

## BANCO DE DATOS ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



<b>REGISTRO NÚMERO</b>	<b>0188</b>
------------------------	-------------

### 1. NIVEL CONTEXTUAL

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>TÍTULO</b>	La araña del amor (México, 1934)
<b>AUTOR</b>	HENRI CARTIER-BRESSON
<b>NACIONALIDAD</b>	FRANCIA
<b>AÑO</b>	1934
<b>PROCEDENCIA IMAGEN</b>	Del libro: <i>Henri Cartier-Bresson. ¿De quién se trata?</i> , (concebido y realizado por Robert Delpire), Lunwerg Editores, 2003, para la edición española.
<b>GÉNERO</b>	Fotografía artística
<b>GÉNERO 2</b>	Fotografía erótica
<b>GÉNERO 3</b>	Fotorreportaje
<b>MOVIMIENTO</b>	El Instante Decisivo

<b>PARÁMETROS TÉCNICOS</b>	
<b>B/N / COLOR</b>	Blanco y negro
<b>FORMATO</b>	Originalmente 18x24cm (el negativo proyectado sobre el papel a 23cm dejando medio centímetro a cada lado para sujetarlo con el marginador)
<b>CÁMARA</b>	Utiliza Leica M4 ó III (G) de 35mm desde 1932 (cromados forrados de adhesivo negro y visor rectangular con las proporciones ideales para darle una idea de lo que más quiere: el número áureo)
<b>SOPORTE</b>	Publicado originalmente en su libro: <i>Flagrants délits</i> , Delphire Editeur, París, 1968
<b>OBJETIVO</b>	Normalmente Elmar de 50mm o 35mm -ambos fijos- de diafragma (ocasionalmente utiliza el 35mm y el 90mm para primeros planos de paisajes)



<p><b>OTRAS INFORMACIONES</b></p>	<p>Tiene pocas fotografías de desnudo. En éstas siempre hace la toma de una forma púdica y puritana evitando los rostros de los personajes. En esta imagen sabemos que los cuerpos desnudos corresponden a dos mujeres a las que HCB fotografió desde una puerta entornada.</p> <p>Negativo: utiliza habitualmente Kodak-tri-X de 400 ASA.</p> <p>Toma: suele fijar la velocidad a 1/125 dándole prioridad a la velocidad, seleccionando la abertura en función de la luz.</p> <p>Manda realizar siempre contactos para elegir sus copias definitivas, según comenta “es el diario íntimo de un escritor”.</p> <p>No utiliza flash. Lo considera una falta de educación.</p> <p>Casi todas sus fotografías son en blanco y negro. Ha repetido en diferentes ocasiones que “el blanco y negro es el poder de la evocación”. Sólo en algunas imágenes de su periodo oriental, y por ser un encargo periodístico, accede. Considera el color propio de la pintura y no de la fotografía. No recuerda haberse emocionado nunca con una foto en color.</p> <p>No se sirve de fotocélula para medir la luz, ni telémetro para tomar las distancias.</p> <p><i>Webs de interés:</i></p> <p><a href="http://www.porto.art.br/bresson/">http://www.porto.art.br/bresson/</a></p> <p><a href="http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/museums/photogallery/bresson/">http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/museums/photogallery/bresson/</a></p> <p><a href="http://www.magnumphotos.com/Cartier-Bresson.html">http://www.magnumphotos.com/Cartier-Bresson.html</a></p>
---------------------------------------	---

## DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

### HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES

Henri Cartier-Bresson nació el 22 de Agosto de 1908 en Chanteloup, Seine-et-Marne, en el seno de una familia que pertenecía a la burguesía Francesa.

Ya desde niño comienza a demostrar un gran interés y apreciación por el arte y la estética. Su familia lo apoya en todo momento cuando decide dedicarse a la pintura. Cartier-Bresson atribuye su encuentro con la pintura a su tío, o "padre mítico". Aún recuerda su inicio en el mundo del arte cuando lo llevaron al estudio de su tío contando tan sólo con cinco años, donde comenzó a "impregnarse" de los lienzos.

Más tarde cursa sus estudios secundarios en el Lycée Condorcet en París, donde no llega a graduarse. Paralelamente a su educación en el Liceo, estudia pintura de manera independiente con dos maestros diferentes. Entre 1927 y 1928 estudia con el pintor cubista Andre Lhote, durante estos años de formación desarrolla el entrenamiento visual que serviría como la estructura para su arte como fotógrafo.

