

Robert Capa y Henri Cartier-Bresson: a la captura del azar en el instante decisivo

Sonia García López¹

El 3 de diciembre de 1938 la revista ilustrada *Picture Post* publicaba, en portada y a toda página, la fotografía de un jovencísimo Robert Capa acompañada por el titular: “Robert Capa, el mejor fotógrafo de guerra del mundo”. En la foto, encuadrado de perfil y en actitud de filmar con gesto desafiante, Capa sostenía una cámara cinematográfica B&H Eyemo. El pie de foto rezaba: “Los lectores asiduos a *Picture Post* saben que no elogiamos a la ligera los trabajos que publicamos. Presentamos estas fotografías simplemente como las mejores que jamás hayan sido tomadas en el frente. Son obra de Robert Capa... Le gusta trabajar en España más que en ningún otro lugar. Es un demócrata apasionado y vive para tomar fotografías”.

Esta portada de *Picture Post* resulta significativa por varios motivos: en primer lugar, porque pone de manifiesto una perspectiva autorreflexiva que a mediados de los treinta empezaba a calar en los medios de masas: la noticia no apunta a un acontecimiento, sino a la persona del fotógrafo y a la revista para la que éste trabaja. En segundo lugar, ese fotógrafo no es presentado como miembro de un colectivo profesional, sino en tanto que individuo excepcional y, como tal, es elevado a la categoría de un héroe. Desde ese punto de vista, el peligro al que Capa se ha visto expuesto para poder tomar las fotografías y hacérselas llegar a los lectores se convierte en factor clave para esta caracterización. Por último, la publicación de esta fotografía es reveladora por cuanto hace manifiesta la estrecha colaboración que a lo largo de los años treinta se estableció entre los reporteros *freelance* y las revistas ilustradas y que habría de cambiar el rostro de la guerra haciendo llegar de forma rápida y masiva a los hogares de las clases medias europeas y norteamericanas imágenes en las que la muerte pasaba muy de cerca.

Curiosamente Capa, que se había hecho famoso gracias a sus audaces fotografías de la guerra de España, sostenía en esta ocasión una cámara de cine. Lo cierto es que, aunque había sido contratado por *Time Inc.* para filmar imágenes de la guerra civil destinadas a los noticiarios de *The March of Time*, el fotógrafo húngaro sólo abordó el cine de forma anecdótica².

¹ Deseo expresar mi agradecimiento a Richard Whelan por haberme ofrecido tan generosamente su tiempo y sus conocimientos y por haberme permitido consultar el material sobre Robert Capa y Gerda Taro existente en el International Center of Photography de Nueva York. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de I+D *La función de la imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española*, Ministerio de Educación y Cultura.

² Capa emprendió en España otro proyecto cinematográfico que no llegó a ver la luz. Richard Whelan cuenta que el fotógrafo “partió hacia Barcelona el 19 de diciembre [de 1937] con la intención de rodar un cortometraje sobre las escuelas, los hospitales y otros servicios para niños. Nada más llegar, sin embargo, sus planes cambiaron. (...) Antes de marcharse de Nueva York, el Departamento Médico del Comité Norteamericano de Ayuda a la Democracia Española había entregado a Capa un adelanto de cien dólares y le había prestado una cámara de cine. Capa había acordado que en el plazo de tres semanas entregaría al menos doscientas fotografías y varios rollos de película reflejando las actividades del Departamento Médico en los hospitales americanos de España, pero no lo hizo”. Richard Whelan: *Robert Capa. La biografía*, Madrid, Ediciones Aldeasa, 2003, pág. 168.

Más tarde, a lo largo de su carrera, Capa dirigiría un documental sobre Turquía con Paul Martellier como operador de cámara, también para *The March of Time*, así como una película sobre los emigrados judíos al nuevo estado de Israel y algunos trabajos de diversa índole e importancia para la televisión, pero el alcance de estos proyectos es inapreciable, en comparación con sus trabajos como reportero gráfico.

Su colega y amigo, Henri Cartier-Bresson, decidió seguir un camino inverso durante su estancia en la España de la guerra civil y abandonó la Leica para concentrarse exclusivamente en la filmación de películas. El fotógrafo francés había aprendido la técnica cinematográfica en el círculo de Paul Strand en 1935 para, un año más tarde, comenzar a trabajar como asistente de dirección junto a Jean Renoir y los cineastas franceses del *Front Populaire*. Cuando llegó a España, en 1937, estaba preparado para dirigir (junto a Herbert Kline) el que sería su primer documental, *Return to life / Victoire de la Vie*. Esta película constituye, junto con *Le retour* (documental sobre la liberación de los campos de concentración nazis realizado en 1945) la aportación más significativa de Cartier-Bresson al universo cinematográfico³.

En este artículo nos proponemos abordar la forma en que fotografía y cine dialogan en el trabajo de estos dos fotógrafos que comenzaron su andadura profesional en los años treinta y terminaron convirtiéndose en figuras emblemáticas del reportero fotográfico. Como es sabido, ni uno ni otro se limitaron al reportaje de guerra sino que abordaron numerosas temáticas desde diversos medios entre los que no sólo se cuentan la fotografía y el cine, sino también la televisión, el dibujo o la escritura. Sin embargo, los dos momentos aquí escogidos como motor de la reflexión, por el interés que entrañan para nuestros propósitos, tienen que ver con dos conflictos bélicos: la guerra civil española y la segunda guerra mundial.

A pesar de la perspectiva autoral inherente a nuestro planteamiento, no se tratará aquí de hacer un recuento biográfico de las incursiones que, con diversa fortuna, realizaron Capa y Cartier-Bresson en el campo del cine. Más bien se trata de aislar ciertos momentos, ya sea en sus trabajos fotográficos o en los cinematográficos, en los que ese diálogo entre fotografía y cine parece ocupar un primer plano.

