

fotografiar del natural

Henri Cartier-Bresson



Considerado como uno de los fotógrafos más influyentes de nuestro tiempo, Henri Cartier-Bresson elevó la práctica del *snap shooting* a la categoría de arte disciplinar. Crítico y observador penetrante, sus escritos acerca de la teoría y la práctica de la fotografía han ejercido una influencia fundamental en los fotógrafos contemporáneos.

Fotografiar del natural constituye la primera recopilación en un único volumen de los textos más emblemáticos de Cartier-Bresson, entre los que se encuentran *Los europeos* y *El instante decisivo*, uno de sus escritos más conocidos que supuso un punto y aparte en la carrera del fotógrafo. Este volumen reúne también sus relatos de viajes a Moscú o China, y artículos dedicados a sus amigos André Breton, Alberto Giacometti o Jean Renoir. Todos ellos destilan la misma intensidad e inmediatez visual que caracteriza a su obra fotográfica.



Henri Cartier-Bresson

Fotografiar del natural

ePub r1.0

Titivillus 14.03.15

Título original: *L'imaginaire d'après nature*

Henri Cartier-Bresson, 2003

Traducción: Núria Pujol i Valls

Ilustraciones: Henri Cartier-Bresson

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2



El más ligero de los equipajes

Henri Cartier-Bresson ha recorrido el mundo con el más ligero de los equipajes.

Con ello no aludo solamente a la famosa Leica, la caja mágica y portátil que le ha permitido convertirse en un hombre invisible entre la multitud, y sobre todo, escapar a todo correr de escuelas donde la perspectiva se aprende trazando líneas, para así poder surcar las carreteras de Europa en compañía de André Pieyre de Mandiargues. Más adelante recorrerá los caminos de Asia donde los acontecimientos le saldrán al paso, y donde las escenas de la calle se le ofrecen como si el mundo entero se hubiera convertido en un estudio a cielo abierto.

Cierto que, antes que él, los impresionistas habían plantado su caballete junto a la orilla de los ríos, en los prados donde la luz se precipita como rocío; pero el mundo de los impresionistas parece el de un domingo eterno, mientras que con la fotografía es posible mostrar los días laborables. Además, pese a su pasión por la pintura uno no imagina a Henri Cartier-Bresson encadenado de por vida a un caballete, quieto durante horas enteras ante un paisaje, tal vez importunado por los curiosos, fastidiado por las avispas y posando, al fin, para un fotógrafo loco por los clichés. La pose era demasiado seria, el material demasiado pesado para este budista en turbulencia.

El más ligero de los equipajes es la vieja lección que no se aprende, pero que una vez comprendida nos acompaña siempre; la que le ha permitido a Henri Cartier-Bresson ausentarse como persona, borrarse para recoger mejor el instante, pero dándole un sentido a la instantánea; captar a Alberto Giacometti andar con el mismo paso que sus estatuas, y a Faulkner en mangas de camisa gobernando lo imaginario; ver en las nubes y las humaredas de la India, ver la forma del destino en un pavo real que despliega sus plumas... Es la lección de los grandes maestros, que le ha permitido hacer entrar el «número áureo» en la cámara oscura, e ilustrar sin saberlo las observaciones de Delacroix sobre lo que él denominaba la «máquina para dibujar», capaz de reparar, a la vez, los errores del ojo y las lagunas de la enseñanza: «El daguerrotipo es más que el calco, es el espejo del objeto; algunos detalles, casi todos omitidos en los dibujos del natural, cobran en éste una gran importancia característica, e introducen así al artista en el conocimiento completo de la construcción: las sombras y las luces se hallan en él con su grado exacto de firmeza o de blandura, distinción muy delicada y sin la cual no hay relieve».

Regresar al dibujo, como ha hecho Henri Cartier-Bresson durante estos últimos años, es pues romper el espejo y mirar a ojo descubierto, es decir aceptar el error del mundo y nuestra imperfección.

Meditar acerca del desorden de las apariencias —más que continuar con la huida hacia adelante propia de la fotografía—, equivalía, en definitiva, para esta personalidad rebelde, hallar una forma de libertad.

En la escritura de Henri Cartier-Bresson reconocemos por completo su estilo: testimonio, leyenda o dedicación, siempre se trata de un arte breve, una improvisación lograda gracias a una sentido de la fórmula casi infalible (por ejemplo esta frase cazada al vuelo acerca de una *Suite para violonchelo solo*, de Juan Sebastián Bach: «es música para bailar, justo antes de morir»), y que supone el mismo gusto por el instante decisivo que en fotografía aunque los retoques y los arrepentimientos estropeen un poco el oficio.

Gracias a Tériade, que le reveló el arte del libro, pues fue el inolvidable editor de *Images à la sauvette*, Henri Cartier-Bresson descubrió en sí mismo este don adicional, escribiendo un prefacio que pronto se convirtió en referencia para los fotógrafos, pero que hoy merece ser leído de una forma menos

restrictiva: como un arte poético completo. Al igual que hay que leer y releer sus reacciones vigorosas, sus recuerdos discretos pero precisos, llenos de humor y de afecto cuando se trata de Jean Renoir; y su testimonio sin prejuicios sobre Cuba, por ejemplo, donde supo ver mejor que nadie el régimen de Castro en sus inicios; mejor en todo caso que muchos escritores que trabajaban por encargo.

Henri Cartier-Bresson escribe con tinta china, sin duda porque se trata de una tinta que no permite extenderse. Y, en la actualidad, da gracias al fax, que es a la escritura lo que la Leica fue a la fotografía. Pues no detesta determinadas máquinas, a condición de que sean ligeras y que vayan rápidas, es decir, que le permitan atrapar el instante.

Enfocar bien es otra cosa, para la que no basta con el ojo, y que a veces requiere que se contenga la respiración. Pero es de todos conocido que Henri Cartier-Bresson si bien es un geómetra sin regla, también es un «disparador» de élite.

Fotografiar del natural

Desde sus orígenes la fotografía no ha cambiado salvo en sus aspectos técnicos, lo que, en mi opinión, no tiene mayor importancia.

La fotografía parece una actividad fácil; es una operación diversa y ambigua en la que el único denominador común entre los que la practican es la herramienta que se usa. Lo que sale de esa cámara no es ajeno a la economía de un mundo de despilfarro, donde las tensiones son cada vez más intensas y donde las consecuencias ecológicas son ya desmesuradas.

Fotografiar es retener la respiración cuando todas nuestras facultades se conjugan ante la realidad huidiza; es entonces cuando la captación de la imagen supone una gran alegría física e intelectual.

Fotografiar, es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira.

En lo que a mí respecta, fotografiar es una manera de comprender que no puede separarse de los otros medios de expresión visual. Es un modo de gritar, de liberarse, no de probar ni de afirmar la propia originalidad. Es una manera de vivir.

La fotografía «fabricada» o puesta en escena no me interesa. Y si la valoro en algún sentido, no puede ser más que a partir de un punto de vista psicológico o sociológico. Están los que hacen fotografías previamente amañadas y los que van a la búsqueda de la imagen y la capturan. El aparato fotográfico es para mí como un cuaderno de esbozos, el instrumento de la intuición y de la espontaneidad, el dueño del instante que, en términos visuales, cuestiona y decide a la vez. Para «significar» el mundo, hay que sentirse implicado con lo que el visor destaca. Esta actitud exige concentración, disciplina del espíritu, sensibilidad y sentido de la geometría. La simplicidad de la expresión se consigue mediante una gran economía de medios. Hay que fotografiar siempre partiendo de un gran respeto por el tema y por uno mismo.

La anarquía es una ética.

El budismo no es ni una religión ni una filosofía sino un medio que consiste en dominar el espíritu con el fin de acceder a la armonía y, por compasión, ofrecérsela a los demás.



Brie. Francia, junio de 1968

El instante decisivo

«No hay nada en este mundo que no tenga un momento decisivo».

Cardenal de Retz

Siempre he sentido pasión por la pintura. Cuando niño, pintaba los jueves y los domingos, y los otros días soñaba con pintar. Tenía una cámara Brownie como muchos niños pero sólo la utilizaba de vez en cuando para llenar pequeños álbumes con mis recuerdos de vacaciones. Hasta mucho más tarde no empecé a aprender a mirar a través del aparato; mi pequeño mundo se ensanchaba y las fotografías de vacaciones contribuyeron a ese fin.

También estaba el cine, *Los misterios de Nueva York*, con Pearl White, las grandes películas de Griffith, *Lirios rotos*, los primeros filmes de Stroheim, *Avaricia*, los de Eisenstein, *El acorazado Potemkin*, luego la *Juana de Arco*, de Dreyer; me enseñaron a ver. Más tarde, conocí a unos fotógrafos que tenían pruebas de Atget; me impresionaron mucho. Entonces fue cuando me compré un trípode, un velo negro, un aparato de 9 x 12 de nogal encerado, equipado con un tapón de objetivo que hacía las veces de obturador; esto me permitía enfrentarme únicamente a lo que no se movía. Los otros temas eran demasiado complicados o me parecían demasiado *amateur* y, de esta manera yo creía estar dedicándome al «Arte». Revelaba y positivaba yo mismo los negativos en una cubeta y ese *bricolage* me divertía. Apenas me daba cuenta de cuando los papeles estaban demasiado contrastados o, por el contrario, atenuados; pero, lo cierto es que no me preocupaba en absoluto, aunque montaba en cólera cuando las imágenes no salían.

En 1931, con veintidós años, me marché a África. En Costa de Marfil me compré una cámara, pero hasta la vuelta, al cabo de un año, no me di cuenta de que estaba llena de moho; todas las fotos salieron sobreimpresionadas con helechos arborescentes. Como por aquel entonces estaba muy enfermo, dediqué mi tiempo a curarme; una pequeña mensualidad me permitía ir tirando, trabajaba encantado y por placer. Había descubierto la Leica: se convirtió en la prolongación de mi ojo y ya no me abandonó jamás. Caminaba durante todo el día con el espíritu tenso, buscando en las calles la oportunidad de tomar fotografías del natural como si fueran flagrantes delitos. Me inspiraba, sobre todo, el deseo de atrapar en una sola imagen lo esencial que surgía de una escena. Hacer reportajes fotográficos, es decir, contar una historia en varias fotos, era una idea que no se me había ocurrido nunca; hasta más tarde, no aprendí, poco a poco, a hacer un reportaje contemplando el trabajo de mis amigos de oficio y las revistas ilustradas, para las que empecé a trabajar.

Circulé bastante, pese a que no sepa viajar. Me gusta hacerlo con lentitud, poniendo atención en los cambios entre países. En cuanto llego, siempre siento el deseo de establecerme ahí para llevar la vida del país, en la mayor medida posible. Yo no serviría para *globe-trotter*.

Con otros cinco fotógrafos independientes fundamos en 1947 nuestra cooperativa, Magnum Pilotos, que difunde nuestros reportajes fotográficos a través de revistas francesas y extranjeras. Sigo siendo un *amateur*, pero he dejado de ser un diletante.