La buena posición social en que se encontraba ubicada su familia contribuye a que Cartier-Bresson pueda relacionarse con la élite cultural de su tiempo. Mediante sus profesores se encontró artistas, escritores, poetas y pintores, tal como Gertrude Stein, Rene Crevel -escritor surrealista-, Max Jacob -poeta-, Salvador Dalí, Jean Cocteau y Max Ernest, entre otros.

Después de que el Surrealismo golpeará la escena del arte, Cartier-Bresson siente una afinidad natural para con los conceptos planteados dentro de los numerosos manifiestos del movimiento. En su adolescencia, se asocia con muchos de los artistas involucrados en el Surrealismo.

Este período, después de la primera guerra mundial, estuvo marcado por una desesperación moral y política que ocasionó que los jóvenes intelectuales desdeñaran las pequeñas instituciones de la burguesía y cualquier noción de tradición. En 1929 Cartier-Bresson realiza el servicio militar obligatorio y a su regreso parte hacia Camerún, al oeste del continente africano. Hay quienes dicen que este viaje marcó el primer punto decisivo en su vida, como el quiebro de las tradiciones y de todo lo que le era familiar. Durante este tiempo adquiere su primera cámara y se lanza a la búsqueda de aventuras, de las que sólo había leído en los libros de juventud. Con prácticamente ninguna posesión, Cartier-Bresson vivió de la caza, matando animales silvestres y vendiendo la carne en mercados. Volvió a Francia y luego de revelar las fotografías de su viaje por África pierde su intenso deseo de pintar y compra su primera cámara Leica, la misma que lo acompañaría durante toda su exitosa carrera.

A continuación viaja a lo largo de Europa Oriental: Alemania, Polonia, Austria, Checoslovaquia y Hungría. En 1932, viaja a Francia, España e Italia. También en ese mismo año sus primeras fotografías se exponen en Nueva York y posteriormente en el Ateneo de Madrid.

En 1934 viaja a México junto a un equipo de fotógrafos -es en este viaje donde realiza la fotografía titulada por él como "La araña del amor"- comprometidos en un proyecto etnográfico patrocinado por el gobierno de este país. Debido a problemas burocráticos el proyecto fracasa, sin embargo Cartier-Bresson decide prolongar su estancia por un año, continuando así con su "captura" de gente y lugares marginales de la sociedad. Expone sus fotografías en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. De allí se muda a la ciudad de Nueva York, en 1935, y expone junto a Walker Evans. Estando en esta ciudad comienza a interesarse por el cine, de la mano de Paul Strand, y durante este período realiza pocas fotografías.

En 1936 vuelve a Francia y entre este año y 1939 trabaja como colaborador de Jean Renoir haciendo algunas películas bastante polémicas. Durante este tiempo gana una posición como fotógrafo estable para el periódico comunista "Ce Soir". Allí forjó relaciones profundas de trabajo con otros dos fotoperiodistas: David Capa y David Seymour. Los tres realizaron, además, colaboraciones para la agencia "Alliance Photo" con la esperanza de lograr una mayor difusión de sus trabajos.

Entre 1944 y 1945 se une al grupo de profesionales que fotografían la liberación de París. Dirige una película documental sobre la vuelta de los deportados y prisioneros, "Le retour". En 1946, luego de finalizada la guerra, vuelve a los EEUU para completar una exposición en El Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).

Junto a Robert Capa, David Seymour y Georges Rodger funda la primer agencia cooperativa de fotografía del mundo, "Magnum Photos". Para ésta empresa volvió a viajar y enfocó su trabajo en la fotografía de reportaje. Viaja por Oriente: India, Birmania, Pakistán, China e Indonesia entre 1948 y 1950. En 1954 viaja a la URSS y se convierte así en el primer fotógrafo admitido por este país después del "deshielo". En el año 1955, es invitado por el Louvre de París para convertirse en el primer fotógrafo en exponer en este museo.

En 1965 vive seis meses en la India y tres en Japón. Henri Cartier-Bresson abandonará en 1966 la agencia Magnum, que sin embargo conserva bajo su custodia los archivos del fotógrafo. A principio de los años 70 deja a un lado su Leica para concentrarse en la pintura. Henri Cartier-Bresson murió el lunes 2 de agosto de 2004 a los 95 años en el sureste de Francia.

## COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR

**Jean-Noël Jeanneney, en el libro : *Henri Cartier-Bresson. ¿De quién se trata?*, Lunwerg Editores (Publicado originalmente en francés por la editorial Gallimard y la Biblioteca Nacional de Francia), 2003.**

Puestas una al lado de la otra, las imágenes de Cartier-Bresson componen el álbum de su siglo XX. Éste, a menudo, se convierte en el nuestro porque ponemos nuestros ojos dentro de los suyos. Sus fotografías son tan intensas que, absorbiendo cualquier tema, se transforman en iconos. La cremación de Gandhi, Matisse con turbante, Giacometti cubriéndose la cabeza con el abrigo para cruzar la calle Alésia bajo una fuerte lluvia, Faulkner y su perro, Nueva York transfigurada, la Rusia soviética petrificada en su letargo...

La singular relación que el genio Henri Cartier-Bresson mantiene con el azar permite a menudo captar el propio instante en que la Historia vacila. Los últimos momentos de China antes de Mao, los últimos momentos de la India británica, así como los últimos momentos de grandes personajes de la escena política y literaria, como la última fotografía de Gandhi -asesinado apenas una hora después de posar para él-, o la de Faulkner a punto de morir.

Probablemente este sentimiento de un vestigio atrapado en el último minuto antes de la extinción de un mundo es el que nos conmueve. ¿Un mundo desaparecido? No, porque todavía nos sentimos tan cerca que casi podemos tocarlo, identificarnos con sus protagonistas. Ved si no a estos obreros que consiguieron la victoria del Frente Popular, que disfrutaron de las primeras vacaciones pagadas, cuya leyenda se escribe en los manuales, y que, arrancados por ello de su dura condición terrenal, se han integrado en nuestras mitologías modernas. O este homenaje a los Renoir -padre e hijo- en una auténtica salida al campo: esos cuerpos pesados, de espaldas redondeadas, absortos en la contemplación de un agua que casi se confunde con el cielo, esta agua en la que flota, ¿prudentemente?, una barca. Las generaciones de la segunda mitad del siglo XIX y del XX fueron las primeras, en la larga historia de la humanidad, que se vieron confrontadas a unos reflejos muy fieles, casi exactos a las que las precedieron. En ellos, los antepasados, no son sólo estas imágenes del muerto que se llevaban en procesión en los funerales antiguos -retratos pintados y recuerdos diversos que las sociedades inventaron a lo largo de los siglos para preservar su memoria. Son las imágenes exactas, ahora terriblemente parecidas que, como nunca ocurrió anteriormente, “mantienen a los muertos con una presencia fúnebre”, como dice Roland Barthes. Esto explica, sin duda, que tengamos una relación más patética con nuestro tiempo. Y es posible que Henri Cartier-Bresson haya contribuido a ello. (...)

Siguiendo el modelo de Cézanne ( “Os debo la verdad en pintura”), Henri Cartier-Bresson se forjó una especie de dogma, el del “instante decisivo”, al que, en los años cincuenta, dedicó un texto breve pero esencial. El instante decisivo permite sorprender la vida, nos dice, “en flagrante delito”. “El fotógrafo (aunque se le considere mal educado) debe coger la vida por sorpresa, abalanzándose sobre ella”. Lo “nunca visto” del instante pone entonces de manifiesto que el transcurso del tiempo estaba oculto entre sus pliegues. El hombre que salta un charco en 1932, en este Puente de Europa que tan a menudo pintó Gustave Caillebotte, participa así de un extraño circo de lo cotidiano. Los dos “que se han colado en la mirada”, ocultos en Bruselas tras una tela tendida que, por un agujero de ésta, observan un espectáculo enigmático, son cogidos en flagrante delito de “voyeurismo”, como lo hace quizá el propio fotógrafo.

Entre todos esos “flagrantes delitos” hay uno que todavía es más significativo. Es una imagen de Dessau, fechada en 1944, a la que el autor le puso por título “En un campo de deportes, una mujer reconoce a una confidente de la Gestapo que le había denunciado.” La instantánea capta el rictus de dolor y de odio que tuerce la boca de su víctima cuando reconoce y golpea a la persona que le había perseguido. Existe una película de esta escena, dirigida por el propio Henri Cartier-Bresson. Es cierto que la película emociona, pero la fotografía, por sí sola, manifiesta, en la percepción de lo imperceptible, la intensa comunicación de los sentimientos.

La exaltación y la glorificación del instante decisivo considerado en este sentido, ¿no ofrece quizá una súbita mediación entre lo visible y lo invisible? Observad, por ejemplo, esta vista de la Arizona de 1947: un paisaje desértico que organiza la sucesión de tres planos. Tres planos, tres épocas. El primero ocupa la parte de debajo de la imagen y muestra el esqueleto de un coche de los años treinta, perdido en un espacio llano -testimonio residual de la gran crisis del 29; en el segundo plano aparece la línea negra de un tren que deja una estela negra en un cielo límpido: pasa el fantasma de la mitología del Far West. El tercer plano, en el que se despliegan el cielo y las montañas, expresa algo parecido a la nostalgia edénica de una Norteamérica antes de convertirse en Norteamérica. En un segundo, se precipita ante nuestros ojos, como una solución química, toda la historia de Estados Unidos.

