

## CARTIER-BRESSON O LA MANO-OJO (SOBRE LA ESCRITURA FOTOGRÁFICA)<sup>1</sup>

Manuel Asensi Pérez  
Universidad de Valencia

El acercamiento a Cartier-Bresson que propongo en este estudio es una combinación de semiótica y deconstrucción según esa conocida modalidad de habitar un “método” o “estrategia”<sup>2</sup>, aprovecharse de su andadura y “tergiversarlo”. Digo esto porque en este trabajo se discuten, a veces de manera tácita, otras de manera explícita, algunos de los presupuestos de la semiótica y la deconstrucción. En este sentido, la exposición que sigue debe tanto a los trabajos de Lyotard, J. Derrida y Paul de Man como a los problemas que, en mi opinión, supone mantenerse dentro del marco que ellos nos han propuesto. La razón de que reclame, al mismo tiempo, el marco de la “semiótica” estriba en que es desde sus filas desde donde surgió uno de los estudios más importantes de los últimos tiempos sobre el signo visual. Tan importante como discutible. Se trata del trabajo del Grupo  $\mu$  *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* publicado en 1992. Su teoría del signo icónico tiene una ventaja enorme: acaba por fin con el mito de que el signo icónico “se parece” al objeto que representa. Si de la fotografía hablamos, ello quiere decir que la dimensión que nos da el índice de transformación óptica entre el significante icónico fotográfico, el tipo y el referente es el contraste, esto es, la relación de luminosidad de los campos extremos del negativo y la del sujeto tal como es percibido por el ojo. Lo que ahí debe

---

1.- Este texto corresponde a una conferencia presentada dentro del marco de un ciclo que, con el título de “Cartier-Bresson : Pensar a través de la mirada”, organizó la Fundación Cultural de La Caixa de Barcelona y dirigió Xavier Antich durante el mes de octubre de 2003. En dicho ciclo participaban también Ángel Gabilondo, Miguel Morey y Peter Galassi. He decidido conservar algunos rasgos de su carácter oral.

2.- Con muchas comillas estas dos palabras porque ya sabemos que la deconstrucción no es ni un método ni una estrategia con finalidad. No así la semiótica, claro. No obstante, la deconstrucción, a pesar de la voluntad derridiana de evitar unas pautas semejantes de actuación, ha acabado siendo un método, hecho que permite adivinar con relativa facilidad cuáles serán sus próximos pasos a tenor del texto sujeto u objeto de análisis. Esa es una de las muchas razones por las que aquí hablo de “deconstrucción”, no dando a entender una superación temporal o epistemológica de la deconstrucción, sino una manera diferente de leerla.

## CARTIER-BRESSON O LA MANO-OJO

tenerse en cuenta es que los contrastes correspondientes al sujeto, al negativo y al positivo no son necesariamente equivalentes. El propio Grupo  $\mu$  propone llamar " $\gamma$ " a la relación de transformación del contraste, medida por la relación entre el logaritmo del contraste del negativo y el logaritmo del contraste del sujeto, siendo " $\gamma$ " la atenuación o la acentuación. Dado que "los negativos corrientes (dicen estos autores) son revelados con  $0,7 < \gamma < 1$ , su contraste representa una atenuación en relación al del sujeto". Entre paréntesis añaden una de las ideas de la que yo quisiera partir en esta exposición: "este detalle nos permite, pues, terminar de una vez por todas con la idea según la cual la fotografía es el grado 'natural' más alto de la iconicidad" (1992: 153). Basta contemplar esa foto que tan profundamente influyó en Cartier-Bresson, "los tres muchachos en el lago Tanganica" de Martin Munkasci, para darse cuenta de lo que estamos diciendo.



3

La representación icónica presente en dicha foto es desigual: el grado de luminosidad del agua del mar y de la espuma rompiendo en la orilla contrasta con el grado de luminosidad (ausente hasta lindar con el silueteaje) de los tres cuerpos que se dirigen corriendo al agua. Eso por no hablar de la problemática del blanco y negro en tanto filtrado en relación a los colores del referente, o del encuadre en cuanto posición no equivalente a la mirada del sujeto.

Sin embargo, esta idea del Grupo  $\mu$  no la considero incompatible con esta otra que Roland Barthes expresa en su ya clásico ensayo *La chambre claire. Notes sur la photographie* (1980). Barthes escribe: "Diríase que la Fotografía lleva su referente consigo, estando marcados ambos

---

3.- Todas las fotos comentadas en este trabajo proceden del libro álbum *Henri-Cartier Bresson ¿de quién se trata?* publicado por la Fundación Henri-Cartier Bresson y Lunewerg Editores, 2003. En adelante las referencias incluirán sólo los números de la página y de la fotografía.