El reportaje

¿En qué consiste un reportaje fotográfico? En ocasiones una única foto cuya forma tenga el suficiente rigor y riqueza, y cuyo contenido tenga la suficiente resonancia, puede bastar; pero eso se da muy raramente; los elementos del tema que hacen saltar la chispa son a menudo dispersos; uno no tiene el derecho de juntarlos a la fuerza, ponerlos en escena sería una falsedad: de ahí la utilidad del reportaje; la página reunirá esos elementos complementarios repartidos en varias fotos.

El reportaje es una operación progresiva de la mente, del ojo y del corazón para expresar un problema, para fijar un acontecimiento o impresiones sueltas. Un acontecimiento tiene una riqueza tal que uno le va dando vueltas mientras se desarrolla. Se busca la solución. A veces se halla al cabo de unos segundos, otras se requieren horas o días; no existe la solución estándar; no hay recetas, hay que estar preparado como en el tenis. La realidad nos ofrece tal abundancia que hay que cortar del natural, simplificar, aunque ¿se corta siempre lo que se debe? Es necesario adquirir, con el propio trabajo, la conciencia de lo que uno hace. A veces, se tiene la sensación de que se ha tomado la fotografía más fuerte y, sin embargo, sigue uno fotografiando, incapaz de prever con certeza cómo seguirá desarrollándose el acontecimiento. Mientras tanto, evitaremos ametrallar, fotografiando deprisa y maquinalmente, para no sobrecargarnos con esbozos inútiles que atestan la memoria y perjudican la nitidez del conjunto.

La memoria es muy importante, memoria de cada fotografía que, al galope, hemos tomado al mismo ritmo que el acontecimiento; durante el trabajo tenemos que estar seguros de que no hemos dejado agujeros, de que lo hemos expresado todo, puesto que luego será demasiado tarde, no podremos recuperar el acontecimiento a contrapelo.

Para nosotros, existen pues dos selecciones y, por lo tanto, dos reproches posibles; uno cuando nos enfrentamos a la realidad con el visor, otro, cuando las imágenes están reveladas y fijadas y se ve uno en la obligación de separar aquellas que, aunque justas, son también las menos fuertes. Cuando es demasiado tarde, se sabe exactamente por qué se ha fallado. A menudo, durante el trabajo, una duda, una ruptura física con el acontecimiento nos crea la sensación de que no hemos tenido en cuenta tal detalle en el conjunto; otras veces, con bastante frecuencia, el ojo se ha dejado ir con indolencia, la mirada se ha vuelto vaga. Es suficiente.

En cada uno de nosotros es nuestro ojo el que inaugura el espacio que va ampliándose hasta el infinito, espacio presente que nos impresiona con mayor o menor intensidad y que se encerrará rápidamente en nuestros recuerdos y se modificará en ellos. De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija el instante preciso. Jugamos con cosas que desaparecen y que, una vez desaparecidas, es imposible revivir. No se puede retocar el tema; como mucho se puede hacer una selección de imágenes para la presentación del reportaje. El escritor dispone de tiempo para reflexionar antes de que la palabra se forme, antes de plasmarla en el papel; puede enlazar varios elementos. Hay un periodo en que el cerebro olvida, una fase de asentamiento. Para nosotros, lo que desaparece, desaparece para siempre jamás: de ahí nuestra angustia y también la originalidad esencial de nuestro oficio. No podemos rehacer nuestro trabajo una vez que hemos regresado al hotel. Nuestra tarea consiste en observar la realidad con la ayuda de ese cuaderno de croquis que es nuestra cámara; fijar la realidad pero no manipularla ni durante la toma, ni en el laboratorio jugando a las cocinitas. Quien tiene ojo repara fácilmente en esos trucajes.

En un reportaje fotográfico llega uno a contar los disparos, un poco como un árbitro y, fatalmente, se

convierte en un intruso. Es preciso, pues, aproximarse al tema de puntillas, aunque se trate de una naturaleza muerta. Sigiloso como un gato, pero ojo avizor. Sin atropellos, «sin levantar la liebre». Naturalmente, nada de fotos de magnesio, por respeto a la luz, aunque esté ausente. De lo contrario, el fotógrafo se convierte en un ser insoportablemente agresivo. Este oficio depende tanto de las relaciones que establecemos con la gente, que una palabra puede estropearlo todo, y hacer que todas las puertas se cierren. Tampoco en esto hay un único sistema, lo mejor que puedes hacer es que te olviden, al fotógrafo y a la cámara que es siempre demasiado visible. Las reacciones son muy distintas según el país y el medio; en Oriente, un fotógrafo impaciente o apresurado se pone en ridículo, lo que es irremediable. Si alguna vez nos vencen las prisas, o alguien ha reparado en tu cámara, basta con olvidar la fotografía y dejar, amablemente, que los niños se reúnan a tu alrededor.

El tema

¿Cómo negar el tema? Se impone. Y puesto que hay temas tanto en lo que ocurre en el mundo como en nuestro universo personal, basta con ser lúcido respecto a lo que ocurre y ser honesto respecto a lo que uno siente. En definitiva, basta con situarse en relación a lo que se percibe.

El tema no consiste en recolectar hechos, ya que los hechos por sí mismos no ofrecen interés alguno. Lo importante es escoger entre ellos; captar el hecho verdadero con relación a la realidad profunda.

En fotografía, lo más pequeño puede constituir un gran tema, un pequeño detalle humano convertirse en un *leit-motiv*. Vemos, y hacemos ver, en esta especie de testimonio, el mundo que nos rodea, y es el acontecimiento, a partir de su misma función, lo que provoca el ritmo orgánico de las formas.

En cuanto a la manera de expresarse, hay mil y una maneras de destilar lo que nos ha seducido. Dejemos pues a lo inefable toda su frescura, y no volvamos a hablar de ello...



Detrás de la estación de Saint-Lazare. París. 1932

Existe un territorio que la pintura ya no explota, el retrato, y algunos dicen que la fotografía es la causa de ello; de todos modos, la fotografía lo ha recuperado en parte, en forma de ilustraciones. Pero no debemos achacarle a la fotografía el que los pintores hayan abandonado uno de sus grandes temas.

La levita, el quepis, el caballo, repelen en estos momentos al más académico de los pintores que se sentirá estrangulado por todos los botones de las polainas de Meissonier. Nosotros los aceptamos, tal vez porque nuestra obra es menos permanente que la de los pintores; ¿por qué deberían molestarnos? Más bien nos divierten, ya que, a través de nuestra cámara, aceptamos la vida en toda su realidad. La gente anhela perpetuarse en su retrato y le tiende su perfil a la posteridad; este deseo a menudo está entreverado de un cierto temor mágico: este deseo nos justifica.

Uno de los aspectos más emotivos de los retratos consiste en intentar hallar similitudes entre los hombres que se representan, de encontrar elementos de continuidad en todo lo que describe su medio; en un álbum de familia, confundir al tío con el sobrino. Pero, si el fotógrafo puede captar el reflejo de un mundo, tanto exterior como interior, es porque las gentes están «en situación», como se suele decir

en el lenguaje teatral. El fotógrafo, pues, deberá respetar el ambiente, integrar el hábitat que describe el medio, evitar sobre todo el artificio que mata la verdad humana y conseguir, también, que se olvide la cámara y el que la manipula. El material complicado y los proyectores impiden, en mi opinión, que «salga el pajarito». ¿Hay algo más fugaz que una expresión en un rostro? La primera impresión que da ese rostro suele ser muy justa, y si bien se enriquece a medida que frecuentamos a la persona, se hace cada vez más complicado poder expresar su naturaleza profunda a medida que adquirimos un conocimiento más íntimo de ella. Considero que es bastante peligroso ser retratista cuando se trabaja por encargo para determinados clientes ya que, aparte de algunos mecenas, todo el mundo quiere quedar favorecido, y se pierden los vestigios de lo verdadero. Los clientes desconfían de la objetividad de la cámara mientras que el fotógrafo busca la agudeza psicológica; el encuentro entre estos dos reflejos hace que se genere un cierto parentesco entre todos los retratos de un mismo fotógrafo: una semejanza que surge de la relación que se establece entre las personas retratadas y la estructura psicológica del mismo fotógrafo. La armonía se encuentra en la búsqueda del equilibrio a través de la asimetría propia de cada rostro, lo que evita tanto la suavidad excesiva como lo grotesco.

Al artificio de determinados retratos, prefiero, con mucho, esas pequeñas fotografías de identidad que se aprietan, unas contra otras, en los escaparates de los fotógrafos de estudio. Siempre cabe la posibilidad de descubrir en estos rostros una identidad documental, a falta de la identificación poética que uno esperaría obtener.

La composición

Para que un tema posea toda su identidad, las relaciones de forma deben estar rigurosamente establecidas. Se debe colocar la cámara en el espacio en relación al objeto, y ahí es donde empieza el gran dominio de la composición. La fotografía es para mí el reconocimiento en la realidad de un ritmo de superficies, líneas o valores; el ojo recorta el tema y la cámara no tiene más que hacer su trabajo, que consiste en imprimir en la película la decisión del ojo. Una foto se ve en su totalidad, de una vez como un cuadro; la composición es en ella una coalición simultánea, la coordinación orgánica de elementos visuales. No se compone gratuitamente, se precisa, de entrada, tener la necesidad de ello y no se puede separar el fondo de la forma. En fotografía, hay una plástica nueva, función de líneas instantáneas; trabajamos en el movimiento, una especie de presentimiento de la vida, y la fotografía tiene que atrapar en el movimiento el equilibrio expresivo.

Nuestro ojo debe medir constantemente, evaluar. Modificamos las perspectivas mediante una ligera flexión de las rodillas, provocamos coincidencias de líneas mediante un sencillo desplazamiento de la cabeza de una fracción de milímetro, pero todo esto, que sólo se puede hacer con la rapidez de un reflejo, nos evita, afortunadamente, la pretensión de hacer «Arte». Se compone casi al mismo tiempo en

que se aprieta el disparador y, al colocar la cámara más o menos lejos del tema, dibujamos el detalle, lo subordinamos, o por el contrario, nos dejamos tiranizar por él. En ocasiones, insatisfechos, quedamos atrapados, esperando que ocurra alguna cosa; a veces se rompe todo y no habrá foto, pero si, por ejemplo, de repente alguien cruza ese espacio, seguimos su trayectoria a través del cuadro del visor, esperamos, esperamos... disparamos, y nos vamos con la sensación de haber obtenido algo. Después, podremos entretenernos trazando la media proporcional en la foto o alguna otra figura, y comprendemos que disparando en ese preciso instante, hemos fijado, instintivamente, los lugares geométricos precisos sin los que la foto sería amorfa y carente de vida. La composición tiene que ser una de nuestras preocupaciones constantes, pero en el momento de fotografiar no puede ser más que intuitiva, ya que nos enfrentamos a instantes fugitivos en que las relaciones son móviles. Para aplicar la relación de la «sección áurea», el compás del fotógrafo no puede estar más que en su ojo. Ni que decir tiene que todo análisis geométrico, toda reducción a un esquema, sólo puede producirse cuando ya está hecha la foto, cuando está revelada, cuando hemos sacado copia y no sirve más que de materia de reflexión. Espero que no llegue el día en que se vendan los esquemas grabados sobre cristales pulidos. La elección del formato de la cámara juega un papel determinante en la expresión del tema; el formato cuadrado tiende a ser estático por la similitud de sus lados; por algo será que, no hay lienzos cuadrados. Si recortamos, aunque sea un poco, una buena foto, destruimos fatalmente este juego de proporciones y, por otra parte, es muy raro que una composición cuya toma es floja pueda salvarse buscando la manera de recomponerla en el cuarto oscuro; al recortar el negativo en la ampliadora, se pierde la integridad de la visión. A menudo oímos hablar «de los ángulos de toma de vistas» cuando los únicos ángulos que existen son los ángulos de la geometría de la composición. Son los únicos ángulos válidos y no los que consigue el tipo que se tumba en el suelo para «obtener efectos» u otras extravagancias.