Tanto si es literaria como plástica o cinematográfica, la gran obra es la que va más allá de sí misma para acercarse a la conciencia del arte en sí. Cada fotografía de Henri Cartier-Bresson, al mismo tiempo que inspecciona el mundo, al mismo tiempo que lo capta, alimenta una posible reflexión sobre la mirada. En él, la mirada es aceptación del mundo, acto total: “Soy un manojo de nervios que espera el momento y esto sube, sube y estalla; es una alegría física, danza, tiempo y espacio al mismo tiempo. ¡Sí! ¡Sí! ¡Sí! Como la conclusión del *Ulises* de Joyce. Ver es un toso.”

## 2. NIVEL MORFOLÓGICO

### DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO

En esta fotografía intuimos a dos lesbianas mexicanas semidesnudas sorprendidas “in fraganti” mientras se desenvuelven en pleno acto de amor en un camastro de sábanas floreadas y sedosas. La cama está ribeteada por almohadones y cojines de suaves texturas. No vemos sus rostros y sus figuras aparecen en movimiento. Las extremidades de ambas mujeres se entrecruzan formando lo que el fotógrafo tituló metafóricamente como “La araña del amor”.

### ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

#### PUNTO

No podemos destacar un centro de interés formal en la composición, pero sí un gran centro sobre el que nos fijamos al primer golpe de vista. Éste corresponde a la parte con menos nitidez de la imagen, que coincide con el centro geométrico y con la zona mejor iluminada de la escena. Este gran punto está formado por dos cuerpos de mujer entrecruzados e informes. Los haluros de plata -grano fotográfico- no son perceptibles, por lo tanto no es materia expresiva fundamental en la fotografía enunciada.

#### LINEA

Predominan las líneas rectas de las extremidades de las dos protagonistas. Parafraseando el metafórico título elegido por el propio fotógrafo éstas coincidirían con las patas de la araña. Las líneas entrecruzadas y borrosas ayudan a conformar un conjunto sin definición y caótico que no somos capaces de resolver a primera vista. Dos de las piernas convergen desde el vértice inferior y superior de la izquierda de la fotografía y nos conducen hasta un punto de fuga situado dentro de la escena representada y en la espalda de uno de los cuerpos en movimiento.

#### PLANO(S)-ESPACIO

Estamos ante una fotografía sin una profundidad reseñable que nos muestra un único término definiendo un espacio global. Esencialmente distinguimos la acción de unos sujetos sobre un fondo a modo de escenario sobre el que actuar. Al estar toda la toma en foco aumenta esta sensación de continuidad espacial.

#### ESCALA

Las protagonistas, una prácticamente oculta por la otra, están fotografiadas en plano general con la salvedad de sus cabezas que quedan ocultas o excluidas del encuadre y así en el anonimato. Los torsos –uno de ellos semioculto como ya hemos indicado- de las mujeres ocupan buena parte de la mitad derecha de la fotografía, dejando mucho aire en la opuesta. En la zona derecha encontramos el vector director formado por dos piernas que conducen nuestra mirada hasta la zona con mayor riqueza de elementos.

#### FORMA

Predominan las formas suaves a pesar de prevalecer las triangulares, ya que estas muestran o sugieren sus vértices sin ángulos puntiagudos. Las piernas entrecruzadas, la ropa interior a la vista, una porción de espalda al aire, etc., construyen espacios angulares que vislumbran o invitan a percibir formas geométricas triangulares. No encontramos ninguna simetría entre los elementos fotografiados.

#### TEXTURA

A pesar de la imperceptible presencia de grano fotográfico, apreciamos diferentes texturas. La colcha floreada, los almohadones que enmarcan el acto amoroso de las protagonistas, la ropa interior de una de ellas; nos permite adivinar pliegues y arrugas en unas texturas suaves. Evidentemente la captación del movimiento difumina las texturas de los cuerpos, sin embargo los alrededores de estos presentan una nitidez que nos facilita la percepción de la piel.