por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro [...] La Fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos [...] una foto es siempre invisible: no es ella a quien vemos" (1980: 33-34 de la trad. esp.). ¿Dónde se halla la razón de que estas dos ideas contrarias no sean incompatibles? En el hecho de que la diferencia de contraste entre el negativo-positivo y el sujeto no empece para que éste tenga la impresión de encontrarse ante el referente mismo. Es lo que sucede con esas fotos defectuosas realizadas en interiores poco iluminados y que al revelarlas nos vemos a nosotros mismos y a los que nos acompañan a oscuras. Sí, estamos a oscuras, pero a pesar de ello ¡somos nosotros! En sus memorias, Roman Polanski asegura algo semejante a propósito del cine: lo que al espectador le importa es la cosa allí representada y no la técnica. Para ilustrarlo cuenta una anécdota: cuando era joven, él y unos amigos, estaban un día mirando una película pornográfica, se veía mal, borrosa incluso, pero sin embargo ellos buscaban con avidez los cuerpos que allí se entremezclaban. Es como si desde el punto de vista del *ethos* fotográfico, el espectador se viera arrastrado hacia el referente. De ello se podría decir lo que Kant argumentaba a propósito de la ilusión trascendental en la que "se toma la necesidad subjetiva de cierta conexión (favorable al entendimiento) de nuestros conceptos por una necesidad objetiva de determinación de las cosas en sí mismas. Se trata (añade Kant estableciendo una de esas comparaciones tan habituales en él) de una ilusión inevitable, tan inevitable como que el mar nos parezca más alto hacia el medio que en la orilla" (*Crítica de la razón pura*, A297-B354). Esa es la razón por la que Barthes, refiriéndose a los libros que leía sobre fotografía, escribe: "Yo constataba con enojo que ninguno me hablaba precisamente de las fotos que me interesan, de las que me producen placer o emoción [...] Pues yo no veía más que el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido [...] frente a ciertas fotos yo deseaba ser salvaje, inculto" (1980: 35-36 de la trad. esp.).

Así, pues, la fotografía no supone el grado más alto de iconicidad, pero a la vez procura en el espectador la impresión de la inmediatez del referente. Esta es la razón por la que en cierta clase de fotografía muy extendida es necesario tener en cuenta en primer lugar el icono allí representado, no porque esté separado del significante, sino por esa impresión de la que estoy hablando. ¿Qué remedio me queda ante la fotografía de Faulkner y sus perros (p. 166) sino el de pegarme a esa figura que admiro, a ese hombre que escribió algunas de mis novelas preferidas? ¿Cuántas historias me puedo contar a partir de esa foto, a partir de cualquier foto? Una foto que Cartier-Bresson tomó en Valencia, en el año 1933, muestra a un pequeño escolar cuyo cuerpo está en actitud mística:



## CARTIER-BRESSON O LA MANO-OJO

1933 es el año del nacimiento de mi padre. Cuántas cosas me dice y me sugiere ese referente, cuántas narraciones y situaciones me evoca. No debemos olvidar que Bresson actuó en bastantes ocasiones como reportero y documentalista, como cuando por ejemplo, durante la guerra, su misión de soldado-fotógrafo fue filmar la llamada *drôle de guerre*, fotografiar escenas de soldados en puestos avanzados o en la línea Maginot y ofrecer imágenes de disparos de la artillería pesada (Assouline, 2000: 65). ¿Y cómo no sentirse afectado por esa foto cuyo referente es Gandhi al que habrían de asesinar pocas horas después de que Cartier-Bresson estuviera con él (p. 257, foto 374)? ¿Cómo no encogerse ante la pira de fuego que va carbonizando su cuerpo (p. 259, foto 378)?



¿O ante la multitud agitada y apretujada contra el tren que transporta las cenizas del pacifista hindú (p. 261, foto 381)?



## MANUEL ASENSI PÉREZ

Repito: la fotografía no está pegada a su referente, pero nosotros como espectadores sí nos pegamos a ese referente. Esta constatación paradójica debe presuponerse, a mi juicio, en el inicio de toda reflexión sobre la fotografía, sobre al menos cierto tipo de fotografía. En consecuencia, una buena pregunta ante un corpus fotográfico es: ¿cómo esas fotografías se comportan ante esa paradoja, cómo la trabajan, cómo la resuelven? Me atrevería a decir que la foto es el resultado de haber adoptado una posición ante la paradoja del referente fotográfico. Ya que hablamos aquí de Cartier-Bresson, trataré de responder al interrogante de cómo este fotógrafo zen se ha movido en el seno de la paradoja fotográfica.

Podríamos comenzar señalando dos rasgos bastante bien conocidos entre la crítica de Cartier-Bresson: su sentido de la composición geométrica y su tendencia a extrañar, a “rarificar” (si me permiten la palabra) el referente. El primero es una constante nacida de su trabajo en el *atelier* de Lothe, donde, como se dice, contrajo con diecinueve años el virus de la geometría. Subyace ahí la creencia de que lo único que permite recobrar el orden dentro del caos es la estructura que le ha sido dada al mundo. Por lo visto, en ese *atelier* oye por primera vez una fórmula que él convertirá en un credo: “Quien no sea geómetra no entrará aquí”. Por eso asegura Pierre Assouline que “El evangelio personal de Cartier-Bresson podría empezar por estas palabras: ‘En el principio era la geometría’” (2002: 43-44). Es a propósito de esto que se alude al ritmo romboidal y a las cuestiones de escala en sus fotos, al poder de la línea y al valor de los intervalos, al ritmo interior del cuadro. Obsérvese, por ejemplo esa fotografía titulada “Detrás de la estación Saint-Lazare” (p. 59, foto 45) en la que la composición muestra un dualismo oposicional de las formas nacido del reflejo de las figuras en el agua.



