



50 KODAK VP 6041

## EL ENCUENTRO SARTRE/CARTIER-BRESSON

*Raúl Beceyro*

### 1. PRIMER ENCUENTRO

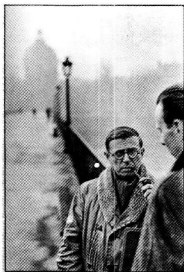


FOTO 1. *Jean-Paul Sartre*

París, 1946. En el *Pont des Arts* Jean-Paul Sartre está junto a Jean Poullion, apoyado ligeramente en la baranda del puente, el cuerpo inclinado hacia su izquierda, pero la cabeza derecha. Cartier-Bresson aprieta el disparador.

No se conocen las circunstancias precisas de ese primer encuentro; Cartier-Bresson no ha hablado ni escrito nada sobre el retrato de Sartre.

Todo lo que uno puede saber es lo que está en la fotografía. Hace frío, está nublado, ha llovido hace poco (hay charcos en el puente, detrás de Sartre).

De Sartre también, en principio, se sabe lo que se ve: aquí están su cazadora, su pipa y sus ojos; su forma de vestir, su manera de fumar, su mirada.

Pero en realidad de Sartre se sabe más de lo que aquí se ve. En el caso de retratos de personas conocidas, como Sartre, se produce una especie de re-conocimiento: al verlo, porque lo hemos visto antes en esta, en otra fotografía, o en otras imágenes, Sartre aparece cargado instantáneamente con todo lo que ya sabemos de él. Alguien que no lo conozca o que no sepa qué hizo Sartre, verá en la foto otras cosas.

Toda fotografía es vista a través del prisma del *saber* de cada uno de sus espectadores. Este saber es cambiante, difiere de una persona a otra; puede estructurarse a través de cuestiones, digamos, “profesionales”. Un cineasta, por ejemplo, vería rápidamente el encuadre excéntrico de esta foto. Un estudioso de arte posiblemente relacionaría este retrato de Sartre con otros retratos, no sólo fotográficos: es lo primero que hace E. H. Gombrich en su introducción al libro de retratos, fotografías y dibujos, de Cartier-Bresson *Tête à tête*.

En ese texto, llamado “La misteriosa conquista del parecido”, Gombrich desarrolla algunas ideas sobre cómo la persona retratada aparece en el retrato, y cómo es en la realidad. El gesto registrado en el retrato puede ser excepcional y en consecuencia no tener vínculos con la persona de carne y hueso. Gombrich se pregunta: “¿Hubiéramos podido reconocer a la verdadera Mona Lisa por las calles de Florencia, gracias al retrato de Leonardo? ¿O a Jean-Paul Sartre en una fiesta, por la foto de Cartier-Bresson?”

Gombrich habla del retrato en general muchas veces y del retrato fotográfico, otras veces. Para él Cartier-Bresson, “en tanto fotógrafo, está confinado en un medio que objetivamente registra e inmoviliza los movimientos del rostro —los congela como tales— y esta precisión sin salida, seguramente hace que la tarea

de retratar el carácter de una persona resulte más difícil de lo que sería en otro medio más flexible.”

La fotografía, debido a esa precisión excesiva, y a su falta de flexibilidad, sería entonces poco adecuada para capturar la “expresión exacta” del retratado. Ahora bien: ¿quién sería el juez para determinar que la expresión que aparece en el retrato es “exacta”? Para Gombrich “quienes comparten la intimidad del retratado” tienen al respecto una opinión decisiva, incluso esa esposa que se queja de que el retrato del marido tiene “algo raro en la boca”.

Parece excesiva esta consideración que se tiene con lo que dicen familiares del retratado (o incluso el propio retratado), para determinar la exactitud de su expresión. Ellos miran el retrato de ese ser cercano desde un lugar donde prevalecen los sentimientos.

Porque también el saber de cada espectador puede construirse en base a los sentimientos que la fotografía de alguien conocido pueda despertar. Supongo que hay muchos espectadores del retrato de Sartre que, al re-conocerlo, sientan cariño o emoción.

Ese camino, el de los sentimientos, es recorrido por Roland Barthes para encontrar el rasgo definitorio de la fotografía (el “esto ha sido”), al mirar la fotografía de su mamá cuando era niña, que Barthes ve poco tiempo después de la muerte de su madre. Barthes ni siquiera nos muestra, a los lectores de *La cámara lúcida*, la fotografía de su madre, porque para nosotros no significaría nada, sería una foto cualquiera.