#### NITIDEZ DE LA IMAGEN

Existen dos zonas claramente diferenciadas en cuanto a la nitidez de la imagen como elemento morfológico de la fotografía. Por una parte, las figuras de las mujeres en movimiento quedan borrosas al utilizar el fotógrafo una velocidad de obturación lenta. Por otra, el escenario formado por la cama, los cojines y las telas está perfectamente nítido al ser una imagen en la que todos los elementos quedan en foco. Podríamos excluir de esta apreciación la parte inferior de la fotografía donde la cercanía al objetivo de la cámara no permite que quede enfocada y se presenta sin una excelente definición.

#### ILUMINACIÓN

Sabemos de la aversión del fotógrafo hacia la utilización del flash. Consideraba su utilización como una falta de educación. En la habitación a oscuras no existiría la luz idónea para fotografiar la escena. Ante este imponderable muchos fotógrafos hubieran apostado por la utilización del flash, pero en este caso un amigo del fotógrafo sujetó una lámpara para permitir la toma. La luz artificial iluminó de forma global y suave los diferentes elementos que muestra la fotografía. Así, no podemos apreciar ninguna sombra acentuada en la escena y vemos como la altura a la que se situó el foco luminoso condicionó que el primer término recibiera una intensidad luminosa mayor que el fondo de la misma.



### **CONTRASTE**

Al quedar iluminada la escena con la luz difusa de una lámpara y con un disparo de flash, el contraste entre las zonas mejor iluminadas y peor no constituye un elemento morfológico reseñable. Sí es remarcable la diferencia entre las tonalidades claras -cuerpos de las mujeres- y más oscuras –cojines y sábanas del fondo- de la fotografía.

### **TONALIDAD / B/N-COLOR**

Aunque el positivo de esta instantánea es en blanco y negro podemos diferenciar entre los tonos claros y luminosos de los cuerpos y los colores oscuros e intensos del decorado que evidentemente reflejan en menor medida la luz.

### **OTROS**

No se observan otros aspectos relevantes.

### **REFLEXIÓN GENERAL**

Estamos ante una fotografía en la que predominan las texturas suaves acentuadas por la inexistencia de un grano fotográfico apreciable. Las protagonistas de la imagen están dominadas por un halo de borrosidad motivada por la baja velocidad escogida por el fotógrafo. De esta forma existe un contraste entre los elementos en movimientos y los estáticos. Este contraste tiene correspondencia con la diferencia entre los tonos oscuros y claros de la escena. La iluminación difusa -recordemos que se utilizó una lámpara de sobremesa- acrecienta este contraste que constituye, como ya dijimos, uno de los rasgos morfológicos más destacados.