El hombre que corre, casi por encima del charco, y está a punto de salirse del campo de la imagen se refleja en la parte inferior. Las piernas originales y las piernas copia forman un rombo

## CARTIER-BRESSON O LA MANO-OJO

en el que el vértice superior apunta en la dirección opuesta a la del vértice inferior. A su izquierda, y a la altura de la sombra reflejada observamos dos semicírculos apuntando asimismo en direcciones opuestas. Si ahora nos fijamos en el letrero-cuadrilátero donde consta la palabra "Railowsky" advertimos que se repite dos veces y que, luego, esa dualidad aparece reflejada en el agua yendo en dirección contraria a la del original. Y si, por fin, miramos la reja compuesta por líneas verticales encontramos algo parecido: hacia arriba apuntan las flechas de los hierros de la verja original, mientras que hacia abajo apuntan las flechas de los hierros de la verja copia. Naturalmente no son los únicos elementos que realizan esa dualidad oposicional: falta la figura del otro hombre que, en segundo plano, también se refleja en el agua, faltan las ondas del agua que reproducen los semicírculos a los que antes aludíamos. Esa dualidad oposicional crea un efecto de movimiento, de flujo, de esquizia, de dinamismo, como si en pocos segundos todo fuera a salirse del campo de la fotografía (rasgo propio de muchas fotos de Cartier-Bresson). Va de suyo que esta foto no es nada inocente. Su trabajo sobre la relación geométrica entre el original y la copia es una manera de pensar el problema de la identidad y la diferencia. Al contemplar con un poco de atención la iluminación del hombre original y la del hombre reflejado nos damos cuenta de que la reducción a silueta borrosa del original no le permite diferenciarse, en un plano plástico, con claridad de la figura borrosa reflejada. La repetición engendra tanto una diferencia como una identidad. En este caso, lo llamativo es que los rasgos de la diferencia y los de la identidad apuntan en una dirección semejante, dando lugar a una desfiguración de lo que separa la identidad de la diferencia. El original y la copia no se distinguen con absoluta precisión. Ello, como veremos un poco más adelante, se debe a que en Cartier-Bresson la dimensión plástica funciona contra la dimensión icónica, como si lo plástico y lo icónico, en algunas de sus fotos, no se avinieran y entraran en conflicto.

El segundo rasgo al que me he referido, la "rarefacción" del referente, parece estar vinculado a la estética surrealista que, hasta cierto punto, determinó sus fotografías, especialmente las de los años treinta, pero también las de años posteriores. La impresión que tales fotos provocan en el espectador es teratológica. Tal impresión la consigue a través de diferentes procedimientos. Por ejemplo, hay una fotografía del año 1963, tomada en Cerdeña ante la que la primera idea que se te ocurre es que te encuentras ante una vieja a la que le faltan la cintura y las dos piernas.



De inmediato te das cuenta de que no es así. Lo que de verdad ocurre es que esa persona mayor se halla en la arena de una playa y ha enterrado cintura y extremidades inferiores en la arena. No muy lejos de ella se encuentra un bañista tumbado en la arena y con sus piernas también tapadas por la arena. La simetría vuelve a ser importante. Ambas figuras están en la arena y tienen las piernas cubiertas por la arena, ambas se cubren del sol, el hombre mediante un paraguas, la mujer con un pañuelo negro en la cabeza. ¿Qué es lo que llama la atención? Que la correspondencia es desigual: mientras el hombre está en traje de baño, la mujer mayor está vestida igual que lo podría estar en un día de frío frente a una hoguera. El *punctum* de esta fotografía, por emplear los términos barthesianos, es el ropaje de la mujer. Está excesivamente tapada por la ropa y por la arena para la temperatura que ahí se adivina. Lo que Cartier-Bresson ha captado con su cámara es un referente descontextualizado. Y el hecho de que la mujer esté donde, con tales condiciones, no debería estar, es lo que provoca un efecto de poderoso extrañamiento. No hay concordancia entre la figura y el lugar que ocupa la figura. A pesar de que eres consciente de que la mitad de su cuerpo está enterrado en la arena, sigues echando de menos la mitad de su cuerpo. A ello contribuye, además, el que la mujer no esté tumbada sino sentada. Ella dibuja una vertical, mientras que el hombre dibuja una horizontal o, por lo menos, una perpendicular.

Otras veces, el extrañamiento proviene de la suma del referente y del marco seleccionado por el fotógrafo. En 1931, Cartier-Bresson sorprende con su cámara un escaparate de Berlín (p. 32, foto 16) en el que vemos el tronco de un hombre (un maniquí bien realista, parece ser) con dos cuellos y dos cabezas.



Tenemos ahí una antítesis perfecta: la cabeza de la izquierda tiene los ojos cerrados, la de la derecha los tiene abiertos y mira hacia arriba; el rostro izquierdo tiene una expresión crispada, como de profundo fastidio e incluso asco, el rostro derecho mantiene una expresión serena, plácida; la cara de la izquierda no tiene bigote, la de la derecha sí, etc. Como Cartier-Bresson ha acercado mucho la cámara para que en la imagen quede impresa la figura del maniquí bicéfalo,

## CARTIER-BRESSON O LA MANO-OJO

apenas vemos nada de lo que hay alrededor, es claro que son objetos de imprenta que se ofrecen a la mirada de los posibles viandantes, pero esos dos mangos que asoman en el ángulo superior derecho (de nuevo el dos, con caracteres fálicos) perturban la plenitud de nuestra identificación. Dicho de otro modo: le falta el entorno. Se acumulan dos cosas, por tanto: el icono representado y la focalización adoptada. El resultado es de nuevo perturbador, muy cercano a una lógica onírica. Podríamos decir sin demasiados temores que todo el trabajo de Cartier-Bresson está recorrido por un intento de conferir a sus fotografías aquella crueldad que Artaud reclamaba para su teatro. La foto no busca tanto representar, venderse al referente, como comunicar con el espectador de una manera física, afectiva. Y cuando sus fotografías se adhieren al referente, en esos casos selecciona ese instante decisivo en el que la violencia de la situación es captada por la cámara con el fin de provocar una reacción en el espectador. Es el caso, por ejemplo de esa serie de fotografías dedicadas a los trances de las danzas de los Kriss, tomadas en Batubulán en 1949 (pp. 274-275-276, fotos 402-403-404-405).





