-Enquête: B.-NO, Friedenstraße 47, *Quergebäude im Keller* (1913/1914). “Esta cocina está habitada por una mujer de 60 años y su hijo. La pequeña habitación solo está iluminada por un ventanuco.”

La consternación que estas imágenes suscitan en aquellos que no hayan visto las viviendas miserables de Berlín o solo hayan visto esa miseria en los patios anteriores de las casas burguesas no se puede expresar en una fotografía. Debido a las condiciones de oscuridad, tales imágenes fueron tomadas muchas veces con flash, pareciendo más amables de lo que en realidad son. Lo cierto es que son sórdidas, oscuras, y la luz solo pasa a través de un tragaluz o una ventana que da a un patio interior. La fotografía solo muestra una pequeña parte de la humedad de las paredes, la suciedad de paredes y suelo, y no da una idea de lo enrarecido del aire de estas casas que tan a menudo es emblema de la miseria<sup>187</sup>.

El compromiso descriptivo de Kohn empieza, por tanto, como afirma Asmus, donde acaba la fotografía. El público al que se dirigen las imágenes de la Wohnungs-Enquête, al igual que el de Riis, no estaba familiarizado con la miseria, y Kohn era consciente de que una imagen, aunque contribuyese, no podía suplir este conocimiento.

---

<sup>187</sup> Cit. en *ibid*, p. 36.

A nivel europeo, el proyecto que más puntos en común tiene con el de Riis es el de las fotografías de los suburbios tomadas por **Hermann Drawe**, juez de profesión, que conoció los barrios menos favorecidos de Viena junto con el escritor y cronista judicial Emil Kläger<sup>188</sup>.

En primer lugar, y a pesar de que están tomadas una década después, comparten una estética similar en cuanto a composiciones desequilibradas, encuadres abruptos y uso del



F156. Hermann Drawe: *Der größte Schlafraum in dem Asyl in der Floßgasse* (1904) [sin paginar en el cap. 9 de *Quartiere der not*, pp. 129-138].

flash de magnesio, cuya ignición Drawe llevaba a cabo empleando una sartén, método que, según Margarethe Szeless, habría adoptado de Riis, cuya obra no le era desconocida<sup>189</sup>. Asimismo, representan motivos análogos y tienden a construir con ellos series narrativas. Su peculiar modo

<sup>188</sup> Emil Kläger (1880-1936) fue redactor del periódico *Die Zeit* [*El Tiempo*]. Trabajó de folletínista, crítico teatral y cronista judicial para distintos medios, como *Neuen Wiener Journals* [*Revista de los Nuevos Vieneses*], la *Wiener Tagblattes* [*Hoja Diaria de Viena*], y la *Neuen Freien Presse* [*Nueva Prensa Libre*]. Gracias a esta última actividad, en calidad de cronista (1867-1925), entabló relación con el juez Drawe. Al final de su vida ejerció de docente en la Akademie für Musik und darstellende Kunst [Academia de Música y Artes Escénicas]. Su interés por las condiciones de vida en las áreas más marginales de Viena se limita a un período de su polifacética carrera.

<sup>189</sup> Véase Margarethe SZELESS (2007). “Emil Klager & Hermann Drawe. *Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens*”, pp. 101-102. En Werner Michael SCHWARZ, Margarethe SZELESS y Lisa WÖGENSTEIN (eds.) (2007). *Ganz Unten. Die Entdeckung des Elends. Wien, Berlin, London, Paris, New York*, op. cit.

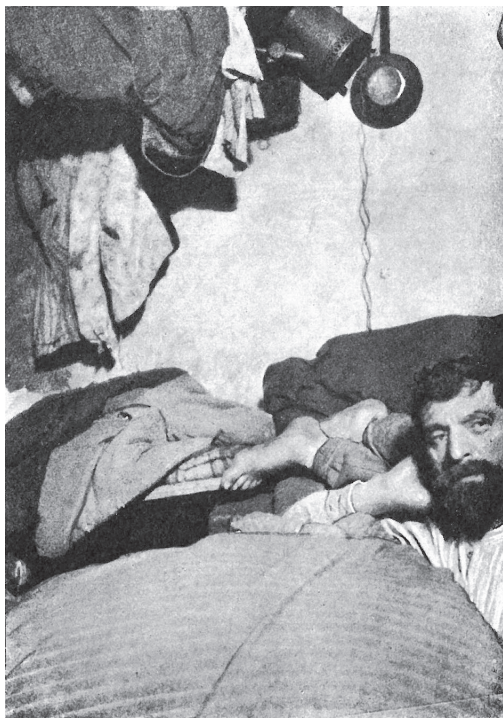


F.157. Jacob Riis: *Police Station Lodgers. Midnight in the Leonard Street Station* (1892). / CAW Print, MCNY.

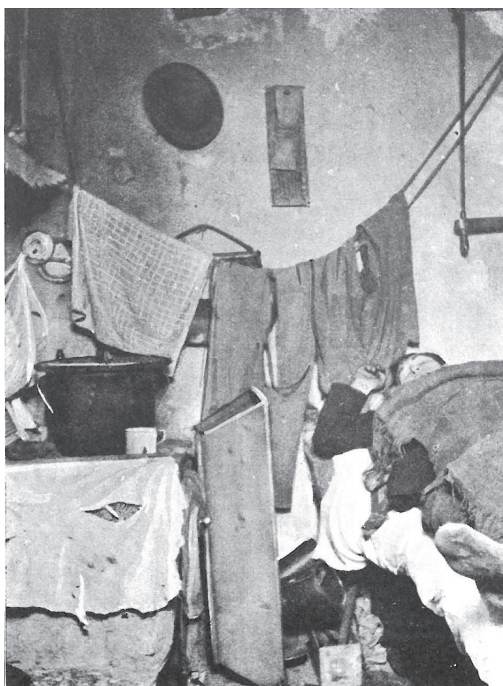
de presentar los espacios saturados de gente, tipos solitarios pernoctando en las calles o en los canales de Viena, o el hacinamiento del interior de las viviendas, contribuye a nuestro encuentro directo, inmediato, con el tema<sup>190</sup>. Compárense a este respecto *Der größte Schlafraum in dem Asyl in der Floßgasse* [El dormitorio más grande de la casa de acogida en Flossgasse] (1904) [F.156], *Das Quartier in der Floßgasse* [Alojamiento en Flossgasse] (1904) [F.158] y *Ein Idyll* [Un idilio] (1904) [F.159], de Drawe, respectivamente con *Police Station Lodgers. Midnight in the Leonard Street Station* (1892) [F.157], *Lodgers*

<sup>190</sup> La obra de Drawe está poco estudiada y difundida, a pesar de que se trata del único fotógrafo en los países de habla germana (a excepción de Heinrich Zille) anterior a la década de 1910 —al menos que se sepa— que usa la imagen con finalidad de denuncia social. La primera exposición de su obra se llevó a cabo en 1982. Margarethe Szeless realizó la investigación más importante hasta la fecha al dedicarle en 1997 su tesis doctoral: *Armut- und Elendsphotographien von Hermann Drawe, Analyse stilistischer, inhaltlicher und struktureller Aspekte der Dokumentarserie Durch die Wiener Quartiere des Elends und des Verbrechens des Amateurphotographen Hermann Drawe*. La autora participó además como co-comisaria de la citada exposición albergada por el Wien Museum del 14 de junio al 28 de octubre de 2007 *Ganz Unten*, que reunía las diferentes representaciones de la pobreza en los barrios bajos de ciudades como Viena, Berlín, Londres, París y Nueva York. Riis era el fotógrafo de Nueva York y Drawe el de Viena. El capítulo dedicado a Riis (pp. 65-71) del catálogo homólogo está escrito por Bonnie Yochelson. Véase Werner Michael SCHWARZ, Margarethe SZELESS y Lisa WÖGENSTEIN (eds.) (2007). *Ganz Unten. Die Entdeckung des Elends. Wien, Berlin, London, Paris, New York*, op. cit.

F.158. Hermann Drawe:  
*Das Quartier in der Floß-  
gasse* (1904) [sin paginar  
en el cap. 9 de *Quartiere  
der not*, pp. 129-138].



F.159. Hermann Drawe:  
*Ein Idyll* (1904) [sin pagi-  
nar en el cap. 9 de *Quartiere  
der not*, pp. 129-138].





F.160. Jacob Riis: *Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement*  
– “Five Cents a Spot” (1889). / CAW Print, MCNY.



F.161. Jacob Riis: *Midnight in Bottle Alley* (1888-1895). / CAW Print, MCNY.

*in a Crowded Bayard Street Tenement – “Five Cents a Spot”* (1889) [F.160] y *Midnight in Bottle Alley* (1888-1895) [F.161], de Riis.

Otro punto de encuentro es que ambos fueron fotógrafos *amateurs*, no interesados en la fotografía como arte, sino como testimonio, y potenciaron su uso en sus respectivos oficios: así como Riis utilizó las imágenes para ilustrar sus crónicas, Drawe manejó las suyas en procesos judiciales<sup>191</sup>. Los dos autores tenían la sede de su trabajo en los barrios bajos (Riis en la comisaría policial del Lower East Side, Drawe en el Tribunal de lo Penal de Leopoldstadt), con lo que conocían de primera mano los problemas a los que se enfrentaban a diario sus habitantes. Lo mismo ocurría con el colega de Drawe, Emil Kläger, cuyo compromiso estuvo igualmente motivado por los años de observación en la materia que le había brindado su experiencia de reportero y cronista judicial:

Y día a día les había visto delante del juez. Jóvenes exhaustos por la necesidad, que mentían sin coherencia por puro miedo. Hombres amargados, que odiaban el juicio como formalidad y que creían que solo el arresto por parte de las fuerzas estatales del orden tenía sentido [...]. También desempleados canosos, de un cinismo visiblemente artificial, que justificaban su pereza filosóficamente y gritaban su convencimiento de que todo trabajo es vano [...]. Entonces yo esperaba desempeñar un papel importante en la vida de estas personas. Quizá me hubiera venido bien conocer el origen de su ser para valorar bien su desgracia. Pero lo supe pronto: aquí la justicia trabajaba demasiado deprisa como para hacer posible un fundamento. [...] La balanza apenas se movía, aunque la consecuencia era que *Frau* Justicia debía llamar a la desgracia de los hombres. Un día me decidí. Quería ver la miseria en el lugar donde habita. Quería verla de verdad, sin máscaras. Utilicé como punto de partida los diferentes establecimientos que había visitado, sobre todo locales de té y sopa en antros profundos, durante una tarde. Para pasar desapercibido me vestí con ropas rasgadas, para que me tomaran por un *Pülcher* vienés<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> Christian Brandstätter ha tratado de clasificar la fotografía de Drawe en la historia del medio con anterioridad al trabajo de Szeless. En su artículo “Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Anmerkungen zum Werk des Wiener Amateurfotografen Hermann Drawe”, publicado en 1982 en *Zeitschrift Fotogeschichte* (nº 6, pp. 26-40), ya relacionaba a Drawe con Riis.

<sup>192</sup> Véase Emil KLÄGER (2007). *Durch die Quartiere der Not Verbrechens. Wien um die Jahrhundertwende*, p. 33. Viena: Hannibal. (Reedición del original de 1908 con más de se-



En efecto, Kläger, como hiciera en su día Jack London, se vistió de vagabundo con el objeto de acceder a los barrios bajos y experimentar el *slumming*<sup>193</sup>, e igualmente pensó en la fuerza probatoria que tendría la fotografía para acreditar su trabajo:

Quería tener un testigo de mis paseos nocturnos. Mantenía una amistad cordial con el juez vienés Hermann Drawe y conocía su inclinación desinteresada y sincera hacia los desheredados de la metrópolis, para los cuales era un juez indulgente y humanitario, lo que me llevó a preguntarle si estaba dispuesto a acompañarme, disfrazado también, a mis excursiones. Que Drawe fuera un fotógrafo excelente lo hizo aún más idóneo para mis objetivos. De acuerdo con su naturaleza, el juez vaciló al principio por razones relativas a su posición. Pero conseguí convencerle de la importancia social de este trabajo y aceptó<sup>194</sup>.

En el verano de 1904, Drawe tomó más de ochenta fotografías que realizó en 208 excursiones nocturnas, acompañado de Kläger. Su propósito inicial fue la creación de un informe social del sistema de canales

---

tenta fotografías de Hermann Drawe.) Agradezco a Theresa Steininger su inestimable ayuda para acceder a los textos de (y sobre) Kläger y Drawe citados en estas páginas.

<sup>193</sup> El *slumming* era una práctica burguesa habitual en la Viena de 1900, según indica el mismo Kläger en un pasaje de su obra, en que se encuentra con un falso mendigo. El término se hizo popular en Londres en la década de 1880 para designar a los burgueses que recorrían vestidos de mendigos los suburbios del este de la ciudad con la excusa de entender el modo de vida de los pobres, si bien muchos de ellos buscaban liberarse de la respetabilidad y domesticidad victorianas, y experimentar emociones fuera de toda convención. Seth Koven puso de nuevo en circulación el término al publicar en 2004 su libro *Slumming: Sexual and Social Politics in Victorian London*. Princeton: Princeton University Press. En él explica cómo el *slumming* se convirtió en el siglo XIX en un ejercicio *voyeur* que contaba con la aprobación de la sociedad angloamericana. Tras la intención de rescatar a los pobres, el *slumming* no solo ocultaba el deseo de llevar a cabo encuentros raciales o étnicos, sino el impulso de las clases adineradas de erotizar a los marginados o explotarlos sexualmente. Por extensión, otros autores, como Robert M. Dowling, han empleado el término *slumming narratives* para referirse a la literatura que centra su foco de atención en el estudio de primera mano de los barrios bajos, con independencia del carácter reformista, periodístico o novelesco al que responden las obras analizadas. Véase Robert M. DOWLING (2007). *Slumming in New York. From the Waterfront to Mythic Harlem*. En especial el cap. 4, “Realism in the Ghetto. Jacob Riis, Hutchins Hapgood, and Abraham Cahan on the Lower East Side” (pp. 110-138). Urbana y Chicago: University of Illinois Press.

<sup>194</sup> Véase Emil KLÄGER (2007). *Durch die Quartiere der Not Verbrechens*, op. cit., p. 47.

F.162. Jacob  
Riis: "*I Slept  
Here*", *Church  
Street Station*  
(1892).  
Diapositiva  
coloreada para  
linterna mágica.  
/ MCNY.



viénés, que por entonces servía como refugio a los más pobres, si bien dieron cuenta también de otras alternativas de alojamiento que existían para los sin techo con el fin de evitar dormir a cielo descubierto. De esta colaboración surgió *Durch die Wiener Quartiere des Elends und des Verbrechens* [Por los barrios vieneses de la miseria y el crimen], una conferencia con linterna mágica impartida en Urania en la que se proyectaron sesenta de las imágenes captadas, cuyas diapositivas fueron además coloreadas, como hiciera Riis con "*I Slept Here*", *Church Street Station* (1892) [F.162], que puede ser comparada con *Die Nachtwache vor der "Zwingburg"* (1904) [F.163], de Drawe. La conferencia, de enorme resonancia en el público, se repitió más de trescientas veces entre 1905 y 1908, lo que llevó a los autores, a la manera de Riis, a publicar en 1908 una versión en formato libro para la editorial Karl Mitschke, que finalmente se tituló *Durch die Quartiere der Not und des Verbrechenens. Wien um die Jahrhundertwende* [A través de los alojamientos de la pobreza y el crimen. Viena en el cambio de siglo], una obra mixta, de texto escrito por Kläger y setenta y nueve fotografías tomadas por Drawe intercaladas en cada capítulo, dedicada a "los condenados de la sociedad", que presenta similitudes que merece la pena destacar con *Cómo vive la otra mitad*.



F.163. Hermann  
Drawe: *Die  
Nachtwache vor der  
"Zwingburg"* (1904).  
Diapositiva coloreada para linterna  
mágica. / Hermann  
Drawe Sammlung,  
Österreichisches  
Volkshochschularchiv, Viena.

En primer lugar, al igual que Riis, el periodista vienés, como testigo y, por tanto, voz autorizada al respecto, conduce al lector, a través de excursiones nocturnas, a los alojamientos de masas y *Wärmestuben*\*, a la zona de encuentro de los canales del Danubio y la Wien (*Sammelkanäle*) o a áreas del Prater donde pasaban la noche los mendigos al aire libre. Como Kläger afirma en el prólogo, “se ven personas consumidas por el hambre, destrozadas por la enfermedad, durmiendo entre desechos. Hombres y mujeres vestidos con harapos, acosados en las sórdidas calles, con lo poco que tienen a cuestas, arrastrándose por las cloacas y aun allí perseguidos por la ira de nuestro orden establecido”<sup>195</sup>. Con un lenguaje grandilocuente más propio de la literatura decimonónica que de la de principios del siglo

---

<sup>195</sup> *Ibíd.*, p. 14.

XX, Klagër presenta al lector la miseria urbana en su conjunto, relatando algunas de sus manifestaciones dentro de la masa anónima de desposeídos, por medio de una serie de historias personales de individuos sometidos a situaciones extremas, que agrupa cronológicamente y según el lugar en el que fueron tomadas las fotografías: *Una pieza nocturna*, *En el canal de recogida de desechos*, *Casas de acogida...*, serían traducciones de los lugares que dan título a sus imágenes. Si bien comparte el recurso estilístico de Riis de dramatizar las situaciones de los sujetos reproduciendo diálogos con argot callejero (dialecto vienés), y en ocasiones hace referencias esporádicas a las fotografías de Drawe, las cuales se editaron junto al texto, no se produce una conexión entre el relato y la imagen al modo de Riis, en la medida en que las fotografías, aunque aportan un testimonio visualmente enriquecedor, no son indispensables para comprender lo narrado.

Veamos un ejemplo, a propósito de la visita que Kläger y Drawe llevan a cabo con la guía de Kiebitz —un vagabundo con el que se reunían en los tugurios de Tiefen Graben—, a los *Wärmestuben* o casas de acogida vienesas para los sin techo, cuyas condiciones de hacinamiento y pernociación recuerdan a las *police station lodging houses*\* neoyorquinas denunciadas por Riis, con un agravante, si cabe: que en éstas se exige a la gente dormir sentada para ahorrar espacio; solo a los niños se les permite tumbarse en el suelo. Dice Kläger:

Escogí las noches frías de diciembre para mi visita. Noches de esas en las que la oscuridad, helada como una pesadilla, se extendía por las calles, y las farolas aparecían como con redes de bruma. [...] Primero quisimos ir a la casa de acogida en Brigittenau. [Véase la fotografía titulada *Wärmestube in der Erdbergstraße (Außenansicht)*; F.164.] Vagamos casi una hora por el Vorstadt hasta que la encontramos. [...] La primera impresión fue horrosa. El panorama en el que la gente se apretaba en una larga cadena, sentados unos junto a otros, de modo que no quedaba espacio para el más mínimo movimiento, las cabezas de unos contra los hombros de los otros, nos causó un malestar físico, dándonos la sensación de que el vigilante iba haciendo sitio a codazos de tal manera que nos pondría en las filas de la gente. Kiebitz y yo éramos vecinos y el juez [Drawe] encontró sitio a unos pasos de nosotros. Después de un rato Kiebitz se inclinó sobre mi hombro y susurró:

-Dígame si este es el último avance de la humanidad. Ahora se puede usted sentar ahí durante la noche. Fuera están los decentes, la gente de



F.164. Hermann Drawe: *Wärmestube in der Erdbergstraße (Außenansicht)* [*Alojamiento en Erdbergstrasse (exterior)*] (1904). / Sin paginar, en el cap. 6 de *Quartiere der not.*

bien que no tendrá una muerte tan innatural como esta. Le pido, por favor, hombre de la gran ciudad, que haga saber esto. Resulta molesto leerlo en el desayuno con el periódico. [...]

[...] Estuvimos sentados durante horas en ese lugar de mártires. Mis brazos y piernas se habían quedado tiesos y me empezó a doler la espalda. A nuestro alrededor reinaba un silencio mortal. Como si estuviéramos hechizados, veíamos a la gente sentada en el cuadrilátero como una galería de muertos. [...] No sé si la gente dormía. Solo se oían una tos o algún estornudo de vez en cuando.

-No puedo más —le susurré finalmente a Kiebitz. Tenemos que irnos...

-¿Qué? —contestó él, también en un susurro. ¡Qué desagradecido! ¿Para esto le traigo hasta aquí? Necesita una cama con dosel y buenas sábanas. Como si nosotros pudiéramos dejarlo cuando nos viniera en gana... Ojalá, ojalá pudiéramos hacerlo mañana temprano... [...]

El juez permanecía en un segundo plano para poder hacer algunas fotografías a las gentes, que parecían confundidas. [...]

También en las casas de acogida del vigésimo distrito he pasado una noche horrible. Era, de nuevo, como siempre, el mismo decorado, la misma necesidad. [...] Así se sientan estos hombres mudos y doloridos,

F.165. Hermann  
 Drawe: *Wärmestube  
 in der Erdbergstraße  
 (Innenansicht)* [Aloja-  
 miento en Erdbergstrasse  
 (interior)] (1904). / Sin  
 paginar, en el cap. 6 de  
*Quartiere der not.*



en bancos de madera desnudos, toda la noche, unos contra otros, para no morir de frío. [Véase *Wärmestube in der Erdbergstraße (Innenansicht)*; F.165.] ¡Y con una sopa y un poco de pan para no morir de hambre...! En la parte de atrás, donde duermen las mujeres, vi también una casa de acogida para niños. [Die “*Kinderecke*” in der *Wärmestube*; F.166.] Disfrutaban de preferencia respecto a los adultos y pueden estar en el suelo. [...] Visité en las noches siguientes otras dos casas de acogida, pero nada pudo aliviar mi primera impresión. [Véase *Die “Kette” in der Wärmestube in der Burghardt-gasse*; F.167.] [...] Alguien debería haber visto lo que yo vi: amargos con ojos pequeños, enfadados y de ira amenazante, miles y más de miles de enemigos que nuestra sociedad criaba. [...] ¿Y nosotros? No hay más que ver los hechos con mirada fría y sorprenderse. La mayoría de nosotros nos sobreponemos a ello antes de poner en peligro nuestra seguridad y perder nuestras bellas viviendas. ¿Y entonces? Dios mío, entonces el aparato del orden funcionó perfecta y puntualmente y rechazó a los esturiones que amenazaban nuestro bienestar y querían arruinar nuestro apetito<sup>196</sup>.

<sup>196</sup> *Ibíd.*, pp. 95-96. Las indicaciones entre corchetes a las imágenes son mías.



F.166. Hermann  
 Drawe: *Die "Kinderecke"*  
*in der Wärmestube*  
 ["Rincón de niños" de la  
 casa de acogida] (1904). /  
 Sin paginar, en el cap. 6  
 de *Quartiere der not.*



F.167. Hermann  
 Drawe: *Die "Kette"*  
*in der Wärmestube in*  
*der Burghardtasse* [La  
 "cadena" en el alojamiento  
 de Burghardtasse] (1904).  
 / Sin paginar, en el cap.  
 6 de *Quartiere der not.*

Como vemos, Klagër ofrece elementos cercanos con los que el público burgués pudiese identificarse (el frío, la oscuridad, la soledad de las calles, la ironía que contienen los diálogos del vagabundo en relación con las comodidades de las clases favorecidas, el silencio reinante en los alojamientos, su condescendencia hacia los pobres, la culpabilidad), suscitando así fascinación y melancolía, y termina el pasaje apelando al miedo de su propia clase hacia la exclusión social (o inversión del orden establecido) a la que puede llevar una posible espiral de la pobreza. La serie fotográfica intercalada en el texto se compone de cuatro imágenes que respetan el orden cronológico de lo narrado, y que presenta el lugar de fuera adentro, desde la fachada exterior del primer *Wärmestube* visitado hasta el interior de las habitaciones de hombres, mujeres y niños, según se aprecia en las figuras antes citadas [F.164, F.165, F.166 y F.167]<sup>197</sup>.

*Durch die Quartiere der Not und des Verbrechenens*, al igual que *Cómo vive la otra mitad*, se convirtió en un libro de gran repercusión. Los textos de Kläger fueron interpretados por el actor Leopold Kramer en el Deutsches Volkstheater, acompañados de la proyección de las fotografías de Drawe. La obra se mantuvo en cartel durante años y se realizaron más de 300 pases. En 1919 fue llevada a la pantalla por el director Robert Land en una película hoy perdida<sup>198</sup>. Además de *Durch die Quartiere der Not und des Verbrechenens*, Drawe aprovechó su conocimiento del tema para escribir *Unter Vagabunden Skizzen aus der Verbrechermwelt* [*Esbozos del mundo de los criminales*], una serie de novelas cortas cuyos protagonistas son personas con referentes reales que tienen algún cargo pendiente con la justicia, en los que Drawe se inspira —al igual que haría Riis en sus historias de *Children of the Tenements*<sup>199</sup>— para expresar en qué medida el entorno determina la

---

<sup>197</sup> Las cuatro fotografías aparecen seguidas y sin paginar, a modo de serie, a mitad del capítulo sexto, titulado “Wärmestuben” (pp. 95-102). Cada imagen en *halfstones* mide aproximadamente 11,5 x 8,5 cms. y está ubicada en una página individual.

<sup>198</sup> *Cómo vive la otra mitad*, en cambio, no contó con ninguna adaptación cinematográfica, aunque la fotografía de Riis ha servido de base para recrear el estilo visual de los suburbios neoyorquinos del siglo XIX en el cine, desde cortometrajes de David W. Griffith como *The Musketeers of Pig Alley* (1912) [disponible en <<https://archive.org/details/TheMusketeersOfPigAlley>>] hasta, como vimos en el epígrafe 4.4.2., *Gangs of New York* (2000), de Martin Scorsese.

<sup>199</sup> Se trata de historias infantiles, la mayoría de ellas sobre la Navidad, aparecidas en *The Century* entre 1897 y 1898, que Riis recopiló y publicó en formato libro en 1903 en



vida de los individuos. En cualquier caso, con independencia de la repercusión y secuelas que pudiese tener la obra de Drawe y Kläger, el texto no alcanza el compromiso sociopolítico ni contiene las amargas observaciones de Riis<sup>200</sup>.

Así como las fotografías de Drawe y las de la *Wohnungs-Enquête* apenas han sido referenciadas hasta la fecha en obras de fotografía documental, ni en las historias generales de la fotografía analizadas<sup>201</sup>, la historiografía sí ha rescatado a autores anteriores a Riis que forman parte de la primera madurez de la fotografía como documento social. Entre ellos contamos con **Paul Martin**, **Heinrich Zille** o **Francesco Paolo Michetti**, que suelen mencionarse junto a Riis por haber empleado la fotografía instantánea como base de sus trabajos: Martin, en calidad de reportero londinense, usaba sus fotografías de niños en las calles para realizar grabados sobre madera; Zille componía con ellas caricaturas para la prensa; y Michetti empleaba las imágenes como modelo o patrón para llevar a cabo sus pinturas de la vida campesina napolitana. Sin embargo, en todos subyacía un interés artístico en cierta medida; sus imágenes no tenían un propósito reformista ni la intención de dar a conocer la vida de los

---

The MacMillan Company. Véase Jacob A. RIIS (1903). *Children of the Tenements*, op. cit.

<sup>200</sup> Más cerca del compromiso de Riis estarían los textos periodísticos de Max Winter, autor coetáneo de Kläger, que dedicó su carrera a la denuncia de la miseria vienesa. Sin embargo, se decantó por ilustrar sus textos principalmente con grabados, en vez de fotografías, quizá, como afirma Margarethe Szeless, por su “escepticismo hacia el aspecto espectacular y *voyeur* de la representación de la pobreza. A Winter le faltaron, para la documentación fotográfica, tanto medios económicos como el *know-how* técnico, ya conocido en torno a 1900 en los círculos de fotografía *amateur* a los que pertenecía Hermann Drawe. Es sintomático, en cualquier caso, que Drawe llevara al Urania tempranas fotografías sociodocumentales en un contexto de ocio burgués, mientras que la socialdemocracia no descubriría el potencial de las imágenes de la miseria hasta dos décadas después, y que, tan pronto como lo hiciera, se realizaran montajes para utilizarlos como propaganda”. Véase Margarethe SZELESS (2007). “Emil Klager & Hermann Drawe. *Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechen*”, op. cit., p. 101.

<sup>201</sup> Las excepciones son, respecto a Drawe, la *Historia general de la fotografía* coordinada en 2007 por Sougez (op. cit., pp. 455-56) y, respecto a la *Wohnungs-Enquête* (referenciada como la *Berlin Housing Enquete*), *Photography. A Cultural History*, de Mary Warner Marien (op. cit., p. 206). Ambas mencionan estas iniciativas al hilo de su comentario sobre Riis. La primera apenas dedica un párrafo a introducir a Drawe; la segunda solo una oración, si bien agradezco a Mary Warner Marien el haberme puesto sobre la pista de la *Wohnungs-Enquête*. Su asesoramiento bibliográfico ha sido muy valioso.



F.168. August Stauda: *Der Heimatschützer Karl Graf Lanckoronski ließ das “verschwindende Alt-Wien” fotografisch dokumentieren, hier die Barnabitenngasse 11–13 (1905).* / Wiener Zeitung, Wien Museum.

más desfavorecidos, si bien retrataron diversas estampas costumbristas y espontáneas (lo que algunos autores llaman fotografía documental analítica), entonces poco comunes, de la población en sus quehaceres diarios, como en el caso de Zille, que a partir de 1890 centró su atención en mujeres yendo a la compra o recogiendo leña<sup>202</sup>. No ocurre lo mismo con **Eugène Atget** o **August Stauda**, interesados también en inmortalizar los barrios populares de sus respectivas ciudades, aunque sus retratos de tipos humanos generalmente no miren al objetivo interpelando al espectador, como en Riis o Drawe. Empequeñecidos por la perspectiva huidiza, como señala Anne McCauley, recuerdan más bien a “los especímenes taxonómicos de un catálogo de antigüedades urbanas”. Los historiadores han considerado a Stauda el homólogo de Atget en Viena. Su fondo, custodiado por el Wien Museum y descubierto en 2003, consta de 140.000 imágenes. Tal como hiciera Thomas Annan en Glasgow, documentó las

---

<sup>202</sup> Véanse Winfried RANKE (ed.) (1985). *Heinrich Zille: Photographien Berlin, 1890-1910*. Munich: Wilhelm Heyne Verlag; y Matthias FLÜGGE (ed.) (2007). *Heinrich Zille Das Alte Berlin Photographien 1890-1910*. Munich: Schirmer Mosel.

partes de la ciudad cuya existencia estaba amenazada por los cambios del urbanismo del último tercio del siglo XIX, y sin suprimir lo ocasional de la vida cotidiana (niños y adultos de barrios humildes, como Fechergasse o Hammerschmidtgasse, que se dejan fotografiar ante el portal de



F.169. Jacob Riis: *Hester Street. The Street, the children's only playground* (1897). / CAW Print, MCNY.

sus casas, o comerciantes el día de mercado), aun cuando la presencia humana se usa como referente iconográfico; no hay un interés social en su trabajo, ni sus fotografías iban asociadas a texto alguno [cfr. F.168 con F.169]<sup>203</sup>.

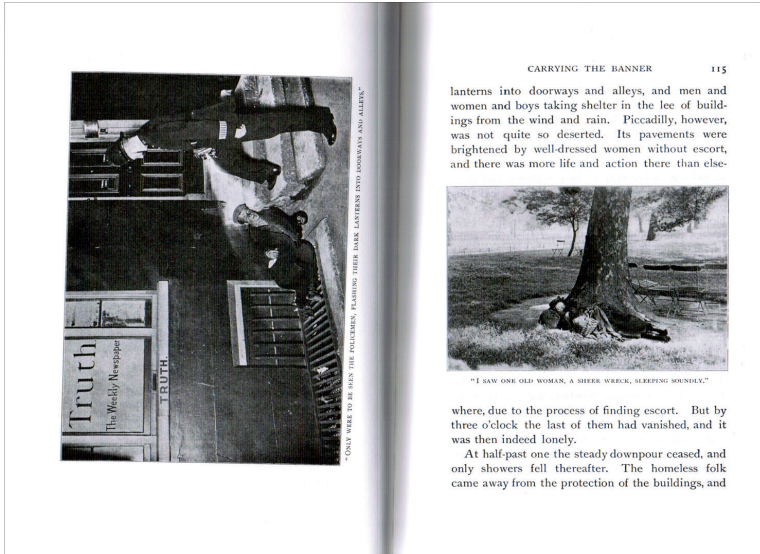
También es cierto que en *Cómo vive la otra mitad* Riis asume conjuntamente los oficios de fotógrafo y de escritor o periodista, mientras que, por regla general, los fotógrafos que se dedicaron en algún momento de su vida a documentar la vida de las ciudades fueron más prolíficos y no persiguieron explícitamente la reforma social. El único caso que hemos encontrado en que texto e imagen son obra de una misma persona es *El pueblo del abismo* de **Jack London**. En el vol. I estudiamos el aspecto visual y literario del libro en relación con *Cómo vive la otra mitad* (supra, pp. 247-255). A pesar de que las imágenes subscribían la narración, las ediciones modernas de *El pueblo del abismo* han podido omitir las fotografías sin que el lector las eche en falta (al no hacer, como Riis, referencia explícita en lo narrado al

---

<sup>203</sup> Véase Susanne WINKLER (2004): *August Stauda. Ein Dokumentarist des alten Wien*. Viena: Wien Museum. (Contiene un resumen en inglés y francés.)



acto fotográfico), lo que nos da una idea de la preponderancia en London de lo narrativo sobre lo visual. Por otro lado, el estilo fotográfico de London, técnica y compositivamente más depurado que el de Riis, establece una clara diferencia entre ambos, si bien ciertas imágenes, como *Under the Arches of the Bridges that Span the Thames* (1902), que mostraba a vagabundos pernoctando bajo los puentes del Támesis [véase F.54, p. 251], denuncian motivos análogos a los de Riis con una retórica visual similar. No ocurre lo mismo con *Truth* (1902) [F.170], en que vemos a un muchacho dormir junto a las rejillas de aire caliente de las rotativas de un periódico mientras un policía le deslumbra con la linterna. Aunque el tema nos resulte familiar gracias al retrato de los *street Arabs* de Riis, la imagen ejemplifica la voluntad compositiva de London, que apunta a una modesta forma de arte no presente en Riis. Con ella London logra transmitir visualmente la ironía que permea el texto adjunto al enmarcar la parte superior izquierda del encuadre con la ventana del periódico *Truth*. Las letras, enfocadas deliberadamente, subrayan, por un lado, la autenticidad de la propia escena (el atributo testimonial, documental o “veraz” de la imagen), y por otro, las limitaciones del lector, quien (aunque lea



F170. Página opuesta, Jack London: *Truth, The Weekly Newspaper* (1902). Arriba a la izquierda, *half-tone* de dicha fotografía publicado en la edición original de Macmillan de *El pueblo del abismo* (1903), titulada *Only were to be seen the policemen, flashing their dark lanterns into doorways and alleys*.

o mire) no puede aprehender “la verdad”, es decir, lo que realmente se siente al dormir una noche a la intemperie londinense:

Más, ¡oh, vosotros, mis queridos amigos que lleváis una vida muelle! Sí, vosotros que sólo os hartáis de comer bien y de dormir en camas blandas y en habitaciones limpias y ventiladas, ¿cómo podría haceros comprender cuán grande sería vuestro sufrimiento si tuvieseis que pasar una noche entera, sólo una noche, bajo el cielo lluvioso de las calles de Londres? [...] Si os sentáis en un banco con la sola intención de hallar reposo al menos durante un rato, no dudéis en que al poco aparecerá un policía para daros una sola orden, gritada con acritud: “¡Fuera!” Y a seguir arrastrando el cuerpo agotado y dolorido por las calles interminables. [...] Cumplen

con su obligación. La ley de los poderosos dice que los pobres han de ser expulsados de allá donde se encuentren<sup>204</sup>.

En resumen, los contemporáneos europeos de Riis no comparten la mirada sombría con la que nuestro autor contempla la vida del proletariado urbano ni (salvo contadas excepciones) presentan el entorno de las clases menos privilegiadas como la causa directa de la pobreza. Ninguno de ellos consagró su vida, como Riis, al reformismo, sino que tomaron imágenes movidos por una transitoria preocupación social. Y nadie retrató los oscuros interiores de los barrios bajos con anterioridad a la fecha y del modo en que Riis lo hizo. En este sentido, fue un pionero.

#### 4.4.4.2. Los Estados Unidos: inmigración y sociedad

Más allá de Europa, en el ámbito estadounidense, el caso del intelectual **Arnold Genthe**, nacido en Berlín, pero nacionalizado norteamericano, que llega al mundo de la fotografía de manera autodidacta, ha sido asociado al de Riis, si bien sus motivaciones y estilos fotográficos son bastante dispares. Con un equipo rudimentario —una cámara pequeña y discreta, a la que le aplicó una lente Zeiss—, Genthe se introdujo en el barrio chino de San Francisco, conocido como Tangrenbu (Tong Yen Fau; “Puerto de la población de Tang”), para retratar las costumbres y el modo de vida de las decenas de miles de inmigrantes orientales que residían allí. Su serie fotográfica de Chinatown, tomada apenas un lustro después de la de Riis (1895), es hoy un testimonio de valor incalculable, aun cuando Genthe, lejos de la denuncia, fue atraído por el exotismo del barrio, que decidió retratar cuando no encontró postales que hicieran justicia al ambiente para adjuntarlas a las cartas que enviaba a su familia en Alemania. A pesar del modo anecdótico con el que Genthe accedió al mundo de la fotografía, las

---

<sup>204</sup> Véase Jack LONDON (2003). *El pueblo del abismo*, op. cit., pp. 96-97. La fotografía apareció publicada en la p. 114 de la edición original en semitonos. Véase Jack LONDON (1903). *The People of the Abyss*. Londres, Nueva York: The MacMillan Company. Existe una versión digital de libre acceso en la Library of American Civilization: <[http://openlibrary.org/books/OL24186399M/The\\_people\\_of\\_the\\_abyss](http://openlibrary.org/books/OL24186399M/The_people_of_the_abyss)>, aunque recomendamos la edición facsímil de Lawrence Hill Books para apreciar con propiedad la disposición de las imágenes. (Véase supra, n. 146 de la p. 250.)

aproximadamente doscientas imágenes que forman la colección de la California Historical Society suponen hoy el documento visual mejor valorado de la rica vida callejera de ese distrito antes de verse afectado por el terrible terremoto e incendio de 1906 que asoló la ciudad de San Francisco, al que también dio cobertura Jack London, entre otros fotógrafos coetáneos<sup>205</sup>. Entonces Chinatown, o “el Cantón del Oeste”, como Genthe lo llamó, en palabras del historiador John Kuo Wei Tchen, “era el hogar espiritual, si no real, de 10.000 chinos que, por una marea de hostilidad racista, fueron obligados a vivir en una sección segregada de la ciudad. Chinatown había sido formada por el remolino de una épica lucha triple entre los capitalistas industriales que querían rehacer el Oeste según su criterio, los mercaderes y trabajadores que buscaban trabajo y sustento, y una clase trabajadora blanca, a menudo racista, aún clasista, conducida por la ira y el miedo por su medio de vida”<sup>206</sup>.

