
El secreto de sus ojos

Martín Schifino
29 julio, 2014

La retrospectiva de la Fundación Mapfre *Henri Cartier-Bresson*, realizada en conjunción con el Centre Pompidou de París y con la participación de la Fondation Cartier-Bresson, toma el pulso a uno de los fotógrafos más diestros del siglo XX, surrealista en sus comienzos, viajero por naturaleza, documentalista por fuerza de la historia, creador de la agencia Magnum de fotoperiodismo y merecedor del apodo de «El ojo del siglo». Nacido en 1908 y fallecido en 2004, Cartier-Bresson vio por continuidad vital una parte del siglo mayor que muchos de sus contemporáneos, pero su pasión itinerante lo llevó a entrar en contacto con muchos de los acontecimientos centrales de su tiempo. Siempre detrás del obturador, estuvo en España durante la Guerra Civil, en India durante la partición, en varios puntos de Europa al final de la Segunda Guerra Mundial (tras caer prisionero y escapar tres veces de un campo alemán de trabajos forzados) y en China y Rusia en pleno comunismo; en momentos menos turbulentos, pasó largas estancias en México, África y Estados Unidos.

Con el comisariado de Clément Chéroux, la exposición está alerta a la diversidad de fotografías resultantes, al tiempo que hace un esfuerzo heroico por ordenarla de acuerdo con tres ejes centrales: un período de formación, que va de 1926 a 1935 y comprende los inicios y primeros viajes del joven fotógrafo; un segundo momento dedicado al compromiso político, cuando se hace profesional y

colabora con publicaciones como la revista comunista *Ce soir*; y una tercera secuencia que empezaría simbólicamente en 1947, con su primera gran exposición en el MoMA y la posterior fundación de la agencia Magnum, para extenderse hasta el abandono de la agencia, del fotorreportaje y casi de la fotografía profesional en los años setenta. Aunque es una manera efectiva de trazar divisiones, los ejes rechinan un poco. Conforme se avanza por las salas, las partes se subdividen, las excepciones florecen y los textos explicativos, que están muy bien redactados, multiplican la información en las paredes. No hay nada que objetar en cuanto a los datos. Aun así, cabe señalar que las amplias salas de la Fundación Mapfre en su sede del Paseo de Recoletos, al dar cabida a tres o cuatro temas distintos, acaban dificultando el sentido de la visita, de manera que no siempre resulta evidente a qué foto corresponde determinado texto, ni si uno debería recorrer una secuencia de izquierda a derecha o al revés. Pegas menores en el contexto de una gran muestra.

Aunque Cartier-Bresson, como muchos de sus contemporáneos, empezó a tomar fotos en la infancia, llenando álbumes con recuerdos de vacaciones, nunca escondió que su primera afición artística real fue la pintura. Es de notar que incluso el único texto que escribió sobre la fotografía, «El momento decisivo» -una introducción a su colección *Images à la sauvette* (Imágenes a la carrera)-, empieza diciendo: «Siempre he sentido pasión por la pintura. De niño pintaba todos los jueves, y los domingos, y pensaba en la pintura todos los demás días». La pasión se extendió hasta entrada la veintena, cuando ingresó en la academia del pintor cubista André Lhote, quien, sin proponérselo, marcaría su idea de la fotografía. Una de las virtudes de esta exposición es empezar por algunos ejemplos de los esfuerzos pictóricos del aprendiz. A decir verdad, no parecen especialmente notables, pero hay que tener en cuenta que Cartier-Bresson destruyó la mayoría de sus telas en los años treinta, en «uno de esos rituales de exorcismo que se supone aseguran el paso de un estado a otro», como sugiere su biógrafo Pierre Assouline. Aquí se conserva, significativamente, un retrato al óleo de



Lhote, en el que se ve al maestro de cuerpo entero, junto a su mujer, en una actitud deliberada de «pose», de las que Cartier-Bresson evitaría a toda costa en sus fotos. También se exponen un par de telas que combinan figuras humanas y objetos a la manera surrealista.