O el de las fotografías tomadas en Alicante en el año 1933, especialmente esa en la que un hombre está rodeado por dos mujeres, y una de ellas, la de detrás, le ha puesto un cuchillo amenazante en el cuello (p. 110, foto 127). Por supuesto, no es sólo la cercanía del cuchillo a la carótida que me hace pensar en el cuadro de Artemisa Gentileschi, "Judit y Holofernes", sino también la carnalidad de esa fotografía, los cuerpos atrapados en un instante en el que no está claro qué dirección van a tomar a continuación. Es esa conjunción de violencia, carnalidad obscena y abundante y cercanía de la foto (tan cerca que da la impresión de que forma parte de ese movimiento) el que provoca un latigazo físico en quien mira. Si tuviera que emplear una expresión bien conocida, aunque poco citada, diría que se trata de lo figural (en el sentido que Lyotard le da a esta palabra) deconstruyendo la representación.

Creo que estaremos de acuerdo en que lo geométrico y la rarefacción del referente forman un cuadro en desequilibrio, debido a que cuando se habla de la composición geométrica de la foto, relacionada con la composición geométrica de la pintura, hay tendencia a relacionarla con la proporcionalidad de las formas y figuras icónicas que en ella se representan. Y ello como si entre geometría y representación icónica hubiera una simple relación de continuidad, como si lo que la geometría pudiese decir fuera algo que queda dentro del marco del icono. La tesis que defiendo (digámoslo así) es que la geometría no concuerda necesariamente con la representación, que la geometría, especialmente cuando se transforma en retórica, crea en el espacio fotográfico una heterogeneidad irreducible a alguna clase de coherencia. Este argumento lo defiendo especialmente a propósito de Cartier-Bresson. Allá por los años cuarenta, un crítico llamado Lincoln Kirstein le atribuía a éste virtudes que pertenecen por excelencia a la más clásica de las tradiciones francesas: el sentido de la medida, la claridad, la economía de medios, una austeridad que no va en menoscabo de la generosidad. Consideraba, además, raciniano su gusto por los conflictos subterráneos [...]. A sus ojos, Cartier-Bresson es más que nada un artista que ha hallado un procedimiento mecánico para expresarse: el ojo izquierdo para el mundo interior, el derecho para el exterior. La gracia está en la fusión de los dos (Assouline, 2000: 210-211). Esta opinión de Kirstein forma parte de esa teoría que ve en la colaboración entre geometría y representación un matrimonio feliz. A ello contribuye la teoría semiótica moderna cuando trata de hacer de las formas una semiótica con dos funitivos, un plano de la expresión y un plano del contenido.

Es el caso del Grupo  $\mu$ , quienes tratan de establecer una semiología de las formas, es decir, de todo aquello que afecta a las propiedades y a las medidas de la extensión. Arduo problema en la medida en que ello implica moverse dentro de un tipo de semiótica difusa. En lo que se refiere al plano del significante, ello no supone ningún problema. Se distinguen los parámetros de la forma, es decir, la "dimensión", "posición" y "orientación" (que constituyen los formemas) y la cuestión del significante queda bien delimitada. El problema proviene del lado del plano del significado. Al tratar de definir el semantismo de la forma se topa con el problema de la descontextualización (en relación a la textura y al color, y en relación a los contextos internos), y se ven en la obligación de reconocer que "el semantismo de la forma es necesariamente penoso" (1992: 197) o que "puede ser únicamente complejo" (1992: 199), para llegar a la conclusión de que "el papel de los contextos será [...] determinante en la selección de esos significados" (1992: 201). El problema se agrava cuando se trata no ya del signo icónico sino del signo plástico, a propósito del cual se reconoce de nuevo que "los significados yacen menos en las formas-en-sí-mismas o en los colores-en-sí-mismos que en sus relaciones" (1992: 170). La crítica derridiana de la noción de contexto, que el Grupo  $\mu$  no tiene en cuenta, sirve para darse cuenta de todos los problemas que lleva aparejado el intento de hacer depender la significación de un contexto, máxime cuando ni siquiera nos encontramos ante una semiótica bien definida como es la del lenguaje natural por ejemplo, sino, lo decíamos antes, ante una semiótica difusa. Mi hipótesis es que, a diferencia de la posición mantenida por el Grupo  $\mu$ , la fotografía, y el signo visual en general, es un espacio de códigos en conflicto. Que la relación entre códigos (no necesariamente semiológicos) sea conflictiva significa que la semioticidad de dicho espacio fotográfico queda interferida. A este respecto podemos recuperar, modificándolas, dos propuestas, la de Lyotard a propósito de

## CARTIER-BRESSON O LA MANO-OJO

lo “figural” y la de Paul de Man a propósito de la relación conflictiva entre la gramática y la retórica.

Según la primera, la figura es una “manifestación espacial que no admite incorporación por parte del espacio lingüístico sin que este quede alterado, una exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como significación” (Lyotard, 1974: 32). A efectos semióticos podemos decir que lo figural impide el tránsito desde el plano de la expresión al plano del contenido. Si el Grupo  $\mu$  tiene evidentes dificultades a la hora de constituir una semiótica de la forma, de la textura o del color se debe precisamente a la resistencia de lo figural a ser absorbido por la significación. Cartier-Bresson nos lo muestra en muchas de sus fotografías. Tómese el ejemplo de esa foto de 1953, realizada en Abruzos (Italia), y que representa una “Misa de medianoche en Scanno” (p. 98, foto 108).