La técnica

Los descubrimientos de la química y de la óptica amplían nuestro campo de acción; a nosotros nos corresponde decidir cómo aplicarlos con el fin de perfeccionar nuestra técnica. Existe, sin embargo, un verdadero fetichismo desarrollado en torno a la técnica fotográfica. Ésta debe crearse y adaptarse, únicamente, para realizar una visión; es importante en la medida en que debemos dominarla para que nos devuelva lo que vemos; lo que cuenta es el resultado, la prueba de certidumbre que deja la foto. Si esto no fuera así, no pararíamos de describir todas las fotos fallidas que sólo existen en el ojo del fotógrafo.

Nuestro oficio, el oficio de reporteros, sólo cuenta con una treintena de años; se ha perfeccionado gracias a unos aparatos pequeños y fácilmente manipulables, dotados con objetivos muy luminosos y gracias a películas de grano fino, muy rápidas, a las que se ha llegado por las necesidades del cine.

Para nosotros la cámara es un instrumento y no un bonito juguete mecánico. Basta con sentirse cómodo y tener la certeza de que ésta es la cámara que conviene para lo que pretendemos hacer. El manejo de la cámara, del diafragma, las velocidades, etc., tiene que ser un acto reflejo, como cambiar de velocidad en un coche, no hay nada que comentar acerca de estas operaciones por complicadas que sean; se enuncian con precisión militar, en el manual de instrucciones que proporcionan los fabricantes junto con la cámara y su funda de piel de vaca.

Hay que superar ese estadio, al menos en las conversaciones. Lo mismo cabe decir en el revelado de las pruebas.

En la ampliación, hay que respetar los valores de la toma o, para restablecerlos, modificar la prueba según el espíritu que ha prevalecido en el momento de la toma. Hay que restablecer el equilibrio que el ojo establece continuamente entre una sombra y una luz, y por ello los últimos instantes de creación cinematográfica transcurren en el laboratorio.

Siempre me ha divertido la idea que determinadas personas tienen de la técnica en fotografía, un gusto inmoderado por la nitidez de la imagen. ¿Es pasión por lo minucioso, por el acabado, o acaso esperan que ese *trompe-l'oeil* se ajuste mejor a la realidad? Por lo demás, estas ideas están tan alejadas del verdadero problema como lo estuvo aquella otra generación que envolvía con un *flo* artístico todas sus obras.

Los clientes

El aparato fotográfico permite obtener una especie de crónica visual. Nosotros, los reporteros-fotógrafos, somos gente que proporcionamos información a un mundo apresurado, abrumado de preocupaciones, propenso a la cacofonía, lleno de seres que necesitan la compañía de las imágenes. El escorzo del pensamiento que es el lenguaje fotográfico tiene un gran poder, pero conlleva un juicio sobre lo que vemos y eso implica una gran responsabilidad. Entre el público y nosotros, se sitúa la impresión, que es el medio de difusión de nuestro pensamiento; somos artesanos que elaboramos la materia prima y, después, la entregamos a las revistas ilustradas.

Experimenté una verdadera emoción cuando vendí mi primera foto (a la revista *Vu*), fue el inicio de una larga alianza con las publicaciones ilustradas; son las que dan valor a lo que uno ha querido decir pero, desgraciadamente, en ocasiones también lo deforman. La revista difunde lo que ha querido mostrar el fotógrafo, pero éste, sin duda, se arriesga a que los gustos y las necesidades de la revista deformen su obra por completo.

En un reportaje, los pies de foto deben ser el contexto verbal de las imágenes, o pueden completar la imagen con lo que no se puede obtener con la cámara; desgraciadamente, en las salas de redacción pueden colarse algunos errores; no siempre son simples gazapos, y, a menudo, el lector hace al

fotógrafo único responsable. Son cosas que ocurren...

Las fotos pasan por las manos del redactor jefe y por las del compaginador. El redactor debe escoger entre la treintena de fotos que suelen constituir un reportaje (en cierto modo, es como si tuviera que cortar un texto para extraer citas de él). El reportaje tiene formas fijas al igual que la noticia y las imágenes seleccionadas se desplegarán en dos, tres o cuatro páginas según el interés que hayan despertado en el redactor y la incidencia, en ese momento, del precio del papel.

No se puede, mientras se está haciendo el reportaje, pensar en su futura compaginación. El gran arte del compaginador consiste en saber extraer de un abanico de fotos la mejor imagen para ir a toda página, a doble página, o saber insertar un documento pequeño de manera que haga las veces de locución conjuntiva en la historia. A menudo ocurre que el compaginador tiene que cortar una foto y conservar sólo la parte que le parece más importante, dando prioridad a la unidad de la página, y lo que suele ocurrir, es que con ello se destruye la composición concebida por el fotógrafo...; aunque, a fin de cuentas, es al compaginador al que le debemos el reconocimiento de una buena presentación, en la que los documentos están encuadrados con los márgenes en los espacios justos, y en la que cada página, con su arquitectura y su ritmo, expresa bien la historia tal como ha sido concebida.

En fin, la última angustia del fotógrafo es previa al momento en que hojea la revista y descubre su reportaje...

Me he extendido sobre un único aspecto de la fotografía, pero es evidente que hay muchos otros, desde las fotografías de un catálogo de publicidad hasta las conmovedoras imágenes que se tornan amarillentas en una cartera con el tiempo. No he pretendido, pues, tratar aquí la fotografía desde un punto de vista general.

Para mí una fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una parte del significado de un hecho y, por la otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho.



Rumanía, 1975

Viviendo es como nos descubrimos, a la vez que descubrimos el mundo exterior; este mundo nos da forma, pero también podemos actuar sobre él. Debe establecerse un equilibrio entre esos dos mundos, el interior y el exterior que, en un diálogo constante, forman uno solo, y ése es el mundo que debemos comunicar.

Pero todo esto hace sólo referencia al contenido de la imagen y, para mí, el contenido no puede separarse de la forma; por forma entiendo una organización plástica rigurosa en virtud de la cual, únicamente, nuestras concepciones y emociones devienen concretas y transmisibles. En fotografía, esta organización visual no puede ser más que el fruto de un sentimiento espontáneo de los ritmos plásticos.

La fotografía y el color

(Posdata, 2 de diciembre de 1985)

El color, en fotografía, está basado en un prisma elemental y, de momento, esto no puede ser de otro modo, ya que no se han hallado los procedimientos químicos que permitan la descomposición y la recomposición del color debido a su complejidad (en los pasteles, por ejemplo, ¡la gama de verdes tiene 375 matices!).

Para mí, el color es un medio muy importante de información, aunque la reproducción se ve limitada por la química y no puede ser trascendental, debe ser intuitiva como en pintura. A diferencia del negro, cuya gama es más compleja, el color no ofrece más que una gama completamente fragmentaria.

Ma passion n'a jamais été pour
la photographie "en elle-même"
mais pour la possibilité, en s'
oubliant soi-même, d'enregistrer
dans une fraction de seconde
l'émotion procurée par le sujet
et la beauté de la forme
c'est à dire une géométrie
éveillée par ce qui est offert.

Le tir photographique est
un de mes carnets de croquis.

8.2.94

Nunca he sentido pasión por la fotografía «en sí misma», sino por la posibilidad de captar — olvidándome de mí mismo— en una fracción de segundo, la emoción que el tema desprende y la belleza de la forma. En otras palabras, una geometría desvelada por lo que se ofrece.

El disparo fotográfico es uno de mis cuadernos de esbozos.

8-2-94



Desnudo, 1989

«Fotografiar y dibujar»: —puesta en paralelo—.

La fotografía es, para mí, el impulso espontáneo de una atención visual *perpetua*, que atrapa el instante y su eternidad.

El dibujo, por su grafología, elabora lo que nuestra conciencia ha atrapado de ese instante.

La fotografía es una acción inmediata: el dibujo una meditación.

Le débat sur le grade
et la place que l'on
devrait conférer à la
photographie parmi
les arts plastiques ne
m'a jamais préoccupé,
car ce problème de
hiérarchie m'a toujours
semblé d'essence
purement académique.

27.11.85

El debate sobre el grado y el lugar que la fotografía debe de ocupar entre las artes plásticas no me ha preocupado jamás, ya que este problema de jerarquía siempre me ha parecido de naturaleza puramente académica.

27-11-85

Los europeos

Un día conocí a un escocés: «Me han dicho que ha recorrido usted muchos países, ¿cómo es que no tiene fotografías de Escocia?». Me costó convencerle de que no se trataba de ninguna discriminación por mi parte hacia su país. Por el contrario, y sin necesidad de remontarnos a María Estuardo, los vínculos entre Francia y Escocia...

Evidentemente hay en el fotógrafo algo de paseante ocioso y, por poco que esté dotado de un espíritu metódico, podría utilizar este rasgo para elaborar una especie de repertorio, de anuario: «¿Cuál es el significado de todo lo que enumera?», preguntaría entonces nuestro escocés.

Tolstoy dijo en *Guerra y paz*: «Veo que, por más que observara durante largo rato y minuciosamente las agujas de mi reloj, la válvula y las ruedas de la locomotora, o los brotes del castaño, no descubriría, sin embargo, la causa del repique de las campanas, de lo que pone en marcha la locomotora ni del viento primaveral.



En el río Marne. 1938

Para conseguirlo, debo cambiar completamente mi punto de observación, estudiar las leyes del movimiento, del vapor, de la campana y del viento. Ésa es precisamente la tarea que incumbe a la

historia. Y ésta ya lo ha intentado».

El fotógrafo se limita a mostrar las agujas del reloj pero escoge el instante: «Yo estaba ahí y así era la vida en ese instante tal como yo la vi». Los hombres que participan en la fotografía, aquí europeos, pueden parecerse a primera vista a un campesino hotentote o chino aunque, si comparamos nuestros territorios kilómetro cuadrado a kilómetro cuadrado, probablemente sea aquí, por causas históricas y geográficas, donde encontramos la mayor diferenciación. Las ansias de alegría y felicidad de los hombres, o su ferocidad se manifiestan a través de pequeños detalles infinitamente numerosos. Sorprenden por su novedad pero también por su familiaridad, como si fueran producto del recuerdo. Creemos reconocerlas entre impresiones generales, en cierto modo con la sensación que nos invade cuando recorremos un museo por primera vez, pero del que conocemos ya algunos cuadros a partir de reproducciones. Frente a cada nuevo cuadro, se experimenta el sobresalto de la sorpresa, la alegría de medirse en una confrontación.

