

Farm Security Administration.

Teresa Montiel Alvarez.


Cita: Teresa Montiel Alvarez (2014). Farm Security Administration. *Mito | Revista Cultural*, 16.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/teresa.montiel.alvarez/14>



[Artes 0](#)

La Farm Security Administration (FSA)

Por [Teresa Montiel Álvarez](#) el 31 diciembre, 2014 [@lafotera](#) 

La crisis de los años 30 transformada en icono fotográfico

El crack de 1929 y la reacción en cadena que provocó todo el colapso económico al que llegó la nación norteamericana, necesitaba de medidas de urgencia a raíz de la quiebra de bancos y empresas, bajada del nivel de producción a la mitad, reducción de salarios y en general todas las circunstancias producto del desastre, obligaron al presidente Hoover a poner en marcha una serie de medidas que en la práctica, no solucionaron la situación en la que se hallaba inmerso el país. El control de los precios de manera intervencionista, fue como apagar el fuego con gasolina, ya que los beneficios bajaron

más aún, la subida de impuestos y el aumento de obras públicas tampoco ayudaron a la situación.

En 1932 año de elecciones, los votantes dieron la espalda al Partido Republicano y apostaron por F.D. Roosevelt, que en esas condiciones era la baza lógica y ganadora.

La promesa del *New Deal* que tradicionalmente se ha tenido como la solución a la Gran Depresión, en realidad y en su mayor parte fue una vuelta de tuerca a las medidas de Hoover, en algunos aspectos mejoradas y cuyo principal objetivo fue la reactivación de la economía y el control de la banca, que eran las dos bases de la pirámide en las que la economía americana se sustentaba.

Las acciones de revitalización económica se dirigieron hacia las actividades agrícolas, eliminando el superávit de cosechas para reajustar los precios. Se contrata a trabajadores con reducción de jornada y aumento de sueldo, se potencia todo tipo de trabajos desde la administración haciendo un reparto de tareas de lo más variopintas o se financian las obras públicas para la creación de empleo, pero si la situación no era ya de por sí pésima, una serie de sequías asolaron el medio oeste y el sur del país lo que desató el desastre más absoluto entre la población rural que no había conseguido gracias al ajuste de precios mejorar su situación.

De esta forma en 1935 se puso en marcha el programa “*Resettlement Administration*” para reasentar a la población agrícola que había perdido todo, movilizándolo a las zonas más prósperas proporcionándoles préstamos a bajo interés y procurando asentamientos comunales donde ser autosuficientes.

Este movimiento migratorio de americanos pobres alcanzó la cifra de un millón de granjeros. Las condiciones infrahumanas en las que se vieron obligados a vivir debido a la crisis, hicieron que el Departamento de agricultura en 1937 absorbiese dicho programa para crear la “*Farm Security Administration*”.

El Organismo

El reasentamiento de granjeros indigentes reconvertidos en jornaleros fue así otra pieza más del *New Deal*, pero había que costearlo, de manera que la mejor forma de llevar a cabo el plan gubernamental era consiguiendo fondos para el mismo, y el instrumento ideal para hacerlo era por medio de la fotografía.

Había que demostrar a la clase política y por extensión al resto de la nación, las condiciones reales en que vivía una gran parte del país que era dependiente de la agricultura, la verdadera pobreza y las condiciones de vida miserable en la que se desenvolvían auténticos americanos y emigrantes que habían venido a América en busca de un lugar mejor del que procedían, no solo la depresión había afectado a las ciudades que se habían llenado de colas de parados, si no que en el campo la pobreza rozaba en muchos casos lo tercermundista.