¿Quiénes son esos tres seres que aparecen en el ángulo inferior izquierdo? ¿Son curas? ¿Son participantes, son fieles? El fondo deja poco lugar a dudas, se trata de un altar con sus candelabros y su cuadro que representa la última cena. Esas cabezas calvas, esos ojos hundidos en sus cuencas, esas arrugas, y, sobre todo, esa precipitación conjunta de los tres cuerpos, ese color negro saturado que no permite apreciar los límites de cada uno de los personajes, esos tres sombreros dejados encima del altar (hecho desde luego raro en la celebración de una misa), me comunican un sentimiento tétrico, me relacionan con la muerte, me retrotraen a las pinturas negras de Goya, a quien por cierto imitó Cartier-Bresson en algunos de sus dibujos (p. 343, dibujo 507). Es cierto que las formas de las figuras que ahí aparecen se corresponden con personas que, de una manera u otra, participan en el antes, el durante o el después de una celebración litúrgica (y éste es el código de la relación tipo-referente); pero es igualmente cierto que el color negro del significante icónico, las formas significantes de esos vestidos que trepan por encima de las orejas cual si de vampiros se tratara, la focalización del encuadre, las agresivas líneas verticales de los

tres personajes y de los candelabros, me transfieren un golpe de sensaciones que solo podría describir mediante un lenguaje pobre, difuso e hipocodificado. Ello no se debe a alguna clase de incompetencia, sino a la resistencia que el significante plástico mantiene con respecto al significado icónico. En este caso no se trata de incoherencia, sino de presencia de lo figural, identificado con un significante plástico que no puede absorberse en lo discursivo. Hay en ese discurso fotográfico una energía actuando en su superficie que hace que no se limite a la significación, sino que se decante por la expresión y el afecto (Lyotard, 1974: 34). Sucede, no obstante, que lo figural no es únicamente lo que queda más allá o más acá de la significación, sino lo que abre la posibilidad de un plus de significación, a modo de un énfasis, que vendría a ser el efecto de rebote de la dimensión salvaje de la figura. Quiero decir, el significante plástico de esta foto de Cartier-Bresson no queda apresado en los límites de lo racional-conceptual, pero por eso mismo provoca la estampida de lo conceptual como gesto sublime por parte del espectador. Ciertamente está la misa, ciertamente lo sagrado, pero el afecto tético me apremia a hablar de toda la sensación de mortalidad que me invade. Imagino a Bataille hablándome de cómo esos tres cuerpos parecen estar al borde de la continuidad que representa el ser un cadáver. Puesto que la misa tiene lugar dentro del marco de lo sagrado y lo sagrado es —como reconoce Bataille— “la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo” (Bataille, 1957: 27), no resulta nada extraño que esas tres figuras parezcan a punto de dar el paso a la ruptura de su discontinuidad como seres. ¿Acaso no es precisamente el color negro de las sotanas o de los vestidos de esos tres personajes anónimos, el que ya se está encargando de borrar los límites que separan esos cuerpos? ¿Acaso no dan la impresión de que esas tres cabezas surgen de un mismo humus corporal? No parece en absoluto gratuita la admiración que Cartier-Bresson profesaba por los films de Buñuel *Le chien andalou* y *La Edad de oro*.

En cuanto a la segunda propuesta, la de Paul de Man, cabe recordar de entrada que se trata de una teoría a propósito del lenguaje literario y que la aplicación que de ella se pueda hacer al campo visual debe tener en cuenta todas las reservas que giran en torno a cualquier acto de traducción. Mi intención, en cualquier caso, no es guardarle demasiada fidelidad. Paul de Man nos da la siguiente definición de texto: “todo ente que puede ser considerado desde esta doble perspectiva: como un sistema gramatical generativo, abierto por sus fines, no referencial, y como un sistema figurado clausurado por una significación trascendental que subvierte el código gramatical al que el texto debe su existencia” (de Man, 1979: 307). Lo que me interesa de esta definición es la idea de que en un texto existen dos niveles en conflicto, siendo uno la subversión o reconstrucción del otro. La tradición ha consagrado la equivalencia entre gramática y geometría. Esta equiparación sirve para estar en desacuerdo con el planteamiento del Grupo  $\mu$ , puesto que la gramática o la geometría no constituyen una semiótica, sino que suponen la evacuación del sentido por el hecho de ser sintaxis pura. Es a lo que se refiere Paul de Man cuando dice que el sistema gramatical no es referencial y abierto. En el caso de la geometría, de las formas, o del color, cabe una pregunta: ¿qué significa, por ejemplo, un rombo? Son muchos los símbolos que se pueden asociar al rombo, pero eso se debe precisamente a que el rombo, como el triángulo o la línea quebrada o el rojo están vacíos, y por eso adquieren valores contextuales. Sucede, no obstante, que cuando la gramática o la geometría toman cuerpo en el seno de un discurso concreto (una foto, un poema, etc.) las cosas cambian porque entonces aparece tanto la dimensión significativa (vínculo tipo-referente) como la performativa. Esa bajada al terreno sintagmático provoca una contradicción desde el momento en que obliga al nivel gramatical a pasar de la no-referencialidad a la referencialidad. Máxime cuando se trata de una referencialidad aberrante.

Al dirigir nuestra mirada al trabajo fotográfico de Cartier Bresson, advertimos que su gusto por la geometría puede ser considerado como una afición por la gramática visual. Gramática que afectaría por igual a los criterios de la proporcionalidad, al juego de las equivalencias y a la interrelación de los elementos del plano fotográfico. Esta foto de 1956 en París es uno de los muchísimos ejemplos de esa gramática a la que me estoy refiriendo (p. 61, foto 49).