En fotografía, la creación consiste en un breve instante, un rayo, una réplica: en subir el aparato hasta el ojo y atrapar, en la pequeña caja económica, lo que te ha sorprendido, cazarlo al vuelo sin trucos, sin dejar que se resista. Mientras tomamos una foto, estamos haciendo pintura.

Este guiño cobra valor gracias a la frescura de la impresión, aunque ¿excluye eso cualquier experiencia preparada? ¿Mantenemos esta frescura cuando nos establecemos durante un largo periodo de tiempo en un país? Ya estemos de paso o establecidos, para expresar un país, o una situación, hay que haber establecido en alguna parte estrechos vínculos de trabajo, tener el apoyo de una comunidad humana; vivir lleva su tiempo, las raíces se forman lentamente. El instante puede ser el fruto de un largo conocimiento, o el producto de la sorpresa.

Antaño se ilustraba la geografía del mundo mediante reproducciones de los grandes monumentos o de figuras de tipos étnicos, hoy en día los elementos humanos que ofrece la fotografía se unen y descartan esta visión.

Cuando dejamos caer una piedra desde una cima no sabemos cuál va a ser su eco; cuando ponemos una fotografía en circulación, deja de ser nuestra, se nos escapa. Este aprendizaje del mundo a través de la fotografía puede tener resultados afortunados o desastrosos según que el pequeño hecho que mostramos esté aislado, insertado o no en su contexto de tiempo, lugar y humanidad.

Al igual que los hombres, los países no tienen todos la misma edad, ni la misma fortuna; su grado de madurez difiere según sus dominios. En ocasiones, también, a pesar de transformaciones profundas, hallamos rasgos en estos que creíamos desaparecidos y se siente uno como si hubiera reconocido a una joven en el retrato de su abuela, fallecida hace ya mucho tiempo.

Los turistas se sienten a menudo perdidos cuando establecen comparaciones entre los países por donde viajan y su propia patria, pues sus referencias parten de opiniones o recuerdos muy personales. «¿Cómo se puede ser persa?».

El desfase entre países se percibe, a menudo con claridad, ya en las mismas fronteras, pero, en otras ocasiones, y antes de que uno se de cuenta, ya lleva mucho tiempo en casa del vecino.

Naturalmente, no quiero hablar aquí del reino universal del traje de tres piezas, ni de la estandarización mundial de los objetos, sino del hombre con sus alegrías, y sus penas, y sus luchas.

Hay miles de maneras de describirlo, pero nunca podré afirmar que «los personajes de este libro son puramente imaginarios» y que «todo parecido con personas reales es pura coincidencia».

De una China a otra

A principios de diciembre de 1948, tomé el avión en Rangoon, Birmania, rumbo a China. Conseguí llegar a Pekín doce días antes de que los ejércitos de Mao Tse-tung tomaran la ciudad y me marché de la capital en el último avión que tuvo que hacer un despegue de emergencia porque los comunistas empezaban a rodear el aeropuerto.

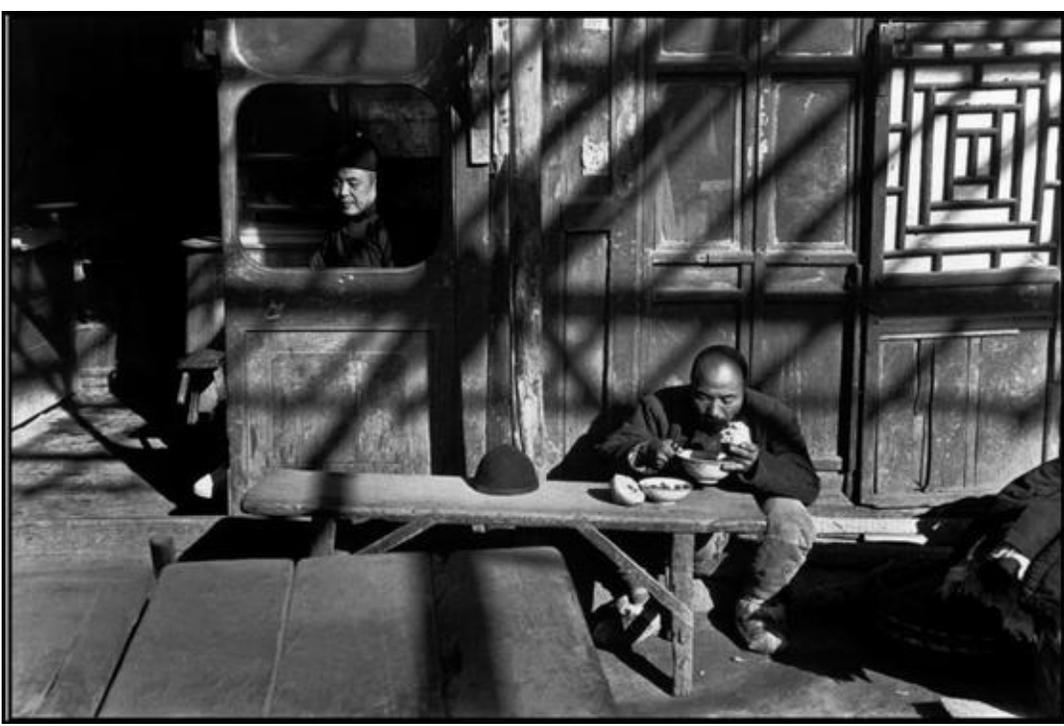
Después de aterrizar en Shanghai, busqué la manera de pasar a las zonas controladas por los ejércitos populares. Había un bloqueo y pude llegar a Hong Kong en el navío británico *La Amatista* para pedirle a Huong Hua, representante de la China popular en Hong Kong y futuro ministro de Asuntos Exteriores, un salvoconducto para llegar hasta Pekín. Me respondió, muy cortés, que dado que no era ni una agencia de viajes, ni un consulado, etc., lo único que podía hacer era mandar una carta no oficial para facilitarme las cosas.

Para cruzar las líneas escogí la región de Tsing-tso, en la península de Chan-toung, en el norte.

Me habían dicho que ésa era la ruta escogida por los misioneros para reunirse con sus fieles. ¿Por qué no imitarles, cargando mi equipaje en una carreta que empujaría delante de mí?

De esta manera me disponía a partir, cuando me encontré a un periodista y a un hombre de negocios americanos que querían hacer el mismo camino, aunque en *jeep*. Abandonamos a los militares del Kuomintang y partimos los tres, a la aventura. Las borrascas de nieve del terrible invierno no nos permitían diferenciar el camino de los campos. Al cabo de un tiempo de hallarnos en ese *no man's land*, entrevimos sombras que circulaban por el campo, entre montículos de tumbas. Yo precedía al *jeep* a pie, blandiendo un pañuelo blanco atado a la punta de un bastón y mi pasaporte francés, que creíamos el mejor salvoconducto en esa soledad blanca e inquietante.

Tras una docena de kilómetros a ese paso, llegamos a una ciudad donde estaba acantonado un destacamento del Ejército Popular. El joven comisario político de ese destacamento era el único que hablaba inglés; tenía primos en San Francisco, Londres, Hong Kong, etc. Consideró que nuestra expedición era una imprudencia y pidió instrucciones a los altos mandos. Quedamos a la espera, alojados en una granja donde dormíamos sobre unas estufas y donde resultaba muy interesante observar la vida de los lugareños y de los *Pai Loo* (sexto ejército de ruta). Al cabo de cinco semanas, nos rogaron que regresáramos por donde habíamos venido. Si me he detenido en la narración detallada de esa escapada es porque, evidentemente, no pude obtener fotografías de ella y este relato completa mi diario.



Los últimos días del Kuomintang. Pekín. 1949

Encontré Shanghai sumida en pleno desorden. Me marché de allí para acompañar a unos budistas que iban en peregrinación por la paz a los santuarios de Hang-tcheou. Fue allí donde me entere de que el frente se estaba aproximando al Yang-tsé.

Me apresure a dirigirme a Nankin, capital del Kuomintang. Era una verdadero «sálvese quien pueda» de los militares, que las más de las veces se hacinaban en carretillas con sus familias y sus hatillos. La inminencia del paso de las tropas comunistas por el río Yang-tsé se percibía en el ambiente.

La revista *Life*, al saber que había llegado a Hong Kong en el navío británico *La Amatista*, que en esos momentos se hallaba anclado en el Yang-tsé, me telegrafió para que pidiera autorización para fotografiar el paso de las tropas comunistas desde el puente del barco. Se me ocurrió comentárselo a nuestro agregado militar junto a Tchang Kai-chek, el coronel Guillermaz (futuro embajador de Mao Tse Tung), quien me dijo: «No tengo ningún consejo que darle, pero le diría, por su bien, que se abstenga». Y en buena hora, pues los comunistas se apresuraron a hundir el aviso.

Pude continuar con mi trabajo de fotógrafo, ya que los comunistas autorizaban a los extranjeros a ejercer sus oficios y fui testigo de la enorme curiosidad de la población de Nankin, —pequeños comerciantes y hombres de negocios, llena de una bondad tradicional—, atónita, aunque inquieta, ante la llegada, a pie, de ese ejército espartano de campesinos procedentes del Norte, equipados rudimentariamente y que no hablaban el mismo dialecto que ellos. Los soldados iban cantando sus tres mandamientos: 1. «No cojas ni hilo ni aguja». 2. «Considera al pueblo como tu familia». 3. «Todo lo que te hayas llevado, debes devolverlo». Les aclamaban aunque no sin una cierta inquietud ya que, en China, se ha considerado siempre a los soldados como saqueadores que viven de los demás, por lo cual, se desprecia el oficio de militar.

Se había decretado el bloqueo pero vino un paquebote a embarcar a los extranjeros que desearan abandonar el país. Antes de mi partida, tuve que presentar mis últimas fotografías a la censura. Ninguna de ellas suscitó objeciones de consideración. Embarqué, pues, a finales de septiembre de 1949 en Shanghai y llegué unos días después a Hong Kong. Allí terminaría, transcurridos diez meses, mi primer

El organismo de Relaciones Culturales chinas me invitó a visitar de nuevo China de norte a sur y de este a oeste durante varios meses con motivo del décimo aniversario de su toma del poder. Estaban en el «Gran Salto Adelante», la industrialización: alcanzar a Inglaterra. Se podía haber previsto ya el advenimiento de la Revolución Cultural.

Estaba en Nankin en 1949 cuando el ejército de liberación entró en la ciudad. Por aquel entonces tuve la impresión de que en esos hombres se mantenía aún ese ideal que le dio prestigio a esa inmensa epopeya que había supuesto la Larga Marcha. Hoy en día, con la ignominia de Tiananmen, el ejército chino actual intenta salvar, en la sangre de los estudiantes, la esclerosis del régimen.

Moscú 1955

—«Acabamos de recibir los visados para su esposa y para usted.

—¿Cuándo podremos marcharnos?