En este caso extremo, en el que nos encontraríamos cualquiera de nosotros si viéramos una foto de nuestra madre que acabara de fallecer, el “saber” del espectador es puro sentimiento: lo que siente es, más que nunca, intransferible, incomunicable.

En menor medida, pero también en este caso, el retrato de una persona conocida es para el espectador que sepa, o sienta cosas relacionadas con esa persona, una materia cristalizada. Ante

ella, al parecer, el fotógrafo debe limitarse a registrar lo que tiene frente a él, no puede hacer otra cosa.

#### LOS INSTRUMENTOS DEL FOTÓGRAFO

En el caso de la fotografía de la mamá de Barthes, caso extremo en el que toda la fotografía está ocupada por el Referente, por la mamá de Barthes, en esa fotografía de la cual Barthes es prácticamente el único espectador posible, ahí sí lo que constituye el “trabajo” del fotógrafo no tiene ninguna importancia: da lo mismo cualquier encuadre, a condición de que incluya, de una forma u otra, a esa niña, para que Barthes reconozca a su madre que acaba de fallecer.

En el caso del retrato de la persona conocida, como Sartre, a pesar de cierta similitud con la fotografía de la mamá de Barthes, hay un margen de acción, el fotógrafo algo puede hacer.

Para ello el fotógrafo tiene a su disposición tres herramientas en esa tentativa por estructurar una manera de ver las cosas, una manera de organizarlas, una forma de mostrárnoslas. Estos tres instrumentos son: el momento, la luz y el encuadre.

Es posible que momento, luz y encuadre sean las herramientas de las que dispone todo fotógrafo, al hacer cualquier tipo de fotografía. Pero en el caso del retrato, se produce una especie de simplificación temática (el retrato puede ser considerado un género fotográfico, dado que repite un esquema básico): el fotógrafo enfrenta a la persona conocida y obtiene una imagen de esa persona. El mecanismo de producción de la foto se manifiesta nítidamente; quizá en alguna medida, como en todas las fotos, pero tal vez como en ninguna de manera tan evidente.

En el retrato se achica el abanico de posibilidades temáticas y así queda evidenciado más claramente qué puede hacer el fotógrafo, en esa situación dada.

Sin embargo es posible que esa simplificación temática no sea tan definitiva.

En el libro *Tête à tête (Retratos de Cartier-Bresson)*, se incluyen fotografías de personas conocidas (en cuyo caso al pie tenemos el nombre del pintor, escritor, cineasta, fotógrafo), que alternan con fotografías de personas que no conocemos (que “nadie” conoce), y entonces al pie tenemos la información del lugar y la fecha en que la foto fue tomada. En ese libro hay 121 retratos de personas conocidas (más o menos conocidas, conocidas por un número más o menos grande de espectadores) y 13 retratos de personas anónimas, sin nombre, con lugar y fecha al pie de la imagen.

La intrusión de los 13 personajes anónimos permitiría ampliar, definir, el concepto de retrato. Me parece, sin embargo, que el retrato de la persona conocida (sin dejar de lado el grado variable de conocimiento, saber o sentimiento que tenga cada uno de los espectadores), “funciona” de manera diferente al retrato tomado en Irán, la India o el gueto de Varsovia. Y funciona de manera distinta tanto en relación con el espectador como con respecto al fotógrafo. Frente a la persona conocida, frente a esa materia cristalizada, el fotógrafo tiene tres oportunidades y al menos en una de ellas debe dar en el blanco.

La primera de las herramientas del fotógrafo es el momento.

El fotógrafo debe esperar ese instante fugaz en el que se produzca una especie de concentración, de significación plena. En algunos casos, en efecto, se tiene la imagen de ese instante en el que, por su gesto o por su acción, la persona retratada aparece definida, nítida.

Se puede suponer que a veces ese momento es efímero, y que un segundo antes o un segundo después las cosas habrán cambiado radicalmente. En esos casos, para tratar de enfrentar ese momento fugaz, el fotógrafo se ha preparado “durante toda su vida” para poder, en ese instante de encuentro con lo real, captar el momento, el gesto o la acción, que sean definitivos, significativos.