Con la probable excepción de dos pinturas con ecos de Cézanne, en las que se ya se le ha inculcado

«el virus de la geometría» (Assouline), poco de lo que vemos en la primera sala nos prepara para lo que se exhibe en las dos siguientes, dedicadas a los años treinta, cuando el joven fotógrafo pasa sorprendentemente de aficionado a experto. Hay un momento fundacional, que se produce en 1932 en Marsella, cuando Cartier-Bresson compra a sus veintidós años la Leica que llegaría a considerar una «prolongación del ojo». Pero lo que tiene lugar en el ínterin no es sólo el hallazgo de un instrumento, sino una revelación en cuanto a la verdadera naturaleza del medio. En 1931, ante una fotografía de Martin Munkácsi en la que se ve a tres adolescentes desnudos que se meten corriendo en el mar, Cartier-Bresson se ilumina: «De pronto comprendí que la fotografía puede fijar la eternidad en el instante -diría más tarde-. Fue la única foto que me influyó. Hay en esa imagen tal intensidad, tal espontaneidad, tanta alegría de vivir, algo tan maravilloso que me deslumbra aún hoy día. La perfección de la forma, el sentido de la vida, un estremecimiento sin igual...» Y en cuanto a su reacción práctica: «Me dije: Dios mío, se puede hacer eso con un aparato... Sentí como una patada en el culo: vamos, a por ello».

Es interesante comparar las fotografías que preceden a ese momento crucial con las que lo suceden. Aunque la exposición se concentra, naturalmente, en las segundas, hay varias de las primeras en la sección dedicada al surrealismo. El espíritu tutelar era por entonces Eugène Atget, cuyas imágenes de un París semionírico, en muchos casos desaparecido (gentileza del barón Hausmann), Cartier-Bresson conocía gracias a colegas que le habían mostrado algunas copias sueltas (Atget, por entonces, era un secreto a voces). Con muy buen tino, el comisario ha incluido reproducciones de Atget para iluminar por contacto las de Cartier-Bresson, quien, influido además por la imaginería surrealista, fotografía letreros, signos, maniqués, escaparates, exteriores de tiendas de Rouen o Budapest, pero que podrían encontrarse en cualquier ciudad europea. En casi todas ellas hay una cuidada composición geométrica, pero los signos parecen importar más que la significación. Testimonio de ello son, por ejemplo, las fotos de guantes o pedazos de muñecos que sugieren los fragmentos de una figura humana, aunque no necesariamente una ausencia, ni asombro metafísico alguno, como sí lo hacían los paisajes fantasmales de Atget, nimbados por el aura de lo perdido. Curiosamente, se echa en falta la espontaneidad y la alegría que tanto excitarían luego a Cartier-Bresson.

Todo cambia cuando irrumpen el cuerpo humano, lo que coincide con el comienzo de los viajes del profotógrafo. Vemos entonces a un observador «en situación», que busca captar la interacción entre cuerpos y espacios, muchas veces en ciudades o pueblos que acaba de conocer. Mientras seguía buscando, sin duda, el «azar objetivo», las «asombrosas coincidencias» de que habla André Breton, Cartier-Bresson empieza a abrirse a la fascinación que ejercen los hechos humanos. «Una fotografía es para mí el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la significación de un hecho, por un lado, y de una organización de formas percibidas visualmente que expresan ese hecho, por el otro», dirá, de manera un poco abstracta, en «El momento decisivo». Prueba de que esa intuición ya ha cuajado a comienzos de los años treinta podría ser la fotografía titulada «Asilah, Marruecos Español», de 1933 (aquí en una copia de 1946), donde se ve a contraluz a unos niños desnudos jugando entre unos cabos marineros y dos enormes anclas. La afinidad con la foto de Martin Munkácsi es evidente, aunque se reconoce el sello de Cartier-Bresson en la composición geométrica y se percibe en las siluetas la captura de un momento irreplicable. ¿Cuánto tiempo tuvo que esperar el fotógrafo a que los niños se alinearan en esa posición, dejando en el medio y a lo lejos

a un tercero, que parece estar supervisando el juego de pelota que les ocupa?