Retengamos dos factores que habrán de ser rescatados a lo largo de este artículo y que, desde nuestro punto de vista, resulta esencial tener en cuenta para poder entender la forma en que ese diálogo se da en el contexto de las décadas de 1930 y 1940, en que ambos fotógrafos se consagraron como fotoperiodistas.

En primer lugar, y como señaló Susan Sontag⁴, la comercialización, a finales de los veinte, de la cámara Leica con película de 35 milímetros permitía a los fotógrafos realizar 36 exposiciones antes de tener que cambiar el carrete, lo que suponía, por una parte, una mayor agilidad en la toma de instantáneas; por otra, la posibilidad de reconstruir diversos momentos de una acción (y por tanto de introducir una dimensión temporal, narrativa) a partir de las series de fotografías tomadas de un mismo acontecimiento. Gracias a las nuevas posibilidades que brindaba la Leica y al desarrollo y profesionalización de los laboratorios fotográficos, en los años treinta se vivió el auge y esplendor de las revistas ilustradas unido, como veremos, a la aparición de un nuevo género periodístico: el fotorreportaje.

En segundo, y en lo que respecta al ámbito cinematográfico, desde finales de la década de 1920 comenzó a introducirse el cine sonoro, algo que, como veremos más adelante, contribuyó de forma decisiva a inaugurar una nueva época en el cine

³ Cartier-Bresson realizó al menos otra película sobre la guerra de España (probablemente como supervisor de montaje en París) a instancias del Secours Populaire de France et des Colonies: *L'Espagne vivra* (1939). Con un comentario de Georges Sadoul, la película alertaba sobre los peligros de la expansión del fascismo internacional al tiempo que llamaba la atención sobre las penosas condiciones en que vivían los españoles exiliados en los campos de refugiados franceses. En el *Catálogo general del cine de la guerra civil* de Alfonso del Amo y M^a Luisa Ibáñez (Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1996) se cita otra película supuestamente realizada por Cartier-Bresson y Herbert Kline titulada *With the Lincoln Battalion in Spain* (1938), pero no hay copias localizadas y, según el biógrafo del fotógrafo francés, la película quedó hasta tal punto olvidada que ninguno de los autores recordaba haberla filmado. Pierre Assouline: *Cartier-Bresson: el ojo del siglo*. Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2002, pág. 155. Para un recuento más detallado de otras películas dirigidas por Cartier-Bresson, véase el apéndice.

⁴ Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara, 2004.

documental y de propaganda obligando a la prensa ilustrada a dar un nuevo salto cualitativo.

Partiendo de estas ideas, una mirada a algunos de los trabajos fotográficos y cinematográficos que Capa y Cartier-Bresson emprendieron lo largo de poco más diez años nos permitirá comprender algunas de las claves desde las que se establece el diálogo entre cine y fotografía en los años treinta.

La mayor parte del espacio fotografiado está vacío. El cielo ocupa tres cuartas partes de la imagen y bajo él se extiende una llanura. En la mitad izquierda del encuadre, un joven miliciano se desploma herido de muerte. El fusil, apuntando al cielo, está a punto de desprenderse de su mano izquierda, mientras que la derecha asoma inerte al otro lado del cuerpo, que cae hacia atrás, sobre la alargada sombra que se proyecta en el suelo. El azar ha hecho que el fotógrafo apriete el disparador justo en el momento de la muerte del hombre. Si se puede hablar de una quintaesencia de la fotografía, probablemente ésta resida en el sueño de detener el fluir del tiempo, congelar el movimiento sin que éste deje de serlo. La fotografía de un cadáver puede despertar las reacciones más encontradas, desde la morbosidad hasta la repulsión, pero no se trata de otra cosa más que de la imagen de lo que se ha detenido para siempre. En cambio, el cuerpo de este miliciano, expulsando el último aliento, es la cifra del misterio que separa la vida de la muerte y ahí reside su poder de fascinación.

Más allá de las polémicas suscitadas sobre la autenticidad de la muerte del combatiente que Capa fotografió en Cerro Muriano, en septiembre de 1936, la imagen del miliciano abatido no sólo ha quedado fijada en la retina de muchas personas como símbolo universal de la España republicana en guerra sino que también se ha convertido en objeto de museo y ha adquirido la categoría de una obra de arte, al igual que muchas otras fotografías de Capa. Sin embargo, resulta difícil comprender la repercusión histórica de su obra si la consideramos únicamente desde el punto de vista de la genialidad del individuo. Tanto la imagen de la muerte del miliciano como otras, pongamos por caso, del frente de Teruel o de la evacuación de Barcelona, se convirtieron en mito muy poco después de ser realizadas gracias a su rápida y masiva difusión a través de las revistas ilustradas, para las que Capa trabajaba en esa época como *freelance*⁵.