## CARTIER-BRESSON O LA MANO-OJO



Toda la estructura de esta fotografía descansa en la dimensión plástica de la dualidad y de las líneas paralelas. Tales líneas se cortan entre sí: están las tres parejas paseando, la rampa, el espolón, el malecón, las escaleras. La reiteración de las paralelas crea un ritmo dinámico de forma que la foto crea movimiento y flujo dentro de su aparente estatismo. La foto se mueve. No obstante, cabe pensar que cuando la geometría se acopla a un conjunto de iconos, el resultado es más retórico que gramatical. Se tiene la impresión de que los paralelismos son excesivos, de que el marco fotográfico ha seccionado un fragmento de la realidad forzándonos a reparar en un exceso de simetrías y cruces. Cuando lo geométrico o gramatical se encarna en un discurso, la retórica entra en acción. La pregunta es: ¿qué hace ese texto con la gramática visual? La repetición de conjuntos semejantes es denominada en retórica aliteración o paralelismo (el Grupo  $\mu$  habla de "emparejamientos", tanto da). Si por un momento separamos la dimensión plástica de la icónica, la geometría pura, las líneas cortándose en el espacio (algo que se puede hacer, que he hecho tomando una regla y marcando todas las líneas del texto en cuestión) nos damos cuenta de un aspecto asombroso: todas esas líneas cruzándose en diferentes direcciones y provenientes de todos los ángulos del rectángulo fotográfico crean un efecto desasosegante, caótico, confuso. Sin embargo, si atendemos al iconismo que representa los tipos-hombres o mujeres, los tipos-malecón y espolón, los tipos-escalera, etc., el efecto es contrario: sosiego, tranquilidad, armonía. ¿Qué está sucediendo aquí? Algo que el Grupo  $\mu$  no supo ver: que en muchas ocasiones (y Bresson es un ejemplo excelente de lo que estamos diciendo) hablar de signo iconoplástico es una contradicción desde el instante en que lo icónico y lo plástico pueden deconstruirse mutuamente. Mientras los referentes ahí representados se inclinan por una visión ordenada de la existencia, lo plástico geométrico apunta en la dirección de una amenaza latente. Es como si a través de esta foto (de esta y de muchas más, por supuesto), Cartier-Bresson estuviera pensando la dialéctica de la ilustración, como si el racionalismo geométrico tuviera esa doble cara de civilización y barbarie, de orden y de caos. Al fin y a la postre, no hacía tanto tiempo que Cartier-Bresson había estado prisionero durante tres años en un campo de concentración nazi. Sé que respeto poco el planteamiento demaniano, pero se trata de una circunstancia propia de toda lectura y de toda traducción. Lo decía antes, en Cartier-Bresson lo plástico actúa en muchas ocasiones contra lo icónico en virtud de la retórica engendrada en la unión de ambos. Y esto es algo que sucede en muchas de sus fotos. En ocasiones, la independencia de la dimensión plástico-geométrica o cromática es tal que la fotografía bordea los límites de la abstracción sin por ello perder su referen-

te. Una foto de Nueva York del año 1947 (p. 203, foto 277) muestra una visión panorámica de unas carreteras con unos edificios en el fondo.



Somos conscientes en todo momento del tipo-referente ahí mostrado, no nos cabe duda. Pero, a la vez, está tan aumentado el grosor de esas carreteras, tan perfilada su ondulación geométrica, que ésta adquiere vida propia, son como serpientes que se pierden en el infinito. Obsérvese, además, cómo la unión de la ondulación de las vías del tren (a la izquierda) y la de las carreteras crea una composición en la que, de nuevo, la aliteración de la forma, la línea ondulada, toma cuerpo a expensas del icono. Mientras el elemento hombre está desaparecido, mientras los coches aparecen disminuidos, como vistos en la lejanía, mientras los edificios se agrupan en el ángulo superior derecho, las carreteras, símbolo de un movimiento loco, con destino a ningún lugar, se apropian de la percepción del ojo. Es otra vez la pugna entre racionalismo e irracionalismo, o lo que es lo mismo, el enfrentamiento con lo sublime. No estaría de más detenerse en la relación de Cartier-Bresson con lo sublime en sus fotografías, entendiendo que despliega en éstas un componente de terror anterior al lenguaje, más inclinado al afecto, al color, al ritmo y a la imagen, y como intento de representar lo que es propiamente inexpressable.<sup>4</sup>

---

4.- Véase S. Guerlac, "The sublime in Theory", *Modern Language Notes*, nº 106, 1991.

## CARTIER-BRESSON O LA MANO-OJO

Otra foto de Nueva York, igualmente de 1947 (pp. 226-227, foto 330), muestra lo que probablemente es un edificio o conjunto de edificios derribados.



También en este caso lo humano está ausente, la civilización queda borrosa allá en el fondo eclipsada por el polvo, el humo, y el agua. Las maderas, la herrumbre, las vigas, los hierros caídos forman una composición geométrica en la que las diferentes líneas marchan en todas direcciones, sin orden ni concierto. Si desde la óptica del tipo-referente podemos pensar que nos hallamos ante un acto de renovación, o ante una situación propia de la construcción (hay que derribar para edificar), el nivel plástico-geométrico nos acerca a los trazos nerviosos de un Pollock o de un de Kooning. Se podría reconocer en ese nivel geométrico una especie de permutación del orden de las líneas que da lugar a una multiplicidad de figuras. El caos del derribo es también el caos de la confusión de líneas, de forma que, desde un punto de vista, la composición geométrica es solidaria del tipo-referente. En cualquier caso, lo llamativo de esta fotografía es que roza los límites de la abstracción, que está a punto de borrar el iconismo para dar paso a una obra no referencial. Algo semejante encontramos en esta foto del “Canal de Su-Cheu”, en Shangai (China), que es del año 1948 (p. 290, foto 419).