O tomemos una foto famosa: «Detrás de la estación Saint-Lazare» (1933), expuesta aquí en una copia de 1953. Un hombre, que acaba de pasar por una escalera de mano tumbada en el suelo, salta sobre un enorme charco, y la cámara lo captura un microsegundo antes de que toque con el tacón del zapato la superficie inmóvil del agua, azogada como un espejo. Ligeramente borrosa, la silueta en movimiento contrasta con la quietud de los elementos. Es una captura en un millón, pero, obviamente, a Cartier-Bresson le gustaban lo bastante ese tipo de contrastes como para perseguirlos en varias ocasiones. Una composición igual de equilibrada, aunque menos sorprendente, es la que se ve en «Hyères, Francia, 1933»: delante, una especie de escalera de caracol de piedra que desciende hacia una calle adoquinada en curva; y en la calle, de nuevo algo borroso, un ciclista que pasa a toda velocidad. Lo permanente en un plano, lo fugaz en otro. Notablemente, porque expresa la constancia de una visión, la fotografía recuerda una que tomaría veinte años después en Italia: «Aquila degli Abruzzi» (1952), presidida también por una escalera que baja hacia un pueblo por el que pasean mujeres y niños. El interés de esta obra, al

decir de Ernst H. Gombrich, que no incluyó ninguna otra fotografía en su historia del arte, «rivaliza con el de pinturas mucho más artificiosas», lo que acaso se vincula con una sutil contraposición entre lo pasajero y lo perdurable, lo vivo y lo inerte.

Pero esa es una fotografía de madurez, cuando Cartier-Bresson ya era dueño de un estilo personal. En los años treinta, justamente, ese estilo estaba madurando, y las fotos que tomó en sus viajes por México, España, Hungría y Estados Unidos son un testimonio de cómo el estilo, y en particular el estilo de reportaje que luego se aliaría a su nombre, es la expresión de un carácter. En este sentido, puede decirse que Cartier-Bresson templó su mirada, no sólo a partir de la curiosidad, sino, además, de la timidez o, cuando menos, de la distancia: a diferencia de un Paul Strand o un Walker Evans, casi nunca interpela a los sujetos que fotografía. Se mantiene quieto a un lado, y espera. ¿De qué otra manera puede captarse una imagen como la de Madrid, en 1933, en que aparece un señor caminando en segundo plano, mientras unos niños juegan en primero? Uno de estos incluso mira a cámara, pero la cámara parece más sorprendida que el niño.

Las obras expuestas en la primera planta del museo llegan hasta el año 1934, lo que incluye fotos de aficionado, registros de momentos claves, como el viaje a África en 1930-1931, y hasta ensayos de fotografía erótica, que rara vez volverían a repetirse, como un fantástico desnudo de la pintora Leonor Fini, que enseña su cuerpo flotando en el agua desde los pies hasta el cuello, con la significativa exclusión de la cabeza. Lo que se reserva para la segunda planta es justamente aquello por lo que Cartier-Bresson se haría más famoso: el fotoperiodismo. Él mismo recordaría con orgullo haber vendido su primera imagen a la revista *Vu*, lo que daría comienzo a una alianza con diversas publicaciones ilustradas que abarcaban un amplio espectro político. Simplificando las cosas, Clément Chéroux, el comisario, plantea una conexión casi lineal entre el fotoperiodismo y el comunismo (aunque Cartier-Bresson nunca se afiliara al partido), y señala la militancia del fotógrafo en las actividades de la Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR). Es sólo una parte de la historia. Cartier-Bresson realizó varios reportajes para la prensa comunista, en particular para la revista *Ce soir*, dirigida por el escritor y apóstata surrealista Louis Aragon, pero guardó una cauta distancia respecto a posiciones radicales, y, por ejemplo, nunca perdonó a Aragon el haber ensuciado el nombre de Paul Nizan por razones ideológicas. Assouline define a Cartier-Bresson como «siempre comprometido, nunca militante», lo que suena justo.