Aunque las fotografías de Genthe, al igual que las de Riis, han sido criticadas por la intromisión que supuso su aproximación a la vida de los inmigrantes, en su autobiografía Genthe explica que el motivo por el que decidió emplear los métodos asociados a la *candid photography*\* se derivaron de las dificultades a las que se enfrentó cuando trató de usar la cámara abiertamente:

Había aprendido que los habitantes de Chinatown tenían una profunda y asentada superstición sobre ser captados en fotografías. Para ellos la cámara era “la caja negra del diablo” en la que todos los males de la tierra eran contenidos, listos para abalanzarse sobre ellos. No solo hizo que la gente mayor huyera, sino que los chicos y chicas mayores habían sido entrenados para recoger a sus hermanos y hermanas menores al avistar

---

<sup>205</sup> Véase *Arnold Genthe's San Francisco Chinatown, 1895-1906, Photography Collections*, de la California Historical Society, en <[http://www.californiahistoricalsociety.org/collections/photo\\_collection/genthe/](http://www.californiahistoricalsociety.org/collections/photo_collection/genthe/)>. También la Library of Congress conserva fondos de Arnold Genthe, que pueden consultarse en <<http://www.loc.gov/rr/print/coll/092.html>>.

<sup>206</sup> Véase John Kuo Wei TCHEN (1984). *Genthe's Photographs of San Francisco's Old Chinatown*, p. 3. Nueva York: Dover Publications, Inc. El libro contiene 130 de las fotografías de Genthe de Chinatown, reproducidas de los negativos de cristal o diapositivas de linterna mágica originales.



F.171. Arnold Genthe: *A Merchant* (1895). / California Historical Society, San Francisco.

una, y correr al interior de los sótanos o escaleras arriba<sup>207</sup>.

Genthe retrató a obreros y ricos por igual, rescatando tanto el esplendor de Chinatown como las zonas más deprimidas del barrio chino. Sus fotografías aparecieron en diversos medios y posteriormente fueron recogidas en formato libro en *Pictures of Old Chinatown* (1908) y en *Old Chinatown: A Book of Pictures* (1913)<sup>208</sup>. Aunque los libros fueron escritos por Will Irwin, ambos acoplan formalmente las fotografías de Genthe al texto, si bien no existe

una relación estrecha a nivel de contenido, sino que las imágenes ilustran una redacción que presenta un carácter más anecdótico que reivindicativo.

Sin perder de vista la depurada técnica de las imágenes de Genthe y su acercamiento estético al tema<sup>209</sup>, algunos de sus retratos, por sus

---

<sup>207</sup> Véase Arnold GENTHE (1936). *As I Remembered*, pp. 34-35. Nueva York: John Day. Riis también daría cuenta en su autobiografía de las dificultades que suponía manejar la cámara en Chinatown: “Fotografiar a Joss [un ídolo] en el barrio chino casi provocó allí un tumulto. Parece que eso contrariaba sus principios religiosos”. Véase Jacob A. Riis (1965). *La formación de un americano*, op. cit., p. 197.

<sup>208</sup> Véanse Arnold GENTHE (1908). *Pictures of Old Chinatown*. Nueva York: Moffat, Yard & Co.; y (1913) *Old Chinatown: A Book of Pictures by Arnold Genthe. With Text by Will Irwin*. Nueva York: Mitchell Kennerley.

<sup>209</sup> En 1906 Genthe dejó de tomar fotografías de Chinatown y abrió un estudio fotográfico en Sutter Street donde concentró todos sus esfuerzos en la obtención de



motivos humanos, recuerdan a los de Jacob Riis. Si comparamos las fotografías *The Official Organ of Chinatown* (1888-1889) [F.172], de Riis, Lawrence y Piffard, con *A Merchant* [F.171], de Arnold Genthe, hallamos cierta semejanza compositiva, aunque divergen en tema e intencionalidad.

“El comerciante” representado por Genthe, aunque a ojos poco familiarizados con la cultura oriental pueda no pare-

cerlo, es en realidad un hombre acaudalado, según se desprende de su atuendo (viste un sombrero de lana fina y pantalones y zapatos especialmente ornamentados). En la imagen de Riis, el protagonista no es el individuo que aparece retratado en la fotografía, sino las notas pegadas en el poste de telégrafos. En *Cómo vive la otra mitad* el autor emplea una doble ironía, visual y textual, con proyección metafórica, al referirse a los asuntos derivados del juego:



F.172. Jacob Riis, Lawrence y Piffard: *The Official Organ of Chinatown* [*Chinatown, The official “organ” of the colony - the telegraph pole with notices stuck on*] (1888-1889). / Diapositiva para linterna mágica, MCNY.

---

fotografías de verdadero mérito artístico, desarrollando un estilo particular de retratos para clientes de clase alta. Con el tiempo, Genthe colaboraría con fotógrafos reconocidos, como Alexander Alland, y formaría a nuevas generaciones (Dorotea Lange fue pupila suya).

Chinatown ha adoptado el telégrafo para la divulgación de noticias, pero utiliza el instrumento por el lado que no toca. Si el cable nos sirve a nosotros para hacer periódicos, el chino utiliza el poste para ese mismo objetivo. El poste de telégrafos, al cual me he referido como el auténtico órgano oficial de Chinatown [...] centra la vida real de la colonia, sus noticias de juego. Todos los días, notas amarillas y rojas aparecen



F173. Arnold Genthe: *The Opium Fiend* (1895). / California Historical Society, San Francisco.

pegadas al poste por manos invisibles, anunciando que en tal sótano o en tal otro habrá una partida de *fan tan* por la noche, o advirtiendo a los fieles de que se prepara una redada de juego derivada de las maquinaciones de intereses rivales. La vida política y social de Chinatown consiste en un flujo constante de conspiraciones y contraconspiraciones. [...] Hay pruebas suficientes de que los chinos se consideran sujetos a las leyes nacionales sólo cuando es inevitable y de que se rigen por su propio código, cuya esencia misma es el rechazo de cualquier otra autoridad, a no ser bajo coacción<sup>210</sup>.

---

<sup>210</sup> Véase Jacob A. Riis (2004). *Cómo vive la otra mitad*, op. cit., p. 131. La imagen *The Official Organ of Chinatown* apareció originalmente impresa en *halfstones*. Véase Jacob A. Riis (1890). *How the Other Half Lives*, op. cit., p. 100. Véase también *A Merchant*, de Genthe, en la p. 125 de *Old Chinatown*, op. cit.



F.174. Jacob Riis, Lawrence y Piffard: *In a Chinese Joint* (1888-1889).  
/ Diapositiva para linterna mágica, MCNY.

Irwin, en el capítulo séptimo de *Old Chinatown*, haría igualmente referencia a la peligrosa tendencia ludópata de los chinos (“el pecado querido de toda raza”), a su adicción al opio y al modo en que se rigen por un código de justicia propio, creado al margen de la ley americana, que favorece la criminalidad. Aunque su narración suele concatenar elementos anecdóticos, en ocasiones está franqueada por fragmentos como el que sigue, más cercanos al tono reflexivo de Riis:

Para la mayoría es una mera diversión. El eficiente y silencioso sirviente entrará en Chinatown un sábado por la noche, probará suerte en el *fan tan*, tal vez fume su pipa de opio y a la mañana siguiente vuelva no empeorado por su diversión social. Otros llevan la pasión en su sangre. Oímos continuamente sobre este o aquel trabajador chino que habiendo ahorrado durante quince años para volver a China y vivir de sus ingresos, se ha dejado caer en la casa de *fan tan* en la víspera de su marcha, ha perdido todos sus ahorros en una noche y ha vuelto con una gran indiferencia superficial a comenzar su vida de servicio de nuevo. [...] Ha de saberse que el chino siente el mayor desprecio por la ley. Rara vez apela a ella. Cuando lo hace está pendiente de un plan ulterior. Tal vez no esté del todo equivocado; ha percibido cuán fácilmente puede derrotarse a un

inteligente abogado en los tribunales americanos. Ajeno a nuestras leyes, y aún más apartado de las leyes de Oriente, estos perpetuos extranjeros tuvieron que crear un sistema de justicia y castigo para sí mismos<sup>211</sup>.

A nivel visual, compárense *The Opium Fiend* (1895) [F.173], de Genthe, con *In a Chinese Joint* (1888/1889) [F.174], de Riis, Lawrence y Piffard. Ambas imágenes coinciden en mostrar a individuos bajo los efectos del opio, la de Genthe en exteriores, la de Riis, mucho más sórdida, en el interior de un fumadero. Estas fotografías ilustraban los fragmentos citados<sup>212</sup>.

Ciertos autores también han destacado la diferencia entre Riis y Genthe en el terreno moral. En efecto, Genthe era un entusiasta de la cultura oriental y el pueblo chino y luchó por la recuperación del barrio de Chinatown en San Francisco. Riis, en cambio, no mostró simpatía alguna por los chinos. Su desprecio se debió a los estragos producidos por la comercialización del opio entre los blancos y a los casamientos con mujeres blancas en edad temprana, las cuales, según cuenta en *Cómo vive la otra mitad*, eran esclavizadas y maltratadas. Esto no significa que Riis excluyera a los chinos de las mejoras que perseguía, pero se inclinaba a observar características raciales y nacionales innatas que atribuía a los sujetos: los chinos son “por naturaleza limpios como un gato”, pero también son “jugadores natos”, “el sigilo y secretismo forma parte de su vida”, “sus

---

<sup>211</sup> Véase Arnold GENTHE (1913). *Old Chinatown: A Book of Pictures by Arnold Genthe. With Text by Will Irwin*, op. cit., pp. 129 y 131. Otro de los temas a los que Riis y Genthe dedicaron su atención fue la infancia en los suburbios. En diciembre de 1900 Genthe publicó en *Camera Craft* el artículo “The Children of Chinatown”, ilustrado con sus propias fotografías.

<sup>212</sup> *In a Chinese Joint* apareció publicada en forma de grabado en *How the Other Half Lives* (op. cit., p. 98). Esta versión no sería la única que emplearía Riis para ilustrar sus argumentos. En su colección de diapositivas para linterna mágica se conserva otra toma más angular, probablemente de la misma escena, titulada *Chinese Opium Joint*, que, además del hombre postrado que aparece en *In a Chinese Joint*, incluye también a un individuo oriental mirando a cámara en la parte derecha del cuadro. *The Opium Fiend*, de Genthe, acompañada por el pie de foto “As the Town Drunkards to an American Community, so Were These Creeping, Flabby Slaves of Opium to Chinatown”, se reproduce en la p. 141 de *Old Chinatown*, op. cit., diez o doce páginas después de los fragmentos entresacados, lo que indica una edición descuidada.

negocios rehúyen la luz”, y acaba por admitir que “no son un elemento deseable de la población”<sup>213</sup>.

La fotografía nacida de la preocupación por las condiciones sociales cuenta con una mujer pionera en los Estados Unidos: **Frances Benjamin Johnston**. Johnston, al igual que Genthe, abrió un estudio profesional donde retrató a personajes de la alta sociedad en Washington, aunque su interés giró durante un tiempo en torno el retrato de la vida de los trabajadores, documentando tanto los factores negativos derivados de la explotación laboral como los aspectos positivos de distintos programas de ayuda y reforma. Defensora acérrima de los derechos de la mujer, apostó por la incorporación femenina a la profesión fotográfica<sup>214</sup> y escribió historias ilustradas con sus propias fotografías para diversos medios: *Demorest's Family Magazine*, *Harper's* y *Ladies Home Journal*, entre otros, si bien muchas de ellas se enmarcan en el género del fotoensayo. Con todo, sus biógrafos se han esforzado en destacar que no fue “ni una cruzada, ni una reformadora”<sup>215</sup>, aunque a lo largo de su carrera

---

<sup>213</sup> Indudablemente, un punto débil en *Cómo vive la otra mitad* es la inclinación de Riis a descalificar colectivamente a los inmigrantes, como en el caso de los chinos, los judíos o los italianos. El problema no reside en los rasgos censurables señalados individualmente, sino en su generalización. La contradicción entre el racismo y el reformismo en Riis ha sido indicada por sus detractores, aunque en el discurso antropológico de la época, como ya hemos adelantado en varias ocasiones, predominaban hipótesis raciales de esta índole. Sin ir más lejos, el texto de Irwin tampoco escaparía a una crítica similar, la cual se acentuaría aún más si tenemos en cuenta que su tono documental no tiene un objetivo de denuncia, sino más bien recreativo. Los prejuicios de Riis, sin embargo, no contaminarían el alcance de su obra en la medida en que las reformas que persiguió las solicitó para todos los inmigrantes por igual, con independencia de su lugar de origen. Al margen de sus creencias, el no discutir los prejuicios garantizaba la comunicación con sus lectores. Por contra, lo que opinaba sobre los negros y las mujeres está en línea con la defensa de las minorías y los estudios de género. Véase supra, pp. 420-423.

<sup>214</sup> Al respecto, Johnston publicó en 1897 el artículo “What a woman can do with a camera”, aparecido en *The Ladies Home Journal*, en que defendía la incorporación de la mujer al mundo profesional de la fotografía. El texto repasaba los diversos campos de interés de la fotografía y daba consejos prácticos para montar un estudio fotográfico. Hay edición *on-line* en <<http://www.cliohistory.org/exhibits/johnston/whatawomancando>>.

<sup>215</sup> Véase Raymond DANIEL y Pete SMOCK (1974). *A Talent for Detail: The Photographs of Miss Frances Benjamin Johnston (1889-1910)*, p. 27. Nueva York: Harmony Books.



F175. Frances Benjamin Johnston: *A class in mathematical geography studying earth's rotation around the sun, Hampton Institute, Hampton, Virginia (1899).* / Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C.

prestara atención a temas sociales, viajando de un estado a otro, retratando a campesinos, mujeres en fábricas de calzado en Massachusetts o en molinos de Nueva Inglaterra, mineros en Pensilvania, trabajadores del acero en Minnesota, o antiguos esclavos convertidos en nuevos alumnos de escuelas recién inauguradas en Virginia. Respecto a este último punto, por encargo del Hampton Institute, institución que apostaba por la integración social, que trató de llevar a cabo el ideal reformista de formación profesional poniendo en práctica un programa designado para eliminar la pobreza entre los negros y los indios de las zonas rurales, Johnston documentó la vida de los jóvenes estudiantes dentro y fuera de las aulas<sup>216</sup>. Al respecto, su trabajo fotográfico ha sido criticado por transmitir un clima de sentimentalismo doméstico —por ejemplo, en sus retratos de las tareas

---

<sup>216</sup> Dichas fotografías fueron exhibidas en las exposiciones *American Negro*, en París (1900), y *Pan-Americana*, en Buffalo (1901). En Buffalo, Johnston se vio afectada por un atentado anarquista y realizó el reportaje que la haría célebre, retratando el antes y después de la muerte del presidente William McKinley. Estas fotografías están disponibles en <<http://ublib.buffalo.edu/libraries/exhibits/panam/law/mckinley.html>>.



F.176. Jacob Riis: *Where They Burn Gas by Daylight – In The Essex Market School, New York* (1894). / CAW Print, MCNY.

que llevaban a cabo los negros—, que la aleja de aproximaciones sociales como las de Riis o Hine. Laura Wexler lo explica del siguiente modo:

La ambigüedad del contexto político es el espacio significativo que las imágenes de Johnston introducen como puntos de vista decisivos. Sin la construcción sentimental, los chicos de la casa deben ser, en cierto sentido, los chicos de la *mamma*, lo que los previene de ser pirómanos, violadores, saqueadores, linchadores. El lado históricamente violento de lo doméstico es invisible en las imágenes domésticas. Esto es, en efecto, exactamente lo que hizo este tipo de fotografía tan útil para los propósitos de la consolidación del imperio [americano]. Distinta de la fotografía documental social de Jacob Riis y Lewis Hine, que trata de hacer visible lo invisible, la fotografía doméstica pretende hacer desaparecer lo visible. Por definición, la majestuosa casa de los horrores estaba fuera del cuadro<sup>217</sup>.

Así, imágenes como *A class in mathematical geography studying earth's rotation around the sun, Hampton Institute, Hampton, Virginia* (1899) [F.175], en la que se

---

<sup>217</sup> Véase Laura WEXLER (2000). *Tender Violence. Domestic Visions in an Age of U.S. Imperialism*. p. 35. Chapel Hill y Londres: University of North Carolina Press.



F.177. Frances Benjamin Johnston: *Students at work on a house built largely by them* (1899-1900). / Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C.



F.178. Frances Benjamin Johnston: *Old African American couple eating at the table by fireplace, rural Virginia* (1899-1900). / Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C.



muestra a un grupo de mujeres negras recibiendo una lección, comparten aparentemente el motivo de las fotografías de Riis de las escuelas cristianas o talmúdicas, como se ve en *Where They Burn Gas by Daylight – In The Essex Market School, New York* (1894) [F.176], si bien el objetivo de Riis era mostrar que estaban abarrotadas de niños y necesitaban una urgente remodelación, y el modo en que algunos programas educativos contribuían a la americanización de los inmigrantes. Las imágenes de las aulas de Johnston se distinguen por la claridad de su iluminación y la manera tan estilizada de posicionar a los sujetos (véase al respecto una de sus fotografías más conocidas, *Students at work on a house built largely by them*, 1899-1900; F.177), factores que la alejan por completo del estilo adusto y espontáneo de Riis<sup>218</sup>. No obstante, en las antípodas de estas fotografías, aunque formaran parte del mismo álbum sobre Hampton, encontramos otras imágenes de Johnston, como *Old African American couple eating at the table by fireplace, rural Virginia* (1899-1900) [F.178], más cercanas a los interiores de los *tenements* de Riis, que tratan de transmitir la falta de esperanza de las viejas generaciones respecto a las nuevas, al retratar a un matrimonio negro comiendo en el interior de una casa muy humilde. Con todo, más allá de su carácter documental, las fotografías de Johnston aspiraban en primer lugar a ser obras de arte. En este sentido, su estética depurada y profesionalidad la alejan mucho de Riis.

#### 4.4.4.2.1. La escena neoyorquina

Centrándonos ya en el área metropolitana, en el Nueva York del cambio de siglo que puede asociarse con la obra fotográfica de Riis se reproduce un escenario muy similar al que encontramos a nivel nacional. Hay que diferenciar dos grupos: aquellos que dedicaron plenamente su trabajo a la causa reformista y los que no persiguieron un objetivo de denuncia social, sino que, por un breve período de tiempo, tomaron instantáneas

---

<sup>218</sup> La Library of Congress es la principal depositaria de la obra gráfica y literaria de Frances Benjamin Johnston. Se puede acceder a la *Frances Benjamin Johnston Collection. Photographs and Papers* en <<http://www.loc.gov/rr/print/coll/131.html>>. Su obra ha sido objeto de numerosos estudios de género recientes, como el de Bettina BERCH (2000). *The Woman Behind the Lens. The Life and Work of Francis Benjamin Johnston*. Virginia: The University Press of Virginia.

(generalmente por encargo de agencias o movidos por intereses personales varios) de los barrios bajos, un tema en aquella época recurrente para la prensa. Al primer grupo pertenecería el célebre Lewis W. Hine, y fotógrafos menos conocidos, como Hiram Myers y Holland Hudson, que trabajaron para asociaciones relacionadas con cuestiones caritativas; al segundo, entre otros, Jessie Tarbox Beals, Irving Browning, Alice Austen e incluso Alfred Stieglitz. No todos los de este último grupo trabajaron para agencias; algunos se establecieron como *freelance* y montaron su propio estudio; y/u ofrecieron sus fotografías a tiendas e imprentas que pudieran interesarse en comercializarlas.

Este es el caso de **Austen**, considerada la primera mujer americana en aventurarse a fotografiar las oleadas de inmigrantes europeos llegados a Castle Garden y Ellis Island que finalmente se asentaron en el Lower East Side. Su serie de los suburbios neoyorquinos recuerda a las de Riis por el objeto fotografiado, pero, como ocurre con otros fotógrafos profesionales, no respondía a la reforma social. Sin embargo, llama la atención que esta joven, formada y de buena familia, se trasladara al bajo Manhattan con su equipo fotográfico con el fin de retratar a la clase obrera, con cuyos inmigrantes logró negociar retratos fotográficos, a pesar de que la mayoría apenas hablara inglés. Su proyecto final de tipos callejeros, *Street Types of New York*, editado en 1896 por la Albertype Company, que emplazaba sus fotografías en portfolios ofrecidos para la venta, resulta anacrónico y pintoresco. En general, policías, barrenderos, limpiabotas, repartidores de prensa, organistas, carteros y comerciantes varios posan ante la cámara aislados de su ambiente original, retirados de la multitud, en calles extrañamente vacías [véanse al respecto F.179 y F.180]. El único ambiente en que los individuos retratados se presentan ante el espectador como parte de la masa es el mercado judío del Lower East Side, un espacio exótico y tremendamente concurrido donde hubiese sido imposible aislar a los protagonistas.

La obra de Austen, como la de Johnston, ha sido analizada con la perspectiva de los Estudios de Género. Wexler identifica en sus fotografías una deferencia por las mujeres que la alejaría de Riis: “Los retratos de Austen de la mujer vendiendo huevos son diferentes de los retratos de vendedores ambulantes de Riis, porque ella consideraba el sujeto como



F.179. Alice Austen: *Recent immigrants under the EL in New York City.* / *Street Types* (1894).



F.180. Alice Austen: *Queer emigrant and pretzel vendor.* / *Street Types* (1894).

una mujer, más que como una prueba o estadística”<sup>219</sup>. Aunque Austen no pretendía corroborar argumentación alguna con sus imágenes, las cuales aspiraban a ser una modesta forma de arte, no podemos ignorar que las viejas calles neoyorquinas y los oficios tradicionales que inmortalizó son un testimonio extemporáneo en un momento en que Nueva York comenzaba a ser vista como el prototipo de la ciudad moderna, con grandes puentes, rascacielos, elevadores y trenes subterráneos.

Al mismo tiempo que Austen, **Alfred Stieglitz** realizó una serie de cien fotografías sobre la ciudad con las que pretendió transmitir la vida neoyorquina en toda su complejidad. En 1893 captó imágenes de ropavejeros, vendedores, obreros pavimentando las calles..., las cuales, a diferencia de las de Austen, poseían un carácter mucho más espontáneo. En su estudio metropolitano no faltó el retrato de Five Points, en cuyos habitantes hallaría la naturalidad que perseguía, como el propio fotógrafo declaró: “Nada me complace más que caminar entre las clases bajas, estudiándolas detenidamente y tomando notas mentales. Son interesantes desde cualquier punto de vista. Me disgusta lo superficial y lo artificial, y entre ellas lo encuentro menos. Esta es la razón por la que las prefiero como sujetos”<sup>220</sup>. Con todo, su acercamiento a los barrios bajos respondería más a cierto romanticismo sobre las clases marginales que a propósito alguno de denuncia. Richard Whelan ha apuntado las diferencias entre su fotografía y la de Riis:

Los motivos, acercamiento y resultados de Stieglitz fueron muy distintos de los de Jacob Riis [...]. Stieglitz no estaba interesado en documentar las terribles condiciones en las que los habitantes de los barrios bajos se veían forzados a vivir y trabajar; se acercó a los individuos que parecían trascender la miseria que los rodeaba. Afirmó envidiarlos, por cuanto su lucha por la vida era elemental, en lo que él consideraba un contraste refrescante a la artificialidad y superficialidad del mundo económico y social en el que se encontraba atrapado. Al fotografiar a esta gente se comprometía no sólo en un acto de rebelión y protesta contra los valores burgueses, sino también en un acto de amor, aunque tristemente sin contar

---

<sup>219</sup> Véase Laura WEXLER (2000). *Tender Violence*, op. cit., p. 223. Véase también: <<http://aliceausten.org/>>.

<sup>220</sup> Cit. en Richard WHELAN (1995). *Alfred Stieglitz: A Biography*, p. 584. Boston, Nueva York, Toronto y Londres: Little, Brown and Company.



F.181. Jessie Tarbox Beals: *Children Playing with a Garbage Can* (circa 1918) / Community Service Society Collection.



F.182. Jessie Tarbox Beals: *Children Playing in a Gutter* (circa 1918). / Community Service Society Collection.



F.183. Jessie Tarbox Beals: *Children Playing with a Burlap Sacks and Wheel Barrow* (circa 1918). / Community Service Society Collection.

F.184. Jessie Tarbox  
Beals: *Graffiti and  
Little Boy* (circa 1916).  
/ Community Service  
Society Collection.



F.185. Jessie Tarbox  
Beals: *Go cart with two  
boys* (circa 1916). /  
Community Service  
Society Collection.



F.186. Jessie Tarbox  
Beals: *Little Girl Near  
Stove Family in Next  
Room* (circa 1916). /  
Community Service  
Society Collection.



con el calor del contacto humano. Recorría las calles buscando espíritus amables con la esperanza de que no estaba completamente solo<sup>221</sup>.

Por su parte, el trabajo de **Jessie Tarbox Beals** ha sido comparado también con el de Riis, porque entre 1910 y 1912 llevó a cabo una serie fotográfica sobre niños desnutridos del Lower East Side “con propósitos reformistas y para la prevención de la tuberculosis”, en palabras de la autora [véanse F.181-186]. En efecto, los archivos de la Community Service Society de Nueva York<sup>222</sup>, ubicados en Columbia University, contienen una amplia colección de fotografías tomadas por Beals que fueron difundidas en diversos medios y empleadas, a diferencia de las de Austen o Stieglitz, para la promoción de causas sociales, un proyecto que, a pesar de la diversificación de su carrera, caló hondamente en la fotógrafa, como muestran los diversos poemas que dedicó a los niños de los barrios bajos:

And the Little foreign children  
In huddled streets of play  
In myriad colored dresses  
Are like a huge bouquet<sup>223</sup>.

---

<sup>221</sup> *Ibíd.*, p. 120.

<sup>222</sup> La Community Service Society nació en 1939 por la fusión de dos de las organizaciones benéficas neoyorquinas decimonónicas más importantes: la Association for Improving the Condition of the Poor (AICP) y la Charity Organization Society (COS), fundadas en 1843 y 1882, respectivamente. Ambas han sido ya citadas a lo largo de este ensayo por el vínculo que Riis mantuvo con ellas. Estoy en deuda con Tara C. Craig, de la Butler Library de Columbia University, por llamar mi atención sobre los fondos de Jessie Tarbox Beals de la Rare Book & Manuscript Library, que pude consultar en 2010 durante mi estancia de investigación en la NYU. A propósito de Jessie Tarbox Beals, he de agradecer también a Ellen M. Shea las referencias a la colección fotográfica que posee la Schlesinger Library, así como el acceso al Harvard's Visual Catalog, que contiene digitalizada parte de la obra fotográfica de Beals, ofrecida al público por Harvard University. No obstante, la obra de Beals está repartida en otras instituciones relacionadas con Harvard, como la Frances Loeb Library del Harvard Graduate School of Design y el Fogg Museum/Carpenter Center for the Visual Arts.

<sup>223</sup> “Y los pequeños extranjeros / en apiñadas calles de juego / con abigarrados vestidos / son como un inmenso ramillete.” Cit. en Alexander ALLAND (1978). *Jessie Tarbox Beals. First Woman News Photographer*, p. 67. Nueva York: Camera / Graphic Press Ltd. En su libro de poemas, *Songs of a Wanderer*, ilustrado con sus propias fotografías, Beals dejaría constancia del efecto que le causó ser testigo del sufrimiento de los niños,



F187. Hiram Myers: *Old Couple Woman Cooking* (circa 1918). / Community Service Society Collection.

Beals ha sido considerada la primera mujer fotoperiodista de la historia. Su trayectoria como fotógrafa, empero, fue criticada por su falta de especialización. Ciertamente, aceptó todo tipo de encargos, lo que la convirtió en una fotógrafa versátil e itinerante, si bien dispuso de un estudio en Nueva York en el que, como Genthe, retrató a importantes personalidades. Su diversificación se debe a que la fotografía para ella fue el medio con el que se ganaba la vida, por lo que sus consideraciones artísticas o documentaristas ocuparon un segundo lugar. Alexander Alland, que le dedicó una biografía poco después de haber publicado la de Riis, opinaría sobre su faceta más comprometida:

---

como en “The Cry of the Children”, cuya primera estrofa dice así: “I have walked in the House of Pain, / I have Heard the children cry; / I have seen a mother’s wan White face / when she knew her child must die.” (“He caminado por la casa del dolor, / he oído el llanto de los niños; / he visto el rostro pálido de una madre / cuando sabía que su hijo iba a morir.”) Véase Jessie Tarbox BEALS (1928). *Songs of a Wanderer*, p. 25. Nueva York: August Gauthier.



Estas imágenes [de los suburbios] llevaron más de sesenta años después a concepciones equivocadas sobre ella, sugiriendo que podría identificarse con los grandes idealistas sociales, Riis y Hine. Para Jacob Riis, la cámara era un arma a empuñar como había empuñado su pluma, para luchar por la justicia social; Hine, un idealista ético y humanitario, produjo fotografías de sorprendente belleza y poderoso contenido social. Riis y Hine se enfrentaron a la injusticia social, mientras que otros en su época fotografiaron las condiciones del suburbio como temas esotéricos o por encargo de agentes sociales. Adele deLeeuw, que conocía a Jessie muy bien, afirma: “Sé que hizo estudios de los niños pobres, pero Jessie no fue una defensora de las causas perdidas”<sup>224</sup>.

Con todo, a pesar de no dedicar su vida a la reforma o no alcanzar un compromiso comparable al de Riis, las imágenes de Beals —desde los retratos de familias de inmigrantes a su llegada a Ellis Island hasta las estampas callejeras de los niños de los barrios bajos o las fotografías de los *sweatshops*— no están exentas de una fuerte carga social. Así lo demuestra el hecho de que Riis, en su etapa de coleccionista, adquiriese dos imágenes de la autora de la National Consumers League para ilustrar sus textos y conferencias, que actualmente forman parte de la Jacob A. Riis Collection del MCNY, y que durante un tiempo le fueron erróneamente atribuidas.

Las imágenes de Beals tienen un gran parecido con otras tomadas por diversos fotógrafos que trabajaron para instituciones caritativas de la época, tales como las ya mencionadas COS y AICP, cuyo corpus fotográfico hoy forma parte también de los archivos de la Community Service Society. Éste es el caso de la obra de **Hiram Myers**, que aún no ha sido objeto de estudio por parte de la comunidad académica [véanse F.187-192]<sup>225</sup>. Así, tanto en Beals como en Myers, si comparamos sus respec-

---

<sup>224</sup> Alexander ALLAND (1978). *Jessie Tarbox Beals. First Woman News Photographer*, op. cit., p. 67.

<sup>225</sup> La obra de Hiram Myers, como suele ocurrir con las de muchos fotógrafos locales, que no han sido estudiadas ni difundidas por falta de interés y/o apoyo institucional, siguen siendo desconocidas para el público general, e incluso para un gran número de historiadores y académicos de la imagen. La propia Columbia University no posee información bibliográfica sobre el autor ni sobre otras instituciones en las que pudiese estar repartida su obra. En los principales repositorios de imágenes del Estado de Nueva York que consulté durante mi investigación tampoco encontré referencias importantes, solo una fotografía sin título, fechada en 1915, atribuida a Hiram Myers

F.188. Hiram Myers:  
*Boys Playing on a  
Stood* (circa 1918). /  
Community Service  
Society Collection.



F.189. Hiram Myers:  
*Child Beside a Wooden  
Fence* (circa 1918). /  
Community Service  
Society Collection.



F.190. Hiram Myers:  
*Boys Playing in Open  
Fire Hydrants* (circa  
1918). / Commu-  
nity Service Society  
Collection.





F.191. Hiram Myers: *Barefoot Child with Sister* (circa 1918). / Community Service Society Collection.



F.192. Hiram Myers: *Family in a Doorway* (circa 1918). / Community Service Society Collection.

---

en los registros de la George Eastman House of Rochester, y dos más en la Library of Congress de Washington, fechadas en 1922, y tituladas a la manera de Hine, con pies de foto que informan de la explotación laboral infantil de los *tenements*, a saber: *Coccaro, Angelina, 226 Thompson St., N.Y.C. Making Glass Flower Bulbs, earn about 75 cents to a \$1.50 a day. Elizabeth age 10 yrs., and Frank age 8 yrs., very small and anemic; y Grande, Philomena, 218 Thompson Street, N.Y.C., making and finishing coats, earns about \$1. a day. Jennie, age 13 and Edmond age 9 work steadily and do not get much chance for recreation.* Ambas pueden consultarse aquí: <<http://www.loc.gov/pictures/related/?fi=name&q=Hiram%20Myers%20Photo%20Studios&co=nclc>>. No obstante, ninguna de ellas iba acompañada de datos biográficos que ayudaran a contextualizar su aportación al campo de la reforma social. Otras consultas fueron igualmente infructuosas. En el *Index to American Photographic Collections*, de Andrew H. Eskind, disponible en <[http://fm35.888.net/fmi/iwp/res/iwp\\_auth.html?sid=02202940FF8EAD51120374C4](http://fm35.888.net/fmi/iwp/res/iwp_auth.html?sid=02202940FF8EAD51120374C4)>, y compendiado en versión impresa en tres volúmenes por G.K. Hall & Co. en 1998, que, entre otros aspectos, recoge una lista alfabética de fotógrafos con referencias a códigos de cualesquiera de los cerca de setecientos museos y sociedades históricas de Estados Unidos que han informado de los fondos fotográficos que poseen, tampoco aparece mencionado Hiram Myers. La única información útil que puedo aportar para un estudio futuro de su obra me la proporcionó Eric Wakin, Lehman Curator



F.193. Irwing Browning: *Hester Street* (circa 1898). /  
The New York Historical Society

tivos trabajos fotográficos, encontramos un interés por el retrato de escenas callejeras, con niños jugando entre escombros o basura, otros que yacen aparentemente abandonados, y aún otros que son víctimas de la

---

for American History y profesor de historia en Columbia, que indagó en la base de datos [www.ancestry.com](http://www.ancestry.com) y encontró dos registros censales fechados en 1910 y 1920 en los que un tal Hiram Myers figura acreditado como fotógrafo. Estos documentos condujeron a Wakin a una tarjeta de reclutamiento de la Primera Guerra Mundial, cuya copia gentilmente me hizo llegar, en la que, según creemos, el mismo Hiram Myers de los censos solicitaba la “objección de conciencia”. En dicha tarjeta figura manuscrita como fecha de nacimiento “18 de octubre de 1888”, situación matrimonial “casado y con un hijo”, y como profesión “trabajador social” empleado por la “AICP”, lo que nos da una idea del compromiso social que mantuvo con las dos organizaciones caritativas neoyorquinas mencionadas (COS y AICP). Suponiendo que las imágenes estén correctamente fechadas y atribuidas en las distintas instituciones citadas, podemos dilucidar que fue un fotógrafo activo en el campo de la reforma social al menos durante dos décadas, dado que la fecha que indica la imagen de la George Eastman House de Rochester es 1915, las dos de la Library of Congress, 1922, y la treintena que posee la Community Service Society, varía entre la más temprana, de 1918, y la más tardía, de 1933.



F.194. Jacob Riis: *Hester Street. The Street, the School Children's only Playground* (1897) / CAW Print, MCNY.

explotación laboral infantil; también de familias que posan ante la cámara en el interior de sus humildes viviendas o de trabajadoras sociales durante su visita a domicilios necesitados de ayuda. Los recursos expresivos de estas imágenes, todas ellas tomadas, recordemos, en las dos o tres décadas posteriores a 1890, estarían más cerca de Hine que de Riis, en la medida en que los retratos de Beals y Myers, como los de Johnston y Austen, muestran una cara más amable de la pobreza.

Lo mismo ocurre con otros fotógrafos interesados igualmente en captar la vida de la metrópolis neoyorquina, como **Irving Browning**, alejado de las pretensiones reformistas de Myers. Browning, un actor neoyorquino de cine mudo, llegó de manera autodidacta al mundo de la fotografía. Su obra, conservada en The New York Historical Society (NYHS), se compone de exteriores e interiores diurnos y nocturnos de rascacielos, teatros, hoteles y otros escenarios públicos de la gran ciudad, mediante los que se propuso documentar los estilos de vida de principios de siglo. Dado su interés por los contrastes, en su estudio comercial, ubicado en el 110 West 40<sup>th</sup> Street, recibió encargos de firmas arquitectónicas, agencias

de publicidad y revistas para ilustrar tanto el carácter lujoso de la ciudad moderna como su ambiente obrero. Al igual que a la mayoría de fotógrafos coetáneos, como Austen o Beals, le atrajo el exotismo del Lower East Side, cuya gente humilde y vendedores ambulantes pasaron a ser objeto de su cámara. Entre sus instantáneas más tempranas, coincidió con Riis —según se aprecia en las imágenes seleccionadas (cfr. F.193 con F.194)— en el retrato del ambiente de Hester Street y Mulberry Bend, pero su interés nunca fue de denuncia<sup>226</sup>.