FOTO 2. *Jean Genet*



128. Albert Camus, 1947

FOTO 3. *Albert Camus*



137. Alexander Schneider, 1940

FOTO 4. *Alexander Schneider*

En los retratos de Jean Genet, Albert Camus o Alexander Schneider podemos, en efecto, tener la impresión de que el trabajo central del fotógrafo, consiste en la captación de ese momento fugaz. Las dos transeúntes del retrato de Genet, un segundo después saldrán del cuadro por la derecha, cuadro que, por ahora las contiene. La mano de Schneider está moviéndose tan rápida que aparece, justamente, movida.

Antes o después del instante en que la foto ha sido tomada, las cosas estarían desorganizadas, insignificantes. Es pensando en casos como estos que se puede suponer que lo esencial en la fotografía es que el fotógrafo “se encuentre allí”.



FOTO 5. *Max Ernst*

En otros casos puede pensarse que el fotógrafo ha llegado, casi, un segundo tarde. En el retrato de Max Ernst y su mujer, la fotografía ha sido tomada en el último de los instantes posibles: un segundo después ya sería demasiado tarde, ya que Ernst aparecería de espaldas y estaría tapando cuerpo y rostro de su mujer. Puede pensarse, por el contrario, que la fotografía hubiese podido ser tomada un segundo antes, con Ernst y su mujer caminando y acercándose a la altura del fotógrafo, ese fotógrafo que, en la foto que tenemos frente a nosotros, ya están dejando atrás.

Por otra parte hay fotografías en las cuales el momento se prolonga, y el fotógrafo puede tomar el retrato un poco antes o un poco después, da lo mismo.

El sujeto del retrato, frecuentemente, “posa”, y la pose supone la detención del momento. Durante el tiempo de pose nada cambia, todo permanece inalterable.



En esos casos el momento, debido a que el sujeto posa o por otra razón, no es fugaz, se prolonga, el tiempo es “ancho”, y por eso no constituye un principio de construcción. Es lo que sucede con el retrato de Ezra Pound.



FOTO 6. *Ezra Pound*

En el libro de Ben Maddow *Faces*, Cartier-Bresson ha dado los detalles de la realización de esta foto: una hora y media frente a Pound sin pronunciar una sola palabra, una buena fotografía (ésta), otras cuatro fotos posibles y dos que no eran interesantes. Y durante esa hora y media, con Pound estrujándose los dedos, Cartier-Bresson ha tenido prácticamente frente a él el mismo gesto, la misma actitud de Pound. Su trabajo no consiste aquí en nada relacionado con el tiempo o con la captación del instante fugaz, ya que un minuto antes o uno después, o una hora antes o una después, sigue pasando lo mismo. ¿En qué consiste, en este caso, el trabajo del fotógrafo?

Cartier-Bresson ha utilizado aquí el segundo de los instrumentos de los que dispone el fotógrafo: la luz.

Ezra Pound está literalmente tocado por la gracia, su cabeza incandescente habla de la luminosidad del arte.

Lo que ha sucedido es que Pound estaba sentado en un sillón junto a una ventana por la que, en el momento de hacer la foto, entraba la luz del sol. Y el fotógrafo ha expuesto para la sombra, del tal manera que la parte menos iluminada de Pound está bien expuesta, y la parte tocada por el sol está quemada; eso fue todo. La incandescencia del poeta: simplemente una cuestión de exposición.

El elemento determinante de esta foto no es ni el momento ni el encuadre, ya que el encuadre simplemente se limita a incluir a Pound, de una manera “natural” (ya veremos cuándo Cartier-Bresson utiliza el encuadre como su arma principal); el elemento determinante es aquí la luz. Pero puede pensarse que la luz estaba siempre ahí, y que Cartier-Bresson se limitó a registrarla. No puedo evitar suponer, sin embargo, que esa hora y media de “espera”, durante la cual hizo las siete fotografías, fue quizá de espera para que la luz del sol tocara de “esta” manera a Pound. Sería interesante ver las otras seis fotos, para ver qué papel jugaba la luz en cada una de ellas.

La Fotografía es, se sabe, la escritura de la luz; nunca tanto como en el retrato de Pound.