Por una parte, la escena ahí representada es absolutamente reconocible, el tipo-referente se corresponde con un día de trabajo en el puerto de Shanghai. Observemos, sin embargo, cómo resulta verdaderamente llamativa la profusión de remos en manos de los trabajadores, es como una telaraña de líneas cruzadas que parece superponerse al cuadro. Es cierto que están en su lugar, pero también lo es que llaman la atención de una manera especial. Lo que Rudolf Arnheim denominó "poder del centro" está aquí dislocado por el hecho de que las líneas que cruzan la fotografía en todas direcciones reclaman nuestra atención. Y lo hacen a expensas de una representación que está atenuada. ¿Acaso las figuras de los trabajadores no ocupan posiciones que escapan al ojo de la cámara? El encuadre favorece una visión de conjunto, de la totalidad de barcas, remos y personas. Éstas tienen el rostro desdibujado, son un punto más del cuadro, ni más ni menos importante, muchas veces están de espaldas o miran en dirección opuesta a la imagen, sus rostros están poco perfilados, cada uno va en una dirección distinta. En esa visión global de la situación en el puerto, los remos se imponen formando trazos multidireccionales. De nuevo esa dimensión geométrica al encarnarse en una enunciación concreta crea una retórica de la aliteración y de los emparejamientos que está abierta en todas las direcciones. No es necesario otorgar un sentido a esa relación conflictiva entre los tipos-referentes y el significante plástico-geométrico, entre otras razones porque si el sentido cae del lado de la representación y de lo expresivo, lo plástico-geométrico interfiere en esa relación dando lugar a una evacuación del sentido. Insisto: en Cartier-Bresson lo verdaderamente importante no es la geometría, sino el conflicto que la geometría abre al mezclarse con la representación y crear una retórica de la multiplicidad. Lo importante es, en definitiva, la heterogeneidad que habita sus composiciones surgida del carácter auto-deconstructivo de los diferentes códigos presentes en su obra fotográfica. Podríamos seguir nuestro recorrido por otras fotos de Cartier-Bresson, volveríamos a encontrarlos con lo que acabo de exponer, pero creo que basta con el análisis que acabo de realizar.

En realidad, resulta más adecuado para la lógica de este trabajo dar un paso más extrayendo conclusiones de lo dicho hasta el momento. En primer lugar, hay que reconocer que Cartier-Bresson concibe la fotografía como un tipo de escritura jeroglífica en el que las formas, los colores y la perspectiva adquieren las más de las veces un valor autónomo en relación al tipo-referente representado. En él la fotografía no se propone como medio transparente, siempre hay algún elemento distorsionante en relación al efecto de representación. En este sentido, podemos decir que Cartier-Bresson representa para la fotografía lo que el teatro épico de Brecht represen-

## CARTIER-BRESSON O LA MANO-OJO

tó para el teatro clásico o lo que Picasso representó para la pintura. Podríamos tomarle prestada la expresión a Brecht y decir que Cartier-Bresson siembra sus fotografías de efectos distanciados. Al sustituir el pincel por la Leica, no estaba renunciando al trazo de la mano, al espesor y la huella, a la torsión que lleva aparejados la manualidad pictórica. No, lo que realmente hizo fue convertir el objetivo de la cámara en una mano manipuladora, y en realidad lo que él denomina "momento decisivo" no es tanto una sorpresa o kairós en relación a lo real como un gesto mediante el que el ojo pinta lo que el objetivo capta. Es por eso por lo que sus textos fotográficos invitan a una lectura dislocada, conceden un derecho de mirada (por decirlo con Derrida) que va más allá de lo en ellos representado. Se debe ello precisamente al espesor de sus imágenes, a su media opacidad en la que la geometría y la retórica se dan la mano provocando unos efectos distorsionantes.

A este respecto considero fundacional su "Autorretrato" realizado el mismo día del año 1932 en el que en Marsella adquirió su Leica (p. 26, foto 4).



Los espejos y las superficies reflejantes abundan en el corpus fotográfico de Cartier-Bresson, a veces incluso como un punto en el que confluyen y se mezclan varias imágenes. El resultado es una confusión en el ámbito de la percepción. Sin embargo, el "autorretrato" toma como objeto referencial un espejo distorsionante en el que se mira, cámara en mano, el propio Bresson. Un mecanismo "reflejante" como es la cámara fotográfica focaliza otro mecanismo "reflejante" como es el espejo. Acto, pues, reflexivo, metafotográfico, por el que se refleja el reflejo. Habitualmente, la auto-reflexividad, tanto en filosofía como en literatura, tiene la función del objeto que se piensa a sí mismo, que piensa y pone de relieve las condiciones de su enunciación. En este caso, no tiene por qué ser distinto. Y si es así, entonces, esta fotografía es fácilmente interpretable como una reflexión acerca de las condiciones enunciativas de la fotografía. La metáfora es clara: la enunciación y el dispositivo fotográfico son deformantes, en sí mismos y por el tra-



