

## Las Hilanderas de Fuenlabrada

Gema Pastor Andrés

*Preferiría tener un recordatorio así de alguien a quien amé entrañablemente antes que la obra de arte más noble jamás producida..*

**Elizabeth Barrett**

*La cultura visual es una práctica definitoria del lugar que debe ocupar la mujer.*

**Barbara Chadwick**

*Cuando sentimos miedo, disparamos un arma..Pero cuando sentimos nostalgia, sacamos fotografías.*

**Susan Sontag**

De todas las fotografías que se seleccionaron para la exposición “Memorias de un pueblo”, había una que nos producía especial interés y que desde un principio se tituló como *Las Hilanderas*. Hay una emoción que se despierta al ver la fotografía. Reflexionar sobre cómo algunas fotografías y ésta en especial causa esa impresión es el motivo de este texto.

La imagen, en blanco y negro, recoge una escena cotidiana en el patio trasero de una casa, donde un grupo de mujeres jóvenes cosen sentadas en torno a una mesa y otra, más mayor, toma medidas a una muchacha. En la parte izquierda de la imagen, el grupo de costureras, vestidas con trajes claros y con la labor en la mano, mira a la cámara de forma directa a

excepción de una de ellas que, tímida, sostiene la mirada sobre una de sus compañeras. En el tercio derecho, la de más edad, de pie y vestida con un traje oscuro, toma medidas con el metro en las manos a una chica que la está mirando.

A comienzos de los años 50, María Montero, la de traje oscuro en la foto, tenía un taller de costura en la calle La Arena que llegó a contar con 12 empleadas. Las muchachas que cosen: Cipri (madre de Javi el torero), Jesusa, Mili, Pepita, Victoria (madre de Gil, ciclista del pueblo) y Maribel, además de Josefita a la que María simula tomar medidas; aprendían un oficio que les serviría hasta que se casaran y que después les sería también de utilidad como amas de casa. Para la Virgen de agosto y las fiestas de septiembre las fuenlabreñas iban a Madrid a comprar las telas que más tarde llevarían a la modista para que les hiciera el traje que estrenarían en las fiestas: “Ibas a Madrid, comprabas la tela, la llevabas a las modistas y te hacía el traje. El traje decíamos nosotras, el vestido. Un vestido normal. El de los domingos. Yo dejaba el de las fiestas de un año para otro, para los domingos”<sup>1</sup>. Fuenlabrada era entonces un pueblo de unos 2000 habitantes y estaba sostenido mayoritariamente por una economía agrícola y ganadera. Las fiestas, como en muchos pueblos de la España de la época, constituían un punto de inflexión en el día a día, y esto implicaba una dedicación especial para preparar el evento: “para empezar las fiestas pues decían *vamos a velar*. A velar era que se quedaban las cinco porque tenían que hacer vestidos para la que se los mandaba... durante el año también, pero no tanto”.

<sup>1</sup> Extractos obtenidos de una entrevista a una fuenlabreña nacida en los años 30.



Taller de costura. Colección particular.

No conozco a las mujeres ni el contexto en el que fueron fotografiadas, y aún así la imagen se me antoja como parte de mi iconografía y mi memoria:

“Reconozco esas caras, esas paredes encaladas, esos cordones de la luz que había antes, pero también presencio, de un modo que sólo la fotografía explica, el cambio lento de los tiempos, el tránsito de un mundo a otro, que es más raro todavía cuando uno ha vivido en los dos. Los fotógrafos anónimos tienen de pronto una intuición de sutilezas formales, de sugerencias de poesía tras la superficie tosca del mundo que retratan”<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Muñoz Molina, Antonio. “La vida entera en blanco y negro”. En López Mondéjar, Publio, *Historia de la fotografía en España* de Publio López Mondejar. Barcelona, Lunwerg Editores, 2005, p. 9.

Para intentar comprender por qué ocurre esto leeré la fotografía a partir de los dos elementos, *studium* y *punctum*, que según Roland Barthes ayudan a comprender cuales son las características que crean los intereses y emociones que despierta la imagen fotográfica.