Llegados a este punto podemos afirmar que hay algo *primitivo* en Riis que lo distingue de sus coetáneos<sup>227</sup>. Las composiciones de Johnston, Austen, Beals y Myers, sin tratarse de arte en mayúsculas, no escapan a la norma, lo cual mitiga la crudeza que transmiten las imágenes del danés. En Riis la fotografía no reflexiona sobre sí misma (ya que el texto aporta la parte reflexiva), es más bien espontánea, sin reservas. En las imágenes de todos estos autores el sujeto suele ser el centro de la imagen, se ubica en primer término, y en él descansa la mirada del espectador y la importancia del tema. En Riis suele ser el espacio el que moldea a los sujetos y el que determina la composición final de la imagen. Es más, parece que los individuos de sus instantáneas estén cosificados o hayan sido embebidos por el ambiente que los rodea, que formen parte de él, como naturalezas muertas, necesitadas de que el texto las avive o resucite.

---

<sup>226</sup> Browning trasladó su interés fotográfico por los contrastes de la metrópolis al cine, como muestra su cortometraje *City of Contrasts* (1931). Entre 1930 y 1940 trabajó como director, productor y operador de cámara. Algunos de sus cortometrajes documentales obtuvieron cierta notoriedad, como el biopic *Women in Photography* (1941), sobre la carrera de mujeres fotógrafas como Ruth Alexander Nichols, Toni Frissel, Berenice Abbott y Margaret Bourke-White. Agradezco a Miranda Schwartz, del Department of Prints, Photographs and Architectural Collections de la NYHS, su asesoramiento en la consulta de los amplios fondos de la Browning Photograph Collection, así como el amable trato que me dispensó durante los días en que estuve trabajando en la institución.

<sup>227</sup> “Las fotografías de Riis no tienen precedente en la historia de la fotografía americana. Riis, como O’Sullivan, fue un primitivo que fotografió intuitivamente. [...] No estaba interesado en el arte o en expresarse a sí mismo. Su objetivo fue exclusivamente iniciar el cambio social. Su uso de una mordaz —a veces racialmente prejuiciada— prosa y sus crudas, inmutables, instantáneas directas con flash ayudaron a limpiar Nueva York de sus peores barrios bajos.” Véase Jonathan GREEN (1984). *American Photography. A Critical History*, op. cit., p. 41.

Su objetivo fotográfico, recordemos, es mostrar el lugar que habitan y que influye en ellos decisivamente: las malas condiciones de las casas de vecindad, de los alojamientos de dos centavos, de los talleres de explotación laboral, de las escuelas, y el hacinamiento y la insalubridad que traen consigo, con la finalidad de modular sus asertos, es decir, de reafirmar la certeza de las observaciones. Al contemplarlas junto al texto pueden parecer pleonásticas, por el modo en que Riis trata de que el espectador “vea con sus propios ojos” lo que cuenta y despierte a la realidad social; pero no lo son en la medida en que en ellas no hay elementos innecesarios ni suponen una redundancia viciosa, sino un complemento. No negamos con esto que los fotógrafos presentados hasta aquí participaran de un objetivo testimonial, pero sí que lograran trasladarlo con la rotundidad y eficacia de Riis. Tras el paso del tiempo, las imágenes de los fotógrafos no involucrados en reformas conservan algo de fotografía de época, consuetudinaria, nostálgica, como un gran álbum familiar; el carácter transgresor de las instantáneas de Riis, empero, las hace parecer rudas, modernas, revulsivas. El único parangón de las fotografías azarosas, tomadas con el flash de magnesio, de corte brusco, repentino, desigual, lo hallamos dos décadas después en la Viena de Drawe, y ya hemos indicado que, más allá de las coincidencias formales y discursivas entre ambos autores, existen diferencias notables en la manera de vincular texto e imagen, pues la construcción del relato no se ve determinada por las imágenes ni por una ética reformista, sino más bien por un interés exploratorio, donde la necesidad de descubrir es mayor o convive con la denuncia, como ocurre con Jack London.

#### 4.4.4.2.2. Lewis W. Hine y la tradición documental americana

El fotógrafo que los historiadores suelen relacionar más frecuentemente con Riis es, sin duda, **Lewis Wilches Hine**, cuya obra ha sido profusamente estudiada<sup>228</sup> y sigue siendo objeto de continuas exposiciones<sup>229</sup>.

---

<sup>228</sup> Entre la amplia bibliografía que existe sobre Hine, remitimos a Judith Mara GUTMAN (1967). *Lewis Hine and the American Social Conscience*. Nueva York: Walker and Company; Walter ROSENBLUM (1997). *America & Lewis Hine; Photographs 1904-1940*. Nueva York: Aperture; y Kate SAMPSELL-WILLMANN (2009). *Lewis Hine as Social Critic*. Jackson: The University Press of Mississippi.

<sup>229</sup> Sin ir más lejos, el International Center of Photography (ICP) ha programado dos exposiciones del 4 de octubre de 2013 al 19 de enero de 2014 sobre la obra del autor.

En efecto, Hine es el autor que mejor casa, por el origen y alcance de su vocación, con la iniciativa de Riis, si bien existen importantes diferencias en sus aproximaciones. Licenciado en sociología por la Universidad de Columbia, comenzó su carrera como maestro en la Ethical Cultural High School de Nueva York (donde formó a fotógrafos como Paul Strand), aunque en 1908 dejó la docencia para dedicarse profesionalmente a la fotografía, en cuya práctica se había iniciado cinco años antes, cuando Frank Manny, el entonces director de la escuela, le prestó una cámara fotográfica de 5 x 7 pulgadas (12,7 x 17,8 cms.)<sup>230</sup>. Sus primeros trabajos versaron sobre la llegada de inmigrantes a Ellis Island y su instalación y trabajo en los *tenements*.

Aunque ningún escrito permite suponer que Lewis Hine y Jacob Riis se conocieran personalmente, se sabe que Riis estaba familiarizado con la obra fotográfica de Hine, ya que, según dijimos, adquirió en su etapa de coleccionista doce imágenes suyas, siete de las cuales utilizó para ilustrar en 1911 “A Modern St. George. The Growth of Organized Charity in the United States”, el artículo publicado en *Scribner’s Magazine*, con las que mandó hacer diapositivas para linterna mágica que empleó en sus conferencias. Riis, además, era miembro del comité del COS, sociedad que

---

La primera de ellas, titulada *Lewis Hine* y comisariada por Alison Nordström, presenta 175 fotografías cedidas por la George Eastman House, que abarcan y contextualizan histórica y artísticamente la carrera de Hine; la segunda, *The Future of Lewis Hine’s New Deal Photographs*, organizada por Judith Mara Gutman, con fondos de la colección del ICP, presenta una pequeña serie de imágenes poco conocidas de Hine: aquellas que captó entre 1936 y 1937 en el marco del National Research Project (NRP), una división de la Works Project Administration (WPA), con el objeto de revelar las duras condiciones de trabajo que tenían lugar tanto en viejas fábricas, como en modernas industrias norteamericanas. Véase <<http://www.icp.org/museum/exhibitions/past>>.

<sup>230</sup> La Ethical Culture School dependía de la Ethical Culture Society, fundada en la década de 1870; era “una de las docenas de grupos y sectas seculares y religiosas que surgieron después de la guerra civil en un intento por ajustar las creencias tradicionales al nuevo espíritu de una república cooperativa. Puede ser vista como un crecimiento directo del movimiento trascendentalista americano. Se construyó en la confluencia claramente americana de puritanismo e igualitarismo a la que se uniría su propio toque de intelectualismo judío europeo. La sociedad era la realización concreta del manifiesto democrático de Whitman. [...] Creía que los principios morales no necesitaban estar fundados en dogmas religiosos y que el esfuerzo comunitario era preciso para promover el bienestar social”. Véase Jonathan GREEN (1984). *American Photography. A Critical History*, op. cit., p. 18.



SCRIBNER'S MAGAZINE

VOL. I. OCTOBER, 1911 NO. 4

A MODERN ST. GEORGE

THE GROWTH OF ORGANIZED CHARITY IN THE UNITED STATES

BY JACOB A. RIIS

**H**ERE are three ways of dealing with the poor," wrote the Secretary of Boston in a report on poor relief to the Legislature of New York, "one, to farm them out to contractors; another, to flog them at their homes; the third, to sell them at auction." And he explained that he meant by the last a public bidding at which he who offered to support them at the lowest price became their keeper. As it often happened that he bidder himself was almost a pauper, who chose that way to avoid becoming a burden to the town, the result was that two miserable beings barely subsisted on what would hardly support one—a species of economy saw no reason for pride in this, neither did the purchasers of paupers." He, the secretary, admitted that a "great mass of great minds, that discerned poverty mainly in its proportion to the efforts made to relieve them, therefore the whole subject had better be left alone." His own thoughts on this oldest of human problems were embodied in a bill proposing a "fourth way" of poor-house plan which he submitted with illustrations, as it were, this among others to the Society for the Prevention of Pauperism—"The mapping will be highly recommended for vagrants, street beggars, and criminals."

Last summer a thousand charity workers met to discuss the self-same problem. They had not yet a fifth way to offer, except to abolish the poor and the poor-house together. Not one but many bills had they in the making, and while none of them put

It is just that way, there was no mistaking the dominant note of the convention: prevention set above cure, and distrust of institutional charity as the sovereign plaster for social ills.

How has this change been wrought in the span of a single long life? What trumpet that has called this busy St. George into the lists against the hoards of the world's dragons which the "great mind" of the past would only too gladly give the right of its foul way? It was but yesterday that we were told in our great cities the poster's field still claims a tenth of all their life, in utter and hopeless surrender; that the statistician checked off against our national property and honor two-thirds of a million unnecessary deaths every year, deaths caused by the failure of our social machinery to secure living conditions to our workers—victims of the dragon of poverty we were shown by facts and figures how in the greatest city of our Christian land millions of toilers lived in an environment that fostered all unrighteousness and darkness and death. Whence this dignity champion, and how dare he come armed to wage so grim a war?

The might is in the spirit of our age, of the world grown young and strong in our sight, and some of those who earlier seemed to be twice over, for not only hath he his quarrel justly, cause of the people, but his sword

Vol. I.—37



The spinning-room, broken and his back in a Mississippi cotton mill.



Children will sometimes be small that is better to reach their work they have to stand upon the machinery.



A young messenger who works until after 1 A.M. in a shop in Virginia.

395

Portada y p. 395 de "A Modern St. George", con 3 de las 7 imágenes de Hine que Riis publicó en el artículo, aparecido en *Scribner's Magazine*, vol. I, núm. 4, octubre de 1911, pp. 385-400.

editaba la revista pionera de trabajo social *Charities and the Commons*, conocida como *Survey* a partir de 1908, en la que Hine fue fotógrafo de plantilla. Dada la repercusión que alcanzaron los libros de Riis, leídos como algo que vimos, por Jack London o Hermann Drawe, no es descabellado pensar que Hine tuviese igualmente un conocimiento directo de la obra del periodista danés<sup>231</sup>, si bien es cierto que durante los años en que Hine realizó más

<sup>231</sup> Así lo aseguraron algunos autores: "Sobre el contacto de Hine con su viejo contemporáneo Jacob Riis, no sabemos nada en absoluto. Riis escribió para *Charities and the Commons* y Hine fotografió para dicha publicación, incluso presentó en ella como reportaje 'Child Labour in Carolina', que recogía las imágenes tomadas hasta el momento de niños trabajando en las minas de carbón y en las fábricas de dicho estado, con lo cual es probable que le fuera familiar el temprano trabajo de Riis *Cómo vive la otra mitad*". Véase Walter ROSENBLUM (1997). *America & Lewis Hine; Photographs 1904-1940*, op. cit., p. 128. La mayor colección de fotografías de Lewis Hine (más de 10.000 negativos) es la Hine Photo Collection de The Gannett Foundation Photographic Study Center de la George Eastman House, ubicada en la George Eastman House de Rochester (Nueva York). Véase <<http://www.eastmanhouse.org>>. Agradezco a Joseph R. Struble la cordialidad con que puso a mi disposición en 2010 los positivos

activo como fotógrafo, en los que trabajó para el National Child Labor Committee (NCLC, 1907-1917)<sup>232</sup>, la labor fotográfica de Riis decayó. En aquella época, en su cruzada contra la explotación infantil, Hine recorrió una ciudad tras otra, desde Maine hasta Texas, tomando fotografías de niños que trabajaban en el campo como recolectores de algodón o patatas, limpiadores de ostras o rompedores de carbón<sup>233</sup>, e inauguró con ellas la composición en fotorreportajes, o *photo-stories* (“fotohistorias”), como él prefería llamarlas, las cuales presentaban series narrativas de fotografías, montadas y presentadas de muy diversas maneras, acompañadas de extensos pies de foto explicativos (una técnica que antecedió la de los conocidos fotoensayos de las revistas ilustradas de los años treinta). Para algunos autores, como Kate Sampsell-Willmann, las fotohistorias de Hine beben directamente del formato de presentación de diapositivas de linterna mágica con que Riis ilustraba sus conferencias<sup>234</sup>. En efecto, en la

---

de las series de Ellis Island y de las casas de vecindad de Nueva York y Chicago, así como a Rachel Stuhlman y Susan Drexler el acceso a los *Lewis Hine Papers* de la George Eastman House Library. La Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D. C., conserva igualmente más de 5.000 fotografías de Hine que forman parte de la National Child Labor Committee Collection, las cuales están disponibles *online* en <<http://www.loc.gov/pictures/collection/nclc/>>.

<sup>232</sup> El NCLC se constituyó principalmente para luchar contra el empleo de la mano de obra infantil en la industria pesada, corporación de la que más tarde Hine llegaría a ser su director de fotografía. La dedicación del NCLC daría fruto en 1916 con la aprobación por parte del Congreso de Estados Unidos de la Keating-Owen Child Labor Act (también conocida como Wick’s Bill), que prohibía el comercio interestatal de productos producidos en fábricas que empleaban a niños menores de catorce años, o en minas con niños por debajo de los dieciséis. La ley establecía una jornada laboral infantil de no más de ocho horas y prohibía el trabajo nocturno. Dos años después, sin embargo, fue declarada inconstitucional.

<sup>233</sup> Véase Russell FREEDMAN (1994). *Kids at Work. Lewis Hine and the Crusade Against Child Labor*. Nueva York: Clarion Books.

<sup>234</sup> Véase Kate SAMPSELL-WILLMANN (2009). *Lewis Hine as Social Critic*, op. cit., p. 64. Como Riis, Hine escribió artículos en la prensa e impartió conferencias sobre el tema en las que proyectaba diapositivas. Sin embargo, a diferencia del autor danés, Hine vivió por y para la fotografía. Sus imágenes recorrieron todo el país, aparecieron en revistas, periódicos, panfletos, artículos y libros escritos por otros autores. Entre 1918 y 1919 cubrió para la Cruz Roja Americana en Europa la Primera Guerra Mundial. Más tarde trabajó para General Electric y otras grandes compañías, y publicó *Men at Work: Photographic Studies of Modern Men and Machines*, en el que ensalzó la unión entre el hombre y la máquina a partir de los retratos que tomó de los obreros que partici-

medida en que Riis aplicaba una breve descripción cargada de contenido social a cada fotografía que proyectaba en sus charlas, este procedimiento puede equipararse formalmente a las fotohistorias de Hine en soporte impreso<sup>235</sup>. Pero más allá de esta asociación —que debería ser igualmente matizada por cuanto los libros de Riis y reportajes de prensa, derivados también de sus conferencias con linterna mágica, no guardan relación con este género—, hay grandes diferencias entre el trabajo llevado a cabo por ambos autores. Una de ellas es la conciencia de fotógrafo que tenía Hine de sí mismo, de la que carecía Riis. En contraste con la de otros fotógrafos analizados hasta ahora, se trata de una conciencia especializada. Hine no se consideraba un fotógrafo cualquiera, sino un *social photographer*, *social work photographer* o *sociological photographer*, según anunciaba en sus tarjetas y firmaba sus trabajos, es decir, un “fotógrafo social”, que realizaba *interpretative photography* (“fotografía interpretativa”).

El autor solo aparcaría su etiqueta de fotógrafo social tras el trabajo que llevó a cabo para la Cruz Roja Internacional en Europa, donde captó los horrores de la posguerra y la devastación psíquica de los refugiados: ruinas, desolación, hambre, miles de heridos, familias rotas y niños sin hogar. A su regreso a Nueva York no consiguió abstraerse de todo lo que había visto, así que decidió dar un giro rotundo a su carrera. “Pensé que ya había contribuido bastante en la documentación de cosas *negativas*. Ahora

---

paron en la construcción del Empire State Building de Nueva York. A comienzos de los años treinta volvió a trabajar para la Cruz Roja en Arkansas y Kentucky y publicó *Thought The Loom*, momento a partir del cual disminuyó su actividad como fotógrafo. Sobre la etapa europea de Hine remitimos a Daile KAPLAN (1988). *Lewis Hine in Europe. The Lost Photographs*. Nueva York: Abbeville Press Publishers. A propósito de la construcción del Empire State Building, véase Lewis W. HINE (2004). *Men at Work: Photographic Studies of Modern Men and Machines*. Nueva York: Dover Publication Inc.

<sup>235</sup> Curiosamente, el fotógrafo Alexander Alland, metafóricamente hablando, se convertiría en el nexo de unión de la obra fotográfica de ambos autores. En 1939, cuando Hine aún vivía, The Russell Sage Foundation le encargó el revelado de 200 fotografías de Hine que documentaban la inmigración de Ellis Island y la explotación infantil, dado que el autor se encontraba demasiado enfermo para completarlo él mismo. A pesar de que no se conocieron personalmente, Alland se habría convertido, por así decirlo, en el “técnico de laboratorio” de Hine, antes de serlo de Riis. Hine fallecería poco después, en 1940, cuando aún faltaban cinco años para que la obra de Riis, predecesora de la suya, saliera nuevamente a la luz en todo su esplendor.



F.195. Lewis W. Hine: *Health. Children Under Sunlamps* (1925). / George Eastman House, Rochester, NY.

quería hacer algo *positivo*”, dijo<sup>236</sup>. Dejó temporalmente la fotografía de denuncia social y emprendió el camino de la publicidad y de la foto de estudio, como vemos en *Health. Children Under Sunlamps* (1925) [F.195]. De este modo aceptó trabajar para General Electric y otras grandes compañías. En adelante se propuso captar la unión entre el hombre y la máquina, ensalzar el trabajo del individuo como una cualidad que le confería dignidad humana. Los protagonistas de sus fotografías ya no fueron los niños escualidos y deprimidos de sus tempranas series, sino hombres fuertes y vigorosos: electricistas, soldadores, ferroviarios

y albañiles que contribuyeron con su trabajo a hacer de América un país grande, moderno, con futuro. Su nueva línea dio como fruto el único libro que compuso en vida, *Men at Work: Photographic Studies of Modern Men and Machines*, el reportaje más admirado por los fotógrafos de toda su carrera, aunque también el más criticado desde el punto de vista social. Dedicado a la construcción del Empire State Building de Nueva York, en el libro se percibe el cambio no solo ideológico, sino estético de su trayectoria como fotógrafo, claramente visible en su serie fotográfica, de la que aquí entresacamos cuatro instantáneas a modo de ejemplo: *Mechanic at Steam Pump in Electric Powerhouse* (1920) [F.196], *Worker Pulling on Rope* (1931) [F.197], *Icarus, High Up on Empire State Building* (1931) [F.198] y *Worker Hanging on to Two Steel Beams* (1931) [F.199]. Todas ellas idealizan al trabajador, tratan de vender una imagen colosal de América y sus posibilidades<sup>237</sup>.

<sup>236</sup> Cit. en Russell FREEDMAN (1994). *Kids at Work. Lewis Hine and the Crusade Against Child Labor*, p. 77. Nueva York: Clarion Books.

<sup>237</sup> Para profundizar en la etapa *mecánica* de Hine, véase Freddy LANGER (2001). *Lewis Hine. The Empire State Building* (Nueva York: Prestel), que edita y reinterpreta las mejores fotografías de Hine sobre la construcción del Empire State.



F.196. Lewis W. Hine: *Mechanic at Steam Pump in Electric Powerhouse* (1920). / George Eastman House, Rochester, NY



F.197. Lewis W. Hine: *Worker Pulling on Rope* (1931). / George Eastman House, Rochester, NY



F.198. Lewis W. Hine: *Icarus, High Up on Empire State Building* (1931). / George Eastman House, Rochester, NY



F.199. Lewis W. Hine: *Worker Hanging on to Two Steel Beams* (1931). / George Eastman House, Rochester, NY

Vista la trayectoria vital de Hine, sus biógrafos se han preguntado cómo es posible que pasase de denunciar la explotación infantil en los Estados Unidos a alabar el trabajo que dignifica al ser humano, donde la máquina ya no significaba una amenaza, sino la extensión misma del individuo. Este giro profesional supone para algunos una contradicción, una renuncia a la lucha, o bien la prueba de que esa lucha no se llevó a cabo por convicción, sino que fue solo la ocasión de alcanzar el éxito como fotógrafo. Otros han contemplado su serie *Men at work* no tanto como una inversión o alteración de su carrera y modo de pensar, sino como una manera de concienciar a la gente de que las ciudades no se construyen solas, ni tampoco las máquinas: ambas necesitan del esfuerzo humano<sup>238</sup>.

Por otra parte, su profesionalización en el oficio de fotógrafo desembocó en la consumación de un estilo caracterizado por la estilización de los

---

<sup>238</sup> A pesar de los argumentos esgrimidos por Hine en *Men at Work*, el sueño americano pronto volvería a verse cuestionado por la depresión económica de los años treinta y la sequía del medio oeste. Resurgió de nuevo el espíritu reformista de la época de Riis, y Hine recuperó su idiosincrasia como fotógrafo social. En 1933 la Cruz Roja volvió a contratarle para fotografiar las consecuencias que generó la sequía en Arkansas y Kentucky. Tres años más tarde trabajó para la agencia gubernamental Work Progress Administration (WPA) como director de un proyecto que pretendía ilustrar la situación de los mineros en paro de Virginia. La labor de denuncia social emprendida por Photo League —asociación de fotógrafos de carácter independiente que pretendía documentar la realidad social frente a la corriente pictorialista—, a la que los descendientes de Hine donaron su obra, asentó una tradición que sería continuada en los años treinta por la FSA, proyecto en el que Hine trató de participar, si bien la afinidad del tema con el trabajo que había desempeñado hasta entonces no le valió un puesto. Dupuy cuenta la verdadera causa de este rechazo: “Stryker alega que la FSA no dispone de más créditos —lo cual es falso—; en realidad piensa que su interlocutor es demasiado exigente y que su mejor momento ya ha pasado”. La racha de negativas no terminó ahí. La Guggenheim Foundation le negó una beca para la realización de *Our Strength is Our People*, un proyecto centrado en la asimilación de los inmigrantes y la americanización de los naturalizados. Desestimada la candidatura, propuso la compra de su obra a diferentes museos, que igualmente la rechazaron, si bien aceptaron donaciones gustosamente. La revista *Life* adquirió algunos de sus antiguos retratos fotográficos. Willard Morgan, Beaumont Newhall y Elisabeth MacCausland le ayudaron reconociendo públicamente su trabajo en diversas publicaciones, a raíz de lo cual Walter Rosenblum, Aaron Siskind y Alfred Stieglitz se decidieron a rendirle homenaje. En 1939 Abbott y McCausland llevaron a cabo una exposición de su obra en el Riverside Museum de Nueva York. Hine falleció un año después. El reconocimiento le vendría tras su muerte. Véase Alain DUPUY (ed.) (1991). *Lewis Hine*, p. 22. Valencia: IVAM, Centre Julio González.

motivos elegidos. Así, podemos decir que lo que la fotografía de Hine ganaba en sentido artístico lo perdía en inmediatez, un valor genuino en la obra de Riis. Esa estilización se manifiesta en dos niveles. A nivel formal, se concreta en la concepción de la propia imagen: la selección que lleva a cabo de individuos bien parecidos para sus retratos, el modo tan estudiado de posicionarlos ante la cámara, la claridad lumínica de sus escenas, su aspecto plástico y la meditada composición (en ocasiones simbólica) de la que gozan sus retratos, para los que frecuentemente recurre a elementos yuxtapuestos con el objetivo de crear contrastes<sup>239</sup>. A nivel narrativo, la estilización permea el discurso en el que se encastra, que no se limitaba solo al de las fohistorias, sino que también incluía la creación de panfletos de propaganda social, en los que la imagen pasaba a convertirse en objeto de montaje publicitario, a depender de una geografía del diseño mucho más cercana a la cultura visual moderna, en la que el papel impreso define las formas de comunicación política y artística. Con esta perspectiva, el medio creativo en el que se desenvuelve Hine, mucho más dinámico que el de Riis, instrumentaliza las imágenes, presentando múltiples capas de lectura. La fotografía de Hine abraza, pues, la psicología de la publicidad, la cual desempeña una función social que es a su vez empresarial y política, por cuanto con ella se pretende conseguir eventuales cambios

---



<sup>239</sup> Existe aún otra polémica a propósito de la obra de Hine: la posibilidad de que Hine falsificara sus fotografías, que no fueran auténticos documentos sociales, es decir, que alterara de algún modo la realidad para trasladar una visión intensificada del problema social. Estas suposiciones se derivan del agresivo método de trabajo que aplicaba el fotógrafo en su etapa del NCLC: burlaba la guardia de los jefes de las fábricas inventando excusas varias o haciéndose pasar por otra persona, y así conseguía entrevistarse con los niños que empleaban, a quienes preguntaba su nombre, edad, dedicación y horas de trabajo diario. Los botones de su chaqueta le servían como patrón para calcular sus respectivas estaturas. Con esta información, Hine componía los pies de foto de sus imágenes. El resultado era el siguiente: “Leo, 48 pulgadas de altura [1,21 metros], 8 años. Coloca bobinas por 15 céntimos al día en Elk Cotton Mills. Dijo: *No, no ayudo a mi hermana ni a mi madre; sólo a mí mismo*”. Walter Rosenblum señaló a propósito de esta discusión: “En efecto, es irónico que Hine fuera acusado de ser deshonesto y que sus resultados fueran juzgados sospechosos porque se viera obligado a usar artimañas para documentar los hechos o condiciones de los niños trabajadores. El NCLC aseguró al público que sus resultados siempre fueron contrastados, y Hine ciertamente hizo por documentar sus fotografías con pruebas específicas. Estaba capacitado para demostrarlo y durante muchos años sus notas se emplearon en diversos reportajes del NCLC”. Véase Walter ROSENBLUM (2007). *America & Lewis Hine; Photographs 1904-1940*, op. cit., p. 3.

## ACCIDENTS

**CAN FALL TO DEATH  
IN THE COAL MINE**  
Deaths, Maimings, Injuries and Sickness All  
Under One Roof, and the Record is  
the Same.

"Children are not  
equipped by experience  
to care for themselves  
in modern industry"

**AND SO THEY PAY**

**WITH A MAIMED LIFE**


Three times as many industrial accidents  
occur to children as to adults

EMPLOYMENT OF CHILDREN IS DUE TO  
IGNORANCE  
GREED OF INDUSTRY AND PARENTS  
NECESSITY




**ARE ANY OF THESE REASONS WORTH  
A CHILD'S LIFE?**

## MORAL DANGERS

**EVERYONE KNOWS  
THAT THIS IS A  
DANGEROUS JOB**



**BUT EVERYONE DOES NOT KNOW  
THAT STREET TRADES ALSO ARE  
HAZARDOUS BECAUSE THEY EXPOSE  
CHILDREN TO MORAL DANGERS MORE  
DEADLY THAN CIRCULAR SAWS**

Carrying notes from  
prostitute in jail to the  
"Red Light"

In the saloons  
late at night

Newsboys'  
midnight  
crap game

**DOES IT PAY TO ALLOW CHILDREN  
TO HAVE SUCH CONTACT WITH VICE?**

## MAKING HUMAN JUNK





**SMALL  
GIRLS  
AND  
BOYS  
WANTED**

**GOOD MATERIAL  
AT FIRST**

High Wages

THE PROCESS

THE PRODUCT







No future and low wages "Junk"


**SHALL INDUSTRY BE ALLOWED TO PUT  
THIS COST ON SOCIETY?**

## INDUSTRY SAVES AT SOCIETY'S EXPENSE


**INDUSTRY PAYS**  
children lower wages than  
adults and the individual  
employer profits by the  
employment of children



**CHILDREN PAY**  
with  
Stunted Lives  
Ignorance  
Disease  
Tendency to Criminality



**SOCIETY PAYS**  
by being compelled to provide  
for Child Labor Adults:  
Almshouses  
Hospitals  
Police  
Courts  
Public and Private Help  
Jails



**IN ORDER THAT A CHILD LABOR EMPLOYER  
MAY MAKE A FEW CENTS MORE PROFITS**

F200. Fotomontajes de Hine aparecidos en *The High Cost of Child Labor*. Nueva York: NCLC. / *Lewis Hine Papers*, George Eastman House Library, Rochester, Nueva York.



legislativos. Contamos con un ejemplo de las nuevas formas de comunicación que propiciaban sus imágenes en su artículo “The High Cost of Child Labor”, editado en forma de libreto por el NCLC, cuyo único elemento visual, que rompía la linealidad del texto, fueron los siete anuncios publicitarios, cuatro de ellos ilustrados con sus propias fotografías, originalmente intercalados en varias páginas, que resumen esquemáticamente los argumentos esgrimidos por Hine en el cuerpo de texto [véase F.200]: que el alto coste de la explotación infantil lo sufren los tres actores sociales que intervienen, a saber, los niños (sujetos a accidentes y enfermedades, a la falta de educación), la industria (en la medida en que se desperdician productos, se obtienen menos beneficios a largo plazo y ello supone menor eficiencia del trabajo de un adulto), y la sociedad (se destrozan seres humanos y hogares, se generan ciudadanos ignorantes, se fomenta la criminalidad)<sup>240</sup>.



F.201. Lewis W. Hine: *Tipple Boy, Turkey Knob Mine, Macdonald, W. Va. Witness E. N. Clopper. Location: MacDonald, West Virginia (circa 1908).* / Library of Congress, Washington, D.C.



F.202. Lewis W. Hine: *Spinner in a New England Cotton Mill, North Pownal, Vermont (1910)* / NYPL, Astor, Lenox & Tilden Foundations, Nueva York.

---

<sup>240</sup> Véase Lewis W. HINE (junio de 1914). *The High Cost of Child La-*



F.203. Lewis W. Hine: *A Greaser in a Coal Mine Carrying Two Pails of Grease, Bessie Mine, Alabama* (1910).  
/ Library of Congress, Washington, D.C.

diferencia la práctica de Riis y Hine es el punto de vista adoptado en sus fotografías. Así, mientras que Riis estaba interesado en captar el ambiente en el que vivía el individuo con vistas a una reforma urbanística, Hine centró su interés en los sujetos sociales, que ocupaban el centro de la imagen y a los que dirigió la atención del espectador. De ahí que la fuerza de sus fotografías radique principalmente en su plasticidad y composición. Sus retratos intentan crear una complicidad entre el espectador y el modelo. Para lograr este efecto, solía fotografiar su tema de frente, sin mediaciones ni adornos —evitando que la técnica se percibiese lo menos posible—, de tal manera que la mirada del personaje retratado coincidiera con la del espectador, continuando así la tradición de representación documental que aplicara Riis en muchos de sus retratos de *The Children of the Poor*, donde la cámara resultaba una fuente de verdad. Esta tendencia se materializa en las imágenes de niños que Hine tomó en la primera década del siglo XX para la NCLC, entre ellas las conocidas *Tipple Boy*, *Turkey Knob Mine*, *Macdonald, W. Va.*

---

bor. Nueva York: NCLC. En *Lewis W. Hine Papers (Scrapbook)*, George Eastman House Library, Rochester, Nueva York (en adelante se citará como LHP, George Eastman House Library).

En tales anuncios la fotografía es un recurso expresivo que se combina con otros para generar una cartografía visual y esquemática del problema social, como los recortes de prensa (véase “Accidents”), los diagramas de flujo (“Making Human Junk”) o los organigramas y cuadros explicativos (“Industry Saves At Society’s Expense”).

Más allá del formato que adquiere el discurso en el que se incorporan las imágenes, otro factor que



F.204. Lewis W. Hine:  
*Seven-years-old Rosie,  
an Experienced Oyster  
Shucker, Bluffton,  
South Carolina (1913).*  
/ George Eastman  
House, Rochester, NY.



F.205. Lewis W. Hine:  
*Breaker Boys at a Pennsylv-  
ania Coal Mine (circa 1911).*  
/ Library of Congress,  
Washington, D.C.



F.206. Lewis W. Hine:  
*Cotton-pickers Ranging in  
Age from Five to Nine,  
Bells, Texas (1913).* /  
NYPL, Astor, Lenox  
& Tilden Foundations,  
Nueva York.



F.207.

De arriba abajo: *Jack, A Bright Indianapolis Boy of 13; Was a Messenger at the age of 11. Indiana has no age limit for mes'grs. Aug., 1908.*

*Wit., E. N. Clopper. Location: Indianapolis, Indiana (1908), (Right Hand boy) John Campbell, (Box 294 Gastonia N.C.) 10 years old.*

*Been three years in mill. In school part of this time. (Left hand boy) Roy Little. Said 12 years old. 2 years in mill and worked nights 9 months.*

*Doffer. Location: Gastonia, North Carolina. (1908), y Spinners. Smallest girl - Pearlie Turner, 408 East Long Ave. Been at it 3 years and runs six and seven sides.*

*Her Sister (largest girl) runs only four sides. I found other cases where youngest sister did much more work than oldest and family stimulated her by praising her speed and the other's slowness. Location: Gastonia, North Carolina (1908), de Lewis W. Hine.*

*/ Library of Congress, Washington, D.F.*





De arriba abajo: *Tommy* (1892),  
*The Mott Street Boys "Keep Off the  
Grass"* (ca. 1895), y *The First Board  
of Election in the Beach Street Indus-  
trial School* (1892), de Jacob Riis. /  
CAW Prints, MCNY.

*Witness E. N. Clopper. Location: MacDonald, West Virginia* [F.201], *Spinner in a New England Cotton Mill, North Pownal, Vermont* [F.202], *A Greaser in a Coal Mine Carrying Two Pails of Grease, Bessie Mine, Alabama* [F.203], *Seven-years-old Rosie, an Experienced Oyster Shucker* [F.204], y *Cotton-pickers Ranging in Age from Five to Nine* [F.206], o el destacado retrato de grupo de los rompedores de carbón *Breaker Boys at a Pennsylvania Coal Mine* [F.205], pero también en otras menos difundidas hoy en día, como *Boy from Loray Mill* (1908), *John Campbell and Roy Little* (1908), y *Smallest Girl and her Sisters* (1908), que respetan más la distancia del sujeto a la cámara y recuerdan en mayor medida las sencillas composiciones de Riis [véase F.207].

La prolífica obra fotográfica de Hine hace que la de Riis parezca a su lado *peccata minuta*, aun ajustando nuestro análisis a aquellas imágenes de Hine que más pueden emparentarse con las de Riis: las relacionadas con el Lower East Side neoyorquino de su primera etapa, y la serie posterior que denunció el empleo de mano de obra infantil en los talleres ubicados en las casas de vecindad, como parte de un proyecto de mayor alcance en su cruzada generalizada contra la explotación laboral de los niños en Estados Unidos. En su artículo “Task in the Tenements”, ilustrado con sus fotografías, Hine consideraría el trabajo en las casas de vecindad “una de las fases más injustas de la esclavitud infantil”, tan ardua como cualquiera que pudiese tener lugar en las fábricas de otras áreas industriales del país. Con el lema *The home is for the family. Industry Keep Out* (“El hogar es para la familia; la industria debe quedar fuera”), Hine se centró, como Riis, en sacar a la luz los *sweatshops* de Nueva York, coincidiendo con frecuencia en el motivo seleccionado<sup>241</sup>.

---

<sup>241</sup> Véase Lewis W. HINE (junio de 1914). “Task in the Tenements”. Nueva York: NCLC. En LHP, George Eastman House Library. Sobre este tema, véase también Lewis HINE (febrero de 1917). “How Manufacturing In Tenements Endangers Public Health and Breaks Down Family Life”. Nueva York: NCLC. En íbid. Hine insistiría en la interconexión entre la explotación infantil en fábricas y las casas de vecindad de los distintos Estados americanos, ostensible en los productos de consumo. Así, en una convención que se celebró en San Francisco sobre el empleo ilegal de mano de obra infantil, respondió del siguiente modo a una mujer autocomplaciente que se acercó al fotógrafo para preguntarle qué tenía ella que ver con todo eso: “Porque le toca de cerca en muchos aspectos. Por ejemplo, para empezar, en primer lugar, las flores de su sombrero han sido fabricadas indudablemente en una casa de vecindad de Nueva York”. [...] Continué señalándole a la dama [...] que los botones de su vestido probablemente habían pasado por las manos de niños en algún estado. Su



F.208. Lewis W. Hine: *N. Y. Tenement Family Gets Fresh Air on a Hot Day* (circa 1910) / George Eastman -House, Rochester, N.Y.