Sin embargo, la prensa tenía un serio competidor a la hora de hacer llegar a los ciudadanos las imágenes del frente y de la atribulada población civil que sufría el asedio y los bombardeos aéreos: los noticiarios cinematográficos, que también habían cobrado un auge creciente gracias a la introducción del sonido postsincronizado y a las considerables posibilidades que ofrecían las nuevas cámaras ligeras. Ante semejante desafío, la información impresa debía presentarse de la manera más atractiva posible para un lector cada vez más habituado a convivir con la imagen en movimiento y durante la década de 1930 la prensa ilustrada se alió definitivamente a la fotografía dando cabida a un nuevo género periodístico, el fotoensayo o fotorreportaje, consistente

⁵ En su libro *Photography and War: A cultural Study* (Routledge, London-New York, 1997), Caroline Brothers analiza profusamente el tratamiento discursivo que la prensa ilustrada francesa y británica dieron a las fotografías tomadas en España durante la guerra civil, así como la forma en que esas fotografías publicadas por la prensa pasaron a formar parte del discurso mitográfico en torno a ciertos temas de la guerra, tales como la presencia de mujeres en el frente en los primeros meses de la contienda o la intervención de las tropas moras en el bando de los insurrectos.

en contar una historia básicamente a través de imágenes⁶. Si hasta ese momento las fotografías habían servido para ilustrar el texto escrito, con la aparición del fotoensayo, aquél quedaba relegado a los pies de foto o, como mucho, a un breve comentario, siempre subordinado a la imagen. La idea hizo furor y, a lo largo de toda la década, proliferaron no sólo los reportajes publicados en semanarios, sino también los números monográficos de revistas dedicados a un solo tema tratado casi exclusivamente a través de fotografías⁷.

Aislada de su contexto, la imagen del miliciano de Capa bien puede considerarse, como hemos apuntado arriba, esencialmente fotográfica. Sin embargo, una ojeada al resto de imágenes y de textos con los que convivió en la prensa de la época revela una concepción de la fotografía que mucho le debe al discurso cinematográfico. La imagen fue publicada por vez primera en la revista francesa *Vu*, el 23 de septiembre de 1936, como parte de un reportaje de dos páginas titulado *La guerre civile en Espagne*. La página de la izquierda, bajo el epígrafe “Comment ils sont tombés” presentaba dos fotografías: una era la hoy famosa imagen del miliciano a la que nos hemos referido. La otra, una instantánea tomada en el mismo lugar que la anterior y en ella un soldado, también con el fusil en la mano izquierda, terminaba de desplomarse en el suelo. Las dos fotografías guardaban una secuencialidad perfecta, y de hecho fueron presentadas por los editores y, tal vez, interpretadas por el público en solución de continuidad, es decir, como si en ambos casos se tratara del mismo hombre.

En la página contigua, bajo el epígrafe “Comment ils ont fui”, cinco fotografías se agrupaban bajo un mismo eje temático: en todas ellas aparecían personas, mujeres en su mayoría, huyendo con niños de la mano o con sus pertenencias bajo el brazo. El reportaje, organizado en torno a los principios de continuidad espacio-temporal (secuencialidad) y temática (montaje en *collage*), adquiría de esta forma una estructura narrativa que funcionaba por la yuxtaposición de microrrelatos en los que se encadenaban las historias contadas por las fotografías de forma aislada, las resultantes de la yuxtaposición de dos o más fotografías sobre un mismo tema y por último las que resultan de la unión de diversas series de fotografías sobre temas distintos, de manera muy similar a como funciona la narración cinematográfica.

El concepto de fotoensayo, unido a la creciente popularidad de la figura del reportero, pronto cobró la fuerza suficiente como para encontrar un nuevo medio de difusión: el libro de fotografías. La publicación de *Death in the Making*⁸ en 1938 fue todo un acontecimiento editorial: maquetado por André Kertész y prologado por Jay Allen, el autor de las estremecedoras crónicas sobre la matanza de Badajoz que habían conmocionado al público norteamericano dos años antes, el libro presentaba algunas de las instantáneas tomadas por Robert Capa y Gerda Taro en España entre 1936 y 1937.

La concepción narrativa de *Death in the making* que, como libro, no estaba sujeta a los problemas de espacio ni al imperativo de la inmediatez a los que se enfrentaban las publicaciones periódicas, era aún más sólida que la que presentaban las revistas ilustradas en los fotorreportajes. El libro se dividía en catorce apartados temáticos que

⁶ De manera sintomática, los noticieros cinematográficos estuvieron lastrados por el estilo de la prensa escrita hasta el comienzo del sonoro, tanto en lo que respecta a estructura (las noticias organizadas de mayor a menor importancia y las transiciones poco elaboradas) como a los que se dedicaban a ello, en su mayoría procedentes de la profesión periodística. Con la llegada del sonoro los operadores de cámara y realizadores de noticieros se sindicaron a la vez que las productoras que los contrataban comenzaron a buscar profesionales en el mundo del cine. Véase: Raymond Fielding: *The American Newsreel: 1911-1967*, University of Oklahoma Press, 1977.

⁷ Un ejemplo de especial interés para el caso que nos ocupa es el volumen dedicado a la guerra civil española y publicado en abril de 1937 por la revista *Photo-History*, nº 1, Vol. 1. Reproducido en su totalidad en: http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/spaincivilwar/photobook/photohistorytable.html

⁸ Robert Capa: *Death in the Making*, New York, Covici & Friede Publishers, 1938.

iban desde el comienzo de la guerra hasta la batalla de Brunete en un recorrido por las diversas líneas del frente que Capa y Taro transitaron. El espacio que ocupaba el texto, escrito por Robert Capa en forma de diario personal, era escaso en comparación con las fotografías, aunque cumplía un importante cometido: por una parte, las contextualizaba; por otra, acotaba el sentido de las imágenes, cuya naturaleza es siempre ambivalente. En cualquier caso, la primacía de las fotografías respecto al texto era evidente, y el hecho de que Capa utilizara imágenes tomadas en Cerro Muriano en septiembre del 36 para ilustrar la evacuación de Málaga (que ni él ni Gerda Taro habían llegado a tiempo para fotografiar) o que algunas de las fotografías de Bilbao fueran cedidas por David Seymour “Chim”⁹ no hace sino confirmar la idea de que la narración estaba concebida a partir de imágenes y que la óptica del autor (o del editor) no consideraba la posibilidad de suplir con texto los hiatos ocasionados en el relato por la escasez o ausencia de imágenes.