El primero de los elementos para leer la fotografía que utiliza Barthes es el *Studium*<sup>3</sup>: la visión de la imagen se construye en este caso en función de una lectura cultural, la imagen se puede analizar por medio del poso cultural de cada uno, en este caso la fotografía puede llegar a ser “saboreada como un buen cuadro antiguo”.

La fotografía es un **retrato de grupo** (género ampliamente construido ya desde la pintura, en ejemplos tan magníficos como *La Ronda de Noche*<sup>4</sup>), un retrato de gremio femenino en el que se nos presenta una imagen cotidiana del oficio de las modistas de la época. La imagen muestra un oficio específico de la mujer rural en un momento concreto, puesto que sabemos que la mayor parte del trabajo se realizaba justo antes de las festividades locales.

**El fotógrafo** que llegaba a los pueblos en aquellos días “se instalaba en los patios, posadas, corrales, plazas de toros y en plena calle (...) a lomos de

<sup>3</sup> “**Studium**: ... la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial (...). interés cultural”. En: Barthes, Ronald. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 64.

<sup>4</sup> *La Ronda de noche*, de Rembrandt, constituye un ejemplo sobresaliente de los retratos de grupo porque los personajes no están estáticos, sino que interactúan unos con otros. En la mayoría de los retratos de grupo de la pintura, de gran éxito en el Barroco centroeuropeo, se colocaba de manera frontal y rígida a los personajes frente al espectador. El retrato de grupo es encargado por cofradías de profesionales o gremios. En estos retratos colectivos se pinta a un gran grupo, de parecida edad y vestido, colocados en filas para que todos puedan verse retratados, puesto que compartían los gastos.

mulas y pollinos, en carrromatos, diligencias, trenes”, recorría el país “aprovechando el buen tiempo y las fiestas de agosto y septiembre”. Esos fotógrafos ambulantes “se convirtieron en unos personajes inevitables en estas ferias, junto a quincalleros, músicos, cómicos, titiriteros y vendedoras de amores urgentes”<sup>5</sup>.

En esta España de posguerra se mantenía el gusto por la fotografía **pictorialista** entre las élites. El tardopictorialismo español, que se extiende hasta más allá de mediados del siglo XX, propugnaba convertir a la fotografía en arte por medio de la imitación de la pintura más que con las propias características del medio. Sin embargo, el trabajo de los fotógrafos que recorrían la geografía nacional, con la rusticidad y modestia de sus medios y vagos conocimientos estéticos, ofrece una fotografía desprovista de tales planteamientos, una fotografía documental de la realidad que nos muestra un país tal y como es, y registra a los modelos para mantener un objeto que guardar en sus casas preservado del paso del tiempo:

“Así les gusta a las gentes sencillas ver plasmada su imagen; así, guardar la estampa de su niñez pasada, de la juventud perdida; así, legarla a los suyos, sustraerla de la muerte. Sólo un espíritu frívolo puede encontrar ridículas estas figuras serias, hieráticas, llenas de vida tensa; sahumadas por la niebla, el viento y el sol; tatuadas por el tiempo, en contacto con la tierra, donde, con voluptuosidad y angustia amasan su pan (...) ¡Qué pueriles, amaneradas, cursis, resultan, comparadas con su sencilla réplica aldeana, aquellas fotografías adaptadas al gusto aburguesado de la clientela más a la moda!”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> López Mondejar, Publio. *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg Editores, p. 265.

<sup>6</sup> Maside, Carlos. “En torno a la fotografía popular”, *Índice*, 30 de marzo de 1954.

Pero en este caso el fotógrafo no registra la realidad de manera documental, la imagen está construida con premeditación en la composición. La **realidad, ficcionada por él**, no pierde, sin embargo, ese sabor de verdad de la realidad del momento, no así del instante de la toma, con sus personajes colocados para la misma. Las mujeres están situadas, para componer dos grupos diferenciados y equilibrar la imagen: la imagen no responde a los planteamientos pictorialistas del momento y sin embargo hace referencia al acervo cultural español.