## MANUEL ASENSI PÉREZ

bajo de composición y descomposición al que son sometidos. Lo que el "autorretrato" parece decirnos es que la fotografía es un mecanismo en el que se entrecruzan la visibilidad y la ceguera. Esta ceguera no se limita a repetir simplemente lo que fue el gesto característico de la vanguardia artística, no se trata únicamente de espesor enunciativo, sino que la ceguera fotográfica es la única vía para tratar acerca de lo que la imagen no puede decir y que permanece como un enigma que debemos, si podemos, descifrar. El hecho de que la cámara se halle a la altura del pecho junto a una mano estirada, con unos dedos que por la deformación del espejo se estiran en exceso, es una llamada de atención sobre el vínculo entre la mano y la cámara fotográfica, entre la capacidad manipuladora de la mano y la capacidad manipuladora del objetivo fotográfico. Es el ojo-mano o la mano-ojo de la que antes hablábamos. El resultado no puede ser otro: nosotros como espectadores somos conscientes tanto de la presencia de Cartier-Bresson como del carácter deformador, ideológico de esa reproducción. Somos conscientes tanto de la presencia como de la ausencia de Cartier-Bresson. Si el sujeto espectador constituye su identidad a partir de la visión de él mismo o de alguien semejante reflejado en un espejo, lo que este "Autorretrato" nos dice es que tal identificación será siempre ficticia porque lo que vemos de nosotros mismos o de los demás es el resultado de una distorsión. Claro está, este autorretrato, manifiesta toda una poética de la visión fotográfica. Y son muchas las fotos que me gustaría comentar con ustedes, muchas las que, no obstante, deberé dejarme en el tintero por falta de tiempo.

Pero no quiero acabar sin mencionar dos fotos más. Una ya la hemos visto, se trata de "Detrás de la estación Saint-Lazare" (p. 59, foto 45) del año 1932.



Sólo quiero resaltar que tras lo dicho acerca del conflicto entre gramática y retórica, podemos entender mucho mejor lo que sucede en esta fotografía: mientras el plano representativo mantiene la diferencia entre el original y la copia, el plano plástico la borra. Es decir, la geometría, el

## CARTIER-BRESSON O LA MANO-OJO

color y la definición borran las diferencias entre la figura original y la figura copia. Por su parte, el tipo-referente me hace estar atento a la diferencia entre uno y otro. Una lectura y otra no cuadran, pero eso no es un capricho, es el resultado de poner de relieve la capacidad heurística de la deformación implícita en toda representación fotográfica. La otra fue tomada en Moscú el año 1954 (p. 142, foto 171).



En ella vemos dos grupos de personas, una multitud de hecho. No obstante, hay una clara línea de demarcación entre el grupo de personas-estatuas y el grupo de personas-vivas. Es el tipo-referente el que me hace ser consciente de los límites entre un grupo y otro grupo. A pesar de ello, la foto nos dice algo más a través de la manera como el objetivo ha escrito los cuerpos y los rostros de las personas-vivas. Es algo sorprendente, porque habituados como estamos al movimiento y al flujo de las fotografías de Cartier-Bresson, ésta nos transmite todo lo contrario. Si observamos la mujer con pañuelo en la cabeza que está en la izquierda de la composición, veremos de inmediato que su cuerpo, su actitud, las facciones de su rostro, la vuelven del todo semejante a las estatuas del grupo de las personas de piedra. Esta fotografía ha roto los límites entre movilidad y estatismo, haciendo que la piedra contamine el cuerpo. ¿Cómo se ha logrado esto? Mediante la función de marco del grupo de estatuas, éste envuelve la fotografía y comunica su estatismo a toda la composición. ¿Hay alguna manera mejor de decir que los hombres y las mujeres han quedado reducidos a la condición de estatuas sin vida? La mano-ojo de Cartier-Bresson reclama, creando esa atmósfera asfixiante, una libertad que a él, anarquista y zen empedernido, le hacía falta del mismo modo que el agua le hace falta al pez.

**Bibliografía**

ARNHEIM, Rudolf (1988), *El poder del centro*, Madrid, Alianza.

ASSOULINE, Pierre (2000), *Cartier Bresson, el ojo del siglo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Seuil-Gallimard, Cahiers du cinéma. Trad. Esp.: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1984 (3ª ed.).

BATCHEN, Geoffrey (1997), *Burning with desire. The conception of photography*, Massachusetts Institute of Technology. Trad. esp.: *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

BOURDIEU, Pierre (1965), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, París, Minuit. Trad. Esp.: *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

CARTIER-BRESSON, Henri (2003), *¿de quién se trata?* publicado por la Fundación Henri-Cartier Bresson y Lunwerg Editores.

DE MAN, Paul (1979), *Allegories of Reading*, New Haven and London, Yale University Press. Trad. esp.: *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990.

DERRIDA, Jacques (1972) *Marges – de la philosophie*, París, Minuit. Trad. Esp.: *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1991.

——(1991), *Droit de regard*, París, Minuit.

FREUND, Gisèle (1974), *Photographie et Société*, París, Seuil. Trad. Esp.: *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

GRUPO  $\mu$  (1992), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, París, Seuil. Trad. Esp.: *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, Madrid, Cátedra, colección Signo e imagen, 1993.

KRAUSS, Rosalind (1990), *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, París, Editions Macula. Trad. Esp.: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

LYOTARD, François (1974), *Discours, figure*, París, Éditions Klincksieck. Trad. Esp.: *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

MONTIER, Jean-Pierre (1996), *Henri Cartier Bresson: lo zen e la fotografia*, Milano, Leonardo Arte srl.

NEWHALL, Beaumont (2001), *The History of Photography from 1839 to the Present*, New York, The Museum of Modern Art. Trad. esp.: *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.