Por otra parte, el comentario que acompaña a las fotografías tiene otro referente de no menor importancia en lo que respecta a la hibridación entre fotografía y cine documental, pues tanto el tono como la manera en que el texto puntúa las imágenes nos remite de manera directa a las películas documentales que entre 1936 y 1939 realizaron en España simpatizantes de la República con el fin de despertar la conciencia de los espectadores europeos y norteamericanos y recaudar fondos para ayuda humanitaria dirigida al bando republicano. Concretamente, la película de Joris Ivens *The Spanish Earth* (Tierra de España, 1937), había introducido una novedosa técnica en el comentario de las imágenes que consistía en reducir el discurso hablado a la mínima expresión al tiempo que se introducían en él numerosas marcas de subjetividad, por lo demás reforzadas gracias a la inconfundible voz de Ernest Hemingway¹⁰. La tosquedad de la voz de Hemingway (que el equipo de *The Spanish Earth* prefirió a la shakesperiana dicción de Orson Welles) y su estilo directo y entrecortado mucho le debían a *The World Today*, el noticiario producido por la asociación progresista Nykino con el fin de contrarrestar el efecto producido por *The March of Time*, de la todopoderosa Time Inc. dirigida por Henry Luce. Frente a la autoritaria y ampulosa voz omnisciente que caracterizaba a estos noticiarios, *The World Today* se distinguía por un tratamiento más directo de la realidad y un punto de vista comprometido, no “neutral”. El objetivo era lograr la identificación del espectador con la instancia enunciativa y provocar así la empatía emocional con el discurso de la película. Siguiendo la estela de *The Spanish Earth*, otras producciones documentales estadounidenses introdujeron el estilo directo, llegando en muchos casos a apelar directamente al espectador mediante la combinación de imágenes, a menudo escabrosas, y comentarios que se apoyaban en el efecto de *shock* que aquéllas producían¹¹.

⁹ Robert Capa aparecía en la portada del libro como autor del mismo. En el interior se indicaba que las fotografías eran de Robert Capa y Gerda Taro, aunque no se especificaba quién era el autor individual de cada fotografía. Según Richard Whelan (comunicación personal), las fotografías incluidas bajo el epígrafe “Catholics of Bilbao” fueron cedidas amistosamente por David Seymour, que no aparecía acreditado.

¹⁰ Según Lerner y Hurwitz (miembros de Nykino) habían afirmado en un importante artículo publicado en 1935, “Comentario, ángulo, música, ritmo y montaje debían dirigirse a convencer a los espectadores de los principios básicos [que promovía el documental] e incitarlos a la acción. Tal convicción y acción se conseguiría mediante la empatía emocional”. Véase: William Alexander: “The March of Time and The World Today”, en *American Quarterly* XXIX, Verano de 1977, págs. 69-73.

¹¹ Sobre decir que la teoría del montaje eisensteniano estaba a la orden del día. La mayor parte de las producciones de Frontier Films (la productora asociada a Nykino, cuyo nombre mismo constituía toda una carta de presentación) bebían de la escuela soviética y el mismo Robert Capa homenajeó a Eisenstein dedicando una de las secciones de *Death in the Making* al “Potemkin español”. Este apartado contenía fotografías del buque Jaime I, que había permanecido leal a la República y una de ellas mostraba un marinero despellejando una res, aunque en este caso la carne del animal no contenía gusanos, sino que estaba fresca y limpia, como signo de dicha lealtad.

Todos estos elementos, al igual que el repertorio temático (colectivización de las tierras, barricadas y bombardeos en Madrid, evacuación de civiles e imágenes del frente, entre otros) son comunes a la mayoría de las películas extranjeras que se filmaban sobre la guerra de España y están presentes también en *Death in the Making*. Visto desde esta óptica, el libro de Capa constituye un claro exponente de hibridación entre la fotografía y el cine documental de los años treinta y por ello resulta un documento de enorme utilidad para entender el estatuto de la imagen fotográfica en ese momento concreto.

Una de las primeras películas en adoptar el estilo directo y conciso de *The Spanish Earth* fue *Return to Life / Victoire de la Vie*, realizada por Cartier-Bresson (acreditado como Henri Cartier) y Herbert Kline en 1938¹². La película comienza describiendo la vida cotidiana en el Madrid sitiado por las tropas franquistas para después desplazar la atención a la línea del frente y al trabajo del personal sanitario que, como parte del voluntariado internacional, se ocupa de los heridos de guerra en el bando republicano.

En una ciudad en la que el estado de sitio se ha convertido en norma, los chiquillos se divierten como en cualquier otro lugar del mundo. De hecho, los niños que, al comienzo de *Return to Life*, juegan a la guerra o se entretienen cavando trincheras y edificando barricadas, no son muy diferentes de aquellos a los que Cartier-Bresson había fotografiado unos años antes en México o en las calles de Sevilla y Alicante durante la República: se trata siempre de golillos de caras sucias y sonrientes que ocupan las calles correteando en desbandada. En cualquier caso, el narrador se encarga de recordarnos las dramáticas dimensiones que aquí adquiere el juego:

Un día en Madrid. 10.00 de la mañana. Esto es Europa, es la República española y esta es una ciudad donde la gente vive y trabaja. Hombres y piedras protegen de los enemigos. Se respira tranquilidad aquí, no se ha visto un arma en todo el día. Ciudad de barricadas. Pero no se pueden construir barricadas en el cielo.