Sus imágenes ilustraban la pobreza de los *tenements*, pero a veces retrataba una cara (visual y emocional) más amable, quizá por la influencia del género publicitario —como ocurre en *New York Tenement Family Gets Fresh Air on a Hot Day* (circa 1910) [F.208]—, que no está presente en Riis. Para Hine, el respeto a la verdad literal (a los hechos) era menos importante que el simbolismo que pudiese adquirir la imagen, por lo que en ocasiones reciclaba sus

chaqueta no estaba fabricada en las casas de vecindad, pero la ropa de su marido y de su hijo contenía de una a doce bobinas de hilo que habían sido puestas por niños, en la costura de los botones y en el acabado de diferentes partes del trabajo. El punto de encaje irlandés importado que ella lucía en su cuello seguramente había sido hecho por italianos en el East Side de Nueva York... El pequeño borde de la vieira en lo alto de su ropa interior había sido fabricado por niños en las casas de los aldeanos de Nueva Inglaterra. Sus medias representaban el trabajo de muchos niños de edades a partir de ocho años. [...] “Cuando usted se pasa por el mercado a comprar comida, [...] indirectamente, la niña que recogió los arándanos o que ayudó a recoger las fresas que usted compra allí, ha tomado también parte en esto”. Véase Lewis W. HINE (1915). “11<sup>th</sup> Annual Conference on Child Labour”, 23-28 de mayo de 1915, San Francisco. Cit. en John R. KEMP (ed.) (1986). *Lewis Hine. Photographs of Child Labor in the New South*, p. 19. Jackson y Londres: University Press of Mississippi. En realidad, el interés que Hine dice que ha de mostrar la mujer es el que debía mostrar cualquier ciudadano por los problemas que afligían a la sociedad, y recuerda la advertencia que leíamos en los escritos de Riis a propósito de que todos somos, en cierta manera, responsables de la pobreza. De hecho, los motivos indirectos aducidos por Hine son los mismos que podríamos alegar hoy en día respecto a los productos que las multinacionales fabrican en los países conocidos como “paraísos fiscales” o con mano de obra sometida a condiciones laborales inaceptables.



F.209. Lewis W. Hine: *Paris Gamin* (1918). /  
George Eastman House

fotografías para emplearlas con distintos propósitos, como ocurrió con su conocido retrato francés de 1918 “Paris gamin” [F.209], que seis años después publicó en portada la revista *The American Child* para ilustrar uno de sus temas americanos. En este sentido, Hine no sentía escrúpulos en explotar y obtener el máximo beneficio económico de ciertas fotografías *amables*, susceptibles de absorber múltiples significados.

Historiadores como Gabriella Ibieta y Miles Orvell considerarían *humana* la cara *amable*: “Mientras que Riis enfatiza los problemas de la vivienda, Hine retrató a los inmigrantes de una manera más compleja y equilibrada: en tanto que Riis tendió a ver sus sujetos como víctimas, a menudo con expresiones endurecidas en su rostro, Hine mostró al inmigrante como un ser humano tanto con sentimientos positivos como con aspiraciones”<sup>242</sup>. La diferencia en la praxis de ambos autores ha llevado a ciertos escritores a considerar a Riis como un fotógrafo determinado por la teoría del darwinismo social, en la medida en que sus fotografías pueden ser consideradas una prueba de la “supervivencia de los menos aptos”. Para estos autores, como Sampsell-Willmann, Riis encontraría en la caridad el modo de luchar contra esta condena: “Claramente, Riis se familiarizó con, e incluso refrendó, las conclusiones del darwinismo social: si los ganadores en la lucha por los recursos en sociedad son, en efecto, los más adaptados y merecen su recompensa, entonces aquellos que no se eleven de igual

---

<sup>242</sup> Véase Gabriella IBIETA y Miles ORVELL (1996). *Inventing America: Readings in Identity and Culture*, pp. 466-467. Londres: St. Martin.



manera merecen su destino. Algo debe estar intrínsecamente mal en ellos para que continúen luchando. Una vez más, el moralismo cristiano de Riis exigía caridad, no la aceptación de que todos han sido creados iguales”<sup>243</sup>.

Si bien el problema que plantea Riis parte de la degradación urbanística, esto no quiere decir que haya perdido la fe en que el individuo pueda salir adelante por sus propios medios. Lo que viene a trasladarnos con su fotografía, al igual que con sus textos, es que el ambiente puede ser tan opresivo que resulte sarcástico recordar que está teniendo lugar en el contexto de un mundo que ha visto nacer (y renacer) los ideales americanos. Por eso la última palabra en Riis no es la del darwinismo social, — la doctrina que condena ineluctablemente al individuo por el ambiente—, sino la del reformismo, cuya apelación se sustenta precisamente en una fe humanista en la capacidad individual: mejorar el ambiente para permitir el progreso de las personas. Según hemos ido viendo a lo largo de nuestro estudio, Riis apelaría fundamentalmente a la conciencia ciudadana, cuyo único sustento no era el “moralismo cristiano” (al respecto, no hay que perder de vista su conversión en ciudadano americano). El hecho central en Riis habría sido su manera de captar lo que suponía habitar una ciudad moderna y los obstáculos que se presentan en ella con la perspectiva del credo democrático que la hacía posible. Riis se aleja de la sociología en la medida en que se siente mucho más próximo a las creencias compartidas, como el cristianismo, y por ello su retórica podía sonar más antigua que la de Hine, mientras que la escritura de sus libros soportaría mejor el paso del tiempo. La modernidad de Hine no sería sino el fruto del combate que se libró en el terreno de la reforma, ganado por las ciencias sociales, que a principios del siglo XX tomaron el relevo del compromiso que antes había asumido la comunidad para resolver los problemas de la desigualdad. Hine trata de objetivar estos problemas, no de subjetivizarlos, como haría Riis relatando las historias de la vida de los habitantes de los barrios bajos con el fin de reavivar las emociones en el espectador, cayendo así en su propia trampa, la de los prejuicios con los que observaba a la masa de inmigrantes que dibujaba el insólito mapa multicolor de la ciudad americana. En cualquier caso, el hecho es que las expresiones de Riis encajan sin violencia alguna en la tradición de la escritura americana, que ha convertido los ideales expresados en lenguaje político en princi-

---

<sup>243</sup> Véase Kate SAMPEL-WILLMANN (2009). *Levis Hine as Social Critic*, op. cit., p. 33.

pios irrenunciables de la conducta individual en todas las esferas de la vida, desde la reforma social hasta la literatura y el arte.

Como corolario, tras lo visto en este capítulo, podemos concluir que el segmento de la historia de los Estados Unidos retratado por Riis invita cuando menos a cambiar los parámetros del estudio tradicional de la fotografía junto a las “bellas artes”, ya que apreciamos su lenguaje con una perspectiva distinta a la puramente estética, lo que nos permite integrar a su vez la valoración de la fotografía en un marco más amplio, como el del —por evocar la frase de Emerson— “trabajo del arte” (*higher work of art*) en contraposición a las “artes” (*Arts*), como algo acabado<sup>244</sup>. “Leer” América, o verla en sus fotografías, implicaría que, con la perspectiva de la ética, queda un trabajo por hacer. Así, cuando los reformistas (o los artistas) se han tomado en serio los ideales, se han visto paradójicamente obligados a trabajar con realidades. La obra de Riis habría contribuido a forjar el vínculo que hay entre ambos mundos, el ideal o formal y el real o material, sancionado poderosa e irreversiblemente, como hemos visto, por la experiencia del pueblo que protagoniza la historia americana, cuyo rostro asoma esforzadamente en las imágenes captadas por estos fotógrafos. Walter Roseblum lo creía así respecto al trabajo de Hine. El mismo cometario podría aplicarse a la labor que Riis desempeñó en vida:

América y Lewis Hine son inseparables. Hine no hubiera podido hacer sus fotografías en un lugar diferente ni en una época distinta, porque el torbellino social de la era progresista de la historia americana era la fábrica de su visión. Su obra es la que retrata más poderosamente aquellos tiempos. Las fotografías de Hine funden los datos del tiempo y del espacio con las intimaciones de las aspiraciones humanas. Explorador del cuerpo y del espíritu, Hine buscó iluminar los oscuros recesos de la experiencia americana, y conformar esa experiencia a la esperanza del hombre<sup>245</sup>.

---

<sup>244</sup> Marie-Loup Sougez recuerda al respecto: “Riis y Hine no pretendían fines estéticos y, sin embargo, sus imágenes permanecen entre las importantes de la historia de la fotografía, quizá más que las llamadas artísticas de la misma época, porque los primeros no se proponían otra cosa que sacar fotos, mientras que los segundos intentaban equivocadamente equiparar fotografía y pintura”. Véase Marie-Loup SOUGEZ (2001). *Historia de la fotografía*, op. cit., p. 200.

<sup>245</sup> Véase Walter ROSENBLUM (1997). *América & Lewis Hine*, op. cit., p. 6.

## Epílogo

*El mismo movimiento que eleva la supuesta clase inferior del Estado asume en literatura un aspecto tan destacado como beneficioso. En lugar de lo sublime y hermoso, se explora y poetiza lo cercano, lo inferior, lo común. Lo que habían descuidado quienes se aprovisionaban para largos viajes a lejanos países es ahora más fecundo que lo exótico. La literatura del pobre, los sentimientos infantiles, la filosofía de la calle, el significado de la vida doméstica son los tópicos de la época. Es un gran paso. Es una señal —¿no es así?— de un nuevo vigor, cuando las extremidades se muestran activas, cuando las corrientes cálidas de la vida corren por las manos y los pies. No busco lo grande, lo remoto, lo romántico, lo que se hace en Italia o Arabia, el arte griego o la poesía provenzal; abrazo lo común, exploro y me siento a los pies de lo familiar, de lo inferior. Dejádme ver este día y tendréis los mundos antiguos y futuros. En realidad, ¿de qué conocemos el significado? La barina en el barril, la leche en el cazo, la balada en la calle, las noticias del barco, la mirada del ojo, la forma y el garbo del cuerpo: mostrádme la última razón de estas cosas, mostrádme la sublime presencia de la más elevada causa espiritual que se cierne, como siempre lo hace, en estos suburbios y extremidades de la naturaleza; dejádme que vea la resplandeciente trivialidad con la polaridad que alcanza instantáneamente una ley eterna, y la tienda, el arado, el pentagrama, en referencia a la misma causa de la ondulación de la luz y el canto del poeta, y el mundo ya no será una torpe miscelánea y una estancia sombría, sino que tendrá forma y orden. No hay nada trivial, no hay enigma, sino un diseño que une y anima el pináculo más encumbrado y la trinchera más bonda.*

Ralph Waldo EMERSON

La presente investigación, como indicamos en la Introducción del ensayo, donde asentamos las bases del marco teórico, parte del presupuesto inicial de que la obra de Riis tiene dos facetas o, por emplear la metáfora del propio autor, dos mitades, la literaria y la gráfica. Que ambas se combinaran en ciertas obras suyas las hace susceptibles de un examen separado y de una valoración conjunta<sup>1</sup>. En primer lugar, su oficio de periodista se integra en una larga serie de autores que han empleado la escritura como un arma, que han escrito, en resumidas cuentas, para mejorar las cosas. La obra periodística y literaria de Riis se sitúa así en múltiples contextos, que necesitaban ser precisados. Por un lado, la literatura americana, en su vertiente reformista, presenta una veta tan antigua como la de los primeros colonos. Lo significativo habría sido que el sesgo puritano de la literatura americana no desapareciera con el puritanismo. En otras palabras, la proyección cívico-política de la escritura puritana resulta reconocible en el tesón perfeccionista de los documentos fundacionales, cuyo eco encontramos en Riis.

Señalar el parentesco de su crítica “urbanística” con las verdades evidentes por sí mismas que sustentan tanto la Declaración de Independencia como la Constitución americana con el fin de dar a entender que la obra de Riis es ante todo un texto americano, ha sido uno de nuestros objetivos. Riis realiza sus apelaciones públicas —tanto en sus conferencias como en sus artículos periodísticos o libros— sobre la base de la aceptación compartida por su auditorio de las principales exigencias del cristianismo. La experiencia cristiana remitía menos a un hecho pasado que a una aspiración presente y futura. La transición entre la moral cristiana y un gobierno que en términos políticos estuviera a su altura podría ilustrar la amplitud y consistencia ética de la escritura americana con la que se afilia Riis, en la que aflora un profundo sentido de autocrítica asociado a la idea de progreso.

Así, hemos relacionado el contenido de su obra, el de la mejora de las condiciones de vida en las grandes urbes, con la aparición del motivo de la fundación de la ciudad en algunos de los documentos fundamentales americanos. Por otro lado, su contribución literaria más representativa,

---

<sup>1</sup> Una aproximación a este planteamiento puede consultarse en Rebeca ROMERO ESCRIVÁ (2009). “Jacob Riis’ Two Halves: A Study between his Photographic and Literary Work” (pp. 151-153). En *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, vol. IX, n. 12, primavera de 2009. Roma: Carocci Editore.

*Cómo vive la otra mitad*, mantiene vínculos con la literatura popular y reformista decimonónica y participa a su vez de las nuevas corrientes de la literatura moderna, interesadas en el retrato fiel de los problemas sociales. En esta época, como vimos, se produce una transformación del pensamiento de los intelectuales americanos por el impacto que supusieron para la sociedad el surgimiento del capitalismo industrial tras la Guerra Civil y la subsiguiente masificación de las ciudades generada por los distintos fenómenos migratorios. Hay que ubicar su obra, pues, en un contexto histórico-literario compuesto, por un lado, por el periodismo reformista (llamado *muckraker*), y por otro, por la literatura de ficción, de inspiración o valor documental (realista y naturalista). En efecto, la tarea de Riis, como la de otros *muckrakers*, ocurre al mismo tiempo que la corriente realista y naturalista gana terreno en la ficción. No casualmente, la ficción, antes de ver la luz en formato libro, se difundiría por vez primera en prensa, y sus creadores ejercían también de periodistas. Tal vez sea aquí donde las coincidencias de la escritura de Riis con la de otros autores americanos, en especial con Stephen Crane y, por diverso motivo, con Jack London, sea más llamativa. El hecho de que la ficción y la crónica periodística (o su registro gráfico) sean casi intercambiables pone de relieve de nuevo la dimensión política (en sentido amplio, es decir, democrática, no ideológica), antes que estética de la literatura americana.

Con esta perspectiva, el *topos* de Riis, que es el de las casas de vecindad, se remontaba idealmente a la “Ciudad sobre una Colina” de Winthrop, pero la ciudad que Riis describe nos obliga a bajar la mirada al estercolero. Como buen *muckraker*, Riis sabe que debe rastrillar y limpiar la ciudad antes de contemplarla como una corona celestial. La retórica puritana, por tanto, desde Winthrop y Bunyan hasta Riis, está presente en nuestra apreciación de *Cómo vive la otra mitad* y nos ha llevado a tener en cuenta la relación ambivalente del “intelectual contra la ciudad”, más aún en el contexto americano de la posguerra civil, cuando la urbanización e industrialización generan nuevas responsabilidades públicas del escritor. Riis citaba al poeta Russell Lowell para evocar el temple ético del cristianismo superviviente en el espíritu de sus lectores americanos, miembros de una sociedad más bien hedonista y capitalista; y resulta significativo que fuera Roosevelt quien había reinterpretado y puesto en circulación el término *muckraker*. Visto así, las batallas libradas en la historia de la civilización americana no menoscabarían, sino, en todo caso, redefinirían el propósito de seguir

leyendo sus textos con la perspectiva de la crítica y mejora de la realidad conquistada o descubierta por el experimento democrático. En este sentido, debemos destacar que la obra de Riis no conociera ningún tipo de censura en virtud del derecho constitucional de la libertad de expresión.

El arte de escribir en Riis no tendría, entonces, un valor estético, sino principalmente constitucional, cuya fuente se encuentra, por tanto, en las palabras afirmadas en la Declaración de Independencia<sup>2</sup>. Su obra sería una expresión del credo americano en “nuestros más antiguos valores y resistentes ideales”, del *timeless spirit*, que, como recientemente ha recordado el presidente Barack Obama, corrige y hace progresar la imperfecta historia americana: “Mediante la sangre derramada por el látigo y la sangre derramada por la espada, aprendimos que una unión fundada en los principios de la libertad y la igualdad no podía sobrevivir mitad esclava y mitad libre. Nos rehicimos de nuevo y prometimos avanzar juntos”. Obama, como Riis, parafrasea a Lincoln y recuerda la continua necesidad, en un sentido aún más profundo, de unir las dos mitades y “tender un puente entre el significado de esas palabras y las realidades de nuestro tiempo”:

Porque la historia nos dice que aunque estas verdades pueden ser evidentes por sí mismas, nunca se han ejecutado a sí mismas; que aunque la libertad es un don de Dios, debe ser asegurada por su pueblo aquí en la tierra<sup>3</sup>.

Ejecutar lo que resulta evidente en sí mismo sería, en palabras de Riis, “what the fight is about”, la meta a alcanzar: una vida digna en la ciudad

---

<sup>2</sup> Sobre el diseño constitucional de la ficción norteamericana, véase Rebeca ROMERO ESCRIVÁ y Javier ALCORIZA, “*El ala oeste de la Casa Blanca* y la psicología de la democracia”. En *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 11, enero de 2011, pp. 44-51. Disponible también en versión on-line: <<http://www.revistaatalante.com>>.

<sup>3</sup> Véase Barack OBAMA (2013). *Inaugural Address*. Recuperado de <<http://www.whitehouse.gov/the-press-office/2013/01/21/inaugural-address-president-barack-obama>>. Riis expresaría esta misma idea en su introducción a *The Battle with the Slum* (1902), titulada “What the Fight is About” (véase supra, pp. 154-155): “Después de haber estipulado solemnemente que todos los hombres han sido creados iguales y están dotados de ciertos derechos inalienables y que entre éstos están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad, cerramos, entonces, nuestros ojos y esperamos que las palabras actúen por sí mismas. Era como si un hombre con resfriado tomara la receta del médico y se fuera a la cama con ella, esperando así la cura. Las palabras eran del todo correctas, pero el solo hecho de repetir las no significa cura alguna”.

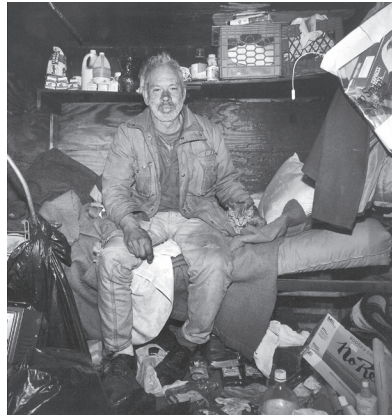
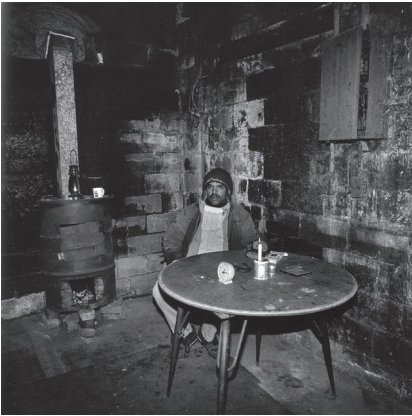
que permita “hacer reales para todos los americanos estas palabras, estos derechos, estos valores de la vida y la libertad y la búsqueda de la felicidad”. Luchar por una vida digna en la ciudad en Riis era el resultado de haberse tomado en serio la ciudadanía americana o, según Lincoln Steffens, de “haberla adoptado *literalmente* y literalmente haber trabajado para el bien público”. Por ello, tanto la vida como la obra de Riis son la mejor prueba de ese *americanismo del espíritu* (*the Americanism of the spirit*), “la única clase de americanismo que realmente cuenta”, al que Roosevelt aludiría al bautizar a Riis como “el ciudadano ideal americano” (*the ideal American citizen*), el “hacedor de la palabra” (*doer of the word*)<sup>4</sup>. Así, la biografía de Riis podría leerse como un paradigma de americanización, como la transformación del inmigrante en ciudadano, en respuesta a un ideal por el que la conducta debe ser regulada.

Sin embargo, Riis se sirvió también de la imagen para conseguir impresionar al lector/espectador, para reafirmar la certeza de sus observaciones, al tiempo que la fotografía precisaba que el texto aportase la parte reflexiva, subjetiva, complementara el carácter espontáneo y primitivo de sus tomas, e insuflara humanidad a los individuos retratados. La yuxtaposición de texto e imagen habría implicado una imprevista, pero fecunda tensión creativa entre ambos lenguajes. El valor de su obra supondría además un punto de conexión entre la tradición y una voluntad de representación visual que tendría su continuación en el trabajo de otros fotógrafos documentalistas de finales del siglo XIX y principios del XX.

Por otro lado, la obra fotográfica de Riis, examinada al margen del texto, y a pesar de las deficiencias técnicas de las que pueda adolecer, conserva una fuerza sobrecogedora por lo que nos muestra y por cómo nos lo muestra. El olvido al que estuvieron sometidas sus imágenes durante casi cuarenta años y el modo tan vertiginoso en que se las recuperó nos han llevado a estudiar el tratamiento que ha recibido en la historia del medio fotográfico y a plantear una comparación con otras iniciativas coetáneas, lo que nos ha permitido subrayar su carácter pionero e inédito tanto formal como temáticamente. A diferencia de otros fotógrafos —muchos de ellos profesionales—, cuya inquietud por descubrir fue mayor o convivió con la de denunciar, con todo su *amateurismo* mantuvo la intensidad de la lucha y

---

<sup>4</sup> Para las citas, véanse supra, notas 66 (p. 110) y 1 (p. 69) del segundo capítulo, y nota 22 (p. 47) de la Introducción, respectivamente.



F. 210. Margaret Morton: izquierda, *Sin título* (retrato publicado en la p. 45 de *The Tunnel*); derecha, *Louie with kitten, the Hill* (1992), en p. 58 de *Fragile Dwelling*

siempre se encaminó a la consecución de un mismo objetivo: sacar a la luz las malas condiciones de vida y trabajo de la población inmigrante. Esto nos recuerda que los profesionales de la fotografía o de la literatura están sometidos a la apreciación o el “juicio imparcial” de un mundo de lectores o espectadores, en el que el dictamen del aficionado tiene una importancia crucial. Tal vez sea en la fotografía, o en la entonces incipiente historia del cine, donde el “arte democrático” haya dado sus frutos más logrados en el siglo XX, que convencionalmente empieza el año en que muere Riis. Sus fotografías siguen hoy vivas como parte del imaginario colectivo de los barrios bajos neoyorquinos y suponen un testimonio veraz de la historia urbana de finales del siglo XIX, la cual sirve de fuente de inspiración a otros artistas todavía en activo, como Margaret Morton<sup>5</sup>, cuyo trabajo

---

<sup>5</sup> Morton ha publicado varias iniciativas sobre la exclusión social en la ciudad de Nueva York. Al modo en que hizo Riis, aunque no con la intensidad de su afán de reforma, en la década de los noventa visitó los insospechados lugares en los que ciertas comunidades marginales se ven obligadas a vivir —como las vías en desuso del metro— y las retrató con su cámara. Su obra *The Tunnel. The Underground Homeless of New York City* (1995, New Haven: Yale University Press), está narrada íntegramente por los residentes e ilustrada con sus instantáneas. Posteriormente, la autora desarrollaría este tipo de asociación texto e imagen en *Fragile Dwelling* (2000, Nueva York: Aperture Foundation, Inc.), que insiste en denunciar la desaparición virtual de la pobreza en Manhattan sacando a la luz las precarias construcciones que habita la gente sin recursos. Morton ha declarado conocer la obra de Riis y haber encontrado en ella una fuente de inspiración: su estilo documental en blanco y negro, con la mirada a cámara





F. 211. Rebeca Romero Escrivá (2006): *Columbus Park*, Lower East Side, Manhattan. En *Entre meses* p. 29.

sobre la *homelessness* responde al mismo patrón de denuncia basado en el contacto directo y la convivencia con los afectados<sup>6</sup>. Incluso al nivel estético más superficial, películas como *Gangs of New York*, de Martin Scorsese, acuden a la fotografía de Riis para componer una dirección artística fiel al referente histórico<sup>7</sup>. No casualmente, *How the Other Half Lives* conserva

---

de los individuos retratados, el formato cuadrado de los encuadres, y el modo en que consigue que el lugar (oscuros interiores iluminados por la luz del flash) moldee a los sujetos, son claras reminiscencias al estilo del autor [véase F. 210].

<sup>6</sup> Un trabajo práctico paralelo al estudio puramente teórico sobre Riis es la edición del catálogo *Entre meses*, una exposición fotográfica inaugurada en Calpe, que también viajó a Valencia, en la que desarrollé el concepto de la medición del espacio respecto al tiempo oponiendo la ciudad moderna a la antigua. La “otra mitad” del Lower East Side del siglo XXI se aprecia en estas páginas [véase como muestra F.211, fotografía captada en 2006 en el antiguo Mulberry Bend Park, construido en 1897 gracias a los esfuerzos de Riis tras la demolición de las deterioradas casas de vecindad del Bend; al respecto, véase supra pp. 240-241]. En Rebeca ROMERO ESCRIVÁ (2007). *Entre Meses. Una exposición fotográfica*. Sala de Bellas Artes, Casa de Cultura Jaume Pastor i Fluxià, Calpe (Alicante), abril de 2007. Con prólogo de Vicente Aupí y preámbulos de Javier Alcoriza. Valencia: Diazotec.

<sup>7</sup> El film de Scorsese, con guion de Jay Cocks, interesa por la dirección artística de Dante Ferretti, que recrea el barrio de Five Points según el trabajo fotográfico y los documentos escritos de Riis. Como señalamos en la Introducción y el capítulo cuarto, varias fotografías suyas, entre ellas su conocida *Bandit's Roost* (1887) [véase F.126 en la p. 411], han sido fielmente transferidas en composición y decoradas al film de Scorsese. La recreación de los escenarios se llevó a cabo mediante procedimientos

hoy la popularidad de la que gozó hace más de un siglo<sup>8</sup>. Por otra parte, la labor humanitaria de la Jacob A. Riis Neighborhood Settlement House mantiene vivo todavía el espíritu de su fundador. Llegados a este punto vale la pena evocar la dualidad del espíritu americano tal como quedó acuñada en palabras de George Santayana:

América no es solo [...] un país joven con una mentalidad vieja: es un país con dos mentalidades, una superviviente de las creencias y modelos de los padres, la otra una expresión de los instintos, práctica y descubrimientos de las generaciones más jóvenes [...]. Esta división puede hallarse en la arquitectura americana: una reproducción neta de la mansión colonial [...] se yergue junto al rascacielos. La voluntad americana vive en el rascacielos; la inteligencia americana vive en la mansión colonial<sup>9</sup>.

---

artesanales, con decorados contruidos *ex profeso* en los estudios de Cinecittà. En palabras de Ferretti: “Construimos todo como los edificios originales fueron contruidos —con ladrillos, piedras, adoquines y madera— no como en *Gladiator* o *El señor de los anillos* u otras películas donde se emplean muchos efectos digitales. En la película se aprecian infinidad de escenas que son iguales a las fotografías de Jacob Riis”. Cit. en Ted CHAMBERLAIN (2003). “Gangs of New York. Facts versus Fiction”. En *National Geographic News*, 24 de marzo de 2003: <[http://news.nationalgeographic.com/news/2003/03/0320\\_030320\\_oscars\\_gangs\\_2.html](http://news.nationalgeographic.com/news/2003/03/0320_030320_oscars_gangs_2.html)>. Cabe decir, no obstante, que el film no comparte los planteamientos originales de *Cómo vive la otra mitad* sobre la banda de matones entendida como el fruto maduro de las casas de vecindad. Al contrario, Scorsese se aprovecha de las fotografías de Riis para hacer verosímil el trasfondo en el que se desarrolla la trama de venganza que protagonizan Leonardo Di Caprio y Daniel Day-Lewis, donde la violencia contamina hasta tal punto la película que, en cierto modo, los aspectos de índole social quedan diluidos. De hecho, las escenas más efectivas desde el punto de vista documental son visualmente las menos cruentas. Un desarrollo más elaborado puede consultarse en Rebeca ROMERO ESCRIVÁ (2009). “Riis, Capa, Rosenthal. Traducciones cinematográficas de la fotografía”. En *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, op. cit.

<sup>8</sup> La citada edición de Dover Publications sigue siendo un éxito de ventas. Curiosamente es la más ilustrada (aunque no por ello, como dijimos, la más correcta y fiel al original). En Amazon, figura entre los cien primeros libros más vendidos de las secciones de historia de la fotografía (puesto 20) y sociología urbana (puesto 90). Véanse Amazon Best Sellers Rank > Books > Art > Photography > History: <[http://www.amazon.com/Best-Sellers-Books-Photography-History/zgbs/books/2032/ref=zg\\_bs\\_nav\\_b\\_3\\_2020](http://www.amazon.com/Best-Sellers-Books-Photography-History/zgbs/books/2032/ref=zg_bs_nav_b_3_2020)>, y Amazon Best Sellers Rank > Books > Politics and Social Sciences > Sociology > Urban: <[http://www.amazon.com/Best-Sellers-Books-Sociology-Urban-Areas/zgbs/books/11296/ref=zg\\_bs\\_nav\\_b\\_3\\_11288#5](http://www.amazon.com/Best-Sellers-Books-Sociology-Urban-Areas/zgbs/books/11296/ref=zg_bs_nav_b_3_11288#5)>. Fecha de consulta: 20/09/2012.

<sup>9</sup> Véase George SANTAYANA (2006). *La filosofía en América*, ed. y trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, pp. 42-43. Madrid: Biblioteca Nueva.

Si Riis puede ser leído como un epígono de la escritura americana entendida en esos términos (la “inteligencia americana”), comparado, por ejemplo, con su coetáneo Lewis Hine, por el contrario, como fotógrafo (en contraste con otros fotógrafos, incluido Hine) puede ser considerado un pionero (“la voluntad americana”).

Nos hemos esforzado en destacar que la fotografía y el texto (oral o escrito) están deliberada y productivamente engranados en la obra de Riis. Una aproximación parcial a Riis que trate de rescatar su fotografía al margen de su labor literaria puede llevar a tergiversar su trabajo. Las circunstancias de la recuperación del legado fotográfico de Riis son muy elocuentes en relación con este punto. El “uso” de la fotografía por parte de Riis apunta, una vez más, a la realización de un “trabajo” antes que a la preservación de una “obra”.

Con todo, el descuido o negligencia de Riis respecto a sus fotografías no puede ser solo una condición para interpretar su trabajo como reformista. La falta de un canon fotográfico de su obra ha determinado notablemente la recepción de Riis en el ámbito de la historiografía fotográfica. Es notorio que hay lecturas de la figura de Riis construidas sobre cimientos metodológicos aparentemente sólidos que quedan desvirtuadas por la inexactitud de la referencia empleada en ellas. El medio de transmisión influye poderosamente en la significación de las imágenes. Se hace preciso contar con un catálogo cerrado y fiable del corpus fotográfico de Riis con vistas a establecer definitivamente la posición que ocupa en la historia de la fotografía documental. Buena parte de nuestro ensayo ha apuntado los defectos de la conservación y edición que han dado lugar a errores de apreciación que debían ser subsanados, y ha contribuido a esclarecer el modo en que sus imágenes fueron difundidas en artículos, libros y conferencias. En este sentido, nuestra línea de investigación queda abierta a futuros análisis que puedan derivar de la aclaración por parte del MCNY de la autoría de todas las imágenes que componen la Jacob Riis Collection.

En todo caso, la crítica a Riis habla también de los criterios mismos con que se ha elaborado la historia de la fotografía como un arte relativamente “joven” en la “vieja” democracia americana. Aplicando un principio comparativo transnacional, hemos comprobado que el esfuerzo de Riis admite ser cohonestado con el de otros fotógrafos “no profesionales” de diversa procedencia. El hallazgo casi “arqueológico” de las fotografías de

Riis ha de ceder el paso al propósito de recuperar el mérito de su obra como pionero (es decir, como precursor de una intención potencialmente revolucionaria) de la fotografía documental. Que la fotografía puede contribuir a “despertar la conciencia” del auditorio era algo tan cierto en la época de Riis como lo es hoy en día, en que los desmanes urbanísticos (aunque por diverso motivo), las bolsas de pobreza de las ciudades y el problema de la inmigración son un desafío para la responsabilidad ciudadana.

Insistimos más, por tanto, en el sentido de un “trabajo por hacer” que en el de una conclusión de nuestro ensayo, en la necesidad de establecer, por así llamarlos, los méritos materiales de la fotografía de Riis antes de proponer un juicio sobre su posición, indudablemente original, como creador “híbrido” de la literatura y la fotografía americanas. Señalar que el caso de Riis puede ser el caso de la fotografía documental en América nos llevaría, de hecho, más allá del límite marcado para esta investigación, pero no está de más recordar que, desde nuestro punto de vista, el esfuerzo de Riis —envuelto como estaba en prejuicios que guiaban su aproximación a la realidad y que, lejos de desacreditarlo extemporáneamente, son la contrapartida de sus creencias constitutivas— ha respondido a una necesidad sentida, a un contexto de preocupaciones compartidas que suponían la asignación al arte (de escribir y fotografiar) de una ineludible función cívica que se desarrollaría en adelante.



## Cronología

1849	<p>El 3 de mayo nace Jacob August Riis en la localidad de Ribe (Dinamarca). Es el tercer de catorce hijos de Carolina y Neils Riis; de ellos, solo Jacob y su hermana Sophie llegaron a la edad adulta. La mayoría de sus hermanos fallecieron de tuberculosis u otras enfermedades.</p> <p>En fotografía, David Brewster obtiene las primeras imágenes con cámara binocular.</p>
1859	<p>Se comercializan en Estados Unidos las primeras vistas estereoscópicas: positivos en papel (a partir de negativos estereoscópicos) montados sobre cartón.</p>
1865	<p>Jacob Riis se traslada a Copenhague, donde aprende el oficio de carpintero.</p>
1867	<p>Se aprueba la primera Tenement House Act en el estado de Nueva York.</p>
1870	<p>Riis navega a bordo del <i>Iowa</i>. Embarca el 18 de mayo y llega a Castle Garden, Nueva York, el 5 de junio.</p> <p>Richard Leach Maddox inventa la placa seca de gelatinobromuro, que sustituye al colodión, lo que mejora considerablemente los tiempos de exposición fotográfica.</p>
1870-73	<p>Riis ejerce varios trabajos precarios, viajando por los estados del noreste de Estados Unidos. Como inmigrante sin techo, duerme una noche en los <i>police lodging rooms</i>*. En otoño de 1873 consigue su primera experiencia en el mundo del periodismo, como director del semanario de Long Island, <i>The Review</i>. Se mantiene en el empleo durante dos semanas.</p>

1874	En mayo, el <i>South Brooklyn News</i> lo contrata como reportero. Dos semanas después se le ofrece el puesto de director. En diciembre, Riis ofrece un depósito de 75\$ para comprar el periódico, que será adquirido por un total de 650\$.
1875	Salda su deuda con el <i>South Brooklyn News</i> , que luego venderá por cinco veces el mismo precio de lo que pagó por él con el fin de costearse un viaje de regreso a Dinamarca.
1876	El 5 de marzo se casa con Elisabeth Giørtz en Ribe. Ambos vuelven a los Estados Unidos y Riis recupera su posición como director del <i>South Brooklyn News</i> . Alexander Graham Bell inventa el teléfono. Se produce la Batalla de Little Big Horn.
1877	Riis deja el periódico y decide dedicarse al negocio de la publicidad ambulante, para el cual emplea por vez primera una linterna mágica. Nace su primer hijo, Edward Riis. Abandona la publicidad y acepta un trabajo como periodista del <i>New York Tribune</i> . Ese mismo año lo designan reportero policial y comienza su exploración de los barrios bajos de Manhattan. En Inglaterra, John Thomson publica <i>Street Life in London</i> .
1878	En Glasgow ve la luz <i>Photographs of Old Closets, Streets, &amp; etc. taken 1868-1877</i> , de Thomas Annan.
1879	Nace Clara, la primera hija de Riis.
1881	Como periodista del <i>New York Tribune</i> , Riis pasa de trabajar por vez primera del turno de noche al de día, lo que le permite entrar en contacto con los círculos reformistas.
1882	Nace su tercer hijo, John Riis.
1884	Asiste y cubre como periodista la Tenement House Commission (THC), dirigida por Felix Adler.
1885	Riis se nacionaliza ciudadano americano.
1886	Traslada su residencia de Brooklyn a Richmond Hill, en Long Island, donde con el tiempo se construirá una casa de madera en el jardín para escribir sus libros. En mayo fallece su hijo Stephen con tan solo cinco meses de vida. Es el primer miembro de la familia enterrado en el Maple Grove Cemetery. Se instala en Nueva York la Estatua de la Libertad. Frederick E. Ives desarrolla la reproducción en medios tonos ( <i>half-tones</i> *), que lidera la difusión fotográfica en periódicos.