### 3. NIVEL COMPOSITIVO

<b>SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO</b>
<p><b>PERSPECTIVA</b></p> <p>Como ya hemos señalado, la fotografía presenta una corta profundidad de campo lo que determina que la perspectiva no constituya un elemento compositivo de primer orden en esta instantánea. También hemos apreciado que las únicas líneas de fuga reseñables coinciden con las extremidades inferiores situadas en la mitad izquierda de la imagen. Éstas guían nuestra mirada hacia la zona derecha, más rica en elementos morfológicos. Por lo tanto, percibimos una asimetría total entre ambas mitades.</p>
<p><b>RITMO</b></p> <p>No se aprecian elementos seriados que marquen de alguna forma un ritmo compositivo determinado. Más bien nos enfrentamos a una fotografía en la que prima el desorden entre los elementos sintácticos. Paradójicamente el ritmo es elemento principal en otras fotografías del mismo autor. Sin embargo, la sensación de movimiento y las texturas de la ropa de cama, sí aportan un aspecto manifiestamente rítmico que confiere dinamismo a la imagen.</p>
<p><b>TENSIÓN</b></p> <p>La falta de definición del elemento central de la composición, consecuencia del movimiento y de la baja velocidad de obturación, provoca tensión en nuestra mirada. Los torsos y extremidades entrecruzadas de las anónimas protagonistas sumados a la ocultación de sus rostros acrecienta la sensación de caos formal en la escena. Estos cuerpos reflejan una luz intensa que contrasta con las partes más oscuras de la toma y aumentan la tensión. Por otra parte, la aparición casi fantasmagórica y desproporcionada de una supuesta mano cerca del vértice inferior derecho junto a la ocultación de los rostros es un claro ejemplo de elementos que aumentan la tensión compositiva.</p>
<p><b>PROPORCIÓN</b></p> <p>La desproporción entre los elementos principales y los secundarios nos conduce a pensar en una composición poco trabajada y nos remite al instante decisivo de una situación. La acción prima sobre la proporción compositiva. Por último volvemos a señalar la aparente desproporción entre algunos elementos como la mano fantasmagórica que antes citamos.</p>
<p><b>DISTRIBUCIÓN PESOS</b></p> <p>A pesar de captar el fotógrafo a las mujeres en plano general –exceptuando sus rostros- la distribución de pesos es irregular o desproporcionada, recayendo prácticamente todo el peso de la imagen en la porción izquierda del encuadre dejando en la parte derecha una amplia zona del decorado de la acción.</p>
<p><b>LEY DE TERCIOS</b></p> <p>El centro geométrico de la imagen coincide con el punto de fuga creado por el ángulo que conforman las dos piernas abiertas. De esta forma, podemos afirmar que la presente fotografía no cumple en ningún caso las leyes compositivas clásicas y por supuesto el principio de la ley de tercios.</p>
<p><b>ESTATICIDAD / DINAMICIDAD</b></p> <p>Esta fotografía se debate entre estos dos opuestos. Por una parte estamos ante una imagen estática en cuanto a su ritmo compositivo y en la ausencia de profundidad de campo; sin embargo, el juego de opuestos entre zonas nítidas y borrosas, zonas claras y oscuras, porciones vacías y llenas nos permiten hablar de un cierto dinamismo.</p>
<p><b>ORDEN ICÓNICO</b></p> <p>Como dijimos, no estamos ante una fotografía con una organización interna -en su aspecto sintáctico o compositivo- muy estudiada; aunque, como anuncia su título: “La araña del amor”, la escena actúa como un tropo en el que la informalidad de las protagonistas en pleno acto amoroso nos traslada a la figura de una araña zancuda de múltiples patas.</p>
<p><b>RECORRIDO VISUAL</b></p> <p>El vector conformado por las piernas fuerza la mirada del enunciatario para que ésta se dirija en primer lugar hacia el centro geométrico de la fotografía. Por otra parte, este centro coincide con la zona más clara de la instantánea. Posteriormente, nuestra lectura, motivada por la dificultad para percibir unas figuras reconocibles, busca diferenciar los cuerpos y las extremidades de las mujeres. La composición supone un juego visual en el que el fotógrafo nos implica.</p>
<p><b>POSE</b></p> <p>No existe ninguna actuación por parte de las protagonistas. El fotógrafo en un fiesta en casa de un amigo, abrió la puerta al azar y las descubrió “in fraganti”. Así pues, esta espontaneidad da lugar al mágico momento decisivo que siempre buscó este fotógrafo. De ahí que el encuadre sea para el artista un ámbito secundario, que no irrelevante. De hecho, realizó algún otro disparo pero sólo este poseía las características para convertirse en positivo.</p>
<p><b>OTROS</b></p> <p>No se observan otros aspectos relevantes.</p>

### **COMENTARIOS**

La sensación de movimiento en los cuerpos de las dos mujeres aporta dinamismo a la escena y nos traslada al movimiento de una araña. Esta fotografía “robada” se aleja de toda sensación de puesta en escena y obliga al espectador a concentrar la mirada sobre las figuras, sin formas definidas, que componen un todo en la toma.

## **ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN**

### **CAMPO / FUERA DE CAMPO**

El fuera de campo estaría formado por los demás elementos que conforman la estancia en la que se encuentra el camastro. La ausencia de rostros y por lo tanto de miradas de las protagonistas disminuye nuestro deseo por elucubrar que hay en el fuera de campo que no queda sugerido en el espacio representado. El fotógrafo nos invita a mirar a hurtadillas a través de la mirilla de su cámara. El campo supera ampliamente al fuera de campo en esta instantánea, pero la desaparición de los rostros confiere un matiz “surreal” e inquietante al conjunto..

### **ABIERTO / CERRADO**

La escena nos muestra un espacio cerrado en el que se nos muestra exclusivamente la cama y sus ocupantes. No vemos nada más allá de la colcha y los almohadones que hacen las veces de lienzo donde se representa esta acción cargada de erotismo. A pesar de lo limitado del espacio mostrado no nos crea ningún tipo de desazón, ni claustrofobia pues se trata del lugar natural donde se podría desarrollar la acción.

### **INTERIOR / EXTERIOR**

La toma transcurre en un espacio interior. No existe ninguna referencia del exterior pues la iluminación de la escena corresponde a una luz artificial.

### **CONCRETO / ABSTRACTO**

La falta de nitidez de las actantes les convierte en elementos que rozan el abstracto. De hecho el título metafórico de la instantánea evidencia el carácter polisémico y metafórico del fotograma. Por otra parte, cabe señalar que la acción queda enclavada en un entorno que hay que adivinar pues la fragmentación de la estancia e incluso de la cama no permite una rápida ubicación en el escenario.