El tema y la composición recuerdan dos grandes obras de **Velázquez**: *Las hilanderas*, titulada en realidad *La fábula de Aracne*, y *Las Meninas*.

El fotógrafo se ha situado con su trípode enfrente de una pared del patio interior de una casa, con una ventana y una puerta al fondo. Las mujeres que cosían allí en ese momento han sido colocadas para el encuadre de la imagen. La composición de *Las hilanderas* de Velázquez, coloca en dos planos diferenciados a los grupos de personajes. En este lienzo las figuras de primer plano se dedican al hilado, y en segundo plano aparece la representación de la Fábula de Aracne. La trama nos cuenta como Palas convirtió en araña a Aracne por haber descrito en sus tapices las flaquezas de Júpiter, y la condena a trabajar en su tela de araña para siempre.

Alejada de la idealización de **la mujer** en la pintura y en la fotografía, donde el cuerpo femenino como icono de la belleza, de la maternidad... etc. ocupa la mayoría de las obras, la fotografía que nos ocupa responde a una representación de la mujer trabajadora, incluida en un oficio específico de su género. Como en aquella obra maestra de la pintura española, las modistas de Fuenlabrada nos hablan de la cotidianidad de la mujer en su

época. Si dejamos ahora al margen a los grandes diseñadores de moda, la costura es un trabajo únicamente femenino, *coser es cosa de mujeres* en esa época y se nos muestra como el paradigma del trabajo femenino. La fábula de Aracne, como símil del trabajo femenino, nos cuenta la condena a trabajar siempre en la tela de araña. Al igual que Aracne, la historia de la mujer está definida desde siempre por el hacer doméstico sin jornadas, sin vacaciones y sin límites; y más aún cuando hablamos de la situación de las mujeres de la España de los años 50, cuando el acceso al trabajo remunerado y en igualdad de condiciones con el hombre era en cualquier caso una excepción y las mujeres perdían en la mayoría de los casos este trabajo cuando se casaban.

Pero hay dos personajes más en la imagen que quedan más allá de los planos descritos. Tras el grupo de muchachas, la vieja pared de la casa, desconchada, con ladrillos rotos, telas y agujeros, funciona como telón de fondo. Este último plano de la composición deja entrever el interior a través de una ventana y una puerta. La oscuridad que se ve a través de la puerta no deja percibir nada, pero a través de uno de los cristales de la ventana reparamos en un personaje que mira hacia afuera sin participar en la escena, si bien, no quiere perderse detalle de lo que allí está pasando. Es un hombre que mira tras el cristal lo que hacen las mujeres en el patio. Fuera del contexto que éstas generan, se comporta como mero observador y sonríe a las indicaciones que el fotógrafo está haciendo a sus modelos. La cara entrecortada del espectador en el fondo de la imagen se comporta como un trampantojo de la situación fotográfica, al igual que el reflejo de los reyes en el cuadro de *Las Meninas*, o el aposentador real que se va por las



escaleras que se ven al fondo de una puerta entreabierta. La presencia en la escena del personaje denota aquí no sólo a este observador, sino también al fotógrafo, al que la mirada cómplice delata, pues las mujeres a quien realmente *miran* es al espectador de la fotografía. Al contrario que en *Las Meninas*, donde Velázquez se autorretrata y pinta a los Reyes en un espejo; el fotógrafo aquí, colocado delante de las muchachas, es la réplica de la mirada que devuelve el personaje de la ventana: ambos permanecen apartados del espacio establecido para la costura, ambos, a un lado de la cámara o dentro de la casa, permanecen en los umbrales del lugar de trabajo de las mujeres.