Sin embargo, el silencio predomina en *Return to life*. Los comentarios en inglés de David Wolf, si bien agresivos en su condena del fascismo y de la intervención de gobiernos extranjeros a favor del bando franquista, son escuetos y redundantes, es decir, de bajo contenido informativo. La voz en *off* deja paso, en la mayor parte de los casos, a imágenes de enorme fuerza visual que parecen hablar por sí solas, como es el caso de los significativos planos de las hoces en alto de los campesinos que siegan el trigo bajo el fragor de las bombas. La función del texto literario, al igual que en *The Spanish Earth* y, recordémoslo, en el libro *Death in the Making*, consiste únicamente en matizar ideológicamente lo que se presenta ante los ojos del espectador y, en este sentido, no es de extrañar que algunas de las reseñas de la película aparecidas en el momento de su estreno criticaran el excesivo dirigismo que los comentarios introducían en el texto

¹² La película fue distribuida en Estados Unidos por la anteriormente citada Frontier Films en el marco de las actividades de ayuda a los soldados heridos de la España republicana y a los niños refugiados. Al igual que otras películas producidas por organizaciones humanitarias, *Return to life* no participó de los circuitos de difusión masivos, pero tampoco quedó relegada a los reducidos circuitos del cine documental y, como había sido el caso de *The Spanish Earth*, fue estrenada en el Hotel Waldorf Astoria de Nueva York con un importante éxito de crítica y público y posteriormente fue programada en sucesivas ocasiones con motivo de conferencias u actos orientados a la recaudación de fondos para ayuda humanitaria destinada al bando republicano. Para la distribución en Francia de ésta y otras películas del Front Populaire véase: Inmaculada Sánchez Alarcón: "La elaboración propagandística de la guerra de España a través de la producción independiente francesa: la labor de las organizaciones del Frente Popular", en *Secuencias. Revista de Historia del Cine* nº 20, segundo semestre de 2004, Madrid, Ocho y medio / UAM.

fílmico (algo que, por otra parte, también se le había reprochado en las críticas en prensa a la película de Joris Ivens¹³).

Por lo demás, tanto la publicidad de la película como las críticas en prensa apuntaban a la “calidad fotográfica” de *Return to Life*, entendido este término en su doble acepción de excelencia y de naturaleza. A pesar de haberse iniciado en la fotografía profesional sólo unos años antes, en 1933, el programa de mano del Waldorf Astoria de Nueva York, donde se estrenó la película, presentaba a Henri Cartier como un fotógrafo de fama mundial y en las reseñas aparecidas en los periódicos neoyorquinos abundaban las expresiones que recuerdan a la noción de fotorreportaje, como “una serie de imágenes de los líderes leales así como de los trabajadores anónimos ocupándose de sus tareas”¹⁴, al tiempo que se referían, por encima de la temática de la película, las condiciones de su producción o su contenido ideológico, a los aspectos relativos a la fotografía. Así, el crítico del *New York Times* señalaba, refiriéndose a *Return to Life*, que “Henri Cartier (...) tiene un ojo estadístico para el detalle y el sentimiento del artista en la composición. Sus retratos, sus paisajes y sus estudios de las nubes son sorprendentemente hermosos y hasta el tratamiento de temas no tan agradecidos (como las imágenes de los quirófanos, los rostros de los hombres estremeciéndose de dolor bajo el bisturí, las casas derruidas o las mujeres escarbando entre las ruinas) se elevan por encima de la crudeza de los noticiarios gracias su enfoque estilizado”¹⁵.

Detengámonos sobre este curioso comentario, pues nos lanza de lleno a otro de los vectores desde los cuales se establece la conexión entre cine y fotografía en el trabajo de Cartier-Bresson: la composición fotográfica. Pues, lejos de la “estética del descuido” que impera en muchos de los trabajos de Robert Capa (quien solía decir que, para plasmar la emoción del combate, había que sacudir ligeramente la cámara) las mejores fotografías de Cartier-Bresson se caracterizan por una precisión en la composición y en las proporciones, en muchos casos de una perfecta geometría.

Cartier-Bresson tomó una fotografía durante la filmación de la película sobre la liberación de los campos de concentración nazis que él mismo dirigió, *Le retour* (1945)¹⁶. La escena que en ella se nos presenta tiene lugar en Dessau y muestra el momento en que una mujer del pueblo identifica a otra que ha sido acusada como informadora de la Gestapo y está siendo interrogada. En el primer plano de la fotografía observamos un hombre con gafas, sentado tras un pupitre y, ante él, la acusada con los hombros caídos y el gesto contrito. A su derecha, al otro lado del pupitre, de entre la multitud que contempla la escena, una mujer vestida de negro se ha adelantado y levanta el brazo derecho con la intención evidente de agredir a la detenida en un arrebato de desesperación. En el extremo izquierdo de la fotografía, también separado de la multitud, un joven vestido con un pijama de rayas, posiblemente el uniforme que llevaban los prisioneros de los campos, contempla la escena con mirada desafiante y los brazos en jarras, como esperando que se haga justicia. Los cuatro personajes se distribuyen en la fotografía como si de una puesta en escena se tratara: perfectamente dividido el plano en dos mitades, la mujer de negro y el hombre sentado ocupan la mitad derecha, mientras que la acusada y el joven con pijama de rayas la izquierda. Los

¹³ Véanse las reseñas de *The Spanish Earth* en *New York Herald Tribune*, 29 de agosto de 1937, *The Sun*, 28 de agosto de 1937 o *Brooklyn Daily Eagle*, 22 de agosto de 1937.

¹⁴ *New York Post*, 4 de agosto de 1938, el subrayado es mío.

¹⁵ *New York Times*, 4 de agosto de 1938.