1887	<p>Nace Katherine, el cuarto hijo de Riis.</p> <p>Se aprueba la Small Parks Act en Nueva York.</p>
1888	<p>Se inventa el flash de magnesio.</p> <p>El 12 de febrero <i>The New York Sun</i> publica “Flashes From the Slums”, sobre las incursiones fotográficas del <i>raiding party</i>*.</p> <p>El 25 de enero Riis imparte su primera conferencia con linterna mágica sobre sus experiencias en los barrios bajos, <i>The Other Half: How It Lives and Dies in New York. With One Hundred Illustrations, Photographs From Real Life, of the Haunts of Poverty and Vice in the Great City</i>, en la Society of Amateurs Photographers de Nueva York.</p> <p>Riis aprende por sus medios a usar una cámara y a provocar la ignición del magnesio.</p>
1889	<p>En el número de diciembre <i>Scribner’s Magazine</i> publica el artículo de Riis “How the Other Half Lives” a raíz del éxito de su conferencia.</p> <p>Eastman da a conocer la película flexible de celuloide, que marca el paso definitivo al uso del carrete, si bien tardaría en sustituir a la placa de cristal.</p>
1890	<p>El 15 de noviembre la editorial Charles Scribner’s Sons publica <i>How the Other Half Lives</i>, que se convierte en un <i>best-seller</i> nacional.</p> <p>Se funda la King’s Daughter Settlement House.</p> <p>En fotografía, se populariza el empleo de postales.</p>
1891	<p>Riis publica en prensa su serie de textos y fotografías <i>muckraker</i>* sobre la contaminación del Croton Reservoir. La protesta política que desencadena consigue que la ciudad adquiera los terrenos adyacentes al río para proteger el agua.</p>
1892	<p>Riis trabaja junto a Lincoln Steffens, con quien coincide en la oficina de prensa de Mulberry Street. En octubre se publica su segundo libro, <i>The Children of the Poor</i>. Ve la luz también su serie de artículos y fotografías de denuncia sobre la falta de higiene de la ropa que manipulan y comercializan los ropavejeros y las consecuencias de un posible brote de cólera.</p> <p>Aparece <i>Darkness and Daylight, or, Lights and Shadows of New York Life</i>, de Hellen Campbell, que incluye grabados basados en fotografías de Riis.</p> <p>La T.H. McAllister Optical Company comercializa un set de doscientas diapositivas titulado <i>The Dark Side of New York</i> sobre “cómo vive y muere la otra mitad de nuestra densa población”. Junto al set podía adquirirse un ejemplar de <i>How the Other Half Lives</i>.</p> <p>En Nueva York se instaura el control migratorio de Ellis Island, que sustituye a Castle Garden.</p>

1893	<p>Riis publica "A Municipal Lodging House" en el <i>New York Tribune</i>, uno de sus textos clave sobre la serie de denuncia de los <i>police lodging rooms</i> para los sin techo, ilustrado con sus fotografías. Viaja a Dinamarca con su esposa e hijos para visitar a su familia, tras diecisiete años de ausencia. Sería la última vez que vería a sus padres con vida.</p> <p>Stephen Crane publica <i>Maggie. A Girl of the Streets</i>.</p> <p>Alfred Stieglitz toma su serie de imágenes del Lower East Side.</p>
1894	<p>Nace el quinto hijo de Riis, Roger William.</p> <p>Stephen Crane publica su relato "Experiment in misery".</p> <p>Thomas Edison presenta el kinetoscopio.</p>
1895	<p>William L. Strong es elegido alcalde de Nueva York, lo que mantiene temporalmente el gobierno local fuera de la influencia de Tammany Hall. El Lexow Committee investiga la corrupción policial en Nueva York. El gobernador de la ciudad condena las casas de vecindad de Mulberry Bend y se compromete a construir un parque en su lugar; ese año se demuelen los <i>tenements</i> más ruinosos.</p> <p>El 6 de junio Riis muestra a Theodore Roosevelt, entonces director del New York City Board of Police Commissioners, la verdadera naturaleza de los barrios bajos. A partir de este año, la práctica fotográfica de Riis disminuye según aumentan sus responsabilidades como reformador durante el mandato de Strong.</p> <p>Edward Townsend publica <i>A Daughter of the Tenements</i>.</p> <p>Los hermanos Lumière presentan en París el cinematógrafo.</p>
1896	<p>Riis es nombrado ejecutivo del Good Government Clubs de Nueva York. Roosevelt abole los insalubres asilos policiales.</p> <p>La Albertype Company publica la serie fotográfica <i>Street Types of New York</i>, de Alice Austen.</p>
1897	<p>Riis es nombrado secretario del Small Park Advisory Committee. El 15 de junio se inaugura oficialmente el Mulberry Bend Park, que remplaza las ruinosas casas de vecindad de Mulberry Bend. Fue el primer parque construido gracias a la aprobación de la Small Parks Act de 1887.</p>
1898	<p>Riis capta su última fotografía, <i>Old Barney in Cat Alley</i>, para ilustrar su artículo del <i>Century Magazine</i> "The Passing of Cat Alley". Durante el mes de octubre hace campaña por Roosevelt en su carrera para gobernador del estado de Nueva York. Roosevelt será elegido el 4 de noviembre.</p> <p>Irwing Browning fotografía escenas callejeras del Lower East Side.</p>
1899	<p>Se aprueba la Costello Anti-Sweatshop Act.</p>



1900 Riis recibe la Dannenbrog Cross de Dinamarca. La Charity Organization Society inaugura la Tenement House Exhibition en la que se muestran varias fotografías de Riis y de la que el autor, en calidad de coleccionista, adquiere también imágenes. Riis publica su libro *A Ten Year's War*, en el que describe los esfuerzos en materia de reforma desde la publicación de *How the Other Half Lives*. Sufre su primer ataque al corazón el 22 de junio.

El gobernador sucesor de Roosevelt, Benjamin Odell, firma la Tenement House Act de Nueva York.

1901 Riis renuncia a su puesto en el *Evening Sun* y sigue su carrera como escritor, conferenciante y reformador social independiente. Publica su autobiografía *The Making of an American*, que se convierte en un nuevo *best-seller* nacional.

La King's Daughters Settlement House pasa a llamarse Jacob A. Riis Neighborhood Settlement House en honor al 25 aniversario de boda de Riis y Elizabeth.

Theodore Roosevelt es elegido presidente de los Estados Unidos tras el asesinato el 14 de septiembre de William McKinley.

Riis publica su libro *The Battle with the Slum* y comienza sus incansables giras de conferencias por todo el país, que durarán hasta 1914. En la primera de ellas (del 2 de enero al 11 de abril), imparte setenta ponencias en un recorrido que le lleva del Este al Medio-Oeste de Estados Unidos.

1902 Lincoln Steffens publica *The Shame of the Cities*.

Jack London publica *The People of the Abyss*.

Alfred Stieglitz funda el grupo Photo-Secession.

En Berlín ve la luz la primera edición de la *Wohnungs-Enquête*, dirigida por Albert Kohn.

1903 Riis publica *Theodore Roosevelt: The Citizen*. Hace campaña por Roosevelt en su carrera a la reelección como presidente de los Estados Unidos. Roosevelt es elegido finalmente presidente.

Se inaugura la publicación periódica *Camera Work*.

Muere la esposa de Riis con 52 años al contraer neumonía. Es enterrada en el Maple Grove Cemetery junto a su hijo Stephen.

Upton Sinclair publica *The Jungle*.

1905 Los hermanos Lumière desarrollan el procedimiento de fotografía en color autocromo.

En Nueva York abre The Little Galleries of the Photo-Secession, en el 291 de la Fifth Avenue.

En Austria, August Stauda fotografía sus vistas de Viena.

1906	<p>Theodore Roosevelt pronuncia su discurso “The Man with the Muckrake”, en el que acuña el término <i>muckraker</i> para referirse a los periodistas de denuncia.</p> <p>Se produce el terremoto e incendio de San Francisco, retratado por fotógrafos como Jack London.</p>
1907	<p>Riis decide contraer matrimonio con Mary Phillips, su secretaria.</p> <p>Lewis W. Hine comienza a hacer fotografías para el NCLC.</p> <p>Edward S. Curtis publica <i>The North American Indian</i>.</p>
1908	<p>Arnold Genthe publica <i>Pictures of Old Chinatown</i>.</p> <p>Ve la luz en Viena <i>Durch die Quartiere der Not Verbrechens. Wien um die Jahrhundertwende</i>, de Emil Kläger (con fotografías de Hermann Drawe).</p>
1909	<p>Nace muerto el primer y único hijo del segundo matrimonio de Riis. Es enterrado en el Maple Grove Cemetery junto a su primera esposa y su hijo Stephen.</p>
1910	<p>Jessie Tarbox Beals comienza a captar su serie fotográfica de niños desnutridos del Lower East Side.</p>
1911	<p>Riis compra una granja, Pine Brook Farm, en Barre, Massachusetts, como segunda vivienda.</p>
1912	<p>Hace campaña por Theodore Roosevelt y el Progressive (“Bull Moose”) Party, una escisión del partido republicano.</p> <p>En Navidad, idea la plantación de un árbol de 18 metros de altura en Madison Square Garden, que es iluminado con 1.200 luces de la New York Edison Company. Riis consigue reunir en Noche Vieja a 100.000 personas para cantar <i>América</i>, cuya letra fue proyectada en grandes pantallas gracias a un sistema de estereopticonos.</p>
1913	<p>Se muda a su granja de Barre, Massachusetts, y abandona definitivamente Nueva York.</p> <p>Arnold Genthe publica <i>Old Chinatown: A Book of Pictures</i>, con texto de Will Irwin.</p>
1914	<p>El 27 de enero tiene lugar la ceremonia inaugural del Sea Breeze Children’s Hospital para tuberculosos, proyecto en el que colabora Riis.</p> <p>Riis padece un infarto en Nueva Orleans, durante una gira de conferencias por el sur del país. Es trasladado a Barre, donde el 26 de mayo muere de un ataque al corazón a la edad de 65 años. Su cuerpo yace en el Riverside Cemetery de la localidad.</p> <p>El 28 de julio se declara la Primera Guerra Mundial.</p>
1915	<p>Hiram Myers trabaja como fotógrafo para asociaciones caritativas.</p>

1933	Una sección de la playa de la península Rockaway de Queens, cercana al Sea Breeze Hospital, es bautizada como Jacob Riis Park.
1941	Alexander Alland comienza su búsqueda de los negativos perdidos de Riis.
1945	Se hallan los negativos en el ático de la vieja casa de Riis de Richmond Hill, Long Island.
1946	Roger William Riis dona la colección al MCNY. Alexander Alland comienza a trabajar en la obtención de positivos a papel.
1947	El MCNY inaugura <i>The Battle with the Slum</i> , la primera exposición fotográfica de la obra de Riis.
1948	<i>U.S. Camera Annual</i> abre su publicación con “The Battle With the Slum, 1887-1897. The Early Documentary Photography of Jacob Riis”, que reseña “la muestra fotográfica más emocionante en años” del MCNY.
1949	En honor al centenario del nacimiento de Riis, Fiorello La Guardia, alcalde de Nueva York, inaugura las Jacob Riis Houses en el East Village, un complejo de trece edificios, diseñados por el arquitecto Robert Moses, destinados a inquilinos de rentas bajas, que hoy son custodiados por la City Housing Authority de Nueva York. El 1 de mayo Robert Moses publica su artículo conmemorativo “The Living Heritage of Jacob Riis” en <i>The New York Times Magazine</i> . Beaumont Newhall publica <i>The History of Photography from 1839 to the Present Day</i> , la primera historia de la fotografía que contempla la figura de Riis como fotógrafo. Edward Steichen incluye seis fotografías de Riis en la exposición <i>The Exact Moment</i> del MoMA.
1974	Alexander Alland publica <i>Jacob Riis. Photographer &amp; Citizen</i> , con introducción de Ansel Adams, el primer libro monográfico que presenta la obra fotográfica del autor.





## Lista de fotografías reproducidas de la Jacob A. Riis Collection, Museum of the City of New York

La Jacob A. Riis Collection (JRC) del MCNY se compone de 412 negativos de cristal, 161 diapositivas de linterna mágica y 193 impresiones a papel. En la siguiente lista se refieren los títulos de las imágenes de la JRC que hemos reproducido y citado junto a texto a lo largo del ensayo (no se incluyen, por tanto, los *halftones*). Con el fin de facilitar su identificación y localización, se han ordenado alfabéticamente por título<sup>1</sup> y van acompañadas del año, así como de sus correspondientes signaturas (*accession numbers*) y miniaturas (*thundernails*).

El sistema de numeración varía según los distintos formatos que componen la colección. Es el que emplea el MCNY desde 1990:

90.13.1 significa negativo original en placa seca (*dry plate original negative*);

90.13.2 significa diapositiva de linterna mágica (*lantern slide*);

90.13.3 significa positivo a papel (*vintage print*);

---






<sup>1</sup> Los títulos de las imágenes han sido asignados de acuerdo con los que figuran a día de hoy (15/01/2014) en la página web del MCNY, disponible en <<http://collections.mcnyc.org/Explore/Highlights/Jacob%20A.%20Riis/>>. Dado que dicha web se encuentra en proceso de actualización, es posible que en un futuro varíen dependiendo del criterio que emplee el museo para su asignación: los diversos títulos con los que originalmente se publicaron las fotografías o bien las identificaciones que Riis anotó en los sobres que conservaban los negativos originales de cada imagen de la Jacob A. Riis Collection. Para más información sobre este aspecto, véase supra n. 97, p. 378.

90.13.4 significa positivo a papel (*vintage material print*) realizado en 1994 por Chicago Albumen Works (CAW) del negativo de cristal original. Estas impresiones sirven de sustitutos de los originales y son las que más se han manejado en este trabajo.






Riis no es el único autor de todas las imágenes de la lista: hay fotografías que captó en el seno del *raiding party* (junto con Lawrence y Piffard), y otras que adquirió en su etapa de coleccionista. La acreditación de cada fotografía figura en los pies de foto (*captions*) de las reproducciones insertadas a lo largo del ensayo.

MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<p><i>3 A.M. in the "Sun" Office</i></p>	<p>1892</p>	<p>90.13.4.131</p>
	<p><i>A Black-and-tan Dive in 'Africa'</i></p>	<p>1888</p>	<p>90.13.2.095</p>
	<p><i>A Down-town Morgue</i></p>	<p>1887-88</p>	<p>90.13.2.94</p>
	<p><i>A Child of the Dump</i></p>	<p>1892</p>	<p>90.13.2.254</p>

MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<p><i>A Scrub and Her Bed — The Plank [Police Station Lodgers 8. An ancient women lodger in Eldridge Street Station]</i></p>	1892	90.13.4.236
	<p><i>A Synagogue School [Tal- mud School in a Hester Street Tenement]</i></p>	1892	90.13.4.257
	<p><i>A Truck for the Play- ground</i></p>	1892	90.13.4.188
	<p><i>Among the Offal at West 47<sup>th</sup> Street</i></p>	1892	90.13.4.209
	<p><i>An All-Night Two-Cent Restaurant in "The Bend"</i></p>	1888-89	90.13.2.060
	<p><i>An All-Night Two-Cent Restaurant in "The Bend"</i></p>	1888-89	90.13.4.107

MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<i>Arab Boarding House</i>	1887-88	2008.2.11
	<i>At the Cradle of the Tenement — Doorway of an Old Fashionable Dwelling on Cherry Hill</i>	1888-89	90.13.4.101
	<i>Bandit's Roost</i>	1887-88	90.13.4.104
	<i>Bandit's Roost</i>	1887-88	90.13.4.105
	<i>Bandit's Roost</i>	1887-88	90.13.2.56















MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<i>Bandit's Roost</i>	1887-88	90.13.2.57
	<i>Bandit's Roost</i>	1887-88	90.13.2.58
	<i>Bandit's Roost</i>	1887-88	90.13.2.59
	<i>Baxter St. Alley in Mulberry Bend</i>	1888	90.13.4.114
	<i>Bohemian Cigar Workers</i>	1890	90.13.4.150






MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<p><i>Bringing in the Apple Crop</i></p>	<p>1894</p>	<p>90.13.4.216</p>
	<p><i>Court at no. 24 Baxter Street</i></p>	<p>1888</p>	<p>90.13.4.111</p>
	<p><i>Cat Alley, Where the Rear Tenements Were Torn Down in the Elm Street Widening</i></p>	<p>1898</p>	<p>90.13.4.309</p>
	<p><i>Elisabeth Street Police Station — Women Lodgers</i></p>	<p>1892-93</p>	<p>90.13.4.241</p>
	<p><i>Family Making Artificial Flowers</i></p>	<p>1892</p>	<p>90.13.4.064</p>






MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<p><i>Getting Ready for Supper in the Newsboy's Lod- ging-House</i></p>	<p>1890</p>	<p>90.13.4.168</p>
	<p><i>Girl and the Baby, Scene in Gotham Court</i></p>	<p>[origen incierto]</p>	<p>90.13.4.043</p>
	<p><i>Hester Street. The Street, the School Children's Only Playground</i></p>	<p>1897</p>	<p>90.13.4.259</p>
	<p><i>Hester Street. The Street, the Children's Only Play- ground</i></p>	<p>1897</p>	<p>90.13.4.260</p>
	<p><i>Hunting River Thieves</i></p>	<p>1887-88</p>	<p>90.13.4.146</p>

MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<p><i>"I Scrubs". Katie, Who Keeps House in West 49<sup>th</sup> Street</i></p>	1892	90.13.4.132
	<p><i>"I Slept Here". Church Street Station</i></p>	1892	90.13.4.229
	<p><i>"I Slept Here". Church Street Station</i></p>	1892	90.13.2.110
	<p><i>In a Chinese Joint</i></p>	1888-89	90.13.2.019
	<p><i>In Sleeping Quarters — Rivington Street Dump</i></p>	1892	90.13.4.208
	<p><i>In the "Sun" Press-Room at 2 A.M.</i></p>	1892	90.13.4.186







MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<p><i>Italian Mother [In the Home of an Italian Rag-picker, Jersey Street]</i></p>	1889	90.13.4.160
	<p><i>Knee-pants at Forty-five Cents a Dozen — A Ludlow Street Sweater's Shop</i></p>	1890	90.13.4.151
	<p><i>Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement — "Five Cent a Spot"</i></p>	1889	90.13.4.158
	<p><i>Ludlow Street Hebrew Making Ready for Sabbath Eve in His Coal Cellar — 2 Loaves on His Table</i></p>	1895	90.13.4.291
	<p><i>Men's Lodging Room in West 47<sup>th</sup> Street Station</i></p>	1892	90.13.4.234
	<p><i>Midnight in Bottle Alley</i></p>	1888-95	90.13.4.161




MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<i>Minding the Baby</i>	1892	90.13.4.191
	<i>Minding the Baby, Gotham Court</i>	1890	90.13.4.193
	<i>Mountain Eagle and His Family of Iroquois Indians</i>	1895	90.13.2.132
	<i>Mountain Eagle and His Family of Iroquois Indians</i>	1895	90.13.4.286
	<i>Mountain Eagle and His Family of Iroquois Indians</i>	1895	90.13.4.287
	<i>Mulberry Bend Park</i>	ca.1897	90.13.2.179

MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<p><i>Mullen's Alley, Cherry Hill</i></p>	<p>1888</p>	<p>90.13.4.116</p>
	<p><i>Neckie Workshop in Division Street Tenement</i></p>	<p>1890</p>	<p>90.13.4.156</p>
	<p><i>Old Barney in Cat Alley</i></p>	<p>1898</p>	<p>90.13.4.297</p>
	<p><i>One of Four Peddlers who Slept in Cellar of 11 Ludlow Street, Rear</i>  ["Slept in that Cellar Four Years"]</p>	<p>1892</p>	<p>90.13.4.207</p>
	<p><i>One of Four Peddlers who Slept in Cellar of 11 Ludlow Street, Rear</i>  ["Slept in that Cellar Four Years"]</p>	<p>1892</p>	<p>90.13.2.105</p>

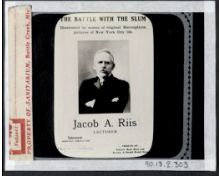



MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<p><i>Pell Street. Happy Jack's Canvas Palace – Seven Cents Lodging House</i></p>	<p>1887-88</p>	<p>90.13.2.014</p>
	<p><i>Police Station Lodgers, In Oak Street Station</i></p>	<p>1892</p>	<p>90.13.4.239</p>
	<p><i>Police Station Lodgers, Midnight in the Leonard Street Station</i></p>	<p>1892</p>	<p>90.13.4.233</p>
	<p><i>Police Station Lodgers, Women in Elizabeth Street Station</i></p>	<p>1892</p>	<p>90.13.4.237</p>
	<p><i>Potter's Field</i></p>	<p>1888</p>	<p>90.13.4.088</p>














MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<i>"Poverty Gap" Family</i>	1889	90.13.4.157
	<i>Prayer-Time in the Nursery—Five Points House of Industry</i>	1887-88	90.13.4.127
	<i>Prayer-Time in the Nursery—Five Points House of Industry</i>	1887-88	90.13.9.070
	<i>Rear Tenements in Mott Street, in which an Italian Shot His Wife Dead, 1894, and Escaped</i>	1894	90.13.4.099
	<i>Rear Tenement in Roosevelt Street</i>	1888	90.13.2.54
	<i>Saluting the Flag in the Mott St. Industrial School</i>	1892	90.13.2.097

MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<i>Scotty in his Lair</i>	1890	90.13.4.189
	<i>Seven Cent Lodging House</i>	1887-88	90.13.4.327
	<i>Shoemaker Working in House in Yard of 219 Broome Street</i>	1895	90.13.4.293
	<i>Showing Their Trick</i>	1888	90.13.4.142
	<i>Street Arabs in Night Quarters</i>	1887-88	90.13.2.009

MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<i>Street Arabs in Night Quarters</i>	1887-88	90.13.4.16
	<i>Streets Arabs in Sleeping Quarters</i>	1888-89	90.13.4.125
	<i>Streets Arabs in Sleeping Quarters</i>	1888-89	90.13.4.126
	<i>Street Arabs, Night, Boys in Sleeping Quarters</i>	1890	90.13.4.124
	<i>Tenement House Yard</i>	[origen incierto]	90.13.4.045

MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<i>The Baby's Playground</i>	1888-95	90.13.4.122
	<i>The Battle with the Slum</i>	1902	90.13.2.303
	<i>The First Board of Election in the Beach Street Industrial School</i>	1890-92	90.13.4.169
	<i>The Mott Street Boys "Keep Off the Grass"</i>	1895	90.13.4.128
	<i>The Mulberry Bend</i>	1890	90.13.4.117
	<i>The Official Organ of Chinatown [Chinatown, The official "organ" of the colony - the telegraph pole with notices stuck on]</i>	1888-89	90.13.2.128

MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<i>The Short Tail Gang</i>	1888	90.13.4.144
	<i>The Single Typhus Lodger in Eldridge Street Station</i>	1892	90.13.4.247
	<i>Tommy</i>	1892	90.13.4.135
	<i>Tramps Lodging in a Jersey Street Yard</i>	1898	90.13.4.102
	<i>Two Greek Children in Gotham Court</i>	1895	90.13.4.182
	<i>Typical Toughs (from the Rogues' Gallery)</i>	1890	90.13.2.01

MINIATURA	TÍTULO ORIGINAL	AÑO (CIRCA)	SIGNATURA
	<i>Waiting to Be Let in the Mulberry Street Station</i>	1892	90.13.4.230
	<i>Washing Up at the News-boy's Lodging-House</i>	1890	90.13.4.167
	<i>What the Boys Learn on Their Street Playground</i>	1897	90.13.4.262
	<i>What the Boys Learn on Their Street Playground</i>	1897	90.13.4.261
	<i>Where They Burn Gas by Daylight – In The Essex Market School</i>	1894	90.13.4.248
	<i>Women's Lodgings Room in West 47<sup>th</sup> Street Station</i>	1892	90.13.4.235



## Glosario

**T**raducción y definición de los términos señalados en cuerpo de texto mediante asterisco (\*): palabras citadas en otras lenguas y tecnicismos más relevantes, ordenados alfabéticamente.

***American Memory*** (Historical Collections): nombre que recibe el portal de la Library of Congress (<http://memory.loc.gov>) de dominio público que da acceso a más de cien colecciones temáticas cuyos ítems (manuscritos, grabados, fotografías, carteles, mapas, grabaciones sonoras, películas, libros, folletos y partituras) documentan la historia de EE.UU. y su cultura, y contribuyen a formar la memoria común de la nación. Esta pluralidad de recursos al alcance del público (no sólo de investigadores) es uno de las manifestaciones de los ideales de los Estudios Culturales (*Cultural Studies*), nacidos de la convicción de que la educación no ha de estar reservada a las elites de la sociedad, sino al pueblo (“We the people”) en su conjunto, dado que es el sujeto y garante de la tradición política y cultural norteamericanas.

***Anglo-conformity***: en inglés, literalmente “anglo-conformidad”. Término que se emplea para designar el modelo de asimilación o americanización alternativo y opuesto al *melting pot*\* o amalgama de razas y culturas. Promovía la subordinación de los inmigrantes a los valores culturales, costumbres, creencias cristianas protestantes y lengua inglesa de los WASP. La *Anglo-conformity* era una premisa fundamental de la Ley de Inmigración de 1924, que favorecía y reforzaba la primacía de la inmigración europea, al establecer cuotas de recepción de inmigrantes por nación de procedencia. Así, por ejemplo, los inmigrantes asiáticos fueron excluidos con la Chinese Exclusion Act de 1882, que prohibía la entrada a los chinos, seguida por la ley de 1924 que afectaba también a los japoneses.

**Aufklärung**: en alemán, “Ilustración”.

**Blitzlichtpulver**: en alemán, “flash de magnesio”. Primer flash de la historia, inventado en 1887 por Adolf Miethe y Johannes Gaedicke en Berlín. Utilizaba polvo de magnesio y un agente oxidante que provocaba la ignición del magnesio en el aire. Debía ser manipulado en cada disparo y provocaba explosiones importantes que iluminaban la escena, por lo que necesitaba de la pericia del fotógrafo para su control.

**Boot-black Brigades**: en inglés, literalmente “brigadas de limpiabotas”. Se trataba de una asociación londinense del gremio de los limpiabotas. En el siglo XIX, por su carácter corporativo, monopolizó el negocio de los limpiabotas, dificultando la existencia de quienes querían ejercer el oficio de forma independiente, como era el caso de muchos niños callejeros que no podían costear la cuota anual que se les exigía para ser miembros.

**Cámara estereoscópica**: se aplica a las cámaras de dos objetivos situados entre sí a una distancia similar a la que separa los ojos humanos (unos 65 cms.), que producen fotografías o imágenes estereoscópicas\*, que, al ser contempladas con un estereoscopio\* (o estereoscopio), generan un efecto tridimensional.

**Candid photography**: considerada la rama más pura del reportaje documental, también conocida en inglés como *live photography*, la “fotografía cándida” centra su atención en la espontaneidad de los acontecimientos retratados. El fotógrafo trata de pasar desapercibido; capta las imágenes sin inquietar ni entrometerse en la escena. Su máximo exponente fue a principios del siglo XX Erich Salomon, si bien esta línea fotográfica sería seguida por Henri Cartier-Bresson o Weegee. Es lo contrario del *voyeurismo* fotográfico de los grandes teleobjetivos de los *paparazzi* del siglo XX.

**Close reading**: en inglés, “lectura atenta”. En crítica literaria hace referencia a la interpretación cuidadosa de un breve pasaje de texto, que pone énfasis en lo particular sobre lo general, es decir, que presta atención a las palabras y la sintaxis empleada por el autor y el modo en que su orden y disposición afectan al desarrollo de las ideas.

**Colodión húmedo**: conocido también como “algodón-pólvora” o “piroxilina”, se trata de una solución explosiva de nitrocelulosa con alcohol y éter que se aplicaba en estado líquido sobre las placas para hacerlas sensibles a la luz y que debía mantenerse húmedo durante la toma fotográfica. Patentado en 1851 por Frederik



Scott Archer, redujo el tiempo de exposición de los 5 a 40 minutos que pedía el daguerrotipo a un rango que oscilaba entre 2 y 20 minutos.

**Detective camera:** en inglés, también denominada *hand-held camera*, hace referencia a las primeras “cámaras de mano” de pequeño formato que surgieron en las últimas décadas del siglo XIX, fáciles de transportar y de ocultar, y que permitían al fotógrafo captar instantáneas de manera desapercibida.

**Establishment:** en inglés, el “orden establecido” y preservado por la clase dirigente.

**Estereografía (o estereofotografía):** técnica de creación de pares estereoscópicos de fotografías; el término alude a la elaboración de estereogramas\*.

**Estereograma:** dibujo o gráfico que, visto en visión binocular, proporciona una percepción tridimensional.

**Estereotipón:** tipo de linterna mágica (*lantern slide*\*) que permitía realizar fundidos encadenados entre las transiciones de diapositivas.

**Estereoscopio (o estereoscopo):** visor de imágenes y fotografías estereoscópicas\*. En fotografía se usaron los de Brewster (1844) y Holmes (1850), y mucho después el de Cazes (1895).

**Finding aid:** en inglés, nombre que recibe la guía o inventario de una colección específica que los museos y bibliotecas ponen al alcance de los investigadores con el fin de facilitar la localización de archivos, fotografías y otras fuentes documentales.

**Flash and run:** en inglés, literalmente “destello y carrera”. Es el nombre que recibe la técnica fotográfica empleada por Riis (y otros fotógrafos documentales posteriores) que captaba sus instantáneas al paso, sorprendiendo a sus modelos.

**Flop houses:** en el *slang* americano del siglo XIX, significaba “albergue para vagabundos”.

**Flou:** en francés, efecto aplicado en fotografía y cine que básicamente consiste en desenfocar la imagen, generalmente para trasladar una mayor carga de subjetividad o escenificar un ambiente misterioso.

**Freelance:** en inglés, “por libre”. Aplicado a los periodistas que trabajan por cuenta propia, de manera autónoma o independiente.

**Fotografía estereoscópica:** aquella obtenida con una cámara estereoscópica de dos objetivos, que, al ser visionada con un estereoscopio\* (o estereoscopio), produce la apariencia de relieve.

**Gelatinobromuro:** procedimiento que sustituyó al colodión, inventado en 1871 por el médico Richard Leach Maddox. Con él da comienzo la fotografía instantánea porque acorta considerablemente los tiempos de exposición. Técnicamente es una emulsión de gelatina y bromuro de cadmio, sensibilizada por sales de plata, que el laboratorio solía aplicar sobre las placas de cristal, lo que exigía al fotógrafo del trabajo de tener que recubrir la placa con el colodión en el mismo momento de operar la cámara. Es el procedimiento que precede a la película flexible.

**Halftone:** en inglés, “medio tono”. Técnica de reprografía basada en una trama de puntos que, dependiendo de su tamaño, forma y espaciado, crea la ilusión óptica de un tono continuo de grises al que se traducen las imágenes.

**Hidden hand:** en inglés, literalmente “mano escondida”. Es la metáfora de la que se sirve Peter Bacon Hales para acuñar su teoría fotográfica sobre Riis. Para Hales, el fotógrafo borraba su presencia como autoridad (“escondía su mano”) y se la transfería a la cualidad probatoria, testimonial del medio fotográfico, de la imagen como registro del mundo.

**Hobo:** en inglés coloquial, “vagabundo”.

**Homeless:** en inglés, persona sin techo, sin hogar.

**Hyphenated American:** en inglés, literalmente “americano con guion”; se trata de un epíteto despectivo, comúnmente empleado en Estados Unidos entre 1890 y 1920, para designar a los inmigrantes no asimilados que mostraban lealtad a su país de procedencia.

**Industrial schools:** en inglés, “escuelas de artes y oficios” nacidas en el siglo XIX y pensadas para acoger a los hijos de los pobres que no podían matricularse en los internados municipales ni colegios públicos por falta de recursos.

**Kindergarten:** en alemán, “jardín de infancia”.

**Knickerbocker:** en inglés, literalmente “pantalón bombacho”. Término con el que se designó a los descendientes de los primeros colonos holandeses de Nueva York, popularizado en el siglo XIX a partir del personaje Dietrich Knickerbocker, creado por Washington Irving en su *Historia de Nueva York*.

**Lantern slide:** en inglés, “linterna mágica”; es el aparato óptico utilizado desde mediados del siglo XVII, precursor del proyector de diapositivas y precursor del cinematógrafo, basado en el diseño de la cámara oscura, con el cual, por medio de lentes, se proyectaban (amplificadas sobre un lienzo, pared o pantalla) imágenes que aparecían intensamente iluminadas; las diapositivas que se empleaban en el siglo XIX eran placas de cristal, y frecuentemente solían colorearse a mano.

**Mainstream:** en inglés, “corriente dominante”, “línea central”.

**Melting-pot:** en inglés, literalmente “crisol”, “amalgama”. Es la metáfora que suele emplearse para referirse a las sociedades heterogéneas, cuyos rasgos distintivos de cada etnia, nacionalidad y cultura conviven en un todo armonioso. A partir de 1780 el término comenzó a utilizarse para designar el modelo de americanización opuesto a la *Anglo-conformity*\* que suponía la integración de los inmigrantes en la sociedad americana como parte del “crisol de razas”. En 1970 *melting-pot* fue sustituido por otras metáforas que trataban de definir el multiculturalismo, como *mosaic* (mosaico), *salad bowl* (ensaladera) o *American kaleidoscope* (calidoscopio americano), las cuales asumían la convivencia de diferentes razas y sus respectivas idiosincrasias culturales, afirmando la necesidad de preservarlas por su aportación a la sociedad.

**Mietskaserne:** en alemán, término empleado para designar las buhardillas y los sótanos ubicados en edificios de clase media, así como las chabolas improvisadas en la parte trasera de dichas viviendas, que, en el siglo XIX proliferaron en Berlín. En ellas se hacinaba la gente sin recursos, en condiciones de existencia deplorables.

**Mise-en-scène:** en francés, “puesta en escena” (*scene of address*); en cine la expresión hace referencia a los aspectos de la dirección que tienen lugar durante el rodaje y coinciden parcialmente con el arte teatral (decorados, iluminación, vestuario, comportamiento de los personajes), con el fin de conseguir un universo imaginario.

**Muckraker:** en inglés, literalmente “escarbador” o “rastrillador de basura”; término popularizado por Theodore Roosevelt para referirse a los periodistas de denuncia de principios del siglo XX. Por extensión, se aplica también a la práctica de investigación periodística.

**New criticism:** en inglés, literalmente “Nueva Crítica”. Se trata de una corriente de la teoría literaria del siglo XX, originada en Estados Unidos, que propone una lectura atenta de los textos (véase *close reading*), bajo la creencia de que hay que analizar la obra en sí y prestar atención a sus ambigüedades lingüísticas y literarias, no tanto a los aspectos históricos y psicológicos de los estudios literarios.

**New dealer:** partidario de las políticas reformistas del presidente Franklin D. Roosevelt, desarrolladas entre 1933 y 1938, que recibieron el nombre de *New Deal* (“nuevo trato”), con el fin de combatir los efectos de la Gran Depresión en Estados Unidos. Por su carácter intervencionista, las medidas asociadas al *New Deal* resultaron controvertidas.

**New journalism:** en inglés, “nuevo periodismo”.

**Peddler:** en inglés, “vendedor ambulante”, “mercachifle”.

**Penny press:** en inglés, “prensa a penique”. Se trataba de la prensa más económica distribuida en Estados Unidos durante el siglo XIX. Su comercialización supuso un gran cambio porque por vez primera las clases bajas de la población podían acceder a su lectura.

**Placa seca:** nombre que recibían los negativos fotográficos de vidrio o cristal tratados con gelatinobromuro\*.

**Police Lodging Rooms:** en inglés, “asilos” o “alojamientos policiales”. Se denominaba así a las habitaciones, generalmente ubicadas en los sótanos de las comisarías policiales, que servían de refugio nocturno a vagabundos e inmigrantes sin recursos.

**Pülcher:** en alemán (dialecto vienés), “vagabundo”.

**Ragpicker:** en inglés, “ropavejero”, persona que vende ropa vieja y todo tipo de baratijas usadas.

**Raiding party:** en inglés, “destacamento de asalto” o “partida invasora”. Es el nombre con el que la prensa bautizó al grupo fotográfico dirigido por Jacob Riis que en 1888 irrumpía a altas horas de la madrugada en el interior de las viviendas de los barrios bajos para captar instantáneas con la luz cegadora del flash de magnesio, cuya explosión se obtenía con un revólver.

**Rear-tenement:** en inglés, casa de vecindad ubicada en la parte trasera de los edificios.

**Robber baron:** en inglés, “capitalista financiero” inescrupuloso de finales del siglo XIX en Estados Unidos.

**Roockery:** en el *slang* americano del siglo XIX, significaba *slum*\*, barrio bajo.

**Scrub:** en inglés, literalmente “fregar con cepillo”. Designación que recibían las vagabundas que trabajaban para los judíos ortodoxos durante el Sabbath.

**Self-made man:** en inglés, literalmente “hombre hecho a sí mismo”. Concepto profundamente arraigado al sueño americano (*American Dream*), que define el prototipo de persona de origen humilde que, contra todo pronóstico, reconstruye su identidad y asciende en la escala social a base de trabajo duro y una sólida moral.

**Sfumato:** en italiano, “esfumado”. El término proviene de la pintura renacentista. Se trata de un efecto vaporoso que se obtenía al aumentar varias capas de pintura, las cuales proporcionaban contornos imprecisos, con el fin de generar la impresión de profundidad o vaguedad. El término se ha trasladado también a otras artes visuales (como la fotografía) para describir lo que está más allá del plano de enfoque.

**Shine and shadow (o sunshine and shadow):** en inglés, nombre que recibe uno de los géneros literarios decimonónicos de travesía urbana. Dirigidas a forasteros que visitaban la ciudad, se trataba de guías populares que combinaban la descripción sensacionalista de partes pintorescas de la metrópolis, como los barrios bajos, con juicios mojigatos sobre la degradación moral de sus habitantes. Solían escribirlas periodistas y/o ministros de la iglesia, que en ocasiones no habían visitado los lugares descritos y se limitaban a reciclar comentarios de oídas.

**Sketch:** en inglés, “bosquejo”, “esbozo”, “boceto”. En el contexto que estudiamos, suele aplicarse este término a los dibujos esquemáticos de línea simple a los que solían traducirse algunas fotografías de Riis aparecidas en prensa, frente a los grabados más elaborados, firmados por artistas como Kenyon Cox, que ilustraron sus libros.

**Slide:** en inglés, “diapositiva”.

**Slum clearance:** en inglés, “demolición de viviendas insalubres”.

**Slum dwelling:** en inglés, “tugurio”.

**Slum:** en inglés, “barrio bajo”.

**Slumming:** práctica *voyeur*, común entre la clase victoriana del siglo XIX, de visitar de incógnito los barrios bajos en busca de experiencias extraordinarias.

**Soft focus:** en inglés, “foco suave”. Véase *flou*.

**Still photography:** en inglés, “foto fija”, “fotografía de rodaje”. El término hace referencia a las imágenes fotográficas que se registran en paralelo a las de la cámara cinematográfica durante el rodaje de un film. Son imágenes análogas, muy similares a las de los fotogramas de la película final, porque los operadores suelen utilizar la misma óptica, diafragma y emulsión cinematográfica empleada por la cámara de cine. Su finalidad es promocionar la película en los medios de comunicación.

**Story teller:** en inglés, “explicador cinematográfico”; en el cine de los orígenes designaba a la persona que se dedicaba a comentar, con acompañamiento musical en directo, la película. En el siglo XIX esta figura estaba ya presente en los espectáculos con linterna mágica.