FOTO 7. *William Faulkner*



FOTO 8. *Arthur Miller*



11 Katherine Anne Porter, 1946

FOTO 9. *Katherine Anne Porter*

Miremos si hay algún otro retrato en el que Cartier-Bresson utilice la luz de esta misma manera. No alcanza con que esté la luz del sol: el retrato de Faulkner, por ejemplo, con cierto equilibrio entre lo que está iluminado por el sol y lo que está a la sombra, no “dice” que Faulkner está tocado por la gracia.

Faulkner ocupa la mitad derecha del cuadro, mientras que la mitad izquierda está ocupada, de abajo hacia arriba, por perros, charcos y vegetación. Uno de los dos perros, el que aparece íntegramente en la imagen, está tomado en el mismo momento en que se despereza, estirando las patas de atrás; es mediodía, estamos en el sur de los Estados Unidos, hace calor. Los dos perros son, evidentemente, los perros de Faulkner. Análogamente ese patio con sombra es el suyo, y el bosquecito calcinado por el sol, que vemos al fondo, forma parte del contexto habitual de Faulkner.

En ninguno de los otros retratos de *Tête à tête* se ve la acción de la luz de la manera clara, maciza del retrato de Pound. Pero hay dos, el de Arthur Miller y el de Katherine Anne Porter, donde vemos a otros dos artistas tocados por el sol, luminosos, radiantes. Nuevamente la presencia de la luz del sol sobre la persona retratada y la exposición para las luces bajas.

Podría verse que, de la misma manera que la presencia del sol no alcanza, a veces no hace falta el sol para establecer una gran luminosidad sobre el personaje.

Una luz muy direccionada (que provenga, por ejemplo, de una ventana próxima), y también intensa, en relación con un interior penumbroso, puede actuar de una manera semejante a la del sol. Se trata siempre de relaciones entre luces altas y luces bajas.

Casi nada de lo que he dicho hasta ahora sirve para comprender la organización del retrato de Sartre.

Cartier-Bresson no ha utilizado el momento. Aquí el tiempo es “ancho” y hasta puede pensarse que Sartre está posando y que en consecuencia estará así hasta que el fotógrafo diga: ya está. O al menos que Sartre está hablando con Pouillon y que estará así antes y después del momento en que Cartier-Bresson hace su retrato.

Las cosas estaban así, y lo seguirán estando.

Y con la luz tampoco Cartier-Bresson puede hacer nada: está nublado y no hay la más mínima direccionalidad de la luz. Cartier-Bresson debiera declararse vencido, porque la foto que él pueda hacer es la misma que podría hacer cualquier fotógrafo, o incluso toda persona que pasara por ahí. Y debería declararse vencido si no tuviese a su disposición, y si no la utilizara, la tercera y última de las herramientas del fotógrafo: el encuadre.

En el retrato de Sartre el personaje central ocupa el ángulo inferior derecho; en más de la mitad de la foto de Sartre, Sartre no está.

En su texto Gombrich habla de una “variable importante” en todas las fotografías de Cartier-Bresson: “su preocupación por la composición de la imagen.” (Además Cartier-Bresson no permite que sus fotos sean reencuadradas.) Gombrich dice que la composición es igualmente importante, tanto cuando “nos muestra a Lucien Freud, abajo, en el extremo inferior derecho, mientras el resto de la imagen está ocupado por su caballete”, como en “el famoso retrato de Camus, cuya cabeza parece abarcar todo el cuadro.”



FOTO 10. *Lucien Freud*

En la fotografía de Lucien Freud, que Gombrich menciona, el borde inferior “corta” al retratado, y hay partes de él (manos, resto del cuerpo) que quedan “fuera” del cuadro. Hay una explicación sobre esta manera “poco natural” que tiene Cartier-Bresson de encuadrar muchas de sus fotos. Ya veremos en el retrato de Sartre, el por qué del encuadre excéntrico.

Por otra parte cuando Gombrich dice que Camus “parece abarcar casi todo el cuadro”, esa impresión se produce porque el fotógrafo encuadra “naturalmente” a Camus. No hay ninguna excentricidad en la foto (en el doble sentido de la palabra: no hay

ninguna rareza en el encuadre y, por otra parte, el retratado no ha sido desplazado del centro).