### **PROFUNDO / PLANO**

Estamos ante un espacio plano, sin apenas profundidad y donde las dos mujeres quedan adheridas al fondo.

### **HABITABILIDAD**

A pesar de tratarse de un espacio restringido a una cama y la acción, el carácter erótico e íntimo además del espacio libre sobre las sábanas podría alentarnos a ocupar proyectivamente esta zona, por ejemplo, para observar la acción desde otro punto de vista que nos permitiera ver. La suavidad de las sábanas y los almohadones mullidos también nos acercan a un lugar habitable.

### **PUESTA EN ESCENA**

La naturalidad de la acción nos habla de una escena no construida. Por otra parte, el punto de vista ligeramente elevado o picado de la toma sugiere que el fotógrafo se encontró –como él mismo confesó- este momento de repente y no tuvo el tiempo más que de enfocar y disparar desde esta altura. No hay ningún elemento de artificiosidad que nos permita colegir que estamos frente a una fotografía dirigida o construida por el fotógrafo.

### **OTROS**

No se observan otros aspectos relevantes.

### **COMENTARIOS**

No es una fotografía con una profundidad reseñable y concentra nuestra mirada sobre la naturalidad de la acción de las dos mujeres. El carácter privado de la imagen no sitúa en una posición de “voyeur” privilegiado.

## **TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN**

### **INSTANTANEIDAD**

Esta fotografía es un claro exponente de la captación de “el momento decisivo”, concepto creado por el propio fotógrafo. El tiempo narrativo captado en un breve instante está presente en la estela difusa que vemos junto a los cuerpos de las protagonistas.

### **DURACIÓN**

Según el autor de esta fotografía, los fotógrafos deben ser como los artilleros: apuntar bien, disparar rápido y largarse. En esta instantánea dos lesbianas mexicanas son sorprendidas fugazmente en pleno acto amorio sin percatarse. Al enfrentarnos a una imagen movida podemos interpretar una duración amplia de la acción en el tiempo.





### **ATEMPORALIDAD**

Estamos ante una imagen atemporal en cuanto que la forma de transmitir sensualidad y de sugerir por parte de esta fotografía se enmarca en los cánones universales de cualquier época. Así pues, esta escena funciona, funcionará y funcionó en diferentes tiempos por la suavidad y falta de agresividad con que el fotógrafo se aproxima y nos presenta la acción.

### **TIEMPO SIMBÓLICO**

Este fragmento de la realidad nos traslada a un acto de amor completo e intenso vivido por ambas mujeres. El fotógrafo aporta este rasgo denotativo de movimiento con el objetivo de crear una escena inacabada que el espectador reconstruye en su mente.

### **TIEMPO SUBJETIVO**

Ya analizamos con anterioridad los rasgos atemporales de la presente fotografía, sin embargo, ante la universalidad de la acción retratada el fotógrafo consigue hablarnos de un tiempo objetivo, común y participativo en el que el espectador debe interpretar de forma subjetiva la secuencia completa.

### **SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD**

Conocemos que el fotógrafo captó tres imágenes para quedarse con la presente, ya que sólo ésta contenía a su parecer el “instante decisivo”. Podemos elucubrar los momentos anteriores y posteriores a la acción presentada en la toma, a la manera de un relato secuencial clásico. El efecto de movimiento reflejado en la imagen beneficia esta circunstancia y nos permite intuir los instantes previos a la acción apasionada.

### **OTROS**

No se observan otros aspectos relevantes.

### **COMENTARIOS**

La máxima patentada por el fotógrafo de “el momento decisivo” tiene en esta instantánea un ejemplo paradigmático y la convierte en una fotografía atemporal en cuanto a la universalidad del acto amoroso.

### **REFLEXIÓN GENERAL**

El fotógrafo sitúa al espectador en el lugar de un observador privilegiado, sin embargo, nos muestra un acto de amor y erotismo de una forma neutral -oculta los rostros-, sin posicionarse ideológicamente sobre la cuestión. La espontaneidad de la escena queda perfectamente reflejada en el movimiento de las figuras femeninas. Capta ese momento único en el que lo fotografiado se transforma, por así decirlo, en obra artística de primer orden.