**Street Arab:** en inglés, nombre que reciben los chicos o “golfillos callejeros”, sin hogar ni residencia fija.

**Sweatshop:** en inglés, “taller” o “fábrica de explotación laboral”, generalmente ubicada en el interior de los *tenements*\* de los barrios bajos, que asimismo los trabajadores solían emplear de vivienda habitual.

**Tenement:** en inglés, “casa de vecindad” con estancias reducidas y muy compartimentadas, generalmente con acceso a patios y corredores traseros, sin ventilación ni luz natural.

**To Carry the Banner:** en inglés, literalmente, “pasear la bandera”. Expresión londinense que se empleaba en el siglo XIX para designar a los vagabundos y personas sin techo que se veían obligados a pasar la noche vagando por las calles.

**Tramp:** en inglés, en el contexto de los barrios bajos, “vagabundo”.

**Wärmestuben:** en alemán, casas de acogida vienesas para los sin techo.

**Weltanschauung:** en alemán, “visión del mundo”.

**Woodcut:** en inglés, “grabado”, “plancha de madera”.



## Bibliografía

### 1. Obras de Jacob A. Riis

#### 1.1. Libros

- (1890). *How the Other Half Lives. Studies among the Tenements of New York*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
  - (1891). *How the Other Half Lives. Studies among the Tenements of New York*. Londres: Sampson Low, Marstone, Searle & Rivington.
  - (1970). *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*. Ed. de Sam Bass Warner, Jr. Cambridge, Massachusetts.
  - (1971). *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*. Prefacio de Charles A. Madison. Nueva York: Dover Publications, Inc.
  - (2001). *Cómo vive la otra mitad* (texto bilingüe), trad. de Ana M<sup>a</sup> Fraile Marcos. León: Taller de Estudios Norteamericanos, Universidad de León.
  - (2004). *Cómo vive la otra mitad. Estudios entre las casas de vecindad de Nueva York* (1890), trad. de Isabel Núñez. Madrid: Alba Editorial.
  - (2010). *How the Other Half Lives. Studies among the Tenements of New York*. Ed. crítica de Hasia R. Diner. Nueva York / Londres: W.W. Norton & Company, Inc.
- (1892). *The Children of the Poor*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.

- (1893). *Nisby's Christmas*. Nueva York: Charles Scribner's Son.
- (1898). *Out of Mulberry Street: Stories of Tenement Life in New York City*. Nueva York: The Century Co.
- (1901). *The Making of an American*. Nueva York: Macmillan Company.
  - (1965). *La formación de un americano*, trad. de Guillermo A. Maxwell. Buenos Aires / Barcelona / México D.F. / Bogotá: Plaza & Janés.
  - (1970). *The Making of an American*. Edición con prefacio y epílogo de J. Riis Owre e introducción de Theodore Roosevelt. Nueva York: The Macmillan company.
- (1902). *The Battle with the Slum*. Nueva York: The Macmillan Company.
- (1903). *Children of the Tenements*. Nueva York: The Macmillan Company.
- (1903). *The Peril and Preservation of the Home*. Filadelfia: George W. Jacobs & Co. Publishers.
- (1904). *Theodore Roosevelt. The Citizen*. Nueva York: The Macmillan Company.
- (1904). *Is There a Santa Claus?* Nueva York: The Macmillan Company.
- (1909). *The Old Town*. Nueva York: Macmillan.
- (1923). *Christmas Stories*. Nueva York: Macmillan.

## 1.2. Artículos

Los artículos publicados por Jacob A. Riis en prensa se conservan en los *Jacob A. Riis Papers* de la Library of Congress (*Scrapbooks*), organizados en *Containers* (en adelante, [C.]). Aquí damos cuenta de una selección, si bien para una relación completa de su profusa labor periodística remitimos a SULLIVAN, Joseph D. (revisado y expandido por Lia Apodaca y Patrick Kerwin) (2007). *Jacob A. Riis. A Register of his Papers in the Library of Congress*. Washington, D. C.: Manuscript Division, Library of Congress. Recuperado de <<http://lccn.loc.gov/mm73037903>>. (Véase más abajo el apartado bibliográfico “Colecciones”). Varios de los artículos aquí citados están disponibles en versión digital (véase más abajo 8.2.1. “Recursos *on-line*”). Además de los artículos resultan de interés los diarios de bolsillo que Riis escribió a su llegada a Estados Unidos, custodiados por la New York Public



Library, si bien están escritos en danés. Véase Jacob A. Riis (1871-75). *Pocket Diaries*, vol. I y II. Box 5, *Jacob Riis Papers*, New York Public Library, Humanities and Social Sciences Library, Manuscripts and Archives Division.

- “Homeless Waifs of the City”. En *Harper’s Young People*, 22 de enero de 1889. [C. 12]
- “The Tenement-House Question” (serie de tres artículos). En *The Christian Union*, mayo de 1889. [C. 12]
- “The Blind See Today”. En *New York Evening Sun*, 25 de julio de 1889. [C. 12]
- “How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements”. En *Scribner’s Magazine*, diciembre de 1889. [C. 12]
- “Model Lodgings for the Poor”. En *The Christian Union*, 3 de abril de 1890. [C. 12]
- “How the Other Half Lives. Studies Among The Tenements”. En *Scribner’s Magazine*, diciembre de 1890. [C. 11]
- “Water from the Old Tank”. En *The Evening Sun*, 10 de febrero de 1891. [C. 12]
- “An Old Danish Town”. En *Scribner’s Magazine*, julio de 1891. [C. 11]
- “Parks for the Pooors”. En *The Christian Union*, 8 de agosto de 1891 [C. 12]
- “Tenement House Sleepers”. En *New York Evening Sun*, 9 de mayo de 1891. [C. 12]
- “The City’s Unclaimed Dead”. En *New York Evening Sun*, 6 de junio de 1891. [C. 12]
- “Toys for Sick Children”. En *New York Evening Sun*, 6 de agosto de 1891. [C. 12]
- “Some Things we Drink”. En *New York Evening Sun*, 21 de agosto de 1891. [C. 12]
- “The King’s Daughters’ Settlement”. En *The Evangelist*, 1891. [C. 10]
- “Vice which is Unchecked. In Police Station Lodging-Houses”. En *The New York Tribune*, 31 de enero de 1892. [C. 10]
- “Foul Lodging Rooms. Ideal Places for the Breeding of Disease”. *The New York Tribune*, 17 de febrero de 1892. [C. 10]
- “Real Wharf Rats”. En *New York Evening Sun*, 18 de marzo de 1892. [C. 10]
- “The Children of the Poor”. En *Scribner’s Magazine*, mayo de 1892. [C. 11]
- “The Riverside Hospital”. En *Cosmopolitan Magazine*, julio de 1892. [C. 11]
- “A Municipal Lodging House”. En *New York Tribune*, 1893. [C. 12]

- “Police Lodging-Houses. Are They Hotbeds for Typhus Fever?” En *The Christian Union*, 14 de enero de 1893. [C. 12]
- “Police Lodgings. Accommodations That Are Given to Vagrants of Both Sexes”. En *The World*, 12 de febrero de 1893. [C. 10]
- “Abandoned Farms. Congested New York”. En *The Silver Cross*, febrero de 1893. [C. 10]
- “A Christmas Reminder of the Noblest Work in the World”. En *The Foreign*, diciembre de 1893. [C. 11]
- “Playgrounds for City Schools”. En *The Century Magazine*, septiembre de 1894. [C. 11]
- “How to Bring Work and Workers Together”. En *The Former*, septiembre de 1894. [C. 11]
- “The Making of Thieves in New York”. En *The Century Magazine*, noviembre de 1894. [C. 11]
- “Playgrounds for City Poor”. En *The Philadelphia Methodist*, 1895. [C. 10]
- “The Tenement-House Problem”. En *Harper’s Weekly*, 12 de enero de 1895. [C. 10]
- “The Other Half and How They Live; Story in Pictures”. [Conferencia transcrita para linterna mágica.] En *The Temple-Builder. Christian Work and Methods In all World*, vol. 2, n. 5, enero de 1895. [C. 10]
- “The Tenement, The Real Problem of the Civilization”. En *The Former*, marzo de 1895. [C. 11]
- “Police Commissioner Roosevelt”. En *The Outlook*, 22 de junio de 1895. [C. 10]
- “Roosevelt’s Tour. What He Thinks About Saloon Closing”. En *Evening Sun*, 19 de agosto de 1895. [C. 10]
- “The Passing of Cat Alley”. En *The Century Magazine*, agosto de 1895. [C. 11]
- “Christmas among New York’s Poor”. En *The Golden Rule*, 19 de diciembre de 1895. [C. 10]
- “One Way Out”. En *The Century Magazine*, diciembre de 1895. [C. 11]
- “Goodbye to the Bend”. En *The Evening Sun*, 25 de mayo de 1895. [C. 11]
- “The Clearing of Mulberry Bend. The Story of the Rise and Fall of a Typical New York Slum”. En *Review of Reviews*, agosto de 1895. [C. 11]

- “The Jews of New York”. En *Review of Reviews*, enero de 1896. [C. 11]
- “Stirred Up Strong. A Committee Reminds Him of the Small Parks Act”. En *Evening Sun*, 6 de enero de 1896. [C. 10]
- “Out of the Book of the Humanity”. En *The Atlantic Monthly*, octubre de 1896. [C. 11]
- “Graveyard; Playground”. En *The Sun*, 2 de marzo de 1897. [C. 10]
- “A Plea For the Children”. En *Evangelist*, 18 de junio de 1897. [C. 10]
- “The Lesson Taught us by the Gang”. En *Pratt Institute Monthly*, noviembre de 1897. [C. 11]
- “Merry Christmas in the Tenements”. En *The Century Magazine*, diciembre de 1897. [C. 11]
- “Heroes Who Fight Fire”. En *The Century Magazine*, febrero de 1898. [C. 11]
- “Roosevelt and His Men”. En *The Outlook*, octubre de 1898. [C. 11]
- “The Police Department of New York”. En *The Outlook*, 5 de noviembre de 1898. [C. 11]
- “The Clearing of Mulberry Bend. The Story of the Rise and Fall of a Typical New York Slum”, *Review of Reviews*. [C. 11]
- “The Battle with the Slum”. En *Atlantic*, mayo de 1899. [C. 11]
- “The Tenant”. En *Atlantic*, agosto de 1899. [C. 11]
- “The Genesis of the Gang”. En *Atlantic*, septiembre de 1899. [C. 11]
- “Justice for the Boy”. En *Atlantic*, noviembre de 1899. [C. 11]
- “Reform by Human Touch”. En *Atlantic*, diciembre de 1899. [C. 11]
- “The Kid Hangs Up His Stocking”. En *The Century Magazine*, diciembre de 1899. [C. 11]
- “The New York Tenement-House Commission”. En *Review of Reviews*, enero de 1900. [C. 11]
- “The Tenement House Exhibition”. En *Harper's Weekly*, 3 de febrero de 1900. [C. 10]
- “Midwinter in New York”. En *The Century Magazine*, febrero de 1900. [C. 11]
- “A Ten Year's War”. En *The Literary Digest*, 14 de abril de 1900. [C. 10]

- “A Real Philanthropy”. En *The Independent*, 17 de mayo de 1900. [C.11]
- “The New York Tenement-House Commission”. En *Review of Reviews*, junio de 1900. [C. 8]
- “Theodore Roosevelt”. En *Review of Reviews*, agosto de 1900. [C. 11]
- “Making a Way Out of the Slum”. En *Review of Reviews*, diciembre de 1900. [C. 11]
- “Tammany the People’s Enemy”. En *The Outlook*, octubre de 1901. [C. 8]
- “The Story of Theodore Roosevelt’s Life”. En *Cosmopolitan*, 1902. [C. 8]
- “Mrs. Roosevelt and Her Children”. En *The Ladies’ Home Journal*, agosto de 1902. [C. 8]
- “In the Gateway of Nations”. En *The Century Magazine*, marzo de 1903. [C. 8]
- “What One Wild Flower Did”. En *Garden Magazine*, diciembre de 1907. [C. 8]
- “Bringing Holiday Cheer to the City Waifs”. En *Suburban Life*, diciembre de 1907. [C. 8]
- “Yule-Tide in the Old Town”. En *The Century Magazine*, diciembre de 1908. [C. 8]
- “Wearing Our Way”. En *The Survey*, mayo de 1909. [C. 8]
- “Humanly Speaking”. En *The Housekeeper*, agosto de 1909. [C. 8]
- “One Thing the Sage Foundation Can Do for New York”. En *Charities and the Commons*, 13 de agosto de 1909. [C. 8]
- “Neighbors Needed”. En *The Sunday School Times*, 17 de octubre de 1909. [C. 8]
- “The Burgomaster’s Christmas”. En *The Outlook*, 18 de diciembre de 1909. [C. 8]
- “The Two Clocks from the Old Town”. En *The Century Magazine*, 1910. [C. 8]
- “The People’s Institute of New York”. En *Century*, agosto de 1910. [C. 8]
- “Roosevelt: the First Citizen of America”. En *The Saturday Evening Mail*, 18 de junio de 1910. [C. 8]
- “What Bad Housing Means to the Community”. En *Charities and Correction*, 1911. [C. 8]
- “The Man Who is an Immigrant”. En *The Survey*, 18 de febrero de 1911. [C. 8]
- “A Modern St. George”. En *Scribner’s Magazine*, octubre de 1911. [C. 8]
- “Rescuing Our National Festivals”. En *The Craftman*, febrero de 1912. [C. 8]
- “Our Latest Bird Immigrant”. En *The Youth’s Companion*, 18 de abril de 1912. [C. 8]

### 1.3. Antologías

- CORDASCO, Francesco (ed.) (1968). *Jacob Riis Revisited. Poverty and the Slum in Another Era*. Nueva York: Anchor Books. (Antología de capítulos de *How the Other Half Lives*, *The Children of the Poor* y *A Ten Year's War*.)
- BOORSTIN, Daniel J. (comp.) (1997). "Introducción a *La batalla de los barrios bajos* (1902)" (comentada por Richard C. Wade). En *Compendio histórico de los Estados Unidos. Un recorrido por sus documentos fundamentales*, trad. de Carlos Ávila Flores (pp. 519-524). México: Fondo de Cultura Económica.

## 2. Obras sobre Jacob A. Riis

Para las reseñas coéctaneas a Riis aparecidas en prensa sobre sus libros y conferencias, como la citada "Flashes From the Slums. Pictures Taken in Dark Places by the Lightning Process" (*New York Sun*, 12 de febrero de 1888), remitimos a los *Jacob Riis Papers*, Library of Congress [Containers 10 y 12].

ALLAND SR., Alexander (1974). *Jacob A. Riis: Photographer and Citizen*. Millerton, Nueva York: Aperture Foundation.

BUCK-SWIENY, Tom (2008). *The Other Half. The Life of Jacob Riis and the World of Immigrant America*, trad. del danés por Annette Buk-Swienty. Nueva York / Londres: W.W. Norton & Company.

DAVIS, Kay (2003). *Documenting "The Other Half". The Social Reform Photography of Jacob Riis & Lewis Hine*. The University of Virginia. En <<http://xroads.virginia.edu/~MA01/Davis/photography/riis/riis.html>>.

DOHERTY, Robert J. (ed.) (1981). *The Complete Photographic Work of Jacob A. Riis*. Nueva York: Macmillan.

DOWLING, Robert M. (2007). *Slumming in New York. From the Waterfront to Mythic Harlem*. En especial el cap. 4, "Realism in the Ghetto. Jacob Riis, Hutchins Hapgood, and Abraham Cahan on the Lower East Side" (pp. 110-138). Urbana / Chicago: University of Illinois Press.

FOOTE, Stephanie (2001). *Regional Fictions. Culture and Identity in Nineteenth-Century American Literature*. En especial el cap. 5, "Disorienting Regionalism: Jacob Riis, the City, and the Chinese Question" (pp. 124-144). Madison: The University of Wisconsin Press

- FRIED, Lewis (1990). *Makers of the City. Jacob Riis, Lewis Mumford, James T. Farrell, and Paul Goodman*. En especial el cap. 1, “Jacob A. Riis: The City as Christian Fraternity” (pp. 10-63). Amherst: The University of Massachusetts Press.
- GANDAL, Keith (1997). *The Virtues of the Vicious. Jacob Riis, Stephen Crane and the Spectacle of the Slum*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press.
- HALES, Peter Bacon (1984). *Silver Cities: The Photography of American Urbanization, 1839-1915*. En especial el cap. 4, “The Hidden Hand: Jacob Riis and the Birth of Reform Photography” (pp. 161-218). Philadelphia: Temple University Press.
- (2005). *Silver Cities: Photographing American Urbanization, 1839-1939*. México: University of New Mexico Press.
- LANE, James B. (1974). *Jacob A. Riis and the American City*. Port Washington, Nueva York: National University Publications, Kennikat Press.
- MEYER, Edith Patterson (1874). ‘Not Charity, but Justice’. *The Story of Jacob A. Riis*. Nueva York: The Vanguard Press, Inc.
- MOSES, Robert (1949). “The Living Heritage of Jacob Riis”. En *The New York Times Magazine*, 1 de mayo de 1949. En <<http://www.nytimes.com/ref/membercenter/nytarchive.html>>.
- PASCAL, Janet B. (2005). *Jacob Riis: Reporter and Reformer*. Nueva York: Oxford University Press.
- ROMERO ESCRIVÁ, Rebeca (2009). “Jacob Riis’ Two Halves: A Study between his Photographic and Literary Work” (pp. 151-153). En *Cinéma & Cité. International Film Studies Journal*, vol. IX, n° 12, primavera de 2009. Roma: Carocci editore.
- (2009). “Riis, Capa, Rosenthal. Traducciones cinematográficas de la fotografía” (pp. 124-135). En *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n° 8, junio de 2009. Disponible en versión impresa y digital: <<http://www.revistaatalante.com/>>.
- (2011). “Literatura y fotografía: las dos mitades de Jacob Riis” (pp. 172-193). En *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n° 67, abril de 2011. Disponible en versión impresa y digital: <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/92>>.

- ROOSEVELT, Theodore (1914). "Jacob Riis" (p. 284). En *Outlook*, vol. 107, 6 de junio de 1914.
- SANDLER, Martin W. (2005). *America Through the Lens. Photographers Who Changed the Nation*. En especial, el cap. IV, "Jacob Riis: Cleaning Up the Slums" (pp. 42-55). Nueva York: Henry Holt and Company, LLC.
- STANGE, Maren (1992). *Symbols of Ideal Life. Social Documentary Photography in America. 1890-1950*. En especial el cap. 1, "From Sensation to Science: Documentary Photography at the Turn of the Century" (pp. 1-46). Nueva York: Cambridge University Press.
- STEFFENS, Lincoln (1903). "Jacob Riis. Reporter, Reformer, American Citizen" (pp. 419-425). En *McClure's Magazine*, agosto de 1903. En <<http://www.unz.org/Publication/McClures-1903aug>>.
- TWIGG, Reginald (2008). "The Performative Dimension of Surveillance: Jacob Riis' *How the Other Half Lives*" (pp. 21-40). En Lester C. OLSON et al. (ed.), *Visual Rhetoric. A Reader in Communication and American Culture*. Los Ángeles: SAGE Publications, Inc.
- WARE, Louise (1939). *Jacob A. Riis: Police Reporter, Reformer, Useful Citizen*. Nueva York: D. Appleton-Century Co., Inc.
- YOCHELSON, Bonnie (1994). "What are the Photographs of Jacob Riis?" (pp. 28-38). En *Culturefront. A Magazine of the Humanities*, New York Council for Humanities, vol. 3, n° 3, otoño de 1994.
- (2001). *Jacob Riis*. Londres / Nueva York: Phaidon Press Limited.
- (2007). "Jacob A. Riis. *How the Other Half Lives*" (pp. 65-72). En Werner Michael Schwarz, Margarethe Szeless, Lisa Wögenstein (eds.). *Ganz Unten. Die Entdeckung des elends. Wien, Berlin, London, Paris, New York*. Viena: Wien Museum.
- YOCHELSON, Bonnie, y CZITROM, Daniel (2007). *Rediscovering Jacob Riis. Exposure Journalism and Photography in Turn-of-the-Century New York*. Nueva York: The New Press.

## 2.1. Recursos *on-line*

*American Memory*, Library of Congress, Washington, D.C.: <<http://memory.loc.gov/ammem/index.html>>. (Proyecto de digitalización auspiciado por la Library of Congress, que pretende poner al alcance del público todo tipo de ítems históricos, culturales y artísticos que recogen la experiencia americana desde la fundación de las primeras colonias hasta la actualidad. Sobre Jacob Riis la web ofrece publicaciones referentes a sus conferencias con linterna mágica, artículos publicados en *The Atlantic Monthly*, *Scribner's Magazine* y *The Century*, así como cortometrajes de Thomas A. Edison sobre los trabajadores de la ciudad de Nueva York a principios del siglo XX que ayudan a contextualizar la obra de Riis.)

*Bartleby.com*. <[www.bartleby.com/people/Riis-Jac.html](http://www.bartleby.com/people/Riis-Jac.html)>. (Ediciones on-line de *How the Other Half Lives*, *The Making of an American*, *The Battle with the Slum*, y *Theodore Roosevelt, the Citizen* están disponibles en esta página web.)

*Census Bureau*. <<http://www.census.gov/>>. (Página web del censo de Estados Unidos que ofrece una gran variedad de recursos, informes y artículos —algunos con perspectiva histórica—, que actualizan la evolución de la inmigración en el país.)

*Cornell University's MoA Journal Collection*. <<http://ebooks.library.cornell.edu/m/moa//browse.html>>. (Su servidor de prensa americana del siglo XIX, ofrece versiones electrónicas de artículos de Riis, como los publicados en *Scribner's Magazine*.)

*Jacob A. Riis Collection*, MCNY. (Véase más abajo el apartado “Colecciones”.)

*Jacob A. Riis Neighborhood Settlement House*, Long Island: <<http://www.riissettlement.org/>>. (Además de informar de los servicios y las actividades que actualmente ofrece este organismo para inmigrantes de diversas nacionalidades, la web presenta una retrospectiva histórica tanto de su fundador, Jacob Riis, como de las *settlement houses*.)

*Jacob A. Riis. Aspiration, Acculturation, and Impact. Immigration to the United States, 1789-1930*, Harvard University Library Open Collection Program: <<http://ocp.hul.harvard.edu/immigration/riis.html>>. (Semblanza de Riis y otros recursos relacionados con los temas de sus obras.)



*Jacob Riis Papers Catalog Record*, Manuscript Division, Library of Congress, Washington D.C.: <<http://hdl.loc.gov/loc.mss/eadmss.ms010258>>. (Página de la Library of Congress que presenta una relación de contenidos de los *Jacob Riis Papers*. Véase más abajo el apartado “Colecciones”).

*Lower East Side Tenement Museum*, Nueva York: <[www.tenement.org](http://www.tenement.org)>. (Página oficial del Lower East Side Tenement Museum; contiene información sobre las condiciones de habitabilidad de las casas de vecindad del siglo XIX y ofrece al usuario la posibilidad de realizar un *tour* virtual en un *tenement* del bajo Manhattan.)

*New York Historical Society*, Nueva York: <<http://www.nyhistory.org/>>. (Aunque su página web no muestra las imágenes que conforman la *Jacob A. Riis Reference Photograph Collection* ni la *Richard H. Lawrence Collection*, sí es posible descargarse sus *finding aids*. Véase más abajo el apartado “Colecciones”).

*On the Lower East Side. Observations of Life in Lower Manhattan at the Turn of the Century*: <<http://tenant.net/Community/LES/contents.html>>. (Esta página web alberga textos completos coetáneos a la obra de Riis sobre los barrios inmigrantes de la ciudad de Nueva York.)

*Prints & Photographs Online Catalog* (PPOC), Library of Congress. *Poverty and tenement life in New York City, ca. 1890*: <<http://www.loc.gov/pictures/item/2002717297/>>. (Incluye una selección de la colección fotográfica de Riis que posee la Library of Congress, entre otros recursos de interés relacionados con la pobreza y la vida en las casas de vecindad neoyorquinas de cambio de siglo. Véase más abajo el apartado “Colecciones”).

*The Living City, NYC*. Center for the History & Ethics of Public Health Dept. of Sociomedical Sciences, Majlman School of Public Health, Columbia University: <<http://www.tlarchive.org/htm/home.htm>>. (*Website* creado por Columbia University que trata de trasladar al lector la experiencia que podía suponer vivir en Manhattan entre 1860 y 1920 en relación con la salud pública y la vivienda.)

*The Nineteenth Century in Print: The Making of America in Books and Prints*, de la Library of Congress: <<http://memory.loc.gov/ammem/ndlpcoop/moahtml/snchome.html>>. (Contiene digitalizados diversos artículos de Riis publicados en prensa.)

*The Richmond Hill Historical Society*, Queens: <<http://www.richmondhillhistory.org/jriis.html>>. (La página web de la Richmond Hill Historical Society ofrece diversas interpretaciones de la vida y obra de Riis como parte de la herencia histórica del barrio y sus residentes.)

Unz.org. *A Free Website for Periodicals, Books and Videos*: <<http://www.unz.org/Home/Introduction>>. (Biblioteca virtual que contiene artículos de Riis publicados en periódicos como *The Century Magazine*.)

## 2.2. Documentales

*The Other Half Revisited: the Legacy of Jacob Riis* (Martin D. Toub, USA, 1996).

*Flash of a Dream* (Robert Fox, Dinamarca, 2002).

## 3. Obras de referencia de estudios sobre la imagen

AGEE, James; EVANS, Walker (1993). *Elogiemos ahora a hombres famosos* (1941), trad. de Pilar Giralt Gorina Barcelona: Seix Barral.

ALLAND, Alexander (1941). "The Truth about Gypsies" (pp. 6-10). En *PIC*, vol. IX, n° 6.

— (1943). *American Counterpoint*. Nueva York: The John Day Company.

— (1978). *Jessie Tarbox Beals, First Woman News Photographer*. Nueva York: Camera/Graphic Press LTD.

AMAR, Pierre-Jean (2000). *El fotoperiodismo*. Buenos Aires: La Marca.

ANNAN, Thomas (1878/1879). *Photographs of Old Closes, Streets, & etc. taken 1868-1877*. Glasgow: Glasgow City Improvement Trust.

— (1900). *Old Closes & Streets, a Series of Photogravures, 1868-1899*. Glasgow: James Maclehose & Sons.

— (1977). *Photographs of the Old Closes and Streets of Glasgow 1867/1877*. Nueva York: Dover Publications Inc.

ASMUS, Gesine (ed.) (1982). *Hinterhof Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920*. Reinbeck, Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

- BENJAMIN, Walter (2008). *Sobre la fotografía*, ed. y trad. de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos.
- BERCH, Bettina (2000). *The Woman Behind the Lens. The Life and Work of Frances Benjamin Johnston*. Virginia: The University Press of Virginia.
- BOURKE-WHITE, Margaret; CALDWELL, Erskine (1936). *You Have Seen Their Faces*. Nueva York: Arno Press/Derbiboooks.
- BRANDSTÄTTER, Christian (1982). “Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Anmerkungen zum Werk des Wiener Amateurfotografen Hermann Drawe” (pp. 26-40). En *Zeitschrift Fotogeschichte*, nº 6.
- CABANILLES, Antònia y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1986). “Metodología(s) del análisis de la imagen” (pp. 4 y ss.). En *Eutopías. Teorías/Historia/Discursos*, nº 1, vol. 2, invierno de 1986. Valencia/Minneapolis: Instituto de Cine y Radio-Televisión. / Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- CURTIS, James (1989). *Mind's Eye, Mind's Truth. FSA Photography Reconsidered*. Filadelfia: Temple University Press.
- (2003). “Making Sense of Documentary Photography”. En *History Matters: The U.S. Survey Course on the Web*. Recuperado de <<http://historymatters.gmu.edu/mse/Photos/>>. Portal creado por el American Social History Project / Center for Media and Learning del CUNY Graduate Center, y el Roy Rosenzweig Center for History and New Media de la George Mason University.
- DANIEL, Raymond, y SMOCK, Pete (1974). *A Talent for Detail: The Photographs of Miss Frances Benjamin Johnston (1889-1910)*. Nueva York: Harmony Books.
- DUBOIS, Philippe (2010). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, trad. de Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós.
- DUPUY, Alain (1991) (ed.). *Lewis Hine*. Valencia: IVAM, Centre Julio González.
- EDER, Josef Maria (1978). *History of Photography (1932)*, trad. de Edward Epstein. Nueva York: Dover Publications, Inc.
- EYMANN, Scott (2002). *Print the Legend. La vida y época de John Ford*, trad. de Mónica Rubio. Barcelona: T&B Editores.
- ESKIND, Andrew H. (ed.). *Index to American photographic collections (1996)*. Nueva York: G.K. Hall.

- FINNEGAN, Cara A. (2003). *Picturing Poverty: Print Culture and FSA Photographs*. Washington: Smithsonian Books.
- FLÜGGE, Matthias (ed.) (2007). *Heinrich Zille Das Alte Berlin Photographien 1890-1910*. Munich: Schirmer Mosel.
- FONTCUBERTA, Joan (ed.) (2002). *Fotografía. Crisis de la historia*. Barcelona: Actar.
- FREEDMAN, Russell (1994). *Kids at Work. Lewis Hine and the Crusade Against Child Labor*. Nueva York: Clarion Books.
- FREUND, Gisèle (2001<sup>o</sup>). *La fotografía como documento social*, trad. de Josep Elias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- FRIZOT, Michel (ed.) (1998). *A New History of Photography*, trad. del francés por Susan Bennett et alii, y del alemán por Helen Atkins. Köln: Könemann.
- GAINES, Ann Graham (2002). *American Photographers. Capturing the image*. Berkeley Heights, New Jersey: Enslow Publishers, Inc.
- GASSER, Martin (1992). "Histories of photography, 1839-1937". En *History of Photography*, vol. 16, primavera de 1992, pp. 50-60.
- GENTHE, Arnold (1913). *Old Chinatown: A Book of Pictures by Arnold Genthe. With Text by Will Irwin*. Nueva York: Mitchell Kennerley.
- (1936). *As I Remembered*. Nueva York: John Day.
- GIDAL, Tim (1973). *Modern Photojournalism. Origin and Evolution, 1910-1933*. Nueva York: Macmillan Publishing Company.
- GIL-GLAZER, Ya'ara (2010). "A new kind of history? The challenges of contemporary histories of photography". En *Journal of Art Historiography*, n° 3, diciembre de 2010. Recuperado de <[http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media\\_183179\\_en.pdf](http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_183179_en.pdf)>.
- GREEN, Jonathan (1984). *American Photography. A Critical History*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc.
- GUTMAN, Judith Mara (1967). *Lewis Hine and the American Social Conscience*. Nueva York: Walker and Company.
- HINE, Lewis W. (1917). "How Manufacturing In Tenements Endangers Public Health and Breaks Down Family Life". Nueva York: National Child Labor Committee. En *Lewis W. Hine Papers (HP) (Scrapbook)*, George Eastman House Library, Rochester, Nueva York.

- (1914). “Task in the Tenements”. Nueva York: National Child Labor Committee. En HP, George Eastman House Library, Rochester, Nueva York.
- (1914). *The High Cost of Child Labour*. Nueva York: National Child Labor Committee. En HP, George Eastman House Library, Rochester, Nueva York.
- (2004). *Men at Work: Photographic Studies of Modern Men and Machines* (1932). Nueva York: Dover Publications, Inc.
- HIRSCH, Robert (2009). *Seizing the Light. A History of Photography*. Boston / Nueva York / Londres / Madrid / Singapore: The McGraw-Hill Companies, Inc.
- IBIETA, Gabriella, y ORVELL, Miles (1996). *Inventing America: Readings in Identity and Culture*. Londres: St. Martin.
- JEFFREY, Ian (1981). *La fotografía. Una breve historia*, trad. de Antonio Martí García. Barcelona: Ediciones Destino.
- KAPLAN, Daile (1988). *Lewis Hine in Europe. The Lost Photographs*. Nueva York: Abbeville Press Publishers.
- KEIM, Jean A. (1971). *Historia de la fotografía*, trad. de Eduard Pons. Barcelona: Oikos-Tau Ediciones.
- KEMP, John R. (ed.) (1986). *Lewis Hine. Photographs of Child Labour in the New South*. Jackson / Londres: University Press of Mississippi.
- KLÄGER, Emil (2007). *Durch die Quartiere der Not Verbrechens. Wien um die Jahrhundertwende* (1908). Viena: Hannibal.
- KOSSOY, Boris (2001). *Fotografía e historia*, trad. de Paula Sibilía. Buenos Aires: La marca.
- LANGE, Dorothea; SCHUSTER TAYLOR, Paul (1939). *An American Exodus: A Record of Human Erosion*. New Haven: Yale University Press.
- LANGER, Freddy (2001). *Lewis Hine. The Empire State Building*. Nueva York: Prestel.
- LEMAGNY, Jean-Claude, y ROUILLÉ, André (ed.) (1986). *Historia de la fotografía*, trad. de Fabián García-Prieto. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.L.
- LOIPERDINGER, Martin, y VOGL-BIENEK, Ludwig (eds.) (2011): *Lichtspiele und Soziale Frage* (Screening the Poor 1888-1914). Viena: Filmmuseum. [2 DVDs]

- MALONEY, Tom (ed.) (1948). *U.S. Camera Annual*. Nueva York: U.S. Camera Publishers.
- MARZAL, Javier (2009). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- MAYHEW, Henry (1861). *London Labour and the London Poor*. La obra está disponible (incluidos los grabados) en versión electrónica en los *Edwin C. Bolles Papers* (MS004) de la Digital Collections and Archives de Tufts University, Medford, MA.: <<http://hdl.handle.net/10427/53837>>.
- MCBRIDE, Joseph (2004). *Tras la pista de John Ford*, trad. de Josep Escarré. Madrid: T&B Editores.
- MRÁZKOVÁ, Daniel (1987). *Masters of Photography*, trad. de Simon Pellar (de la edición publicada en Praga por Artia). Londres: Hamlyn Books.
- MURPHY, Kevin P. (2008). *Political Manhood. Red Bloods, Mollycoddles, & the Politics of Progressive Era Reform*. Nueva York: Columbia University Press.
- NEWHALL, Beaumont (1949). *The History of Photography, from 1839 to the Present Day*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- (2002). *Historia de la fotografía*, trad. de Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Gustavo Gili.
- NICKEL, Douglas R. (2001). “History of Photography: the State of Research” (pp. 448-558.). En *The Art Bulletin*, vol. 83, n° 3, septiembre de 2001.
- OLSON, Lester C., FINNEGAN, Cara A., HOPE, Diane S. (eds.). *Visual Rhetoric. A Reader in Communication and American Culture*. Los Angeles / Londres / Nueva Delhi / Singapore: SAGE Publications.
- PHILLIPS, Sandra S., HAWORTH-BOOTH, Mark, y SQUIERS, Carol (eds.) (1998). *Police Pictures. The Photograph as Evidence*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- POLLACK, Peter (1969). *The Picture History of Photography. From the earliest beginnings to the present day* (1958). Nueva York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- POTONNIÉE, Georges (1925). *Histoire de la découverte de la Photographie*. Paris: Publications Photographiques Paul Montel. Versión digitalizada de libre acceso en la Bibliothèque Nationale de France: <[ftp://ftp.bnf.fr/611/N6117287\\_PDF\\_1\\_-1DM.pdf](ftp://ftp.bnf.fr/611/N6117287_PDF_1_-1DM.pdf)>.

- RANKE, Winfried (ed.) (1985). *Heinrich Zille: Photographien Berlin, 1890-1910*. Munich: Wilhelm Heyne Verlag.
- ROMERO ESCRIVÁ, Rebeca (2005). “La imatge del Nou Món. Un recorregut per la pintura de paisatges nord-americana del segle XIX” (pp. 96-105). En *Mètode. Revista de Difusió de la Investigació*, n° 47, otoño de 2005.
- (2007). *Entre meses. Una exposició fotogràfica*. Sala de Bellas Artes, Casa de Cultura Jaume Pastor i Fluixà, Calpe (Alicante), abril de 2007. Con prólogo de Vicente Aupí y preámbulos de Javier Alcoriza. Valencia: Diazotec.
- (2011). “Migraciones: *Las uvas de la ira* y los objetivos de la Farm Security Administration” (pp. 30-41). En *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n° 12, julio-diciembre de 2011. Edición bilingüe español/inglés revisada en 2013, disponible en digital: <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=72>>.
- (2011). “La imagen del dolor en el inmigrante: *Las uvas de la ira*, de Steinbeck a Ford” (pp. 31-42). En Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA (ed.), *Figuras de la aflicción humana*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat. Disponible en versión impresa y digital: <[http://www.academia.edu/1163182/Figuras\\_de\\_la\\_afliccion\\_humana](http://www.academia.edu/1163182/Figuras_de_la_afliccion_humana)>.
- ROMERO ESCRIVÁ, Rebeca, y ALCORIZA, Javier (2011). “*El Ala Oeste de la Casa Blanca* y la psicología de la democracia”. En *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n° 11, enero-junio de 2011, pp. 44-51. Disponible en versión impresa, y digital en <<http://www.revistaatalante.com>>.
- ROMERO ESCRIVÁ, Rebeca, y CANET, Fernando (eds.) (2014). “El antídoto contra el cine es más cine. Martin Scorsese entrevistado por Michael Henry Wilson”. En *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n° 18, julio-diciembre de 2014. Disponible en versión impresa, y digital en <<http://www.revistaatalante.com>>.
- ROSENBLUM, Naomi (1997). *A World History of Photography* (1984). Nueva York: Abbeville Press.
- ROSENBLUM, Walter (1997). *America & Lewis Hine; Photographs 1904-1940*. Nueva York: Aperture.