¹⁶ A diferencia de *Return to Life / Victoire de la vie*, Cartier-Bresson no participó como operador de cámara en este caso, sino que se limitó a dirigir. Sin embargo sí que realizó fotografías. Para tomar aquella a la que aquí nos referimos, el fotógrafo se situó justo al lado de la cámara, por lo que la instantánea (y otras que la siguen) corresponde a uno de los fotogramas de la película.

cuatro cuerpos se disponen de tal forma que podemos dibujar mentalmente dos diagonales y dos triángulos de simetría casi perfecta. La imagen, en este caso, es estática, pero esos cuatro personajes protagonizan un cuadro que, al igual que las grandes pinturas y esculturas del barroco, contiene en una imagen todo el dramatismo de una escena cuyo antes y después casi podemos reconstruir con la imaginación, impelidos por la fuerza centrífuga de lo que en ese escenario acontece.

En su famoso ensayo “El instante preciso”¹⁷ Cartier-Bresson afirma: “la fotografía es una nueva forma de plasticidad, el producto de las líneas instantáneas trazadas por los movimientos del sujeto. Trabajamos al unísono con el movimiento, como si se tratara de un presentimiento de la forma en que la vida misma se revela. Pero en el interior del movimiento hay un momento en el que los elementos movilizados se encuentran en equilibrio. La fotografía debe aprovechar este momento y preservar su equilibrio inmóvil”. La particularidad de la fotografía consiste entonces en apresar una fracción del movimiento en el que los elementos que lo componen aparecen en equilibrio, como desvelando¹⁸ una verdad de la vida (en griego “verdad”, *aletheia*, es lo no-olvidado, lo no-perdido, lo no-oculto o velado) que en el flujo de la cotidianidad pasa desapercibida para el ojo humano. En cierto modo, podría decirse que el fotógrafo con su cámara realiza el movimiento inverso al que se opera con la cámara cinematográfica: si en un caso se condensa el movimiento en un instante preciso, cargado de dramatismo, el en otro se trata de descomponerlo para más tarde reconstruirlo a través del montaje.

Henri Cartier-Bresson escribió el breve tratado anteriormente citado en 1952, durante la época en que trabajó más activamente como reportero gráfico. De hecho, dedicó una parte de su ensayo a lo que denominaba “el relato con imágenes” y allí señalaba que “en esa forma de hacer fotografía, en la que se hallan envueltos el cerebro, el ojo y el corazón, (...) se trata de describir el contenido de un acontecimiento que se haya en proceso de desvelamiento y comunicar impresiones”¹⁹. Entre 1948 y 1959 Cartier Bresson realizó reportajes documentales sobre la India, China, Bali y la Unión Soviética, entre otros países, y esa actividad continuó con intensidad variable durante la década de los sesenta²⁰. Sin embargo, desde mediados de los setenta, el fotógrafo francés comenzó a renegar de la fotografía y a minimizar el papel que ésta había jugado en su vida y, desde ese momento, sus fotografías comenzaron a mostrarse en exposiciones de forma autónoma y descontextualizada, es decir, sin que se estableciera entre aquéllas fotografías y las otras con las que habían aparecido en forma de fotorreportaje más vínculo que el de la geografía y la temática, y ello no siempre sucedía.

Partiendo de estas constataciones resulta interesante traer a colación las ideas expuestas por Claude Cookman en su artículo: “Henry Cartier-Bresson: Master of Photographic Reportage”²¹. Como afirma Cookman, la obra de Cartier-Bresson ha

¹⁷ Citado por la edición estadounidense: Henri Cartier-Bresson: “The decisive moment”, en *The mind's eye: writings on Photography and Photographs*. New York, Aperture, 1999, pág. 33.

¹⁸ Nos referimos aquí a la noción filosófica de *Unverborgenheit*, conceptualizada por Heidegger en su artículo: “El origen de la obra de arte” publicado en *Holzwege*, Klostermann, en 1950. Versión en castellano en M. Heidegger: *Sendas perdidas*. *Holzwege*. Traducción de Juan José Rovira Armengo. Buenos Aires, Losada, 1969. Véase también el artículo “Desocultación” en el Diccionario de las Artes de Félix de Azúa. Barcelona, Planeta, 1995.

¹⁹ La noción de proceso, referida aquí a la dinámica de la percepción, es un concepto que introduce la idea de la temporalidad, del movimiento de la mutabilidad en el discurso sobre la imagen fotográfica *Op. cit.*, pág. 24.

²⁰ En 1947 había sido fundada la Agencia Magnum por Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour “Chim”, George Rodger y Robert Vandivert con el propósito de mejorar las condiciones laborales de los fotógrafos freelance y servir de trampolín para jóvenes talentos. En un primer momento, los fundadores se repartieron el trabajo partiendo de una división geográfica realizada a partir de los gustos e intereses de cada uno. A Cartier-Bresson le fue asignada la región de Asia, continente en el que pasó tres años entre, 1948 y 1951.

²¹ En *Henri Cartier-Bresson: The man, the image and the world. A retrospective*. Londres, Thames & Hudson, 2003, pág. 390.

podido generar interpretaciones tan dispares, entre otras razones, por el hecho de que sus fotografías han existido en los dominios distintos y antagónicos: los museos y las revistas de difusión masiva. En contraste con la presentación de sus fotografías en tanto que imágenes individuales, prosigue el autor, la evidencia muestra que fueron originadas, en su enorme mayoría, para formar parte de fotorreportajes (resueltas, coherentes secuencias de fotografías con el objeto deliberado de narrar una historia o transmitir un punto de vista). (...) Frente a la impresión de que Cartier-Bresson vagaba por las calles del mundo descubriendo sus fotografías a través de una milagrosa conjunción de suerte e intuición, los Archivos de Mágnum ponen de manifiesto que investigó, se organizó y buscó situarse ante acontecimientos cruciales y después trabajó duramente para fotografiarlos con esmero²².