## 4. NIVEL INTERPRETATIVO

<b>ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA</b>
<p><b>PUNTO DE VISTA FÍSICO</b> El fotógrafo capta esta fotografía desde la altura de sus ojos -Cartier-Bresson era un hombre espigado-, quedando la escena en un ligero picado. La posición de la cámara es casi frontal con respecto a la cama y las protagonistas, quizás consecuencia de no poder elegir otro encuadre pues tomó la imagen con discreción desde el quicio de la puerta. Por lo tanto, el punto de vista es casi obligado para que el fotógrafo pudiera captar la escena de forma súbita y discreta.</p>
<p><b>ACTITUD DE LOS PERSONAJES</b> Las protagonistas se mantienen ajenas a la presencia del fotógrafo, lo cual beneficia a la naturalidad de la toma. No existen indicios de pose en la actitud de las amantes.</p>
<p><b>CALIFICADORES</b> Al ocultar los rostros y por tanto las miradas de las mujeres el fotógrafo dota a la toma de un carácter privado quedando el espectador en una posición de “voyeur” accidental.</p>
<p><b>TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD</b> La naturalidad de la composición, ausente de todo rasgo de artificiosidad -por ejemplo, la interpelación de miradas hacia el espectador-, hace de esta instantánea una imagen transparente en la que desaparecen las huellas enunciativas de la composición.</p>
<p><b>MARCAS TEXTUALES</b> La ausencia de una composición interna compleja podría empobrecer textualmente esta imagen, pero su frescura al captar el fotógrafo un momento decisivo, el desenfoque de los cuerpos, la ausencia de rostros, la variedad de ángulos en las formas, etc., son en este caso marcas textuales de la fotografía.</p>
<p><b>MIRADAS DE LOS PERSONAJES</b> No existen, al quedar ocultos los rostros de ambas mujeres. La ausencia de éstos provoca extrañamiento en la mirada del espectador, así como la sensación de mirar sin ser visto.</p>
<p><b>ENUNCIACIÓN</b> La escena transmite el apasionamiento de dos mujeres que se mueven entrelazadas con fruición –efecto percibido gracias a la baja velocidad de obturación-. No es una fotografía en la que apreciemos muchas más huellas enunciativas dignas de mención. La naturalidad y espontaneidad de la escena no califica moralmente la acción y nos acerca a una escena ambigua. Al mismo tiempo, estas características además de la suavidad de las formas de la representación provocan una aproximación natural del espectador hacia la escena. La marca enunciativa por excelencia que caracterizó al fotógrafo en su obra aparece por supuesto en esta fotografía: “el instante decisivo”.</p>
<p><b>RELACIONES INTERTEXTUALES</b> Las relaciones léxicas tienen reflejo desde los inicios de la pintura y el dibujo en temática de la historia del arte. El desnudo femenino se convirtió, por ejemplo, en los primeros cuadros vanguardistas del siglo XX en la quintaesencia de la mujer: Toulouse-Lautrec, Picasso, Rouault, el expresionismo alemán, etc. El estilo fotográfico del autor no tiene parangón con el resto de artistas de la cámara que captaron escenas eróticas o sensuales entre dos mujeres. Así pues, esta imagen ha sido incluida, por ejemplo, entre las cien fotografías del siglo por la historiadora de la fotografía Marie-Monique Robin en un libro compilador sobre las fotografías más representativas de esta época. Es un icono de la revolución sexual de la mujer –recordemos que fue tomada en 1934 en México-, aunque curiosamente para el fotógrafo su foto más sensual y erótica corresponde a un paisaje pictorialista tomado en la campaña francesa en la que no aparece cuerpo humano alguno.</p>
<p><b>OTROS</b> No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p><b>COMENTARIOS</b> La cámara a la altura de los ojos nos sitúa en el punto de vista del fotógrafo, quien se encontró de repente y sin tiempo a la construcción escénica. Así pues, la naturalidad en la construcción interna de la toma, la ausencia de interpelación a través de las miradas, etc., nos conduce a una observación placentera y sosegada de este acto de amor o erótico.</p>



### **INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO**

El fotógrafo es fiel a su estilo. Hace de pescador improvisado y no rompe la naturalidad de la acción golpeando el agua, sino que, sin provocar ruido en la comunicación, nos ofrece la posibilidad de mirar a través del visor de su cámara. Todo esto se consigue pergeñando, como vemos, una fotografía furtiva y natural. Las relaciones entre mujeres no quedan para nada calificadas, sino más bien todo lo contrario, en la toma nos las ofrece para que nosotros decidamos. Aquí vemos la influencia pictórica del artista de la cámara que consigue una foto sensual y erótica al uso de la pintura vanguardista.

**Análisis realizado por:**

*Hugo Doménech Fabregat (Grupo ITACA-UJI)*