- SAMPEL-WILLMANN, Kate (2009). *Lewis Hine as Social Critic*. Jackson: The University Press of Mississippi.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (ed.) (2006). *Emigrantes, inmigrantes, exiliados*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- (ed.) (2008/2009). *Imágenes en migración: iconos de la guerra civil española*, vol. I y II. En *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 60-61, octubre 2008-febrero 2009.
- (ed.) (2011). *Figuras de la aflicción humana*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- SCHWARZ, Werner Michael, SZELESS, Margarethe, y WÖGENSTEIN, Lisa (eds.) (2007). *Ganz Unten. Die Entdeckung des Elends. Wien, Berlin, London, Paris, New York*. Viena: Ausstellungskatalog Wien Museum.
- SONTAG, Susan (1996). *Contra la interpretación*, trad. de Horacio Vázquez Rial. Madrid: Alfaguara.
- (1996). *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gardini. Barcelona: Edhasa.
- (2007). *Ante el dolor de los demás*, trad. de Aurelio Major. Madrid: Alfaguara.
- SOUGEZ, Marie-Loup (1981). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- (coord.) (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- STIMSON, Blake (2009). *El eje del mundo. Fotografía y nación*, trad. de Eduardo García Agustín. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- SZARKOWSKI, John (1989). *Photography Until Now*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- (1999). *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art* (1973). Nueva York: The Museum of Modern Art.
- TAGG, John (2005). *El peso de la representación*, trad. de Antonio Fernández Lera. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- TCHEN, John Kuo Wei (1984). *Gentle's Photographs of San Francisco's Old Chinatown*. Nueva York: Dover Publications Inc.



- THEISEN, Earl (1939). "America's Own Refugees: The Story Behind *The Grapes of Wrath*". En *Look*, 29 de agosto de 1939. Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection: <<http://www.loc.gov/pictures/item/2002706790/>>.
- THOMSON, John F.R.G.S., y SMITH, Adolphe (1877). *Street Life in London*. Londres: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington. Reeditada en 1994 bajo el título *Victorian London Street Life in Historic Photographs*. Mineola, NY: Dover Publications, Inc.
- TRACHTENBERG, Alan (1990). *Reading American Photographs. Images as History. Mathew Brady to Walker Evans*. Nueva York: Hill and Wang.
- TRANCHE, Rafael R. (2006). *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y medio.
- WARNER MARIEN, Mary (1986). "What Shall We Tell the Children? Photography and its Text (Books)". En *Afterimage*, vol. 13, abril de 1986.
- (1995). "Photography is Another Kind of Bird". En *Afterimage*, vol. 23, septiembre / octubre de 1995.
- (2002) *Photography. A Cultural History*. Londres: Lawrence King Publishing.
- WEEGEE (1945). *Naked City*. Nueva York: Essential Books.
- WESTERBECK, Colin, y MEYEROWITZ, Joel (1994). *Bystander: A History of Street Photography*. Boston / Nueva York / Toronto / Londres: Little, Brown and Company.
- WEXLER, Laura (2000). *Tender Violence. Domestic Visions in an Age of U.S. Imperialism*. Chapel Hill / Londres: University of North Carolina Press.
- WHELAN, Richard (1995). *Alfred Stieglitz. A Biography*. Nueva York: Little, Brown and Company.
- (2006). *Robert Capa. Obra fotográfica*, trad. de Gabriela Bustelo. Nueva York / Londres: Phaidon Press Limited.
- WINKLER, Susanne (2004). *August Stauda. Ein Dokumentarist des alten Wien*. Viena: Wien Museum.
- YAPP, Nick (1995). *150 Years of Photo Journalism*, vol. I. Londres: Könemann.

- YOCHELSON, Bonnie (1991). *The Committed Eye. Alexander Alland's Photography*. Nueva York: MCNY.
- ZERVIGÓN, Mario (2012). *John Heartfield and the Agitated Image: Photography, Persuasion, and the Rise of Avant-garde Photomontage*. Chicago: University of Chicago Press.
- ZUMALDE, Imanol, y ZUNZUNEGUI, Santos “Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental”. En *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 17, enero-junio de 2014, pp. 86-94.

#### 4. Obras de referencia histórica, literaria y periodística

- ADDAMS, Jane (1961). *Twenty Years At Hull-House*. Nueva York: Signet Classics.
- ALCORIZA, Javier (2005). *La ética de la literatura*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- ALGER JR., Horatio (2005). *Ragged Dick or Street Life in New York with the Boot Blacks* (1868). Nueva York: New American Library.
- ANBINDER, Tyler (2002). *Five Points. The 19th-Century New York City Neighborhood That Invented Tap Dance, Stole Elections, and Became the World's Most Notorious Slum*. Nueva York: A Plume Book.
- ANDERSEN, Hans Christian (1999). *Cuentos maravillosos*, trad. de Elisabet Nonell. Barcelona: Bibliotex, S. L.
- ASBURY, Herbert (2003). *Gangs of New York: Bandas y bandidos en la Gran Manzana (1800-1925)* (1927), trad. de Carme Font. Barcelona: Edhasa.
- BAUSUM, Ann (2007). *Muckrakers: how Ida Tarbell, Upton Sinclair and Lincoln Steffens helped expose scandal, inspire reform, and invent investigative journalism*. Washington, D. C.: National Geographic.
- BEALS, Jessie Tarbox (1928). *Songs of a Wanderer*. Nueva York: August Gauthier.
- BEHAN, Brendan (2012). *Mi Nueva York*, trad. de Julio Labí. Barcelona: Marbot Ediciones.
- BENTON-COHEN, Katherine (2010). “The Rude Birth of Immigration Reform”. En *The Wilson Quarterly*, verano de 2010. En <<http://www.wilsonquarterly.com/article.cfm?AID=1632>>.

- BERCOVITHC, Sacvan (1975). *The Puritan Origins of the American Self*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- BISHAW, Alemayehu (2011). "Areas With Concentrated Poverty: 2006-2010". En *American Community Survey Briefs*. U.S. Department of Commerce, Economics and Statistics Administration, U.S. Census Bureau. Recuperado de <<http://www.census.gov/prod/2011pubs/acsbr10-17.pdf>>.
- BOORSTIN, Daniel J. (ed.) (1989). *Historia de las civilizaciones. Estados Unidos*, vol. 12, trad. de José M<sup>a</sup> Balil Giró et alii. Madrid: Alianza Editorial / Labor.
- BOOTH, William (1890). *In Darkest England and The Way Out*. Londres: The Carlyle Press.
- BOSCH, Aurora (2005). *Historia de los Estados Unidos*. Barcelona: Crítica, S.L.
- BRYAN, Mary Lynn McCree, BAIR, Barbara, y DE ANGURY, Maree (eds.) (2003). *The Selected Papers of Jane Addams*, vol. 1. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- BUNYAN, John (2003). *El progreso del peregrino*, trad. y ed. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Cátedra.
- CARNEGIE, Andrew (1920). *Autobiography of Andrew Carnegie*. Boston: Houghton Mifflin.
- COMETA, Michele (ed.) (2004). *Dizionario degli studi culturali*. Roma: Meltemi editore.
- CRANE, Stephen (1979). *Maggie: A Girl of the Streets. (A Story of New York) (1893)*. Nueva York, edición crítica de Thomas A. Gullason. Londres: W W Norton & Company.
- (1992). *Maggie*, trad. de Pilar Marín. Madrid: Cátedra.
- (2001). *Maggie, a Girl of the Streets, and Other New York Writings*. Introducción de Luc Sante. Nueva York: The Modern Library.
- (2010). *Historias de Nueva York*, trad. de David Cruz. Córdoba: El Olivo Azul.
- (2010). *Maggie. Una chica de la calle*, trad. de Carme Font. Madrid: Navona Editorial.
- CRAPSEY, Edward (1872). *The Nether Side of New York* (1872). En <<http://archive.org/details/nethersidenewyo00crapgoog>>.

- DEFOREST, Robert W., y VEILLER, Lawrence (1905). *The Tenement House Problem*. Nueva York: Macmillan.
- DICKENS, Charles (2005). *Notas de América*, trad. de Beatriz Iglesias. Barcelona: Ediciones B.
- DOLKART, Andrew S. (2007). *Biography of a Tenement House in New York City. An Architectural History of 97 Orchard Street*. Santa Fe / Staunton: The Center for American Places.
- ELLIOT, Emory (ed.) (1991). *Historia de la literatura americana*, trad. de María Coy. Madrid: Cátedra.
- ELSHTAIN, Jean Bethke (2002). *Jane Addams and the Dream of American Democracy*. Nueva York: Basic Books.
- EMERSON, Ralph Waldo (2008). *Naturaleza y otros escritos de juventud*, ed. y trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ESPINOSA, Miguel (1987). *Reflexiones sobre Norteamérica*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- FORD, James (1936). *Slums and Housing*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- FRANKLIN, Benjamin (1997). *Autobiography, Poor Richard, and Later Writings*. Nueva York: The Library of America.
- FRIESS, Horace L. (1981). *Felix Adler and Ethical Culture. Memories and Studies*. Nueva York: Columbia University Press.
- GÓMEZ MOMPART, J. L., y MARTIN OTTO, E. (eds.) (1999). *Historia del periodismo universal*. Madrid: Síntesis.
- GREEN, Roger J. (2005). *The Life & Ministry of William Booth, Founder of The Salvation Army*. Nashville: Abingdon Press.
- HOFSTADTER, Richard (1984). *La tradición política norteamericana y los hombres que la formaron*, trad. de Mariluz Caso. México: Fondo de Cultura Económica.
- IRVING, Washington (1983). "A History of New York, from the Beginning of the World to the End of the Dutch Dynasty". En *Washington Irving*, vol I. Nueva York: The Library of America.
- (2010): *Cuentos del viejo Nueva York*, trad. de Pilar López Losada. Madrid: Ediciones Eneida.

- JACKSON, Anthony (1976). *A Place Called Home: A History of Low-Cost Housing in Manhattan*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- JAMES, Henry (1989). *Cuadernos de notas (1878-1911)*, trad. de M. Cohen. Barcelona: Península.
- JEFFERS, H. Paul (1994). *Commissioner Roosevelt. The Story of Theodore Roosevelt and the New York City Police, 1895-1895*. Nueva York: John Wiley & Sons, Inc.
- JENSEN, Carl (ed.) (2000). *Stories That Changed America: Muckrakers of the 20<sup>th</sup> Century*. Nueva York: Seven Stories Press.
- JOHN, Juliet (ed.) (2006). *Charles Dickens's Oliver Twist. A Sourcebook*. Londres / Nueva York: Routledge.
- KERSHAW, Alex (2000). *Jack London. Un soñador americano*, trad. de Jordi Serra. Barcelona: La liebre de marzo.
- KOVEN, Seth (2004). *Slumming: Sexual and Social Politics in Victorian London*. Princeton: Princeton University Press.
- KING, Martin Luther (2010). *Un sueño de igualdad*. Madrid: Público.
- KIPLING, Rudyard (1987). *La luz que se apaga* (1901), trad. de Juan Luis Calleja. Madrid: Aguilar.
- KRAUSNICK, Michail (1993). *¡Hambriento! La vida de Jack London*, trad. de L. Rodríguez López. Salamanca: Lóguez Ediciones.
- LARDWER, James, y REPETTO, Thomas (2001). *NYPD: A City and Its Police*. Nueva York: Holt Paperbacks.
- LASTRA, Antonio (2004). *Emerson transcendens. La trascendencia de Emerson*. Valencia: Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans. Universitat de València.
- LINCOLN, Abraham (2005). *El Discurso de Gettysburg y otros escritos sobre la Unión* (1863), ed. y trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Tecnos.
- LONDON, Jack (1903). *The People of the Abyss*. Nueva York: The MacMillan Company. [Versión digital en la Library of American Civilization: <[http://openlibrary.org/books/OL24186399M/The\\_people\\_of\\_the\\_abyss](http://openlibrary.org/books/OL24186399M/The_people_of_the_abyss)>.]
- (1988). *The Letters of Jack London*. Earle LABOR, Robert C. LEITZ y Milo SHEPARD (eds.), Stanford, California: Stanford University Press.

- (1995). *The People of the Abyss*. Nueva York: Lawrence Hill Books.  
[Edición facsímil con las imágenes que lo ilustraban.]
- (2003). *El pueblo del abismo*, trad. de José Luis Moreno-Ruiz. Madrid: Valdemar.
- LOWELL, James Russell (1915). “A Parable” (1848). En Upton SINCLAIR (ed.), *The Cry for Justice: An Anthology of the Literature of Social Protest*. En <<http://www.bartleby.com/71/0710.html>>.
- LUBOVE, Roy (1962). *The Progressives and the Slums: Tenement House Reform in New York City 1890-1917*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- LUND, John M. (1994). “Boundaries of Restriction: The Dillingham Commission”. En *History Review*, vol. 6, diciembre de 1994, University of Vermont. En <<http://www.uvm.edu/~hag/histreview/vol6/lund.html>>.
- MCALLISTER, Samuel Ward (2010). *Society as I Have Found It* (1890). Nueva York: Kessinger Publishing, LLC.
- MCCABE Jr., James D. (1872). *Lights and Shadows of New York Life* (también conocida como *The Sights and Sensations of a Great City*). En <<http://www.gutenberg.org/files/19642/19642-h/19642-h.htm>>.
- MCGIFFERT, Michel (ed.) (1969). *Puritanism and the American Experience*. Reading, Massachusetts / Menlo Park, California / Londres, Don Mills (O.T.): Addison-Wesley Publishing Company.
- MORENO CASTRO, Carolina (ed.) (2009). *Comunicar los riesgos. Ciencia y tecnología en la sociedad de la información*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MORISON, Samuel Eliot, COMMAGER, Henry Steele, y LEUCHTENBURG, William E. (1993). *Breve historia de los Estados Unidos*, trad. de Odón Durán, Faustino Ballvé y Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- MURPHY, Kevin P. (2008). *Political Manhood. Red Bloods, Mollycoddles, & Politics of Progressive Era Reform*. Nueva York: Columbia University Press.
- NEVINS, Allan, y COMMAGER, Henry Steele (1996). *Breve historia de los Estados Unidos*, trad. de Francisco González Aramburo. México: Fondo de Cultura Económica.
- O’CONNOR, Stephen (2001). *Orphan Trains. The Story of Charles Loring Brace and The Children he Saved and Failed*. Chicago: The University of Chicago Press.

- PEROSA, Sergio (1985). *American Theories of the Novel*. Nueva York: New York University Press.
- PLUNZ, Richard (1990). *A History of Housing in New York City: Dwelling Type and Social Change in the American Metropolis*. Nueva York: Columbia University Press.
- REESMAN, Jeanne Campbell, HODSON, Sara S., y ADAM Philip (eds.) (2010). *Jack London, Photographer*. Atenas / Londres: The University of Georgia Press.
- REYNOLDS, Marcus T. (1893/1969). *The Housing of the Poor in American Cities*. College Park, Md.: McGrath.
- RIDELL, Joseph N (2006/2007). “Leer América / Lectores Americanos”. En *La Torre del Virrey. Revista de estudios culturales*, n. 2, invierno de 2006/2007 (pp. 3-12), tra. de Javier Alcoriza. Versión digital en <<http://www.latorredelvirrey.es/pdf/02/leer.america.pdf>>.
- ROOSEVELT, Theodore (1985). *An Autobiography*. Nueva York: Da Capo Press, Inc.
- Sagrada Biblia* (1983), trad. de Nacar-Colunga. Madrid: B.A.C.
- SANTE, Luc (1991). *Low Life. Lures and Snares of Old New York*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- SHAPIRO, Bruce (ed.) (2003). *Shaking the Foundations. 200 Years of Investigative Journalism in America*. Nueva York: Thunder’s Mouth Press y Nation Books.
- SINCLAIR, Upton (2012). *La jungla*, trad. de Antonio Samons. Madrid: Capitán Swing Libros, S.L.
- SMEINS, Linda E. (1999). *Building an American Identity. Pattern Book Homes & Communities 1870-1900*. Walnut Creek / Londres / Nueva Delhi: Altamira Press.
- STEFFENS, Lincoln (1993). *La vergüenza de las ciudades*, trad. de María Coy. Universidad de León: Taller de Estudios Norteamericanos.
- (2005). *The Autobiography of Lincoln Steffens*. Berkeley / Heyday Books / Santa Clara, California: Santa Clara University Press.
- STEINBECK, John (2002). *Las uvas de la ira*, trad. de María Coy. Madrid: Cátedra.
- (2007). *Los vagabundos de la cosecha*, trad. de Marta Alcaraz. Barcelona: Libros Asteroide.

- THE LIBRARY OF CONGRESS. *Performing Arts Encyclopedia*. En <<http://lcweb2.loc.gov/diglib/ih/loc.natlib.ih/200000012/default.html>>.
- THOREAU, David Wark (2005). *Walden*, trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Cátedra.
- TOWNSEND, Edward W. (1895). *A Daughter of the Tenements*. Nueva York: Lovell, Coryell & Company.
- TOYNBEE, Arnold J. (ed.) (1985). *Ciudades de destino*, trad. de G. Castro. Madrid: SARPE.
- TREVOR-ROPER, H. (2009). *La crisis del siglo XVII. Religión, Reforma y cambio social*, trad. de Lilia Mosconi. Madrid: Katz Editores.
- UNITED STATES IMMIGRATION COMMISSION. *The Dillingham Commission Reports*. En <<http://site.ebrary.com/lib/stanfordimmigrationdillingham/home.action>>.
- VEILLER, Lawrence (1910). *Housing Reform: A Hand-Book for Practical use in American Cities*. Nueva York: New York Charities Publication Committee.
- WALZER, Michel (1998). *Tratado sobre la tolerancia*, trad. de Francisco Álvarez. Barcelona: Paidós.
- (2002). *The Company of Critics. Social Criticism and Political Commitment in the Twentieth Century*. Nueva York: Basic Books.
- (2007). “¿Qué significa ser americano?” (pp. 139-162). En Josetxo BERIAIN y Maya AGUILUZ (eds.), *Las contradicciones culturales de la modernidad*, trad. de Antonio Elena. Barcelona: Anthropos.
- WEBER, Adna F. (1967). *The Growth of Cities in the Nineteenth Century* (1899). Ithaca; Cornell University Press.
- WEINBERG, Arthur y Lila (eds.) (2001). *The Muckrakers*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- WHITE, Morton (1978). *The Philosophy of the American Revolution*. Nueva York: Oxford University Press.
- WHITE, Morton y Lucia (1967). *El intelectual contra la ciudad*. Buenos Aires: Emecé.
- WIMSATT, W.K., y BEARDSLEY, Monroe (1982). “The Intentional Fallacy” (pp. 3-20). En W.K. WIMSATT (ed.) *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.



ZIFF, Larzer (1973). *Puritanism in America. New Culture in a New World*. Nueva York: A Viking Press.

ZÚÑIGA PULIDO, Verónica (2005). *El modelo filantrópico estadounidense como una alternativa para crear una cultura altruista en México*. Tesis doctoral. Universidad de las Américas Puebla. Escuela de Ciencias Sociales. Departamento de Relaciones Internacionales e Historia. En <[http://catarina.udlap.mx/\\_dl\\_a/tales/documentos/lri/zuniga\\_p\\_v/portada.html](http://catarina.udlap.mx/_dl_a/tales/documentos/lri/zuniga_p_v/portada.html)>.

ZUNZ, Oliver (2012). *Philanthropy in America. A History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

## 5. Colecciones

*Alexander Alland Photograph Collection 1885-1905, 1940*, New York Historical Society (NYHS), Nueva York, EE.UU. La colección custodia las fotografías de Alland. Dos series se centran en los gitanos del Lower East Side y los judíos afroamericanos de Harlem. Otras imágenes describen la vida de la ciudad neoyorquina en el cambio de siglo. La colección no está disponible *on-line*, pero puede solicitarse el *finding aid* a través de la página web de la NYHS: <<http://www.nyhistory.org/museum-collections-0>>.

*Alice Austen Photographs Collection*, Staten Island Historical Society / Historic Richmond Town, Staten Island, Nueva York, EE.UU. La Staten Island Historical Society alberga la colección más importante de fotografías de Austen (unos 7.000 negativos), si bien The Alice Austen House Museum y la New York Historical Society (NYHS) también disponen de sendas colecciones. Véase <<http://statenisland.pastperfect-online.com/>>.

*American Memory Collection*, Library of Congress, Washington, D. C., EE.UU. Ambicioso proyecto de digitalización de todo tipo de ítems documentales (escritos, visuales y sonoros) de la experiencia histórica, cultural y política americana, disponible *on-line* en <<http://memory.loc.gov/ammem/index.html>>.

*Arnold Genthe's San Francisco Chinatown, 1895-1906, Photography Collection*, California Historical Society (CHS), San Francisco, EE.UU. El mayor fondo fotográfico de Arnold Genthe se conserva en la CHS: <[http://www.californiahistoricalsociety.org/collections/photo\\_collection/genthe/](http://www.californiahistoricalsociety.org/collections/photo_collection/genthe/)>.

*August Standa Sammlung*, Wien Museum, Viena, Austria. El Wien Museum custodia la colección más voluminosa de las fotografías urbanas de Stauda: <<http://www.wienmuseum.at/de/sammlungen/topografie-und-stadtentwicklung/fotografie.html>>.

*Barnardo's Film and Photographic Archive (FOCAL)*, Ilford, Essex, Inglaterra. El archivo contiene unas 500.000 imágenes y 300 películas que documentan la historia de la organización desde su fundación en 1874 hasta la actualidad, incluyendo su trabajo en Canadá y Australia. Véase <[http://www.barnardos.org.uk/what\\_we\\_do/who\\_we\\_are/history/family\\_history\\_service/family\\_history\\_service\\_our\\_service/photo\\_archive.htm](http://www.barnardos.org.uk/what_we_do/who_we_are/history/family_history_service/family_history_service_our_service/photo_archive.htm)>.

*Browning Photograph Collection*, Department of Prints, Photographs and Architectural Collections, New York Historical Society (NYHS), Nueva York, EE.UU. La colección contiene las fotografías tomadas entre 1918 y 1952 por Irwing Browning en su afán por documentar la vida de la ciudad de Nueva York, incluida su serie sobre el Lower East Side: <<http://www.nyhistory.org/museum-collections-0>>. No está disponible *on-line*.

*City of Leeds, Unsanitary Areas Collection*, University of Leeds, Special Collections, Brotherton Library, Leeds, Inglaterra. La University of Leeds custodia las fotografías tomadas para publicitar la erradicación de las barriadas insalubres en Leeds entre 1896 y 1901: <<http://library.leeds.ac.uk/special-collections>>. Las fotografías de los proyectos de remodelación urbanística en Leeds, no obstante, están repartidas en diversas instituciones: la Brotherton Library alberga cuatro álbumes con cien fotografías cada uno sobre las zonas que iban a ser afectadas por los nuevos planes de demolición; por su parte, la Leeds City Reference Library posee cinco volúmenes de *Photographs of Unhealthy Areas*, del Leeds City Council, City Engineer's Department, que contienen 215 fotografías de las áreas depauperadas de York Street y Quarry Hill (se trata de copias modernas provenientes de los siete volúmenes ilustrados originales y de la Leeds Order Bill de 1901); y la Leeds Public Free Library contiene *Views of Old Leeds*, dos grandes volúmenes sobre el mismo tema con 154 fotografías que abarcan la zona afectada por dos de los planes urbanísticos.

*Community Service Society Collection*, Rare Book & Manuscript Library, Columbia University, Nueva York, EE.UU. Entre los fondos que alberga la colección, se encuentran las series fotográficas de los barrios bajos más importantes de Jessie Tarbox Beals y

Hiram Myers. También conserva fotografías de Lewis Hine y Jacob Riis. El *finding aid* de la colección está disponible *on-line*: <[http://findingaids.cul.columbia.edu/ead/nnc-rb/ldpd\\_4079675/summary](http://findingaids.cul.columbia.edu/ead/nnc-rb/ldpd_4079675/summary)>.

*Frances Benjamin Johnston Collection. Photographs and Papers*, Library of Congress, Washington, D. C., EE.UU. La Biblioteca del Congreso de Washington es la principal depositaria de la obra gráfica y literaria de Frances Benjamin Johnston. En <<http://www.loc.gov/rr/print/coll/131.html>> pueden consultarse los fondos digitalizados.

*Hermann Drawe Sammlung*, Österreichisches Volkshochschularchiv, Viena, Austria. El Volkshochschularchiv custodia un total de 60 diapositivas de linterna mágica de Hermann Drawe sobre los barrios bajos de Viena. Se puede acceder a la información técnica y archivística de cada imagen desde el siguiente buscador <[www.vhs.at/vhsarchiv](http://www.vhs.at/vhsarchiv)>. El material digitalizado todavía no figura en la página web, pero la página *IMAGNO. Brandstätter Images* permite la visualización *on-line* de algunas de estas imágenes: <<http://www.imagno.at/webgate/>>. La Sammlung Christian Brandstätter de Viena también dispone de fondos de Hermann Drawe.

*Hine Photo Collection*, The Gannett Foundation Photographic Study Center, George Eastman House, Rochester, NY, EE.UU. Es la mayor colección de fotografías de Lewis W. Hine. Contiene más de 10.000 negativos, entre los que figuran sus series sobre los *tenements* y los *sweatshops* neoyorquinos. Véase <<http://www.eastmanhouse.org>>.

*Index to American Photographic Collections*, de Andrew H. Eskind (ed.). No es una colección, sino un índice de colecciones compilado en el International Museum of Photography de Rochester (véase la referencia bibliográfica del apartado “Obras de referencia de estudios sobre la imagen”). Entre otros aspectos, recoge una lista alfabética de fotógrafos con referencias a códigos de cualesquiera de los 656 museos y sociedades históricas de Estados Unidos que han informado de los fondos fotográficos que poseen. Es útil para localizar la ubicación de fondos fotográficos. Aunque ha sido publicado en papel, desde ciertas instituciones que se han dado de alta en el registro, puede accederse a una selección de la compilación *on-line*: <[http://fm35.888.net/fmi/iwp/res/iwp\\_auth.html?sid=02202940FF8EAD51120374C4](http://fm35.888.net/fmi/iwp/res/iwp_auth.html?sid=02202940FF8EAD51120374C4)>.

*Jack London Collection*, Huntington Library, San Marino, California, EE.UU. Se trata de la mayor colección de la Huntington Library, con más de 60.000 documentos personales de Jack London, desde los ejemplares de sus libros, sus contratos con editoriales y correspondencia profesional y personal, hasta su álbum de fotografías y *Scrapbook*, entre otros documentos de interés sobre la obra gráfica y literaria del autor.

*Jacob A. Riis Collection*, Museum of the City of New York (MCNY), NY, EE.UU. La colección del MCNY incluye tanto imágenes captadas por Riis o su grupo de colaboradores, como otras adquiridas por él para ilustrar sus artículos, y consta de 412 negativos de cristal (*dry plates*), 161 diapositivas de linterna mágica (*lantern slides*) y 193 impresiones a papel (*vintage prints*). Desde 2012 existe acceso *on-line*. <<http://collections.mcny.org/>>.

*Jacob A. Riis Neighborhood Settlement Records 1891-1990*, Humanities and Social Sciences Library, Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library (NYPL), Nueva York, EE.UU. La NYPL custodia también los papeles relacionados con la gestión y administración de la institución de ayuda al inmigrante creada por Jacob A. Riis y las King Daughters, en cuya administración siguieron participando Mary Phillips y Roger William Riis —la segunda esposa y uno de los hijos de Riis, respectivamente—, tras la muerte del autor. El *finding aid* puede consultarse en <<http://www.nypl.org/sites/default/files/archivalcollections/pdf/riissett.pdf>>.

*Jacob A. Riis Papers*, Humanities and Social Sciences Library, Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library (NYPL), Nueva York, EE.UU. Contiene documentos complementarios a los *Jacob Riis Papers* de la Library of Congress, como la correspondencia que Riis mantuvo con su familia, sus diarios de bolsillo en danés de sus primeros años en USA como inmigrante en busca de empleo (1871-75), notas sobre sus conferencias, manuscritos holográficos, recortes de prensa, etc. Una relación pormenorizada de estos y otros documentos puede consultarse en <<http://legacy.www.nypl.org/research/chss/spe/rbk/faids/riisj.pdf>>.

*Jacob A. Riis Papers*, Manuscript Division, Library of Congress, Washington, D.C., EE.UU. Es la mayor colección de documentos de Riis. Reúne más de 3.000 ítems relacionados principalmente con su trabajo como periodista y escritor: correspondencia, borradores y copias impresas de artículos (*Scrapbook*), discursos y conferencias, y otros materiales. El contenido específico (*finding aid*) puede consultarse en <<http://lcn.loc.gov/>>

mm73037903>. Por motivos de preservación no se permite el trabajo con los originales, sino a través de *microfilms*.

*Jacob A. Riis Reference Photograph Collection*, New York Historical Society (NYHS), Nueva York, EE.UU. La colección fotográfica de la obra de Riis que custodia la NYHS se basa en los positivos a papel que Alexander Alland obtuvo de los negativos originales de Riis en 1946 para la exposición que albergó el MCNY en 1947 *The Battle with the Slum 1887-1897*. La colección no está disponible *on-line*, pero puede solicitarse el *finding aid* a través de la página web de la NYHS: <<http://www.nyhistory.org/museum-collections-0>>.

*Jessie Tarbox Beals Photographs Collection*, Cambridge, Massachusetts, EE.UU. En el Harvard's Visual Access Catalog puede consultarse parte de la obra fotográfica de Beals, que está repartida en diversas instituciones pertenecientes a Harvard, como la Schlesinger Library y la Frances Loeb Library del Harvard Graduate School of Design y el Fogg Museum/ Carpenter Center for the Visual Arts: <[http://via.lib.harvard.edu/via/deliver/advancedsearch?\\_collection=via](http://via.lib.harvard.edu/via/deliver/advancedsearch?_collection=via)>.

*John Thomson Photographs Collection*, National Library of Scotland/Wellcome Institute for the History of Medicine, Reino Unido: <<http://digital.nls.uk/thomson/>>. La Wellcome Library de Londres también custodia colecciones sobre Thomson: <<http://library.wellcome.ac.uk/about-us/about-the-collections/art-collection/>>.

*National Child Labor Committee Collection*, Prints and Photographs Division, Library of Congress, Washington, D. C., EE.UU. En <<http://www.loc.gov/pictures/collection/nclc/>> pueden consultarse más de 5.000 fotografías digitalizadas de Lewis W. Hine tomadas para el NCLC, la mayoría de ellas sobre la explotación infantil en Estados Unidos.

*Prints & Photographs Online Catalog (PPOC)*, Library of Congress, Washington, D.C., EE.UU. La Library of Congress custodia una colección de 72 fotografías de Jacob Riis titulada *Poverty and tenement life in New York City, ca. 1890*, disponible en <<http://www.loc.gov/pictures/collection/coll/item/2002717297/>>. Son positivos a papel obtenidos de los negativos originales del MCNY a finales de 1940 y principios de 1950 para una exposición en la Federal Security Agency. Muchas de las fotografías están montadas sobre cartones de 36 x 26 cm. y no respetan los encuadres originales.

*Richard Hoe Lawrence Collection*, Department of Prints, Photographs and Architectural Collections, New York Historical Society, Nueva York, EE.UU. La colección no está disponible *on-line*, pero puede solicitarse el *finding aid* a través de la página web de la NYHS: <<http://www.nyhistory.org/museum-collections-0>>.

*Thomas Annan Photographic Collection*, the Mitchell Library, Glasgow, UK: <<http://www.glasgowlife.org.uk/libraries/the-mitchell-library/special-collections/thomas-annan-photographic-collection/Pages/home.aspx>>. The Mitchell Library custodia más de 1.000 fotografías de Glasgow tomadas por Annan. El Musée d'Orsay de París también conserva algunos fondos del autor: <<http://www.musee-orsay.fr/en/espace-professionnels/professionals/researchers/rech-rec-art-home/home.html>>.



## Índice onomástico

- 301 Mulberry Street*, 104, 105  
*A 'Scrub' and Her Bed* — The Plank, 58, 62-63, 235, 236, 393, 565  
*A Child of the Dump*, 338-339  
*A Daughter of the Tenements*, 198, 199  
*A Down-town Morgue*, 205 n. 88, 206, 300, 302  
*A Greaser in a Coal Mine Carrying Two Pails of Grease...*, 536, 540  
*A Growler Gang in Session*, 431  
*A Merchant*, 502  
*A Municipal Lodging House*, 234-235  
*A Synagogue School in a Hester Street Tenement*, 121, 122  
*A Ten Year's War*, 122, 124, 311 (fotografías)  
*A Truck for a Playground*, 338-339  
*A World History of Photography*, 373-380  
Abbot, Lyman, 115  
Abbott, Berenice, 49, 359  
abolición de la esclavitud, 169  
abordaje estetizante, 364  
Adams, Ansel, 49, 50, 336, 339 n. 54, 428-429  
Adams, Henry, 69  
Adams, John Quincy, 153 n. 1  
Addams, Jane, 166, 179 n. 46, 188-190  
Adler, Felix, 111, 191-193  
afán de independencia, 158  
afán expansionista, 151  
Agee, James, 341, 345  
Alcoriza, Javier, 552 n. 8, 141 n. 120, 143 n. 123, 160 n. 10, 170 n. 28, 224 n. 113, 608, 609, 610, 613, 614  
alegoría de la casa dividida, 169-170  
Alger, Horatio, 41, 139  
Alland, Alexander, 48, 50, 52, 54 n. 31; 58; 59; 66; 75; 314 (carácter innovador de la obra de Riis); 322 (recuperación de los negativos de Riis); 322 (semejanzas existentes entre ambos autores); 322-323 (búsqueda y recuperación de los originales fotográficos); 326 (consideración de las fotografías de Riis); 328-329 (defectos técnicos); 360-61 n. 75  
amarillismo, 225-226  
América como civilización, 35, 44, 134-139, 178  
América para los americanos, 153  
América, 35 n. 1, 155, 156 n. 4, 160 n. 11, 172, 178  
American Memory, 42 n. 13,  
americanismo compuesto o mixto (véase *hyphenated americanism*)

- americanismo, 70 n. 2, 128, 134-138, 49  
*Among the Offal at West 47th Street*, 234  
*An All-Night Two-Cent Restaurant, in  
 The Bend*, 205 n. 88, 207, 300-301  
*An American Exodus: A Record of  
 Human Erosion*, 340  
*Rear Tenement in Roosevelt Street*, 201,  
 260, 261
- anarquistas, 140  
*Anglo-conformity*, 37
- Annan, Thomas, 467-469
- anonimato étnico, 137-138  
*Appeal to Reason*, 242  
*Arab Boarding House*, 334-336
- Arbella, 158, 160 n. 11, 161, 181
- arte de escribir (*Art of Writing*), 42
- arte de gastar dinero, 145
- artefactos culturales, 138
- Arvella, 44
- asilos policiales (*police lodging rooms*), 40,  
 86-95, 234-237, 306-308, 555, 558
- Asmus, Gesine, 472 n. 180, 473 n.  
 181, 474, 475, 479 n. 186, 481  
*At the Cradle of the Tenement*, 296-298
- Atget, Eugène, 49, 496
- Atherton, Perry Lee, 132  
*Atlantic Monthly*, 197  
*Aufklärung* (véase *Ilustración*)
- Austen, Alice, 511-513, 524
- B.-N, *Danzingerstraße*, 71, 479, 480
- B.-N, *Seestraße*, 27, 479, 480
- B.-NO, *Friedenstraße*, 47 *Quergebäude im  
 Keller*, 479, 481
- B.-SW, *Grossbeerenstraße 6, Vorderhaus  
 im Keller*, 479
- B.-SW, *Kreuzbergstrasse 49*, 476
- Bacher, Otto H., 291, 297
- Bacon, Edmund N., 160-161 n. 13  
*Bandit's Roost*, 48 n. 24, 65, 67, 399-  
 414, 425-427, 438  
*Barefoot Child with Sister*, 521
- Barnardo, Thomas John, 465-466
- barrios bajos (*slums*), 37 n. 5  
 (crecimiento); 85-86, 106 n. 56  
 (primer contacto de Riis); 186  
 (aparición); 198 (interés literario);  
 211 (fuente de espectáculo e idea-  
 lización); 215-216 (diferencia entre  
 el viejo y el nuevo suburbio)
- Barry, Josephine, 127
- Bausum, Ann, 225, 242 n. 133  
*Baxter St. Alley in Mulberry Bend*, 467, 468
- Beals, Jessie Tarbox, 53, 514-519, 524
- Beecher, Henry Ward, 115  
*'Before' and 'After' Photographs of a Young  
 Boy*, 465-466
- benefactor, 141
- beneficio o riqueza común, 142
- Benet, Vicente J., 331 n. 49
- Bertrand, Allison, 364 n. 82  
*Bohemian Cigar Workers*, 477
- Booth, William, 117-118  
*Bottle Alley*, 438-440
- Bourke-White, Margaret, 340, 359  
*Boy from Loray Mill*, 536, 540  
*Boys Playing in Open Fire Hydrants*, 520  
*Boys Playing on a Stood*, 520
- Brace, Charles Loring, 113 n. 72
- Brandstätter, Christian, 486 n. 191  
*Breaker Boys at a Pennsylvania Coal Mine*,  
 536, 540
- Bringing in the Apple Crop*, 310-311
- Bristol, Horace, 341
- Broadhead, Richard H., 196
- Brower, Otto, 342
- Browning, Irving, 522-523
- Buk-Swienty, Tom, 77, 78 n. 17, 87 n.  
 31, 104 n. 55, 111 n. 67, 117 n. 80,  
 166, 186, 247 n. 140
- Bunyan, John, 224, 225, 227 n. 120, 547
- Burlamaqui, Jean-Jacques, 173
- búsqueda del bien común, 156  
*Bystander: A History of Street Photogra-  
 phy*, 389 n. 108
- Caldwell, Erskine, 340