Toda esta miseria fue recogida por una serie de fotógrafos entre los años 35 y 43. Estos fotógrafos, una veintena, entre los que se encuentran nombres como Dorothea Lange, Roy Stricker^[1], Walker Evans o Arthur Rothstein entre muchos otros, consiguieron a través de sus imágenes dar a entender, trasladar, el verdadero problema al que se

enfrentaba la Administración. Roy Stryker será quién se encargue de organizar la división de información y las labores del trabajo fotográfico, conseguir una enciclopedia visual de las circunstancias dramáticas del sureste norteamericano. Stryker quería lograr una fotografía documental, que la realidad quedase reflejada sin tapujos pero de manera fácil de entender, no le interesaba ni la crudeza extrema, aunque real, ni la parte artística que inevitablemente iba a fluir a lo largo del trabajo de los fotógrafos. Documentar tanta desgracia compuesta por tantos individuos, diversidad de lugares y coyunturas varias sin que la artísticidad de cada fotógrafo saliese a flote, sería inevitable.

El programa de la FSA de fotografía terminó en 1944, a partir del año siguiente y en base a la Carta de San Francisco, se fueron poniendo las bases de lo que será la Declaración Universal de los Derechos Humanos, ratificada en París el 10 de diciembre de 1948, para entonces la Depresión y la 2ª Guerra Mundial habían terminado, comenzando una nueva era donde los Derechos Humanos serían el fundamento sobre el que las naciones se apoyarán para reconstruir la catástrofe de la guerra y la postguerra.

La pequeña muestra fotográfica de diez ejemplos fotográficos que ya son icónicos de una época y unas circunstancias, deja clara que la línea que separa la documentalidad de la artísticidad es tan fina que se diluye

Las madres migrantes. Dorothea Lange.



Fig.1 Mujer en High Plains. Panhandle. Texas 1938



Fig.2 Florence Thompson, marzo de 1936



Fig.3 Mother and baby of family on the road. Tulelake, Siskiyou County, California.
1939

Los tres ejemplos de madres migrantes, son ejemplos de desesperanza, ninguna mira hacia la cámara, esto es algo relevante en cuanto que es la línea del horizonte lo que buscan sus ojos, es un horizonte que probablemente no sea ni de esperanza alguna, pero ni aún interrumpiendo el fotógrafo la línea visual de las mujeres, éstas dejan de mirar más allá.

La mirada de estas madres es la mirada de la persona que ya han visto todo lo que tenían que ver a su alrededor, no les queda nada más que mirar, la única opción es ir más allá de lo que las rodea que no es otra cosa que polvo, miseria e hijos a los que no tener que dar de comer. Son madres que se sostienen o que sostienen.

La primera madre migrante, Nettie Featherston *Fig.1* dejó dicho “*Si te mueres estás muerto, eso es todo*”^[2], y en realidad eso era todo, existir hasta que llegase el momento. Esa frase fue el pie de página con que se publicó ésta foto en “*An American*

Exodus". Esta primera madre se nos muestra sosteniéndose, escualida como un pájaro y con la línea de sus brazos trazando dos diagonales que mantienen su cabeza como indicando que, perdiendo ésta, perdido todo, es una imagen donde la monumentalidad de la famélica mujer queda cortada por la línea del horizonte, son dos planos el vertical y el horizontal donde la figura de la madre queda inserta en mitad de la nada como una estaca.

Florence Thompson *Fig.2* es la madre que sostiene como cosidos a su cuerpo a tres hijos de los siete que ya tenía, los niños son completamente anónimos, son "niños", con el mismo y utilitario corte de pelo, no sabemos su sexo, pueden ser niños o niñas, pero terminan siendo todos iguales, son como una pieza de mobiliario adosados a su madre que sirve de sostén a las criaturas físicamente aunque su mente esté en otro lugar, la dicotomía cuerpo-mente de la madre es tan explícita que no necesita explicación alguna.

La tercera madre *Fig.3* es una recreación inconsciente de una *Mater Sedente*, pero ni la madre ni el niño miran a la cámara, sus miradas se disparan en dos direcciones pero ninguna al frente, destaca en esta foto hecha en el interior de un coche, el cuello de piel del abrigo de la madre que ha conocido tiempos mejores y que probablemente sería la mejor pieza de vestir que ha conservado; las gafas, que es un elemento inusual entre la población retratada y sobre todo llama la atención el improvisado biberón hecho con una botella de coca-cola a la que han añadido una tetina. Son los restos de otra vida que hay que seguir conservando y otros como el biberón objetos adaptados a la vida y circunstancias presentes.