Si aceptamos estas ideas, es posible eludir ese enfoque autoral, centrado exclusivamente en la excelencia artística de un individuo, al que la innegable maestría de Cartier-Bresson, como la de Capa, ha inducido a muchos autores. La perspectiva histórica, así como el conocimiento de los avatares en que la obra de ambos fotógrafos fue gestada y dada a conocer nos permite realizar un análisis más profundo y afinado del diálogo entre cine y fotografía en dichas obras, al tiempo que nos permite entender cómo algunas de sus imágenes más poderosas alcanzaron la categoría del mito²³.

Robert Capa y Henri Cartier-Bresson no sólo presenciaron y fotografiaron algunos de los acontecimientos más dramáticos y fascinantes del siglo XX, sino que proporcionaron con sus fotografías un archivo visual que ha jugado y sigue jugando un papel determinante en la visión colectiva de la Historia, caracterizada, entre otras cosas, por un conjunto de imágenes compartidas por una determinada comunidad. ¿Cómo imaginar hoy en día el desembarco de Normandía sin pensar en las fotografías, reproducidas hasta la saciedad, que con tanta dificultad obtuvo Robert Capa el 6 de junio de 1945? ¿Acaso hubiera sido posible filmar una escena como la que Spielberg dirigió con nerviosos movimientos de cámara en *Saving Private Ryan* (Salvar al soldado Ryan, 1998) sin la existencia de aquellas fotos?

Sin embargo, no sería posible entender la enorme trascendencia que adquirieron las fotografías de Capa y Cartier-Bresson sin considerar el impacto de las revistas ilustradas y del que llegó a convertirse en su género más representativo, el fotorreportaje, de la misma manera que no podría entenderse la aparición de éste último sin tener en cuenta el desafío que, con la llegada del sonido, supusieron para la prensa escrita el cine y los noticiarios cinematográficos. Una mirada atenta a todos esos fenómenos, puestos en relación unos con otros, abre nuevos caminos a la reflexión sobre cine y fotografía y nos permite pensar que ambos dialogan de una forma mucho más profunda de la que muchas veces estamos dispuestos a asumir. No es otro el objetivo que aquí nos hemos impuesto.

²² Art. cit, pág. 395.

²³ La dimensión mítica de las imágenes es sin embargo un tema que merece ser abordado con mayor profundidad. En este trabajo nos hemos limitado únicamente a la importancia de los medios de difusión de las imágenes en la construcción social del mito.

APÉNDICE

Filmografía de Henri Cartier-Bresson

Como asistente de dirección:

Aprende técnicas cinematográficas en el entorno de Paul Strand en Estados Unidos, 1935.

La vie est à nous (Jean Renoir / André Zwoboda / Jean Paul Le Chanois, 1936). Película del Front Populaire, encargada por el Partido Comunista Francés.

Une partie de campagne (Jean Renoir, 1936). Breve aparición, como sacerdote, junto a Georges Bataille.

La règle du jeu (Jean Renoir, 1939). Breve intervención como ayudante de cámara inglés.

Como director:

Victoire de la vie (1937, *Return to life*, 1938). Coproducida por el Medical Bureau y el North American Committee to Aid Spanish Democracy (EEUU) y la Centrale Sanitaire Internationale (Francia), que tenía su cuartel general en París pero tenía también ramas en varios países europeos y americanos.

L'Espagne Vivra (1938)

Le retour (1945).

En 1969, Henri Cartier-Bresson dirigió dos documentales para la cadena americana CBS News:

Impressions of California

Southern Exposures.

Fuentes de la filmografía:

-Serge Toubiana: "Film-making: Another way of seeing" en *Henri Cartier-Bresson: the man, the image and the world. A retrospective*. London, Thames & Hudson, 2003.

-Fondation Henri Cartier-Bresson: www.henricartierbresson.org

Libros de Henri Cartier-Bresson

The Photographs of Henri Cartier-Bresson, Nueva York, Museum of Modern Art, 1947. Texto de Lincoln Kirstein.

Images à la sauvette, París, Tériade / Éditions Verve, 1952. Edición americana.

Texto y fotografías de Henri-Cartier Bresson. Cubierta: Henri Matisse.

Les danses à Bali, París, Robert Delpire, 1954. Edición alemana.

Texto de Antonin Artaud sobre danza balinesa. Comentarios de Béril de Zoete.

Fotografías de Henri Cartier-Bresson. Cubierta: Henri Matisse.

D'une Chine à l'autre, París, Robert Delpire, 1954. Ediciones alemana inglesa e italiana. Prólogo de Jean-Paul Sartre.

Les Européens, París, Tériade, 1955. Edición americana.

Texto y fotografías de Henri Cartier-Bresson. Cubierta de Miró.

Moscou, vu par Henri Cartier-Bresson, París, Robert Delpire, 1955. Edición inglesa, alemana e italiana.

Henri Cartier-Bresson: Fotografie, Praga, Statni nakladatelstvi, 1958.

Texto de Anna Farova

Photographies d'Henri Cartier-Bresson, París, Robert Delpire, 1963. Ediciones americana, japonesa, inglesa y suiza.

China, Bantam Books, Nueva York, 1964. Edición americana. Texto de Barbara Miller.

Vive la France, libro para la exposición *En France*, organizada en el Grand Palais de París en 1970.