—En cuanto quieran».

La noticia era demasiado repentina y demasiado sorprendente como para no alterarnos un poco. No estábamos realmente preparados para marcharnos. Habíamos solicitado los visados ocho meses antes. Durante esa espera habíamos dejado de creer en ese viaje. Y, sin embargo, dos meses antes me había enterado de que el ejemplar de mis *Images à la sauvette* que había enviado a Moscú para apoyar mi solicitud había tenido una buena acogida.

En París, en el consulado, me habían dicho al sellar nuestros pasaportes que tendría que revelar mis negativos en la URSS. Así que, a última hora, compré los productos especiales que suelo utilizar. Ya no nos quedaba más que esperar nuestros billetes y la carta de crédito.



Cafetería del edificio de los trabajadores. Hotel Metropol. Moscú, 1954

El 8 de julio tomamos el expreso de Praga. Ni a mi mujer ni a mí nos gusta viajar en avión. Va demasiado rápido, y no te permite ver a lo largo del trayecto las diferencias que hay entre los países que uno va cruzando. No había vuelto a Checoslovaquia desde 1930. Pasamos una noche en Praga y al día siguiente salimos en el expreso Praga-Moscú. Todo era nuevo para nosotros en el coche-cama, desde el samovar instalado al otro extremo del pasillo hasta las cortinas de terciopelo *frappé*; tan de moda en la URSS. El tren recorrió, a lo largo, toda Checoslovaquia. Al día siguiente llegamos a Tchop, la estación fronteriza soviética.

La segunda parte de nuestro viaje duró un total de dos días y medio, de los que pasamos veinticuatro horas en la URSS. Cuando nos apeamos en la estación de Moscú nos sentíamos un poco como los

campesinos que llegan a la ciudad, tantas eran las ganas que teníamos de ver y conocer. No había estado antes en ese país y quería ponerme a trabajar inmediatamente, aunque no sabía si podría fotografiar con la misma libertad que en otras partes. En París me habían dicho que necesitaba una autorización especial y temía que, para obtenerla, tuviera que dar largas explicaciones que podrían repercutir sobre mi trabajo.

Sin embargo, en Moscú, me enteré de que los extranjeros podían fotografiar libremente, excepto objetivos militares, nudos ferroviarios, vistas panorámicas de las ciudades y determinados monumentos públicos para los que se requería una autorización de la Dirección.

Me preguntaron qué quería ver. Explicué que lo que más me interesaba eran las gentes, que pretendía cruzarme con ellas en la calle, en los almacenes, en el trabajo, durante sus ratos de ocio, en todos los aspectos visibles de la vida, en cualquier parte donde pudiera acercarme de puntillas a las personas y no molestarlas al fotografiarlas.

Establecimos un programa en base a ello. Mis métodos de fotógrafo profesional no eran muy corrientes en la URSS, y además ni mi mujer ni yo sabemos ruso. Nos asignaron un intérprete. Venía cada mañana a recogernos al hotel y nos guiaba por los lugares que habíamos escogido. Si se necesitaba alguna autorización, él mismo se ocupaba de los trámites y nos fue muy útil. De vez en cuando, en la calle, la gente se sorprendía de que un fotógrafo, visiblemente extranjero, les disparara «a quemarropa». Me interpelaban. Como no les entendía, les repetía la única frase (o casi) que había logrado retener del ruso: *Tovaritch Perevotchik Suida* («El camarada intérprete está ahí»). Saludaba educadamente y seguía trabajando mientras mi intérprete se explicaba ante los transeúntes. Entonces dejaban de ocuparse de mí. Así fue como pude fotografiar a un gran número de personas que vivían y actuaban como si yo no hubiera estado allí. Antes de llegar a Moscú ya había visto muchas fotografías de la URSS. No obstante, mis primeras impresiones gozaron de la sorpresa del descubrimiento. Consideraba que, desde mi punto de vista, el tema no se había tratado aún a fondo. Así que intenté captar una imagen directa del pueblo de Moscú en su vida diaria y en sus relaciones humanas. Sé lo fragmentarias e incompletas que son mis imágenes. Pero, para mí, representaron un descubrimiento visual.

De regreso a París me interesaron mucho las preguntas que nos hicieron. Algunas nos permitieron ver como en un retrovisor, la distancia y el desfase que nos separan del país del que acababa de llegar. En ocasiones no tenía respuesta alguna que ofrecer: algunos, después de decirme: «¿Cómo están las cosas por ahí?», no me permitían abrir la boca y desarrollaban su propio punto de vista. Otros, tras un: «¡Ah, fíjate, así que vienes de allá!», caían en un silencio embarazado y prudente, como en las mesas familiares cuando se aborda un tema demasiado candente.

1955

P.D.

No soy economista ni fotógrafo de monumentos y más bien poco periodista. Lo que busco, en todas partes, es estar atento a la vida.

Diecinueve años después de mi primer viaje, quise volver a ver la URSS. Cierto es que nada resulta tan revelador como comparar un país consigo mismo, captando sus diferencias, e intentar descubrir el hilo de su continuidad.

La cámara fotográfica no es un instrumento apto para responder al porqué de las cosas, sino más

bien para evocarlo y, en el mejor de los casos, a su manera intuitiva, cuestiona y responde a la vez. Así que yo lo utilice en mi condición de paseante ocioso aunque activo que anda a la búsqueda del «azar objetivo».

Cuba 1963

Life, que no podía mandar a un fotógrafo americano, me pidió que hiciera este viaje, un viaje posible gracias a mi pasaporte francés, tal y como ocurriera con mi primer viaje a la China.

Había conocido a Nicolás Guillén, el gran poeta cubano, en 1934, y cuando me enteré de que era el encargado de las relaciones culturales cubanas, le mandé noticia de mi llegada a su país. A vuelta de correo me comunicó que sería su invitado y, con la misma rapidez, puse la cartas sobre la mesa y le dije que mi reportaje iba a publicarse en *Life*. Me respondió: «Muy bien, pero ¿qué es lo que más te gustaría?». Le expliqué: «Lo que más me gustaría sería no estar con las delegaciones y hospedarme en el viejo Hotel de Inglaterra, que probablemente esté muy destartado, donde habían vivido Caruso, etc». «De acuerdo. ¿Qué más?». «Que me asignéis un intérprete». «¡Pero si tú hablas español!». «¡Sí, pero de este modo sabré dónde me meto!».

Y a continuación el texto que escribí a la vuelta, en inglés, a petición de la revista *Life*.

Yo soy visual, probablemente. Observo, observo, observo. Comprendo a través de los ojos. En efecto, tuve que meter Cuba —que llevaba treinta años sin visitar— en mi visor mental, por decirlo de alguna manera, y corregir la paralaxia con una visión justa. Tendrían ustedes una visión falsa si dependieran excesivamente de la lectura de la prensa cubana. Comprendo el español, e incluso lo hablo aunque mezclando palabras en italiano e insultos mexicanos.

La prensa está repleta de propaganda y de imprecaciones. Los mensajes son directos, en un lenguaje marxista estereotipado. Los carteles de propaganda que cuelgan de las paredes no pasan desapercibidos. Algunos tienen cualidades artísticas, pero éstos, ensalzan ideas sociales o políticas o diagramas de producción, en lugar de productos de consumo como en nuestro mundo. Un cartel muy popular proclamaba: «¡Un país que estudia es un país que ganará!».

Sin embargo, para mí está claro que hay mucha gente que no confía tanto como los eslóganes dan a entender. Saben que están en el centro de una situación cambiante y muy compleja. Se debaten para lograr la industrialización y les preocupa su futuro. Viven en la severa moral marxista porque se ven obligados a ello, pero son alérgicos a la organización y al habitual énfasis comunista acerca de tópicos y lugares comunes.

Cuba es una isla de placer que, aunque ha quedado a la deriva, sigue siendo un país latino, un país tropical con el ritmo africano en el corazón. Sus gentes están relajadas, con mucho sentido del humor, son amables y graciosas, pero han pasado por bastantes dificultades y se ha desarrollado una cierta picaresca. No lo tendrá nada fácil el que deba hacer de ellos sólidos celadores comunistas.

Si Cuba intriga al mundo occidental, intriga en la misma medida a los comunistas extranjeros en la isla. Oí la siguiente conversación entre mi limpiabotas y su compañero: «¿El socialismo? ¡De verdad, yo me iría con los rusos a la luna!». Y el otro: «¡Pues yo no veo en qué me cambiaría la vida aquí abajo!». A lo largo de mi viaje, escuché en más de una ocasión este tipo de reflexiones.

La libertad de expresión, he ahí algo que nadie ha conseguido eliminar en Cuba. Un día, estaba sentado con un importante personaje oficial del gobierno, y como la conversación comenzaba a decaer, me preguntó si conocía el último chiste que corría sobre el gobierno. Y el personaje comenzó: «Un comandante militar de elevada graduación obtuvo un permiso para ir a EE. UU. Pero el caso es que se quedó allá. A lo que Fidel afirmó: “¡Vaya, otro traidor!”. Al final el comandante regresó, y Fidel le dijo: “Creíamos todos que nos habías traicionado”. A lo que el militar respondió: “Esos americanos están tan

atrasados, comentó acariciándose el estómago, que comen como lo hacíamos nosotros hace unos años”».

Un domingo, yo estaba de visita en casa de un sacerdote que era, además, un poeta excelente. Y mientras yo leía sus poemas publicados recientemente, me sorprendió la llegada de algunos miembros del Comité de Cine que habían ido a visitarle, y eso en un país donde, según las concepciones marxistas, a los sacerdotes habría que cubrirles de oprobio. Fue también para mí una sorpresa leer noticias religiosas en *El Mundo*.

Me hallaba al otro lado de la bahía de La Habana con un amigo, excelente poeta cubano, en una fiesta vudú en yuruba. En un árbol habían colgado una autorización gubernamental con el sello oficial. En el momento en que el «diablito» debía salir del tabernáculo, haciendo aspavientos con las ramas y justo antes de una danza del trance, pedí autorización para fotografiarle y, muy educadamente, me respondieron: «Durante la semana, somos unos marxistas-leninistas excelentes, pero los domingos son para nosotros». Decidí abstenerme.

Los cubanos construyen mucho. Pero nada que ver con las deslucidas construcciones utilitarias de los países comunistas en serio. Aquí, hay luz, color, gracia, imaginación, con un reflejo de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y Louis Khan.

El gobierno parece comprender que la disciplina absoluta no coincide con el temperamento cubano. Por ejemplo, a nadie se le ha ocurrido suprimir esa pasión que tienen los cubanos por la lotería. La gran diferencia es que se ha convertido en un instrumento de la revolución. Han reducido el precio de los billetes y el gobierno, simplemente, se otorga un porcentaje más amplio.

Y, pese a todos los discursos gubernamentales para abolir la prostitución, en la que fuera isla de placeres para los norteamericanos y otros, no ha desaparecido completamente. Las chicas ya no andan por las calles pero llevan sus negocios de una forma más discreta. Han convencido a unas cuantas para que se reformen y entren en una institución; no recuerdo su nombre exacto, algo parecido a «Centro de Artesanas» en Camagüey. No pude hacer fotos ahí porque algunas de ellas se van a casar y sería embarazoso para su futuro cónyuge.