Tanto la mujer de High Plains como el resto, son mujeres con el uniforme de madres pobres, de madres que no tienen nada excepto hijos y hambre, todas forman parte de un mismo tipo; vestidos sueltos, remendados, cuerpos descarnados y enjutos de necesidad, que no miran a ningún lado concreto, solo al frente, que no a la cámara, hay en ellas un rastro de icono, – Florence Thompson será el icono de la Depresión-, de *Mater Dolorosa*, sedente en trono de miseria, si la Virgen entronizada *sabía*, pero mira de frente, las madres migrantes también *saben*, pero miran más allá, porque son conocedoras de que aquí ya no hay nada más que ver.

Esta mirada más allá del objetivo, de mantener la vista en el horizonte sería la otra cara de la moneda, al hecho de mirar hacia el horizonte de la propaganda proletaria soviética, de hombres y mujeres a lomos de un tractor, sanos, vigorosos y esperanzados, no hay sonrisas en las fotos de la FSA, si acaso rastros de dignidad en los fotografiados, los que se instalan frente al objetivo como si fuesen a pintarlos en un cuadro o los que ni si quiera se instalan, que simplemente están.

Los que miran al objetivo. Walker Evans



Fig.4,5 y 6 Floyd, Allie Mae y Lucille Burroughs en 1936

Los tres forman parte de la misma familia, madre, padre e hija y los tres a diferencia de las madres migrantes, miran a cámara directamente, tan directamente como una línea recta que nace desde el sujeto, atraviesa al fotógrafo y llega al espectador, hay un empuje al observador a que sea cómplice de las miradas, a estudiar las caras, las expresiones –o inexpressiones- cual entomólogo humano.

La madre y la hija aparecen contra una pared de madera vieja, como colgadas, son imágenes de busto y parecen colocadas para su observación minuciosa, aunque no es claro quién estudia a quien, la mirada es tan directa que parece ser el espectador el estudiado, la sensación de estar siendo observados por los propios protagonistas de la fotografía es como soportar la mirada de un condenado al paredón. En éste “efecto paredón” no hay un subterfugio que haga que ni el padre, la madre y la hija desvíen la mirada así como es imposible que el espectador haga lo propio.

La imagen del padre –que forma parte de una fotografía más amplia- también es parte de la iconografía de la Depresión. Aunque sabemos su nombre y a qué se dedicaba es la representación masculina de los anónimos trabajadores del campo, es un rostro clásico y endurecido, uno más entre los miles que pusieron cara a los personajes de Steinbeck, su mirada que trasluce cansancio es también una forma de desafío a la cámara, un ten con ten con el propio fotógrafo a través del objetivo, con el propio fotógrafo Walker Evans, como con el espectador que se enfrenta a ese reto silencioso del granjero. Floyd Burroughs es a los jornaleros del campo como Florence Thompson a las madres migrantes, iconos de representación de los sin nombre, aunque los numerosos fotógrafos y escritores, en este caso como James Agee^[3] compañero de Evans, que convivió con los Burroughs durante este periplo, se encargaron de mostrar la miseria sin tapujos procurando poner nombres y apellidos, son las caras las que permanecen inalterables, eran tan anónimos que su imagen es lo que ha trascendido a lo largo de la historia como testimonio inalterable.

Formar parte del paisaje y confundirse con él. Dorothea Lange



Fig.7 Try the Train, 1937



Fig.8 Homes belonging to Okies, dust bowl refugees, 1936



Fig.9 Washington, Pennsylvania. 1936



Fig.10 Itinerant men. 1939

Si la miseria engendra miseria, envolverse en ella y respirarla la perpetúa e ineludiblemente se termina formando parte del paisaje confundiendo en él.