- Calhoun, John C., 171
- Cameron, James Spottiswoode, 469-471
- Capa, Robert, 389 n. 108
- carácter transgenérico de la obra de Riis (véase *catalogación genérica*)
- caridad, 147-149
- Carnegie, Andrew, 132 n. 101, 144, 145, 147, 148, 149
- Cartier-Bresson, Henry, 50
- casas de vecindad (*tenements*), 38, 120, 143, 148, 150, 161, 164, 165, 170-171, 172, 175, 177, 181, 191, 312, 352, 377, 421, 423
- castigo divino, 150
- Castle Garden, 77 n. 15
- Cat Alley, Where the Rear Tenements Were Torn Down in the Elm Street Widening*, 286, 287
- catalogación genérica de la obra de Riis, 155-156
- Chandler, Charles F., 111
- Charity Organization Society (COS), 113 n. 73
- Chesterton, G.K., 221 n. 108
- Chicago Albumen Works, 56
- Chicken Killeries and Hotel Outhouses on Shore of Lake Mahopac*, 232, 233 n. 127
- Chicken Killeries, 232, 233 n. 127
- Child Beside a Wooden Fence*, 520
- Children of the Tenements*, 125
- Children Playing in a Gutter*, 514-515
- Children Playing with a Burlap Sacks and Wheel Burrow*, 514-515
- Children Playing with a Garbage Can*, 514-515
- Children's Aid Society*, 113 n. 72,
- Christmas Stories*, 126 n. 94
- ciudad americana, 151, 157
- ciudad moderna, 131 (concepción de la); 151, 157 (americana); 178-185; 198 (lugar de luchas sociales)
- ciudadanía (sentido de la), 134-135, 136
- ciudadano americano (condición de), 136-138, 150-151
- Class in mathematical geography studying earth's rotation around the sun*, Hampton Institute, 508-509
- Close No. 118 High Street*, 467, 468
- Close No. 193 High Street*, 467, 469
- Close No. 46 Saltmarket*, 467, 468
- Collier's*, 245
- colonias, 156
- colonización, 157 n. 5
- Columbus Park*, 551
- Commager, Henry S., 36 n. 2, 157 n. 5
- Cómo vive la otra mitad*, 39, 40-41, 44, 45, 73, 115-117, 122; 161-163 (carácter evangélico); 163-165 (estructura); 165, 167, 169 (sentido de las mitades); 165-168 (origen del título); 169-171 (retórica lincolniana); 172-174 (retórica puritana, retórica de los textos fundacionales); 174 (fraseología cristiana); 175 (metodología científica); 176 (acentos proféticos de su denuncia); 201-202, 212 (pintoresquismo); 204-207 (destrucción de la infancia); 207-208 (influencia del *tenement* en el hogar); 213 (lenguaje de la escritura caritativa); 200-222 (paralelismos con *Maggie: A Girl of the Streets*); 215 (historias con calado humano); 221-222 (voluntad de denuncia); 237-240 (procedimiento de investigación *muckraker*); 247-255 (proyección en Jack London); 255-259 (influencia dickensiana); 259-262 (tono de guía turística); 263-264 (cartografía visual y textual de la pobreza); 264 (eficacia de la denuncia); 292-296 (fotografías impresas en semitonos); 297-303 (grabados); 313-323 (impacto e influencias en

- términos fotográficos); 428-458 (imbricación de texto e imagen); 387, 417, 420-423, 506, 543, 554 (prejuicios)
- comunicación del riesgo, 231
- comunidad (valor de la), 130 n. 99, 141, 142, 144, 150, 159-160, 181, 183, 191, 225
- conciencia de la novedad histórica como pueblo, 156
- conciencia étnica, 137, 139
- conciencia pública/social, 148, 155, 213
- conferencias ilustradas (con linterna mágica), 263-264, 289-291, 363, 443-458, 488, 528, 529
- confianza en sí mismo, 156
- contaminación del Croton Reservoir, 231-233
- Contra la interpretación*, 423-424
- Cooper, James Fenimore, 81
- Cordasco, Francesco, 59
- Corolario*, 153-154 n. 1
- Cosmopolitan*, 197
- Cotton-pickers Ranging in Age from Five to Nine...*, 537, 540
- Court at no. 24 Baxter Street*, 467, 468
- Courtyard by St. Peter's Square*, 471
- Cox, Kenyon, 291, 299
- Crane, Stephens, 197, 198, 199; 200-222 (puntos de encuentro/desencuentro con la obra de Riis); 547
- cristianismo, 146
- Curtis, James, 346 n. 65, 348 n. 65, 413
- Czitrom, Daniel, 40-41, 64, 65, 194, 289 n. 16, 315 n. 30, 337 n. 53, 393 n. 114, 394, 402 n. 121
- Dana, Charles A., 84, 106
- Das Quartier in der Floßgasse*, 483, 484
- Das Quartier in der Floßgasse*, 483, 484
- deber de los ricos, 144
- Declaración de Independencia, 154, 159, 160, 173, 546, 548
- DeForest, Robert, 46
- democracia, 142-143, 154, 156-157, 178, 179, 180, 185, 229 n. 122
- Demorest's*, 197
- Der größte Schlafraum in dem Asyl in der Floßgasse*, 482
- Der Heimatschützer Karl Graf Lanckoronski ließ das "verschwindende Alt-Wien" fotografisch dokumentieren, hier die Barnabitengasse* 11-13, 496, 497
- derecho natural (*iusnaturalismo*), 172, 173
- derechos humanos, 173
- derechos inalienables, 154, 172, 173
- desarraigo, 139, 152
- desmitificación de América, 155
- determinismo social, 183 n. 53, 215, 222
- Días de Tweed en St. Louis*, 227
- Dickens, Charles, 98, 247, 255-259
- Die "Kette" in der Wärmestube in der Burghardtasse*, 492, 493, 494
- Die "Kinderecke" in der Wärmestube*, 492, 493, 494
- Die Nachtwache vor der "Zwingburg"*, 488, 489, 494
- Dillingham Commission, 75-77
- Diner, Hasia R., 65, 166, 167
- disfunciones de la democracia en América, 154, 183
- Disturbios contra el Alistamiento Forzoso, 164
- Dockrats in Quarters*, 114
- Doctrina Monroe, 153 n. 1
- documentos fundacionales, 155, 158
- Draft Riots (véase *Disturbios contra el Alistamiento Forzoso*), 412
- Drawe, Hermann, 388, 390, 471, 482-495, 525, 526
- Dreiser, Theodore, 197
- Durch die Quartiere der Not und des Verbrechen*, 482-495
- East End, 249
- Eastman Kodak Company, 167 n. 25
- Eder, Josef Maria, 358
- Edison Company, 128

- educación, 148-149, 229 n. 122
- efecto verdad, 327
- El eje del mundo. Fotografía y nación* (véase *Stimson, Blake*)
- El intelectual contra la ciudad*, 178
- El peso de la representación* (véase *Tagg, John*)
- El progreso del peregrino*, 223, 224
- El pueblo del abismo*, 247-254
- Elisabeth Street Police Station — Women Lodgers* (1893), 59, 62, 63
- Ellis Island, 77 n. 15
- Elogios ahora a hombres famosos*, 340-341, 360
- emancipación femenina, 190
- Emerson, Ralph Waldo, 117-118 n. 81, 141, 142, 143, 197, 543, 545
- Epoch*, 117-118 n. 81
- Espinosa, Miguel, 158, 160
- estereoptición, 102-103, 113
- estereoscopio, 289
- estética del error, 326 y ss.
- estética deliberada de la inmediatez, 327 y ss.
- estilo documental, 359
- Estudios Culturales, 64
- etapa/época progresista, 143, 191, 193, 226 n. 118
- ética cristiana, 147
- ética del esfuerzo, 159
- evangelio de la justicia (*the gospel of justice*), 148,
- evangelio de la riqueza (*the gospel of wealth*), 144, 145 n. 127
- Evans, Walker, 341-341, 345-347, 359, 360
- Evening Sun*, 116, 121, 231, 233, 306
- experimento democrático, 152, 183
- Experimento sobre la miseria* (*An Experiment in Misery*), 217-221
- Experimento sobre la riqueza* (*An Experiment in Luxury*), 220 n. 106
- explotación infantil, 154
- Eymann, Scott, 344
- falacia intencional, 422
- familia, 156
- Family in a Doorway*, 521
- Family Making Artificial Flowers* (1892), 52, 53
- Farm Security Administration (FSA), 49, 50, 66, 330, 339-347, 359, 362
- ficción regional, 213, n. 98
- filantropía moderna, 142, 143-147, 191
- Five Points, 249
- flash and run*, 331, 336
- flash de magnesio, 111-112, 280, 286, 360-61 n. 75
- Flash of a Dream*, 65 n. 43
- Fontcuberta, Joan, 357 n. 71, 363, 364, 392 n. 113
- Foote, Stephanie, 64, 213 n. 98, 223
- Ford, John, 342, 344
- Former Texas tenant farmers displaced by power farming*, 345, 347
- Fortune*, 340
- fotografía estereoscópica, 289
- fotografía, 278 (un oficio consolidado/expediciones fotográficas); 279 (vehículo para reactivar la opinión pública/elemento probatorio); 361 (dimensión ética o moral/valor performativo); 357 y ss. (historias de la fotografía)
- fotomecánica, 304 (evolución)
- foucaultiana (teoría), 414
- Fox, Robert, 65 n. 43
- Fragile Dwelling*, 550
- Fraile Marcos, Ana María, 222
- Franklin, Benjamin, 69, 166, 167, 179
- Franklin, Jean Dwight, 132
- Freund, Gisèle, 391 n. 111; 394, 277
- Fried, Lewis, 184, 215
- Frizot, Michel, 386, 387-388
- frontalidad de la mirada (véase *mirada a cámara*)
- frontera (importancia de la), 151, 157

- Fuller, Margaret, 117-118 n. 81  
funciones del discurso, 414
- Gandal, Keith, 211, 212, 213, 214
- Gangs of New York*, 65, 410-412, 494 n. 198, 551
- García González, Gloria, 225
- Gardner, Alexander, 300
- Garland, Hamlin, 194
- Gasser, Martin, 357 n. 71  
genio, 142
- Genthe, Arnold, 500-506
- Gernsheim, Helmut, 365, 366  
*Geschichte der Photographie*, 358
- Getting Ready for Supper in the Newsboy's Lodging-House*, 432-436
- Gidal, Tim, 390
- Gil Glazer, Ya'ra, 372
- Giortz, Elisabeth, 80
- Girl and the Baby, Scene in Gotham Court*, 54 n. 33, 55,  
*Girl and the Baby, Scene in Gotham Court*, 54, n. 33, 55, 201 n. 84, 203
- Gleason, Philip, 137  
*Go cart with two boys*, 514, 516
- Godoy, Alfonso Sabán, 246  
golillos (*street Arabs*), 40, 140 n. 118, 448-458
- Graffiti and Little Boy*, 514, 516
- Greeley, Horace, 166, 167
- Green, Jonathan, 347, 524 n. 227, 526 n. 230
- Griscom, John H., 166, 167
- Guerra Civil americana, 153, 164, 195  
guías *shunshine and shadows*, 41, 212, 264 n. 161
- Gullason, Thomas A., 200, 222  
*Gypsies in New York City*, 324, 325
- Hales, Peter Bacon, 313, 320, 394-399
- Hanway, Christopher, 109 n. 65,  
*Harper's Weekly*, 115, 197, 310  
*Hartford Times*, 132-133
- Heffren, John Harvey, 52-53, 54 n. 32  
*Hell's Kitchen and Sebastopol*, 292, 293
- Herkner, Anna, 75-77  
*Hester Street*, 522  
*Hester Street. The Street, the School Children's only Playground*, 497, 523
- Hine, Lewis W., 66, 188, 189, 296, 339, 359, 360, 361, 362 n. 77, 525-544
- Hirsch, Robert, 371, 382-383  
*Histoire de la découverte de la photographie*, 357, 358 n. 72  
*Histoire de la Photographie*, 386-387  
*Historia general de la fotografía*, 386
- historia, escritura de, 356 (carácter proteico)
- hombre nuevo de América, 141
- hombres representativos, 142
- How American People Live* (exposición fotográfica), 340 n. 56
- How the Other Half Lives*, 54-55 (Dover Publications), 64-65 (Norton Critical Editions), 65 n. 43 (serie televisiva documental del Channel 4 Television Corporation)
- How the Other Half Lives. Studies among the Tenements of New York* (artículo), 115
- Howells, William Dean, 197, 198
- Hull-House, 188
- Hunting River Thieves*, 317, 319  
*hyphenated americanism*, 135-139  
*hyphenated Americans*, 37 n.4
- I have a Dream*, 129 n. 99
- '*I Scrubs*' — *Katie who Keeps House in West Forty-ninth Street*, 337
- '*I Slept Here*', *Church Street Station*, 88, 92, 488
- Ibieta Gabriella, 541
- Icarus, High Up on Empire State Building*, 530-531
- ideales americanos, 151, 152
- identidad americana, 134
- Ilustración, 158-160

- imbricación de texto e imagen, 278, 299, 360, 428-458
- impronta literaria del puritanismo americano, 156-178
- In a Chinese Joint*, 505-506
- In Darkest Africa*, 117
- In Darkest England and The Way Out*, 117-118
- In Sleeping Quarters — Rivington Street Dump*, 353-355
- In the Home of an Italian Rag-Picker, Jersey Street* (véase *Italian Mother*)
- inmigración, 35-36 (flujo migratorio en Estados Unidos)
- interpretación (antiguo estilo de), 423-424
- Irving, Washington, 39 n. 10
- Is There Santa Claus?*, 125
- Italian Mother*, 58, 60-61, 300, 303
- Jack London, Photographer*, 250 n. 146
- Jacob A. Riis Collection (MCNY), 49, 54, 56 (fiabilidad del catálogo), 57-58 (contenido)
- Jacob A. Riis Neighborhood Settlement House, 109 n. 65
- Jacob Riis Houses, 48
- Jacob Riis Papers* (Library of Congress), 51, 57 n. 35, 321
- Jacob Riis. Photographer and Citizen*, 50, 59, 60-61, 63, 64 n. 40,
- James, Henry, 69, 197, 198
- Jefferson, Thomas, 159, 173, 179, 180, 183, 184
- Jeffrey, Ian, 380-381
- Jensen, Carl, 242-243 n. 133, 341 n. 58
- Jessie Tarbox Beals, First Woman News Photographer*, 54 n. 31, 296
- John Campbell and Roy Little*, 537, 540
- Johnson, Clifton H., 296
- Johnston, Frances Benjamin, 507-511
- Juan Nadie* (Meet John Doe), 126
- King, Martin Luther, 129 n. 99
- King's Daughter Settlement House, 109
- Kipling, Rudyard, 292-293 n. 23
- Kläger, Emil, 482-495
- Knee-Pants at Forty-five Cents a Dozen — A Ludlow Street Sweater's Shop*, 96, 333-334
- knickerbockers*, p. 39 n.10
- Koenig, Thilo, 279, 387
- Kohn, Albert, 472, 475, 481
- Kossoy, Boris, 364
- La fotografía como documento social*, 394
- La Guardia, Fiorello, 48
- La jungla*, 240, 241, 242-246
- La luz que se apaga*, 292-293 n. 23
- La vergüenza de las ciudades*, 226-229
- Ladie's Home Journal, The*, 197
- Lane, James B., 59, 64 n. 40, 130 n. 102, 139 n. 120, 130 n. 99
- Lange, Dorothea, 340, 359
- Las iras de la ira* (novela), 341-342
- Las iras de la ira* (película), 342-345
- Lastra, Antonio, 43 n. 14
- Lawrence, Richard H., 39, 45, 281, 282-284, 401-404, 412-413
- Lawrence, Veiller, 46
- Lécuyer, Raymond, 365, 366
- Lemagny, Jean-Claude, 280, 386
- Let Us Now Praise Famous Men* (véase *Elogiemos ahora a hombres famosos*)
- Lewis, R.W.B, 43, 195, 247 n. 140
- libertad, 154, 159, 179, 183, 229 n. 122
- Life*, 340, 341
- Lincoln, Abraham, 169, 170
- linterna mágica, 66, 102-103, 112, 238 n. 130, 263, 289, 291, 363
- Little Girl Near Stove Family in Next Room*, 514, 516
- Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement - "Five Cents a Spot!"*, 48 n. 24, 58, 60, 300-301, 304, 314, 393, 440-443, 485, 486

- London, Jack, 40, 247-254, 497-499, 525  
*Look*, 340, 341, 342  
*Looking at Photographs*, 366  
*Louie with kitten, the Hill*, 550  
 Lowell, James Russell, 161-163, 174, 176  
 Lower East Side, 38, 281 (incursiones fotográficas)  
 Lubove, Roy, 59  
 lucha de clases, 169  
*Ludlow Street Hebrew Making Ready for Sabbath Eve in his Coal Cellar – 2 loaves on his table*, 353-355  
 Madison, Charles A., 59  
*Maggie: A Girl of the Streets*, 196 n. 72, 200-211 (paralelismos con *Cómo vive la otra mitad*); 2001 (pintoresquismo); 204-206 (destrucción de la infancia); 208 (influencia del entorno miserable); 210 (víctima de los suburbios); 211 (contracultura)  
*Makers of the City*, 184  
 Maloney, Tom, 366, 368  
 Martin, Paul, 495  
 máxima kantiana, 158, 159  
 Mayflower, 158 n. 6  
 mayordomía, 147  
 McAllister Optical Company, T.H., 322  
 McAllister, Samuel Ward, 118  
 McBride, Joseph, 344  
 McCauley, Anne, 356, 357 n. 71, 364-65 n. 82, 386-387  
*McClure's Magazine*, 197, 227, 230 n. 124  
 McKinley, William, 123-124  
*Mechanic at Steam Pump in Electric Power-house*, 530-531  
*Melting-pot*, 37  
*Men's Lodging Room in West 47th Street Station*, 255-257  
 Meyer, Edith Patterson, 59, 64 n. 40, 102, 132 n. 102  
 Michetti, Francesco Paolo, 495  
*Midnight in Bottle Alley*, 334-336, 485, 486  
*Midnight in the Leonard Street Station*, 88, 90, 483  
 migración de imágenes, 65 n. 44  
*Minding the Baby, Cherry Hill*, 208 n. 92, 209, 338-339, 398  
*Minding the Baby, Scene in Gotham Court*, 208 n. 92, 209,  
 mirada a cámara, 309, 321, 326, 335, 336, 339, 344-345  
 Mitchell, Wesley, 145, 147  
 Model, Lisette, 388-389  
*Modern Photojournalism*, 391  
 MoMA, 50, 366  
 Monroe, James, 153 n. 1  
 moral cristiana, 159  
 Moreno Castro, Carolina, 231 n. 125  
 Morison, Eliot, 226 n. 118  
 Morton, Margaret, 550  
 Moses, Robert, 48  
*Mountain Eagle and His Family of Iroquois Indians*, 415-424  
 movimiento progresista, 155  
 Mrázková, Daniela, 370-371  
*muckraker*, 41, 68, 70, 223-246; 223-224 (definición), 225-226 (diferencias con el amarillismo); 227 (origen del movimiento); 227-229 (Lincoln Steffens y *La vergüenza de las ciudades*)  
*Mulberry Bend Park*, 240, 241  
*Mullen's Alley, Cherry Hill*, 467, 468  
 multiplicidad americana, 138  
*Munsey's*, 197  
 Murphy, Kevin P., 424-427  
 Museum of the City of New York (MCNY), 48-49, 362, 366  
*My Country, 'Tis of Thee'*, 130, n. 99  
*My Neighbor*, 126 n. 94  
 Myers, Hiram, 519-522, 524  
 Nagle, John T., 45, 111, 112  
 National Child Labor Committee, 527, 533, 534, 535, 536 n. 241

- naturaleza, 184, 185 (disfrute de la  
Navidad, 125-126, 128-129, 132-133  
*Necktie Workshop in Division Street Tenement Sweater's Shop*, 336  
negocio inmobiliario, 148, 149  
Nevins, Allan, 36 n. 2, 187  
New Deal, 48, 192, 340 n. 56, 341 n. 58  
*new dealers*, 362  
*New journalism*, 225  
New York Historical Society, 52  
New York News Association, 98  
*New York Sun*, 84  
*New York Tenement Family Gets Fresh Air on a Hot Day*, 540-541  
*New York World*, 225  
Newhall, Beaumont, 50, 66, 112;  
358-365 (reubicación de Riis en su  
*Historia de la fotografía*—edición de  
1949 *versus* edición de 1969); 359  
(concepción del estilo documental);  
366 (catálogo *Photography 1839-1937*)  
Nickel, Douglas R., 371  
*Nisby's Christmas*, 126  
Norris, Frank, 197  
*North American Review*, 144, 145 n. 127  
*Notas de América* (American Notes),  
247, 255-259  
*Notas sobre Virginia*, 179  
*Nouvelle Histoire de la Photographie*, 386  
nuevo nacionalismo, 136  
O'Sullivan, Timothy, 300  
Obama, Barack, 548  
oficio de escritor, 197 (transformaciones)  
*Old African American couple eating at the table by fireplace, rural Virginia*,  
510-511  
*Old Barney in Cat Alley*, 352-353  
*Old Couple Woman Cooking*, 518-519  
*One of four peddlers who slept in cellar of 11 Ludlow Street, Rear*, 337, 375-379  
Orvell, Miles, 541  
otredad, 415  
*Out of Mulberry Street*, 125  
Pacto del Mayflower, 161 n. 15  
*Paris gamin*, 540, 542  
Parkhurst, Charles H., 192  
Pascal, Janet, 81, 104 n. 55, 107  
*Pell Street. Happy Jack's Canvas Palace – Seven Cent Lodging House*, 217 n. 104, 218  
*penny press*, 226  
Perald, Victor, 284  
Pérez Gallardo, Helena, 390-391  
Phillips, David Graham, 230  
Photo League, 375, 382, 530 n. 238, 372 n. n. 92, 391  
*Photography Until Now*, 368  
*Photography. A Concise History*, 380-381  
*Photography. A Cultural History*, 383-385  
Pieck, Anton, 102  
Piffard, Henry G., 39, 45, 281, 282  
placa seca, 286-287  
pobreza, 154 (tolerancia de la); 185, 186 (urbana americana); 211 (percepción de la); 211 n. 95 (concepciones de la); 212 (visión estética y pintoresquismo)  
*police lodging rooms* (véase *asilos policiales*)  
*Police Pictures. The Photograph as Evidence*, 389 n. 108  
*Police Station Lodgers, In Oak Street Station*, 334-336  
*Police Station Lodgers, Women in Elizabeth Street Station*, 317, 320  
*Political Manhood*, 424-427  
Pollack, Peter, 54, 365-371  
*Poor Richard's Almanack*, 166  
Potonniée, Georges, 357-358  
*Potter's Field*, 285  
'Poverty Gap' Family, 301, 305, 347-348  
*Prayer-Time in the Nursery, Five Points House of Industry*, 317, 318, 445-448  
progreso social, 143, 141, 151, 155, 160 n. 13, 161, 178, 185, 215, 225

- prosperidad, 156
- psicología behaviorista (conductista),  
145 n. 130
- Pulitzer, Joseph, 225
- puritanismo (carácter literario), 68,  
156-177
- Queer emigrant and pretzel vendor*, 512-513
- Ragged Dick*, 140 n. 118
- raiding party*, 281-282, 289
- Real wharf rats*, 233-234
- realismo, 194-
- Rear Tenements in Mott Street, in which an  
Italian shot his wife dead, and escaped*, 39
- Recent immigrants under the EL in New  
York City*, 512-513
- Rediscovering Jacob Riis* (véanse  
Yochelson, B.; y Czitrom, D.)
- reformador americano, 141, 150
- Regional Fictions*, 213 n. 98
- Renacimiento americano, generación  
del, 196
- Reporter Office at 301 Mulberry Street*,  
104, 105
- res publica*, 142-143
- retórica del poder y la vigilancia, 169
- Review of Reviews*, 304, 307, 310
- Ribe Stiftstidende*, 79
- Ribe, 78-79, 128, 184
- Riddel, Joseph, 35, 36 n. 1, 155, 156  
n. 4
- Riego, Bernardo, 357 n. 71
- Riis, Jacob A. (biografía)  
“el americano ideal”, 69, 138, 549  
activismo / carácter reformista,  
128, 141, 143, 240, 549  
americanismo, 70 n. 2, 128-131,  
134-138, 549  
anunciante de publicidad, 101  
aprendiz de carpintero, 80  
educación en Dinamarca, 78-80  
escritor orientado a la acción, 70-73  
espíritu progresista, 140-141
- estilo periodístico, 71-72
- éxito social, 140
- fallecimiento, 132
- fomento de la americanización,  
140, 142, 152
- fotógrafo, 280 (figura peculiar/  
controversia de su faceta  
fotográfica); 282-284 (incur-  
siones a los barrios bajos con  
el raiding party); 285 (primera  
fotografía captada en soli-  
tario); 286 (estética realista/  
incompetencia técnica); 288  
(proceso de captación de  
imágenes); 289-291 (uso de la  
linterna mágica); 291-292 (im-  
presión en papel: semitonos);  
282-295 (grabados e interpre-  
taciones de los dibujantes);  
295 (abandono progresivo de  
la práctica fotográfica; conver-  
sión en coleccionista); 324-329  
(en el umbral de la profesión  
/ incompetencia técnica);  
326-329 (estética del error  
*versus* estética deliberada de  
la inmediatez); 356 (visión de  
Riis como fotógrafo); 356-393  
(avatares de la interpretación  
de su obra en la historiografía  
fotográfica); 393 (canon ico-  
nográfico), 394-427 (enfoques  
de la crítica cultural); 524  
(fotógrafo primitivo); 549  
(amateurismo)
- giras de conferencias, 122, 132
- intento de ingresar en la iglesia,  
100 n. 48
- intento de suicidio, 85-87
- intentos de alistamiento en el  
ejército, 83-85
- naturalización y/o asimilación,  
140, 152



- opinión de la iglesia católica, 83  
 periodismo temprano, 98-101  
 prejuicios (en la obra de Riis),  
     387, 417, 420-423, 506, 543,  
     554  
 primer artículo ilustrado sobre los  
     barrios bajos, 115  
 primer contacto con los barrios  
     bajos, 85-86, 106 n. 56  
 primer contacto con un *tenement*, 79  
 primera conferencia ilustrada so-  
     bre los barrios bajos, 112-115  
 primeros oficios en Estados Uni-  
     dos, 82, 96-98  
 racismo (en la obra de Riis), véase  
     *prejuicios*  
 relación entre su vida y profesión,  
     72-73  
 reporterismo policial, 96, 106  
 sueño americano, 140  
 últimos libros y conferencias,  
     121-127  
 valor de su autobiografía, 73  
 viaje a Estados Unidos, 74
- Riis Owre, J., 64, 128 n. 88, 128 n. 97,  
     130 n. 100 y 101, 132 n. 105  
 riqueza, 144  
 Rockefeller, John D., 132 n. 101, 144,  
     230 n. 124  
 Romero Escrivá, Rebeca, 13, 14, 15,  
     16, 17, 56 n. 35, 65 n. 44, 343 n.  
     58, 344 n. 60, 548 n. 2, 596-597,  
     605  
 Roosevelt, Theodore, 47, 69, 134,  
     135, 136, 139, 153-154 n. 1, 223,  
     224, 225, 227 n. 120, 230, 245,  
     296, 547, 549  
 ropavejeros, 233-234  
 Rosenblum, Naomi, 372-380  
 Rosenblum, Walter, 525 n. 228; 526 n.  
     231; 532 n. 239; 544  
 Rouillé, André, 280, 386
- salud pública, 230-235  
*Saluting the Flag*, 350, 351  
 Salvation Army, 117  
 Sampsell-Willmann, Kate, 541, 542  
     n. 243  
 Sánchez-Biosca, Vicente, 13, 65 n. 44  
 Santayana, George, 552  
 Sante, Luc, 38 n. 6, 181 n. 51, 199, 443  
*scholar* americano, 141  
 Scorsese, Martin, 65, 410-412, 494 n.  
     198, 551  
*Scotty in his Lair*, 338, 340  
 Scribner (editorial Charles Scribner's  
     Sons), 278, 298, 299, 312  
*Scribner's Magazine*, 119, 237-238, 239,  
     297, 298  
*Seizing the Light*, 382-383  
 semitonos (*half-tones*), 41, 45, 66, 116,  
     292 (definición), 304 (mejora  
     técnica de proceso), 365  
*Seven Cent Lodging House*, 219  
*Seven-years-old Rosie, an Experienced  
 Oyster Shucker...*, 535, 540  
*Sewing and Starving in an Elizabeth Street  
 Attic*, 292, 293  
 Shapiro, Bruce, 242 n. 133  
*Sharecropper Bud Fields and His Family at  
 Home, Hale County, Alabama*, 349  
*Shoemaker Working in House in Yard of  
 219 Broome Street*, 353-355  
*Showing 'Their Trick', Hell's Kitchen Boys*,  
     317  
*Silver Cities*, 394-399  
 Sinclair, Upton, 106 n. 56, 162 n. 16,  
     197, 240, 241, 242-246  
*Sleep... is where you find it*, 333  
*Slept in that Cellar Four Years* (véase *One  
 of four peddlers who slept in cellar of  
 11 Ludlow Street, Rear*)  
*Smallest Girl and her Sisters*, 536, 540  
 Smeins, Linda E., 183 n. 53  
 Smith, John, 158 n. 6  
 Smith, Samuel Francis, 130 n. 99

- Sobre la fotografía*, 394  
sociedad colonial, 159, n. 9  
sociedad de inmigrantes, 136, 137, 138  
*Society as I Have Found It*, 118 n. 82  
Society for Ethical Culture, 191  
Society of Amateurs Photographers,  
45, 112, 281, 283  
sociología, 175, 214-215 (opinión de  
Riis)  
*Some Things We Drink*, 231-232  
Sontag, Susan, 277, 363, 394, 417,  
423-424, 427  
soñadores, 140  
Sougez, Marie-Loup, 386, 390-391,  
543 n. 244  
*South Brooklyn News*, 98, 99, 101  
Spargo, John, 106 n. 56  
*Spinner in a New England Cotton Mill...*,  
535, 540  
Stange, Maren, 282, 394, 401-403,  
412-413  
Stanley, Henry Morton, 117  
Stauda, August, 496-497  
Steffens, Lincoln, 46-47, 47 n. 20, 68,  
70-71, 106 n. 56, 134, 214, 226-  
230, 549  
Steichen, Edward, 50, 366  
Steinbeck, John, 341, 342, 344, 347  
Stieglitz, Alfred, 512-514  
Stimson, Blake, 167-168, 328, 349 n.  
67, 422 n. 138, 429 n. 147, 443 n.  
157  
*Street Arabs in Night Quarters*, 289, 290  
*Street Arabs in Sleeping Quarters*, 294-  
296, 317, 321, 355-356, 448-458  
*Street Arabs, Night, Boys in Sleeping  
Quarters*, 356  
*Street Life in London*, 460-465  
*Street Types*, 512-513  
Stryker, Roy, 342 n. 56, 343 n. 57, 359  
*Students at work on a house built largely by  
them*, 509-510  
suburbio (véase *barrios bajos*)  
*Success*, 197, 245  
*sweatshops* (véase *talleres de explotación  
laboral*)  
*Symbols of ideal life*, 394  
Szarkowski, John, 289, 291, 320, 330,  
366, 368  
Szeless, Margarethe, 466 n. 176, 474  
n. 183, 483 n. 190, 486 n. 191, 495  
n. 200, 482  
Taft, Robert, 365, 366  
Tagg, John, 341 n. 55, 422 n. 138,  
470-471  
Talbot, William Henry Fox, 291  
talleres de explotación laboral (*sweats-  
hops*), 38 n. 7, 119, 120, 142, 192  
n. 64  
Tammany Hall, 95, 193 n. 67, 227, 228  
Tarbell, Ida M., 106 n. 56, 230 n. 124  
Taylo, Paul S., 340  
*Tenement Baby*, 208 n. 92, 209  
*Tenement Family Making Artificial  
Flowers*, 52-53,  
Tenement House Commission (THC),  
191-192, 310-311  
Tenement House Exhibition, 310-311  
*Tenement House Yard*, 201, 204  
Tenement Museum, 56, n. 33, 182 n. 52  
*Tenement Penthouse*, 322, 323  
*tenements* (véase *casas de vecindad*)  
*The American Monthly Review*, 249  
*The Battle with the Slum*, 122, 124,  
154, 170, 172, 175, 190, 249; 311  
(fotografías)  
*The Battle with the Slum*, 49 (exposición  
de 1947 del MCNY)  
*The Century Magazine*, 197, 306  
*The Children of the Poor*, 45; 50 n. 30;  
119-121; 171; 237-239; 299, 333-  
334, 334-336, 348-355 (aspecto  
visual)  
*The Christian Union*, 290  
*The Company of Critics*, 68  
*The Crawlers*, 461-462

- The Dial*, 117-118 n. 81
- The Exact Moment*, 50, 368
- The First Board of Election in the Beach Street Industrial School*, 350-351, 539
- The Grapes of Wrath* (véase *Las uvas de la ira*)
- The History of Photography, from 1839 to the Present Day*, 358,
- The Independent Shoe-Black*, 463
- The Ladies' Home Journal*, 125, 131 n. 101
- The Little House*, 126-127
- The MacMillan Company, 249, 250
- The Making of an American*, 47, 64, 69, 124
- The Man with the Muckrake*, 223
- The Montgomery Guards*, 114
- The Mott Street Boys "Keep Off the Grass"*, 338, 340, 539
- The Mulberry Bend*, 308-309
- The New York Times*, 117-118 n. 81, 128 n. 98
- The Norton Anthology of American Literature*, 42
- The Official Organ of Chinatown*, 502-503
- The Old Town*, 78
- The Opium Fiend*, 504-506
- The Other Half Revisited: The Legacy of Jacob A. Riis*, 65 n. 43
- The Other Half, How It Lives* (conferencia), 112-115, 288, 447, 452-455
- The Outlook*, 124, 131
- The Peril and Preservation of the Home*, 125, 311-312 (fotografías), 208 n. 92, 448
- The Picture History of Photography*, 54, 368-371
- The Single Typhus Lodger in Eldridge Street Station*, 235, 237
- The Tenement House Problem*, 46
- The Tramp*, 437-438
- The Treason of the Senate*, 230
- The Tunnel*, 550
- The U.S.A. Forever*, 130 n. 99
- The Virtues of the Vicious*, 211-214
- Theodore Roosevelt, *The Citizen*, 47, 124-125
- Thiessen, Earl, 342 n. 59
- Thomson, John, 460-465
- Thoreau, Henry David, 142 n. 123, 149, 197
- timeless spirit*, 548
- Tippie Boy, Turkey Knob Mine, Macdonald...*, 535
- Toland, Gregg, 342, 344
- Tommy*, 338, 340, 539
- Toub, Martin D., 65 n. 43
- Towner, Lawrence W., 161, 178
- Townsend, Edward, 198, 199
- Tracy, Roger S., 111
- Tramps Lodging in a Jersey Street Yard*, 373-375, 470-471
- Tratado sobre la tolerancia*, 136 n. 11
- Tribune*, 166, 224, 234
- Truth. The Weekly Newspaper*, 498-499
- Turner, Jackson Frederick, 151, 157, 178
- Twain, Mark, 197, 198
- Twiggs, Reginald, 64, 414-424
- U.S. Camera Annual*, 50, 366-368
- Un modelo de caridad cristiana*, 158, 159
- "una ciudad sobre una colina", 157, 178, 181, 184
- Under the arches of the bridges that span the Thames*, 251, 498
- Upstairs in Blindman's Alley*, 436-437
- utopía religiosa, 157 n. 5
- veritismo, 194
- View in Green Park, men sleeping*, 253
- vigilancia, 414
- visión del mundo, 159-160
- Wade, Richard C., 174, 188
- Waiting to Be Let in the Mulberry Street Station*, 235, 236
- Walzer, Michael, 35 n.1, 68, 136, 137, 139

- Ware, Louise, 48 n. 23, 59, 101 n. 50  
*Wärmestube in der Erdbergstraße (Außenansicht)*, 490, 491, 494  
*Wärmestube in der Erdbergstraße (Innenansicht)*, 492, 494  
 Warner Marien, Mary, 291-292, 383-385  
 Warner, Sam Bass, 59  
 Washington, George, 175  
*Wealth*, 144, 145 n. 127  
 Weegee, 49, 330-331, 388-389  
 Weinberg, Arthur y Lila, 242 n. 133  
*Weltanschauung* (véase *visión del mundo*)  
 Westerbeck, Colin, 108, 388, 392  
*What the boys learn on their street playground*, 443, 444  
 Whelan, Richard, 389 n. 108, 514  
*Where They Burn Gas by Daylight*, 509  
 White Anglo-Saxon Protestant (WASP), 36  
 White, Lucia, 178, 179 n. 46 y 48, 198  
 White, Morton, 174 n. 36, 178, 179 n. 46 y 48, 198  
 Williams, Roger, 159, n. 9, 160, 160 n. 11  
 Wilson, Woodrow, 153-154 n. 1  
 Wingate, Charles W., 191, 194 n. 68  
 Winter, Max, 495 n. 200  
 Winthrop, John, 44, 158, 159, 178, 547  
 Wohnungs-Enquête, 471-481  
*Women's Lodging Room in Eldridge Street Police Station*, 88, 90  
*Women's Lodging Room in West 47th Street Station*, 255-257  
 Work Progress Administration (WPA), 525 n. 229; 530 n. 238  
*Worker Hanging on to Two Steel Beams*, 530-531  
*Worker Pulling on Rope*, 530-531  
 Wright, Frank Lloyd, 180 n. 46 y 48, 181  
 Yochelson, Bonnie, 40-41, 50, 51, 57, 64, 65, 66, 127 n. 95, 166, 282, 288, 313, 320, 322 n. 37, 333, 356, 393 n. 114, 394, 397-398, 402 n. 121, 403, 407  
*You Have Seen Their Faces*, 340, 345  
 Zille, Heinrich, 495-496  
 Zola, Emile, 199  
 Zunz, Oliver, 143-44 n. 125, 146 n. 131