Debo confesar que soy francés y que miro a las damas. De sobra me di cuenta de que las cubanas tienen curvas voluptuosas aunque situadas en el extremo opuesto a las de Jayne Mansfield.

Una noche, iba por el pasillo del hotel en compañía de un amigo cuando una espléndida joven abrió bruscamente la puerta de su habitación, mostrando su cabeza y algunos atributos que podrían haberle hecho una seria competencia a Brigitte Bardot. Sorprendido, le pregunté a mi amigo: «¿Quién es?». A lo que me respondió secamente: «Es miembro del Ministerio de Industria». Y, ruborizado, añadió: «Se pasa las noches estudiando libros rusos acerca de la planificación industrial».

Hay un aspecto que me dio que pensar: los fusiles. La milicia cubana lleva sus armas como los turistas sus cámaras de fotos. Sencillamente, tomé mis precauciones. Cuando tengo que rodear un caballo, paso por delante, pero cuando veo el extremo de un fusil, paso por detrás.

Hay un punto que me preocupó de verdad: el Comité para la Defensa de la Revolución. Es evidente que hacen un trabajo social, e incluso mucho bien. Distribuyen ropa, vacunas, combaten la delincuencia juvenil. Pero el comité sabe exactamente lo que pasa en cada familia y en cada edificio. Y esa invasión de la vida privada puede desembocar en una verdadera caza de brujas.

Seguía solicitando una entrevista con Fidel; nadie le llamaba Castro, sólo Fidel. Todo el mundo quería ayudarme. Pero eso supuso un problema porque Fidel seguía viviendo como al principio, en tiempos de la guerrilla, y desaparecía en las montañas.

Mientras esperaba ese encuentro, proseguía mi camino y le hice unos retratos al brazo derecho de Fidel, el comandante Che Guevara, después de seguirle por unos campos de caña de azúcar. El Che Guevara era más que lo que da a entender su título de Ministro de Industria. El Che es un hombre violento y un realista. Sus ojos brillan, apasionan, seducen y fascinan. Es un hombre persuasivo y un verdadero gran revolucionario, en absoluto un mártir. Tenía una sensación de que si la revolución tenía que extinguirse en Cuba, el Che reaparecería en otra parte, con toda su vitalidad.

Por fin pude ver a Fidel. Vino a buscarme un Cadillac cuyos fondos iban tan llenos de armamento que, al sentarme, las rodillas encogidas me tocaban el mentón. Me recibió entre las bambalinas del teatro Charlie Chaplin, donde debía pronunciar un discurso. Ese hombre es a la vez un mesías y un mártir potencial. Al contrario que el Che, pienso que preferiría morir antes de ver desaparecer la revolución. También es el patrón respetado, eso está claro. Sus amigos ríen y bromean entre ellos hasta que entra. Entonces se siente: ha llegado el jefe.



Che Guevara, Cuba. 1963

Podría decirse que su barba es un nido para recoger a los desheredados. Al marxismo se refiere en voz muy alta, pero eso está en su cabeza, no en su barba ni en su voz. Tiene cabeza de minotauro, la convicción de un mesías. Desprende un potente magnetismo, en cierto modo, una fuerza de la naturaleza. Arrastra a la gente a una especie de danza envolvente... En mi calidad de pequeño francés observador, reparé en que, tras tres horas de discurso, las mujeres seguían temblando, extasiadas. Aunque debo añadir que, durante esas mismas tres horas, todos los hombres dormían.

Para Alberto Giacometti

Ese rostro marcado cuyas expresiones apenas cambian, tan sorprendente, es la máscara, que ni siquiera está uno seguro de que os haya oído... pero ¡qué respuestas! Siempre justas, profundas, personales, sobre los temas más variados.

Giacometti es uno de los hombres más inteligentes y lúcidos que conozco, honesto respecto a sí mismo y severo con su trabajo, se consagra intensamente a aquello que le plantea más dificultades. En París se levanta sobre las tres, se va al café de la esquina, trabaja, se da una vuelta por Montparnasse y se acuesta de día. Anette es su mujer.

Las uñas de Giacometti están siempre negras, pero no tiene nada de desaliñado, ni tampoco de afectado. No habla apenas de escultura con los demás escultores, salvo con uno de sus amigos de infancia, Pierre Josse, banquero y escultor, y con Diego, su hermano. Para mí fue una alegría saber que Alberto tiene las tres mismas pasiones que yo: Cézanne, Van Eyck y Uccello. Me ha dicho cosas justas acerca de la fotografía y sobre la actitud que hay que tener, y también sobre la fotografía en color.



Alberto Giacometti. 1961

Hablando de Cézanne y de los otros dos, decía con admiración: «Son monstruos». Su rostro tiene el aspecto de una escultura que no sería la suya, salvo por los surcos de las arrugas. Giacometti tiene un andar muy personal, un talón se coloca muy adelante, tal vez haya tenido un accidente, no sé, pero el paso al que avanza su pensamiento es aún más curioso, su respuesta trasciende siempre lo que uno

acaba de decir: ha extraído un hilo, añade y abre otra ecuación. Qué vivacidad de espíritu, el menos convencional y el más honesto que exista.

En Stampa, en los Grisones, a tres o cinco kilómetros de Italia, está la mansión de su madre, que tiene noventa años, viva e inteligente, que sabe detener a su hijo cuando siente que un cuadro que le gusta está a punto. El taller de su padre es un antiguo granero. Alberto trabaja ahí en verano, en invierno se encierra en el comedor. Él o su hermano Diego llaman por teléfono a su madre a diario desde París. Diego es de una modestia extremadamente rara, muy reservado. Alberto siente una gran admiración por las dotes de escultor de Diego; hace unos muebles preciosos y funde las esculturas de Alberto. Muchas veces me ha dicho Alberto: «el escultor no soy yo, es Diego».

El ayuntamiento es la casa donde nació su padre; es propiedad de su prima, y la tienda de comestibles es también de otra prima. Al ir a pagar las manzanas que había comprado para pintarlas, ella le respondió: «¡Ah, eso dependerá del precio al que vendas el cuadro!». Alberto me dijo que estaba contrariado, que hacía demasiadas cosas a la vez: manzanas, paisajes, retratos, y que debería concentrarse en dos temas. Es maravilloso, ese sentido de la economía que es la medida del gusto.

Sus *vemissages* constituyen grandes acontecimientos, pero para él son un motivo de angustia. Dice: «Tengo que sacar todo lo que tengo en una fecha concreta, y mostrarlo y decir esto es lo que he conseguido», una vez más la honestidad. Por todo ello su trabajo da la sensación de ser amigo inseparable de la belleza.

En Alberto el intelecto es un instrumento al servicio de la sensibilidad. En determinados ámbitos esa sensibilidad toma formas curiosas, por ejemplo, desconfianza hacia cualquier abandono afectivo. En fin, todo esto no tiene nada que ver con *Queen's readen*, no más que las descripciones de Alberto tomando su café con leche en la cama. En definitiva, es mi amigo.

Ernst Haas

Para mí, Ernst era la sensibilidad personificada, tenía un encanto y una agudeza irresistibles; un conocimiento del mundo, su color, sus estratificaciones desde sus orígenes, varias culturas que expresaba tan vívidamente en sus fotografías...

Desapareció rápidamente como un cometa dejando tras de sí una larga estela de comprensión humana y llena de sutileza.

Me parece oírle soltando una carcajada y riéndose de mí si pudiera leer esto.

15 sept. 86

Romeo Martínez

Romeo Martínez es, en mi humilde opinión, el padre confesor de gran cantidad de fotógrafos que acudían a él a solicitarle la absolución.

Su gran pecado fue el de no pedir nunca nada como ofrenda para el culto que le tiene a la fotografía. Sobre cada uno de nosotros, sabe él más que nosotros mismos.

1983

Robert Doisneau

Nuestra amistad se pierde en la noche de los tiempos. Nos hemos quedado sin su risa llena de compasión, sin sus réplicas contundentes de gracia y profundidad. Nunca hacía repeticiones inútiles, cada vez la sorpresa. No obstante, su bondad profunda, el amor de los seres y de una vida modesta, se halla para siempre en su obra.

Sarah Moon

¿*Signo de interrogación*? Ése es el título elegido por Sarah Moon para un documental que no tiene nada de convencional, donde intento evadirme a cada instante sin conseguirlo, pues ella me alcanza sin cesar... Varias veces, en la película, me hago la pregunta: «¿De qué se trata?». Finalmente, no hay respuesta. En fotografía, como en otras cosas, el instante es su propia pregunta y a la vez su respuesta. Lo que me apasiona y me guía en fotografía, es que el gesto y el espíritu coinciden. Ahí no hay ni dualidad ni regla.

Sarah Moon vino sin ideas preconcebidas, diáfana, translúcida, con su pequeña cámara de video *amateur*, pero presente ante mí, que, pésimo actor, me debatía como el diablo ante la cruz. Me dejó decir lo que tenía que decir, a pesar de mis despropósitos. Tejió con equilibrio las tres actividades que me han absorbido: el dibujo, la fotografía y el cine documental. No obstante, no hay más que una mirada. Sarah Moon no pretendió privilegiar la fotografía, por la que soy más conocido. Esta notoriedad es difícil de llevar: me niego a ser un abanderado, yo que he intentado pasar desapercibido toda mi vida para observar mejor.

La segregación de la que es objeto la fotografía, el *ghetto* en el que ese mundo de especialistas la ha colocado, me disgustan. Los fotógrafos, los artistas, los artistas plásticos... Se tiene un sentido de la plástica, o se posee un pensamiento conceptual. Que algunos prefieran una cosa a la otra, no es mi problema. Mi problema es estar en la vida. Captar el instante en su plenitud. El pensamiento aislado no me interesa. La fotografía es un oficio manual, moverse, desplazarse... El cuerpo y el espíritu deben de ser uno solo. Pequeño paréntesis: pese a los sinsabores, a un joven burgués surrealizante le fue útil, durante los tres años de su cautiverio, hacer trabajos manuales: rellenar las traviesas de los ferrocarriles, trabajar en los cementerios, en fábricas de cigüeñales, lavar las enormes perlas de cobre donde se cocían los guisotes, segar el heno. Y todo ello con una sola idea en la cabeza: la evasión. Sarah Moon lo comprendió. He visto varias veces su película, pero sin duda gracias a su sutileza, cuando la veo no me doy cuenta de que trata de mí. ¡Qué suerte!

Robert Capa

Capa para mí llevaba el traje de luces de un gran torero, aunque él no mataba; jugador empedernido, se debatía generosamente por él y por los demás en un torbellino.

La fatalidad quiso golpearle en plena gloria.

18.1.96

André Kertész

Each time André Kertész's
shutter clicks I feel his heart
beating; in the twinkle
of his eye I see Pythagore's
sparkle.

All this in an admirable
continuity of curiosity.

3.1984

Cada vez que suena el obturador de André Kertész / siento que su corazón late; en el parpadeo de su ojo / veo la chispa de Pitágoras.