La cuatro fotografías dejan en evidencia como la figura humana es engullida por lo que la rodea, cómo el hombre termina siendo una pieza más de la decoración desolada de la depresión, se convierte en una caja de madera, en un mueble viejo, una piedra o un raíl, es un adorno más, una figuración involuntaria que tanto da que esté en el centro de la imagen como en una esquina. Lo camaleónico que puede llegar a ser el sujeto para

transformarse en paisaje y ser un elemento más, en ocasiones tan integrado en el mismo que no vemos un ser humano si no un objeto inanimado más y la capacidad de fundirse con el ambiente es un síntoma característico de lo que los fotógrafos de la FSA intentan transmitir al espectador.

A pesar de los esfuerzos por demostrar al resto de compatriotas las condiciones de miseria en que sus semejantes agrarios estaban viviendo, de singularizar personas, de diferenciar individuos dentro de una constante indigencia con sus características, sus escasas pertenencias o enseñar familias como un bloque compacto, es muy difícil en ocasiones poder separar al sujeto del paisaje que lo rodea, rescatar la individualidad de lo común, por lo que se termina retratando la transformación del individuo como un elemento más del paisaje.

En la *Fig. 7* dos hombres solitarios, que no hablan entre ellos van por un polvoriento camino más solitario aún y de horizonte infinito, es evidente que no tienen para un transporte por lo que se desplazan a pie, a su derecha como un perenne recordatorio de lo que no se pueden permitir, un anuncio de la *Southern Pacific* que anima a viajar en tren y a relajarse durante el viaje. La fotografía es un mal chiste demoledor a costa de los caminantes que ni si quiera miran hacia el anuncio, como si el cartel perteneciese a otro mundo, a otra esfera totalmente distinta a su realidad. Estos dos hombres son una parte más del paisaje, como el cartel de la *Southern Pacific*, los árboles o los postes, la cosificación de los mismos al no haber interacción entre ellos incide más aún en este aspecto.

En la siguiente foto *Fig.8* vemos tras una tormenta de arena cómo ha quedado el campamento tras la “*dust bowl*”, no parece que la imagen muestre una situación mejor ni peor a como se supone que era el día a día, a pesar de que en ocasiones estas tormentas enterraban literalmente lo que encontraban a su paso. Solo vemos a cuatro niños que se pueden identificar por sus formas, porque son absolutamente confundibles con lo que les rodea, parecen crecer del barro, mientras juegan, como un trasto más medio enterrado o tirado en el suelo. Paradójicamente lo que llama la atención en todo el caos polvoriento es la verticalidad de la pala y la escoba apoyadas en una de las tiendas, remitiendo a una ilusa intención de mantener el orden y la limpieza del campamento, empresa que se presenta hartamente complicada y probablemente inútil a la vista del desorden consustancial que acompaña a la generalidad de instantáneas de los campamentos de reasentamiento.

La imagen del jornalero durmiendo *Fig.9* es una imagen de desmoronamiento lento y mudo, todo lo que rodea al sujeto durmiente está en penosas condiciones, las tablas levantadas, agujeros en el suelo, el tejado medio hundido que acentúa más aún la inclinación de la desvencijada casa, pero lo que destaca en el conjunto es la perfecta unificación con lo que le rodea, mientras duerme permanece igual de inclinado que la casa, es como una danza estática de transformación e integración con la madera, como si estuviese esculpido en el porche y anclado a él.

Los raíles *Fig.10* que son como una flecha que se clava en el horizonte son interrumpidos por el anónimo polizón a la espera de que un tren pase y pueda subirse a él. Mientras, sentado en la vía parece mostrarse tan estático como si no existiese, pero sabemos que en el momento que la máquina se acerque se moverá, pero de momento será como una piedra del polvoriento camino, esto lo sabemos porque la lectura de la

imagen nos lo da, no es el primer ni el último tren, es un personaje solitario, sin familia, solo viaja consigo mismo y de manera errante de un destino a otro en busca de otra vida arrastrado por la depresión y la crisis del país.