Cuando decimos que la persona retratada ocupa el centro, en realidad es su cabeza que lo ocupa. Tanto la cabeza de Camus como la de Alexander Schneider tienden a ocupar el centro, aun cuando el violín de Schneider aparezca cortado o Camus ligeramente desplazado hacia la derecha, a causa de la orientación de su cuerpo.

Para Gombrich, entonces, en los retratos de Cartier-Bresson, a veces la persona ocupa el centro (Camus, y también Ezra Pound) mientras que otras veces (Lucien Freud, pero también Sartre), el retratado ocupa un rincón, mientras que en el resto del cuadro se ven otras cosas.



FOTO 11. *Hortense Cartier-Bresson*

Muchos retratos de Cartier-Bresson tienen el encuadre descentrado. Tendríamos que preguntarnos por qué. Esta decisión de Cartier-Bresson, que puede parecer sorprendente, no es caprichosa ni arbitraria. Me parece que mediante el encuadre excéntrico, Cartier-Bresson describe al personaje también por lo que se ve en la parte “inútil” de la foto. Eso resulta evidente con el pintor Lucien Freud o la pianista Hortense Cartier-Bresson.

A quien no sepa que Freud es pintor, la foto se lo dirá; quien no sepa que Hortense es pianista, será informado de ello por la propia fotografía. Cada una de los dos imágenes dice que Lucien

Freud es pintor y Hortense Cartier-Bresson pianista. Cuadro y piano también me están hablando de la persona cuyo retrato está haciendo Henri Cartier-Bresson.

En estos dos casos cuadro y piano “se ven bien”, aun cuando estén un poco desenfocados. Pero en el retrato de Sartre (sucede lo mismo con el de Simone de Beauvoir que Cartier-Bresson hace en el 47), el foco actúa condicionando lo que se ve.



981 Simone de Beauvoir, 1942

FOTO 12. *Simone de Beauvoir*

En el retrato de Simone de Beauvoir, Cartier-Bresson incluye, en el cuadro, ese paisaje urbano, desenfocado, quemado, sobre el cual se destacan los tres personajes, que parecen ser mujeres, y que se van acercando. Las tres mujeres “anónimas” quizá encuentran en esta mujer de primer plano, a su portavoz, a su representante.

En el retrato de Sartre el foco está, por supuesto, en Sartre. Mas acá (el perfil de Pouillon) y más allá (puente y edificios del fondo) está desenfocado. Pero el desenfoque de la cúpula del fondo es tal, que la despoja de sus características particulares, la convierte, casi, en una abstracción.

¿Por qué Cartier-Bresson coloca a Sartre a la derecha, abajo, y la cúpula arriba, a la izquierda?

En algunos otros retratos, cuando, descentrando a la persona Cartier-Bresson incorpora parte del lugar donde vive o donde trabaja, uno puede comprender fácilmente que el encuadre excéntrico incorpora información sobre el contexto, sobre el medio en el que esa persona vive o trabaja. Con el retrato de Sartre se hace menos fácilmente comprensible, pero creo que sigue funcionando el mismo mecanismo.

Cartier-Bresson sigue hablando de Sartre y del contexto en el cual Sartre vive y trabaja, porque, qué es exactamente eso que estamos viendo en el fondo?

La cúpula desenfocada y abstracta es lo que podríamos llamar “la Institución”. Detrás de Sartre, como una sombra quizá amenazadora, está la Institución. Sartre le da la espalda.

En realidad la cúpula que vemos en el fondo es la cúpula de la Academia Francesa, y cúpula y Academia son palabras que se utilizan como sinónimos. A veces se dice que “bajo la Cúpula” sucede algo, queriendo decir que en la Academia Francesa pasa algo.

La Academia fue fundada en 1635 y sus integrantes aparecen a veces vestidos con un uniforme de etiqueta, con sombrero, capa y bastón. Resultaría impensable ver a Sartre vestido de Académico, formando parte de la Academia Francesa.

La Academia puede ser pensada como una especie de emblema, de condensación de eso que podría amenazar, desde las alturas, a alguien como Sartre. La Institución lo mira, desde lo alto, Sartre le da la espalda.

Mediante el encuadre excéntrico, Cartier-Bresson plantea, con los medios de la fotografía, el conflicto entre la Institución y un pensamiento libre. (En 1964 Sartre va a rechazar el Premio Nobel; nuevamente va a darle la espalda a la Institución.)