Lo cual no quiere decir que su mirada no tuviera un sesgo político. Dos reportajes, que pueden verse casi íntegros aquí, son particularmente interesantes en este sentido. El primero es la cobertura de la coronación de George VI, en 1937: Cartier-Bresson no toma casi fotografías de los monarcas, sino que se concentra en las masas que acuden a presenciar el acontecimiento. Vemos multitudes de hombres y mujeres vestidos con ropas de calle, sin más señas distintivas que sus expresiones de asombro o, en algunos casos, de tedio. El corazón de una sociedad no está en el fasto, parece decir Cartier-Bresson, sino precisamente en lo ordinario, incluido el, por lo demás, ordinario sentimiento de embeleso ante el fasto. El reportaje sobre Rusia, iniciado a quince meses de la muerte de Stalin, viene a demostrar algo parecido. Aparecen bares, calles, lugares de trabajo, salones corrientes. La foto icónica de ese reportaje, que dio la vuelta al mundo y fue cubierta de la revista *Life*, no muestra nada más excepcional acerca de la vida soviética que dos chicas jóvenes de pie en mitad de una plazuela, a las que miran de reojo unos sonrientes oficiales que se acercan caminando. No es difícil detectar cierto *wishful thinking* en estas imágenes, una especie de voluntarioso correctivo a la

demonización del Este que circulaba por entonces en ciertos sectores. Al revés, las fotografías de Estados Unidos tienden a presentar una imagen poco triunfalista. Ejemplo: una anciana envuelta en la bandera norteamericana, cuyos rasgos, brazos demacrados y cabello revuelto conspiran con el fondo de un jardín lleno de escombros para connotar decrepitud.

Cartier-Bresson amplió las posibilidades del reportaje con la creación de Magnum en 1947, cuyos cofundadores fueron Robert Capa, George Rodger, David Seymour y Bill Vandivert, un verdadero «dream team» de fotorreporteros. Se dividieron el mundo en distintas corresponsalías, y Cartier-Bresson se encargó de Asia. De esa época pueden verse aquí fotografías delicadas de danza balinesa, así como imágenes de la India que hicieron época: Cartier-Bresson fue uno de las últimas personas en ver con vida a Gandhi, y tras su asesinato se lanzó a la calle a cubrir la reacción popular y luego los ritos fúnebres. Al lado de estos encargos, la exposición presenta fotografías que el propio fotógrafo caracterizaba como una «combinación de reportaje, filosofía y análisis (social, psicológico y de otros tipos)» y que el comisario llama, con una fórmula aún más acertada, «una antropología visual». Sin la urgencia de los reportajes, estas imágenes tomadas por lo general en exteriores, sin flash ni más equipo que la Leica, se acercan al retrato comunal, registrando actividades grupales como misas o mítines políticos. Y aunque son fotos de madurez, retoman de manera evidente ese impulso por capturar a la gente en situación que el fotógrafo había demostrado al principio de su carrera. Si hay algo nuevo, son de hecho los retratos, de los que Cartier-Bresson hizo unos cuantos por encargo, orquestándolos como si se trataran de un reportaje *à la sauvette*. Mientras conversaba con los retratados, procuraba hacerles sentirse a gusto, intentaba pasar inadvertido y, en el instante justo, «robaba» la foto. La táctica dio resultado en el soberbio retrato de Matisse, que pareciera haber sido capturado en plena distracción; pero de Sartre, Cartier-Bresson solo logró que pusiera cara de Sartre.



La exposición concluye con una sección llamada «Después de la fotografía», dedicada a los años setenta, cuando Cartier-Bresson, abandona poco a poco los reportajes por encargo y, al cabo, también la fotografía comercial. Conserva siempre su Leica a mano y, en ocasiones, hace fotos reposadas, como la de su segunda esposa, la también fotógrafa Martine Franck, leyendo con las piernas extendidas sobre un sofá. Aunque va vestida, el encuadre, que excluye la cabeza, recuerda el

desnudo de Leonor Fini: más que repetirse, el fotógrafo vuelve a sus orígenes. Pero por entonces inicia una vuelta aún más radical, que lo lleva a su primera pasión y a concentrarse en el dibujo. Muchos de sus bocetos serán fascinantes autorretratos, de los que aquí se exponen varios. Uno se queda, sin embargo, con una magnífica foto tomada por Franck en 1992, que lo muestra de espaldas con la cabeza calva, ante un espejo que refleja su cara, sosteniendo un esbozo de los mismos rasgos que vemos. Son los de un hombre mayor, con expresión cansada, más bien seria, que se examina sin piedad. Lo ha visto todo, y no para de mirarse a los ojos.