Conclusiones

Relacionamos hoy en día la ayuda humanitaria en ocasiones de catástrofes naturales o de guerras, en países del tercer mundo o tradicionalmente conflictivos, pero la catástrofe humana provocada por una crisis económica se puede dar también en el primer mundo. Un desastre natural es impredecible e inesperado, pero una crisis económica que se va gestando silenciosamente, puede barrer con la población de un país entero, va dando señales que incide en los sectores menos protegidos faltos de recursos, con una economía basada en lo precario y que actúa como fichas de dominó.

Era impensable que un país con el desarrollo económico de E.E.U.U. podría llegar a tener entre su población alrededor de un millón de desplazados con unas cotas de miseria que de no haber sido expuesta por la FSA, hubiesen quedado como noticia recurrente en prensa a modo de comparación de las consecuencias de la depresión ciudad-campo, pero la denuncia fotográfica de la organización, dejó ver a los norteamericanos que en el país había verdadera pobreza y miseria, que sus propios conciudadanos estaban sufriendo una pobreza endémica, familias y poblaciones enteras arrasadas por la depresión, no eran pobres que pedían en una esquina, eran pueblos enteros.

Usar la imagen como denuncia, ya sea en fotografía como en cine, reflejar la realidad, la de verdad, con capacidad de traspasar el soporte y llegar al espectador es el gran logro de la Farm Security Administración, ya que la recopilación fotográfica que se logró gracias a la labor no convencional de sus fotógrafos, que no se limitaron a fotografiar solo lo que se ve, si no lo que se observa, ha quedado como testimonio de que la pobreza pura y simple humana puede llegar a darse en el país más desarrollado del mundo ya que la miseria como tal no entiende de naciones.

Portada: Logotipo de la *Farm Security Administration* entre 1937 y 1946

Para saber más...

- JEFFREY, Ion, *Como leer la Fotografía*, Ramdón House Mondadori, Barcelona, 2009
- SARRIUGARTE GOMEZ, Iñigo, “La Gran Depresión Americana y su influencia en el desarrollo de la fotografía social: “La América más mísera”, *De arte*, 9, pp. 171-182
- VVAA, *El ABC de la fotografía*, Phaidon, Barcelona, 2007
- Oscarenfotos.com “[La Photo League](#)”
- Arthistoria.jcyl.es “[Fotografía y documento](#)”

[1] Tras la marcha de Striker de la FSA, algunos fotógrafos fueron con él para realizar otro proyecto de similares características “*The Standard Oil Project*” en Nueva Jersey. VVAA: *El ABC de la fotografía*, 2007 pag. 507

[2] JEFFREY. I, *Como leer la Fotografía*, 2009, pag. 210

[3] Así como Walker Evans procuró lograr cierto distanciamiento, Agee convivió con la familia Bourroughs a la que tomó gran afecto y así lo mostró en “*Let Us Now Praise Famous Men*” en 1941. SARRIUGARTE, I.: “*La Gran Depresión americana y su influencia en el desarrollo de la fotografía*”, 2010, pag. 176.

[Dorothea Lange](#)[Farm Security Administration](#)[Florence Thompson](#)[Floyd Burroughs](#)[Franklin D. Roosevelt](#)[Herbert Hoover](#)[James Agee](#)[New Deal](#)[Walker Evans](#)



[Teresa Montiel Álvarez](#)

Graduada en Historia del Arte (UNED), actualmente Máster en métodos y técnicas avanzadas de investigación Histórica, Artística y Geográfica (UNED) y especializada en la Rama de Imagen y Restauración (ESDIR). Historiadora, investigadora y fotógrafa, con especial interés en la iconografía, la imagen, movimientos artísticos del S. XIX, cine, sobre el que se basará su tesis doctoral y el jazz clásico especialidad musical de la que fue guionista y documentalista en el programa de radio “Jazz en Punto”.

© 2014 MITO | REVISTA CULTURAL. Prohibida la reproducción total o parcial del contenido protegido por derechos de autor. ISSN 2340-7050. ENERO 2015.