Todo ello en una admirable continuidad de curiosidad.

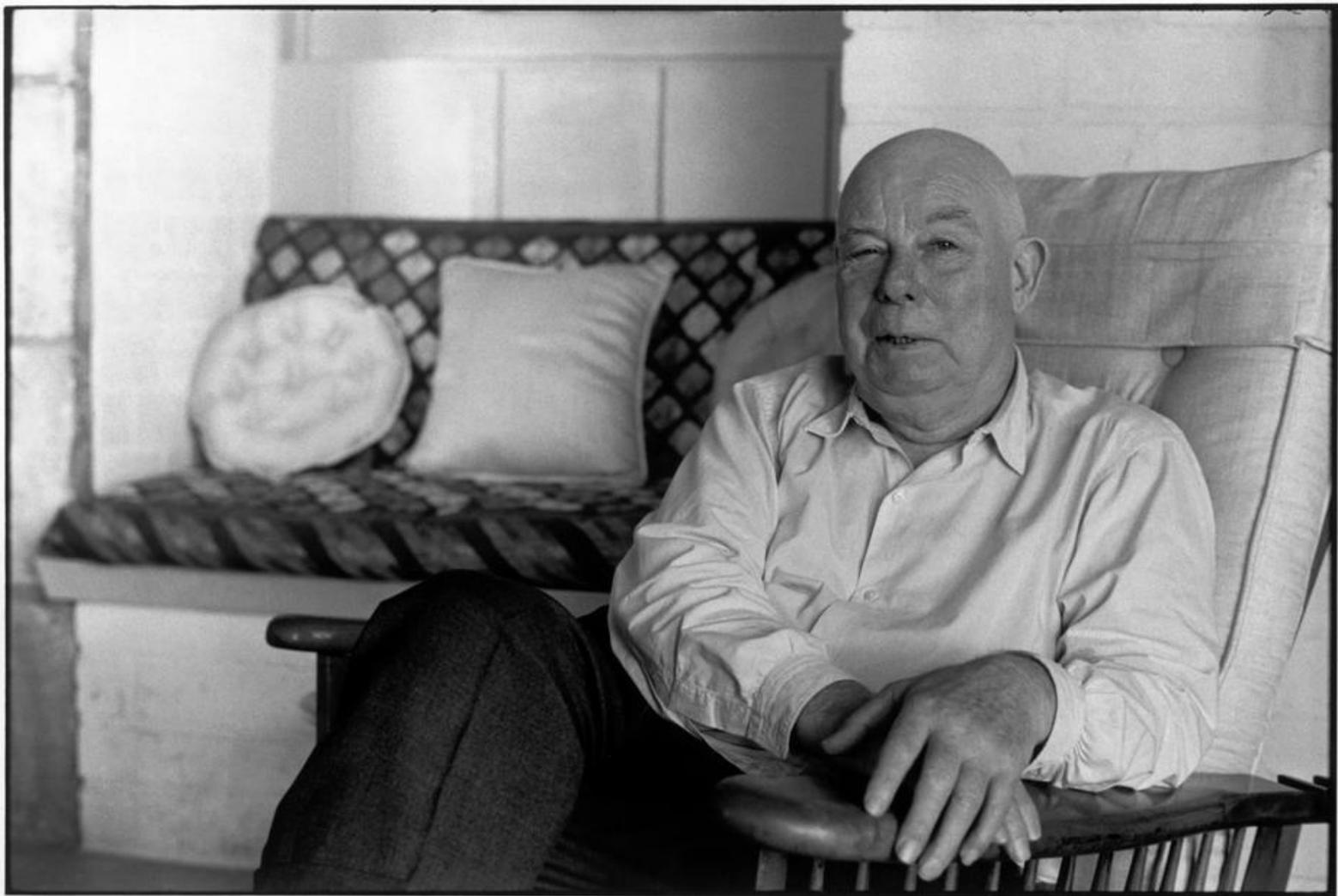
3. 1984

Jean Renoir

En 1936, como un representante de comercio que presenta su catálogo, le presenté una cuarentena de mis fotos, reveladas con grandes dificultades, a la vez que le preguntaba si necesitaba un asistente. Acababa de recibir una respuesta negativa de Luis Buñuel, a quien yo conocía bien desde la época surrealista.

Junto a muchos otros, Jean me contrató para el rodaje de *La vie est à nous*, una especie de torbellino desordenado y primario, que suscitaba el entusiasmo por el Frente Popular. Más tarde volvió a tomarme como segundo asistente en *Un día en el campo*. Jacques Becker era el primer asistente, y Luchino Visconti estaba presente en calidad de observador.

En Estados Unidos, ser asistente era una profesión, aquí era una escuela para convertirse en director. Pero Jean se dio cuenta rápidamente (y yo también) de que yo nunca llegaría a serlo. Un gran director de cine trata el tiempo como un novelista, mientras que el oficio de un reportero gráfico está más cerca del documental.



Jean Renoir. 1967

El segundo asistente es en cierta medida como una criada para todo: así, fui el encargado de buscar una caja de música-ruiseñor para acompañar una escena de seducción de Sylvia Bataille; y en *La regla del juego*, tuve que encontrar el castillo en Sologne, o enseñarle a manejar un fusil de caza a Dalio...

Sin embargo, mi pasión era trabajar los diálogos: hallar la palabra justa en una especie de *jam-session* que solía tener lugar por las mañanas, justo antes del rodaje. Jean era un río desbordante de alegría de vivir, de sutileza: la exuberancia en persona. «Becker y Cartier, hablan ustedes *the the*», nos dijo un día para darnos a entender que teníamos una clara influencia inglesa mientras que él cultivaba un acento más populachero. Se notaba el afecto que sentía por la gente con la que trabajaba, que los pequeños papeles contaban tanto como los grandes. Detestaba el estilo *Actor's Studio*, ese mundo laborioso y pedante tan opuesto al suyo. Le gustaban, por el contrario, los actores procedentes del *music hall*, porque sólo tenían unos instantes para seducir a su público.

Pero Jean no era un luchador: como un animal grande que luchara por librarse de los mosquitos y las moscas que le acosaban, se sacudía con vehemencia. Era cosa de los asistentes saber cuándo proponerle jugar un rato a la pelota, buscar un *beaujolais* o llamar a uno de sus amigos como Pierre Lestringuez. Jean quería también que sus asistentes interpretaran pequeños papeles de figuración, para que supieran lo que se siente del otro lado de la cámara. Así fue como Pierre Lestringuez fue el padre superior que conducía a los seminaristas, entre los que nos contábamos George Bataille y yo mismo, yo con la boca abierta ante el descubrimiento de la susurrante ropa interior de Sylvia Bataille sobre el columpio.

Las dificultades durante el rodaje de *Un día en el campo* surgieron por la lluvia; nos refugiamos en la villa de Marlotte donde muchos cuadros estaban vacíos, ya que las obras del padre habían servido para financiar las del hijo. En cuanto a *La regla del juego*, esa película prodigiosa tenía algo de premonitorio en vísperas de la guerra, y el drama de ese castillo de doble fondo se interpretaba igualmente en la vida de Jean: todo ello con la mayor discreción, aunque hay cosas que se perciben: Marguerite, su montadora, a la que Becker y yo llamábamos «el pequeño león», era su compañera desde hacía años y, para esa película, había contratado a Dido, con la que después se casó. El público de antes de la guerra no admitió la superposición de lo cómico con lo trágico, y el fracaso completo de esa película fue una herida profunda para Jean. Después de eso se marchó a rodar *Tosca* en Italia, con Karl Koch como asistente.

Mucho más tarde, volví a ver a Jean y a Dido en Hollywood, donde ellos frecuentaban sobre todo a Jean Gabin, Saint-Exupéry, Hans Ersler el compositor y Gabrielle, la antigua modelo de su padre. Luego hubo el proyecto de una película en Francia con Jeanne Moreau, pero los productores, de manera cobarde, tuvieron miedo de que no pudiera terminar el rodaje; fueron Truffaut, Rivette y Rossellini quienes aseguraron a los productores que terminarían la película, si le ocurría alguna desgracia a Jean.

Un día de 1975, recibí una carta afectuosa, en la que me daba la razón por abandonar la fotografía. Más tarde, clasificando mi correo, rasgué el sobre y conservé sólo la carta. Al día siguiente me enteré de su muerte, pero su risa de colores vivos, su tono guasón y su voz cantarina resuenan todavía en mí.

Mi amigo Chim

Chim, como Capa, era parisino de Montparnasse. Poseía la inteligencia de un jugador de ajedrez; con su porte de profesor de matemáticas, aplicaba a muchos ámbitos su infinita curiosidad y su cultura.

Éramos amigos desde 1933. La seguridad de su espíritu crítico se había convertido en indispensable para su entorno. Para él, la fotografía era un peón que desplazaba sobre el damero de su inteligencia meticulosa.

No obstante, uno de sus peones de reserva era su delicadeza gastronómica que manejaba de una forma suavemente autoritaria al pedir un buen vino o plato. Poseía una especial elegancia: sus corbatas de seda negra.

Su clarividencia, su delicadeza le conferían a menudo una sonrisa triste, desengañada a veces, que se ensanchaba cuando le mimábamos. Daba y reclamaba mucho calor humano. Tenía amigos en todas partes; era un padrino nato.

Cuando fui a comunicarle su muerte a su amigo Dave Schoenbrun, en la conversación que siguió, me dijo: «Usted y yo, apenas nos conocemos. Y sin embargo Chim era nuestro amigo común. Pero Chim era señor de compartimentos estancos y se olvidaba de hacer que se comunicaran entre ellos».

Aceptaba las servidumbres de su oficio y, en situaciones que le parecían ajenas a sí mismo, se mostraba valiente.