Exposiciones más relevantes de Henri Cartier-Bresson

- 1933 Julien Levy Gallery, Nueva York: "Photographs by Henri Cartier-Bresson: Anti-Graphic Photography", del 25 de septiembre al 16 de octubre.
Sus fotografías se muestran también en el Ateneo de Madrid en noviembre y son publicadas por Charles Peignot en *Arts et Métiers Graphiques*.
- 1935 Exposición con obras de Manuel Álvarez Bravo en el Palacio de Bellas Artes de Mexico. Del 11 al 20 de mayo.
- 1947 Museum of Modern Art, Nueva York: "The Photographs of Henri Cartier-Bresson". Del 5 de febrero al 6 de abril. Itinerante: Albright Art Gallery, Buffalo, del 29 de octubre al 19 de noviembre de 1948.
- 1948 Bombay Arts Society's Salon: "Photographs by Henri Cartier-Bresson". Del 16 al 23 de febrero.
- 1952 Institute of Contemporary Arts, Londres (primera exposición en el Reino Unido): "Photographs by Henri Cartier-Bresson". Del 7 de febrero al 14 de marzo.
Strozzi di Firenze. Itinerante: Museo Imperial de Tokio.
- 1953 Art Institute of Chicago: "Great Documentary Photographer: Henri Cartier-Bresson". Del 18 de enero al 1 de marzo.
- 1955 Primera exposición (posteriormente itinerante por todo el mundo) en Francia, en el Musée des Arts Décoratifs, Pavillon Marsan del Louvre: "Henri Cartier-Bresson. Photographies 1930-1955". Del 26 de octubre al 30 de noviembre.
- 1964 The Phillips Collection (a partir de los archivos de *Vogue*), Washington D.C.: "Photographs by Cartier-Bresson". Del 5 de abril al 5 de mayo.
- 1966 Asahi Shimbun, Tokio (itinerante por diversas ciudades de Japón): "After the decisive moment 1966-1967". Del 17 de abril al 5 de mayo.
Musée des Arts Décoratifs, París: "Photographies d'Henri Cartier-Bresson ». Del 30 de noviembre al 30 de enero de 1967. Itinerante: Milán y Colonia.
- 1968 Bureau de Tourisme et d'Informations de Turquie, París: "Impressions de Turquie". Del 10 al 31 de mayo.
- 1987 El Museum of Modern Art de Nueva York organiza la exposición de fotografías: "Henri Cartier-Bresson: The Early Work"
- 2003 Exposición retrospectiva "HCB de qui s'agit-il?", en la Bibliothèque Nationale de France, con motivo de la inauguración de la Fondation Henri Cartier-Bresson

Filmografía de Robert Capa

Como operador de cámara:

-Secuencias de *Rehearsal for the war in Spain (The March of Time, 1937)* en España.

Como director:

-Documental de *The March of Time* sobre Turquía (1945).

-Película encargada por la United Jewish Appeal sobre los inmigrantes recién llegados a Israel (1948).

-Serie de reportajes sobre las casas de moda parisinas para World Video (1948).

Como asistente de dirección:

-*The 400 million* (1939, Joris Ivens).

Proyectos no realizados:

-Documental sobre hospitales y escuelas españoles para el Comité Norteamericano de Ayuda a la Democracia Española (1938).

Foto Fija:

Notorious (Alfred Hitchcock, 1946)

Riso amaro (Giuseppe de Santis, 1949)

Beat the Devil (John Huston, 1953)

The barefoot Contessa (Joseph L. Mankiewicz, 1954)

Libros de Robert Capa

Death in the Making, Nueva York, Covici, Friede, 1938. Fotografías de Robert Capa y Gerda Taro [y David Seymour, "Chim", no acreditado]. Pies de foto de Robert Capa, traducidos por Jay Allen. Prólogo de Jay Allen. Composición de André Kertész.

The battle of Waterloo Road. Nueva York, Random House, 1947. Texto de Diana Forbes-Robertson, fotografías de Robert Capa.

Slightly out of focus, Nueva York, Henry Holt, 1947. Texto y fotografías de Robert Capa.

A Russian Journal, Nueva York, Viking, 1948. Texto de John Steinbeck, fotografías de Robert Capa.

Report on Israel, Nueva York, Simon and Schuster, 1950. Texto de Irwin Shaw, fotografías de Robert Capa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

William Alexander: "The March of Time and The World Today", en *American Quarterly* XXIX, Verano de 1977.

Philippe Arbaizar, Jean Clair, Claude Cookman, y Robert Delpire: *Cartier-Bresson: the man, the image and the world: A retrospective*. Londres, Thames & Hudson, 2003.

Pierre Assouline: *Cartier-Bresson: el ojo del siglo*. Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2002.

Caroline Brothers: *Photography and War: A Cultural Study*. Londres y Nueva York, Routledge, 1997.

Robert Capa: *Death in the Making*, Nueva York, Covici & Friede Publishers, 1938.

Henri Cartier-Bresson: *The mind's eye: Writings on Photography and Photographers*. New York, Aperture, 1999.

Félix de Azúa: *Diccionario de las Artes*. Barcelona, Planeta, 1995.

Alfonso del Amo y M^a Luisa Ibáñez: *Catálogo general del cine de la guerra civil*. Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1996.

Martin Heidegger: *Sendas perdidas. Holzwege*. Versión de Juan José Rovira Armengo. Buenos Aires, Losada, 1969.

Raymond Fielding: *The American Newsreel: 1911-1967*, University of Oklahoma Press, 1977.

Inmaculada Sánchez Alarcón: "La elaboración propagandística de la guerra de España a través de la producción independiente francesa: la labor de las organizaciones del Frente Popular", en *Secuencias. Revista de Historia del Cine* nº 20, segundo semestre de 2004, Madrid, Ocho y medio / UAM.

Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara, 2004.

Richard Whelan: *Robert Capa: la biografía*. Madrid, Aldeasa, 2003.