Es la **cotidianidad veraz**, que no captada en el instante real, la que se nos presenta en la imagen por medio de una composición estudiada para los personajes. *Las hilanderas* de Velázquez están ensimismadas en sus labores; las fuenlabreñas, en cambio, miran al fotógrafo y se muestran cómplices a la mirada que saben del espectador de la fotografía. La mujer de negro, en pie y en primer plano, consigue despegarse del fondo con su posición, actitud y maneras. La joven a la que toma medidas la mira con respeto y desde abajo; nosotros también. Su posición en la imagen, realizando una actividad de mayor responsabilidad, en primer plano y en oscuro, además de su mirada, a la cual el espectador responde en primer lugar, hacen que éste entienda que es la responsable de la imagen. Las jóvenes sonríen con simpatía sentadas alrededor de una mesa sin soltar la labor. La composición en fuga del grupo, las dos líneas de la perspectiva definidas por las sucesivas manos de las muchachas ocupadas con la costura, queda culminada con la rueda de una máquina de coser.

**La fotografía rompe con el transcurso de la realidad.** El tiempo detenido por la imagen nos permite acercarnos a sus detalles y escudriñar dentro de ellos cuales son las pinceladas que construyen esa realidad plasmada a través del objetivo, “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”<sup>7</sup>. Este documento de la vida de unas mujeres en Fuenlabrada recoge explícitamente y simbólicamente algunas de las particularidades del momento histórico de la toma. Es la imagen la que nos permite reconstruir esos momentos. La composición, premeditada en este caso, no nos muestra el instante imperturbado por el fotógrafo, sino que nos descubre de forma atemporal el contexto histórico en el que es recreada la escena.

Hay algo más que supera esa lectura metódica en la imagen. Reconozco en ella algunos de los detalles de las fotos que he visto en casa de mis bisabuelas y abuelos; visito un pasado que perteneció a mis antepasados más cercanos.

Ese algo que pincha como una espina en la imagen de las costureras es el reconocimiento de los detalles que rememoran en mi otras imágenes propias. El *punctum*<sup>8</sup> de Barthes se construye para mi en esta fotografía a través de referencias a las imágenes familiares.

Hay dos elementos contradictorios en la imagen que me trasladan a la época y los anhelos de los que aparecen en ella. El primero es la vestimenta de las mujeres y el segundo el fondo elegido.

<sup>7</sup> Barthes, Roland. *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 31.

<sup>8</sup> **Punctum:** ...es ese azar que en ella me despunta, me lastima y me punza. En: Barthes, Ronald. *La cámara lúcida*. , op. cit., p. 64.

La necesidad de construir la mejor imagen propia posible con la elección de la indumentaria para el recuerdo y la imposibilidad o sinceridad al elegir el fondo cochambroso para la toma. Ambos pequeños detalles se me antojan indicadores de la realidad de la toma.

Reconozco en la imagen a las mujeres de los años 50 preparadas para la ocasión con sus mejores trajes. Las modistas, a sabiendas de que iban a ser retratadas, acudieron a la toma de la imagen con los mejores vestidos. El traje de los domingos hecho para la fiesta del año anterior era lo mejor que podían ponerse. El detalle revela el deseo anhelado para el futuro, para una vida mejor, para un buen recuerdo.

El segundo detalle es la franqueza con la que se muestra la pared y el suelo del patio. En casa de mi bisabuela encontré hace tiempo un retrato de familia hecho en el patio trasero de su casa... recuerdo que una de las cosas que más me sorprendió de aquel grupo fotografiado era el fondo elegido. Como en la imagen de las costureras, la destartada pared del fondo revelaba la penuria de aquellos años y me enseñaba la vida de aquella época. Pudiendo haber elegido cualquier otro fondo mis familiares eligieron aquel murete destartado.

Este tipo de detalles no se encuentran en las fotografías de ahora: los personajes se sitúan en espacios monumentales, aunque no se visten para la ocasión; los turistas, por ejemplo, se fotografían en los *fondos* significativos de su viaje.

La fotografía y la memoria están hechas de detalles. Esa particularidad de la mirada sobre la imagen fotográfica es la que en ocasiones nos puede

revelar referencias escondidas en la memoria. La imagen que fija el instante permite la mirada pausada para recoger en ella las resonancias del pasado.

Aquella fotografía de mi familia en el patio olía a alcanfor y esta fotografía de Fuenlabrada me lo recuerda.