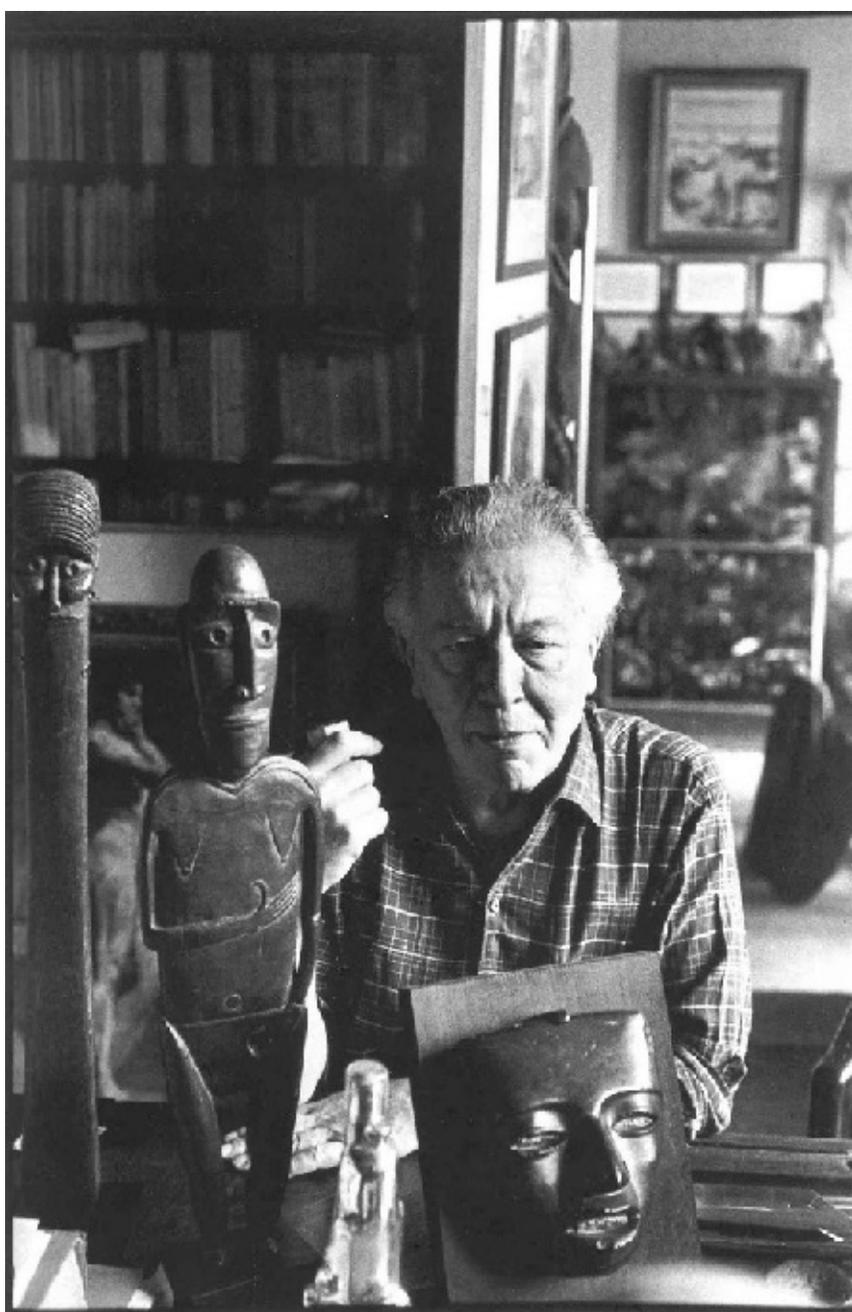
Chim sacaba su cámara de fotos como el médico su estetoscopio del maletín, aportando su diagnóstico sobre el estado del corazón: el suyo era vulnerable.

André Breton, el Rey Sol

I

Le conozco probablemente desde 1928 o 1929: yo frecuentaba, sentado a un extremo de la mesa, las reuniones surrealistas del café de la plaza Blanche, siendo aún demasiado joven y demasiado tímido para tomar la palabra. Después de la guerra le vi muy poco, dado que viví en Oriente y en otras partes, pero reencontré su taller tal como lo había conocido, un batiburrillo de maravillosos amuletos. Él, intimidante como el Rey Sol, pero, a la vez, tan intimidado como yo; fue un asalto de cortesías y cumplidos, aunque uno nunca sabe cuando, sin advertencia previa, puede montar en cólera y excomulgarle a uno. Dicho esto, ese Señor ha sido siempre de una profunda dignidad y de una gran probidad. Su mujer, encantadora y chilena, se borra ante él, creo que voluntariamente.

Bajó tres pisos para ir a la calle a buscarle deliciosos helados a mi hermana, que me acompañaba, como si tratara de un ceremonial. Él llevaba una camisa salmón. Me observaba con atención mientras yo hablaba, aunque no desvelaba jamás del todo su pensamiento. Al día siguiente fui al Promenade de Vénus, allí donde se reúne con jóvenes iniciados, como en mi juventud, sólo que ese café está en Les Halles. El vendedor de periódicos pasa gritando los titulares: «Debré lanza el plan Breton». ¡Era un calzado surrealista hecho a medida! Todo el mundo se rió, él permaneció impasible. Se trataba —lo digo para vosotros que estáis lejos— de los campesinos de Bretaña que estaban descontentos.



102 - André Breton, 1961

André Breton, 1961

Es curioso, no hay nada de afeminado en su melena de león y en el porte altivo de su cabeza, pero tiene algo un poco femenino, tal vez sean sus gruesas nalgas, tendré que fijarme. Recuerdo que Dalí dijo delante de mí: «He soñado que me acostaba con Breton», y Breton, muy digno, dejó caer: «No le aconsejo que lo intente, querido mío».

En fin las anécdotas sobre él son innumerables; pero, más allá de la anécdota, es al surrealismo al que le debo fidelidad, ya que me enseñó a dejar que el objetivo fotográfico recorriera las huellas del inconsciente y del azar.

II

Saint-Cirq-Lapopie, pueblo medieval en los acantilados, al pie del Lot.

Breton lo cruza por las tardes para ir a tomar un vino blanco doble al ayuntamiento; melena hacia atrás como un mago de antaño, la cabeza bien alta sobresale por encima de los 404 y los 2CV de las muchedumbres de peregrinos del turismo, pero la inclina mucho, hacia abajo, cuando saluda a los lugareños que conoce.

Conmigo siempre tan amistoso y deferente, pero contrae una sonrisa tensa, dolorosa incluso, cuando saco mi máquina de espigar. En definitiva, para mí constituyó un excelente ejercicio regresar con sólo una docena de fotos de las que pude aprovechar sólo seis. Pero, cuántas fotos imposibles quedaron en mis ojos, durante las lecturas de Hugo, de Lequier y de Baudelaire, que ofrecía a su mujer o a los tres jóvenes surrealistas que se hallaban de paso, su ojo como un faro en la tempestad. Esa habitación estaba llena de su aliento, de las pinturas naifs que cuelgan de sus paredes, un buffet Enrique III, cajas de mariposas, ventanas góticas. El jardín de grava era un verdadero vertedero. La pasión de Breton: buscar ágatas en el Lot, búsqueda esotérica, me dijo. Fuimos dos veces; incluso a veinte metros de mí, y a pesar del murmullo de la corriente, oyó el sonido de mi Leica y me hizo un pequeño gesto con el dedo como un profesor indulgente: «¡Pero que no se repita!». Mientras tanto yo, con la otra mano, hurgaba en los guijarros que tenía a mis pies. Sabíamos dónde encontrar ágatas de segunda mano: en las jardineras de los arbustos de la terraza del café donde Breton, a la vuelta, se descargaba de su exceso de equipaje.

En el cenador del pequeño restaurante del pueblo, se come a horas fijas; Breton insiste en la exactitud de las comidas; devuelve puntualmente el saludo a los que se sientan a la mesa, pero con un ligero fastidio al «buen provecho» con que clausuran su saludo. Fastidio que apenas consigue disimular cuando la vulgaridad de las conversaciones le llegan procedentes de las mesas vecinas; y él reanuda sus diatribas contra Cézanne y los otros («¡A usted que le gusta Cézanne!», apuntando un dedo inquisidor en dirección a mi nariz). Sus ataques suelen estar basados en principios morales. Detesta Italia (salvo Uccello). Sus opiniones están fundadas en la actitud moral de la gente.

Breton es un Señor íntegro, de una cortesía extrema, un tanto envarada, soberano pontífice e incluso pontificante dirían las malas lenguas. ¿Tal vez también sea de una timidez púdica? Nunca sabe uno si, después de haberle dicho educadamente: «A usted que le gusta tal o cual...», no se soltará por la pendiente de las imprecaciones o nos arrojará anatemas a la cara, que nos obligarán a replantearnos la cuestión.

Si, en faisant un portrait
on espère saisir le silence
intérieur d'une victime
consentante, il est très
difficile de lui introduire
entre la chemise et la
peau un appareil photo-
graphique.

Quant au portrait au
crayon, c'est au dessina-
teur d'avoir un silence
intérieur —

18.1.1996

Si al hacer un retrato se espera captar el silencio interior de una víctima consentidora, uno debe saber que resulta muy difícil introducirle un aparato fotográfico entre la camisa y la piel.

En el retrato a lápiz, concierne al dibujante tener un silencio interior.—

18-1-1996

Messieurs

J'ai bien reçu l'acte II
scène II, que vous avez bien
voulu m'adresser sous
"l'Acte Photographique".

Profondément ému, je tiens
à vous dire combien je suis
sensible au dévouement
que vous consacrez à l'acte de
notre grand doigt masturba-
teur d'obturateurs lié à l'
agent perturbateur qui est notre
organe visuel (voir la diop-
trique du "Discours de la Mé-
thode" de Descartes).

Avec tous mes remercie-
ments avant de prendre
mes jambes de reporter à
mon con, je vous prie d'
accepter l'hommage d'un
photographe repentant

Henri Cartier-Bresson

Señores^[1]:

He recibido el acto II, escena II de «El acto fotográfico», que han tenido a bien mandarme.

Profundamente emocionado, insisto en decirles hasta qué punto soy sensible al desvelo que le han consagrado al acto de nuestro gran dedo masturbador de obturadores unido al agente perturbador que es nuestro órgano visual (véase la dióptrica del «Discurso del Método» de Descartes).

Con todos mis agradecimientos, antes de poner mis pies de reportero en polvorosa, les ruego que acepten el homenaje de un fotógrafo arrepentido.

Henri Cartier-Bresson

Agradecimientos

El autor desea expresar su agradecimiento a Marie-Thérèse Dumas, que conoce sus papeles mejor que él mismo; así como a Martine Franck, Gérard Macé y Bruno Roy.

Bibliografía

Los textos recogidos en esta obra aparecieron originariamente en las siguientes publicaciones:

«El instante decisivo» en *Images à la sauvette*, Editions Verve, París, 1952.

«Fotografiar del natural» en *L'imaginaire d'après nature*, Delpire Editeur-Le Nouvel Observateur. París, 1976.

«Los europeos» en *Les Européens*, Editions Verve, París, 1955.

«Moscú» en *Moscou*, Delpire Éditeur, colección Neuf, París, 1955 y en *A propos de l'URSS*, Editions du Chêne, París, 1973.

«De una China a otra» en *D'une Chine à l'autre*, Delpire Éditeur, París, 1954.

«Cuba» en *Cuba*, revista *Life* n.º 54 (11), 1963.

«André Breton, el Rey Sol» en *André Breton, Roi Soleil*, Fata Morgana, Hôtel du grand miroir. París, 1995.



Henri Cartier-Bresson (1908-2004) es considerado uno de los grandes referentes de la fotografía de la segunda mitad del siglo xx y uno de los padres del fotoperiodismo. Desde la agencia Magnum, que fundó en 1947 junto a Robert Capa, David (Chim) Seymour, William Vandivert y George Rodger, realizó algunos de los grandes reportajes sobre Europa, Oriente y la antigua URSS que le dieron fama mundial como cronista gráfico.

Notas

[1] La carta aquí reproducida es la respuesta de Cartier-Bresson a la invitación cursada por sus colegas de *Cahirrs de la photographie* para participar en un coloquio sobre el tema «L'acte photographique» que tuvo lugar en la Université Sorbonne en noviembre de 1982. Fue originalmente publicada en el periódico *Le Monde* el 17 de diciembre de 1982. <<