

Arcadi Espada: diario de un inconformista

*González Ferriz continúa sus exploraciones por las mejores páginas en español de Internet. Ahora conversa con Arcadi Espada a propósito de su página (www.arcadi.espasa.com). En ella, el autor de *Contra Cataluña* hace la crítica diaria y puntual de los errores semánticos (morales) de nuestra prensa escrita y la forma burda con que se manipula cotidianamente la información.*

Con el aire inequívoco de un moralista francés, dispuesto a pelearse con quien haga falta para demostrar que el mal uso de un adjetivo puede ser consecuencia de un desorden moral, Arcadi Espada ha emprendido la creación de una obra literaria que es, desde su génesis, un experimento. Autor de libros memorables como *Contra Cataluña*, *Raval* y *Diarios* —que le valió el premio Espasa de Ensayo en 2002—, Espada está redactando un nuevo tomo de reflexiones diarísticas en forma de *blog*: una página Web en la que a diario, “casi siempre antes de las once de la mañana”, expone en público su particular lectura de los periódicos del día. Así pues, en www.arcadi.espasa.com a justicia la retórica de un nuevo alto cargo del Estado, se mofa de los ardides objetivistas del periodismo gráfico y pone a parir los tics narcotizantes de la prosa de los periódicos. Nada que no hubiera hecho hasta ahora, pero con una novedad: lo hace desde Internet, a bocajarro, vetándose la tranquilidad que otorga la corrección, en frío, de unas galeradas. Y todavía más: albergando a través del *Nickjournal* —una exitosa sección de su página Web en la que los lectores de sus textos pueden opinar sobre lo que ha escrito— la contestación inmediata de una media de 150 comentaristas virtuales que glosan, alaban o deploran lo que a Espada se le ha ocurrido durante el desayuno. El resultado de este experimento será publicado en forma de libro el año que viene.

Escribe usted su blog a partir de las fallas que detecta en la prensa.

Sí. Pero en contra de lo que creen algunos, yo no analizo las erratas que se publican en los periódicos. Mis análisis son de carácter semántico, es decir, moral. Me gusta mucho citar a Valéry y decir que la sintaxis es un valor moral, pero lo cierto es que esta frase tiene una confirmación empírica. Casi siempre las quiebras del sentido, de la sintaxis, dejan entrever una quiebra moral.

Pero eso es tanto como afirmar que, moralmente, los diarios son estupidarios.

Los periódicos son un sumidero de *idées reçues*. Tienen mucho

de conjura de los necios. Sus errores están en muchos casos provocados por la inercia y la necesidad. Pero también se producen errores deliberados, de raíz ideológica. Hay quien considera que los periódicos se rigen por las conspiraciones de los malos, por sus cálculos...

En cualquier caso, usted ha decidido reflexionar sobre estos errores escribiendo un libro en público, sin otorgarse la posibilidad de corregir, no ya su propia sintaxis, sino sus juicios morales.

Esto es algo que me preocupa poco. Mi *blog* es un diario que tiene la rareza de que se hace en público, de tal modo que los lectores pueden ir viendo el *work in progress*. Cuando publique el libro, que será una antología de lo escrito, voy a acompañarlo de un disquete con la versión diaria, porque me parece que es interesante que los lectores puedan analizar cómo ha ido cambiando mi escritura, cómo se ha ido resituando. Escribir un libro en público tiene muchos problemas, pero el de la rectificación no me preocupa. Sí lo hace otro, por ejemplo: yo creo que la descripción de la intimidad, como decía Josep Pla, es el principal problema literario. Yo nunca me he dedicado a la escritura de la intimidad, porque mis trabajos siempre han versado sobre asuntos públicos. Pero a pesar de ello, en los meses que hace que llevo el *blog*, no he sabido dar con una voz que fuera más cercana a la intimidad, a la cotidianidad... No lo he conseguido hasta ahora y no sé si lo conseguiré. Lo cierto es que no puedo olvidarme de que mi escritura, en este caso, responde a un proceso determinado: yo escribo un documento Word que de alguna manera pertenece a mi intimidad, pero inmediatamente se cuelga en Internet y se convierte en algo público.

Entonces, la frontera entre lo íntimo y lo público se difumina.

Mis diarios son una reflexión sobre lo público. Pero vuelvo a mi opinión sobre la prensa: así como creo que no se puede escribir periodismo sin reflexionar sobre los mecanismos de producción del mensaje periodístico, me parece que se debe explicar quién es uno a la hora de contar lo público. Creo que el yo, en contra

de lo que opina el pensamiento reaccionario, no es una muestra de prepotencia. El yo es una muestra de precariedad. Porque es un yo exhibido y por lo tanto sujeto al comentario, a la vulneración. Ese yo, en una aventura como la de mi *blog*, es importante, y a mí me gustaría encontrar la manera de que circulara con más naturalidad. Que la gente supiera qué cosas hago, cuál es el rastro de mis opiniones. Entre otras cosas porque creo que Proust estaba equivocado en su polémica con Saint-Beuve. Saint-Beuve ha acabado teniendo razón. Por mucho que Proust dijera que la obra no es hija de un ser social... Eso es pura retórica. El proceso mediante el cual la vida de un escritor, aun para impugnarla, se convierte en materia literaria, es uno de los procesos más fascinantes de la literatura, quizá el que más.



Eso recuerda las reflexiones de Pla sobre el periodismo y la autobiografía. Yo tengo dos cosas muy claras con respecto a mi poética. Una es la absoluta convicción de que cualquier relato periodístico ha de interrogarse sobre los mecanismos que lo producen en el mismo relato. La segunda es que esta deconstrucción debe utilizarse también con respecto al yo.

¿Pero eso no convertiría toda noticia o apunte autobiográfico, por breve que fuera, en una larguísima crónica?

¿Y qué? Uno de los problemas del lenguaje periodístico es su carácter narcotizador. Aunque yo estoy en contra de los injertos entre novela y periodismo, el *new journalism* surgió en respuesta a este hecho. Y es que cuando escribes “Cuatro magrebíes mueren al volcar la patera...” lo más probable es que el lector se acabe perdiendo en la hipnosis de la frase y olvidándose de los magrebíes. Y la obligación de todo periodista es rescatar el mensaje de la hipnosis.

Volvamos al blog. Una de las cosas que más sorprenden de él es la cantidad de comentarios que suscita entre los lectores. Tiene asiduos que le responden y comentan sus opiniones con una inmensa seriedad.

Sí, muy en serio. Una de las grandes novedades del libro que publicaré el año que viene es que va a incluir muchos fragmentos de los comentarios. En el *blog* se han producido dos cosas que me parecen muy importantes. En primer lugar, su recepción genérica, que ha superado todas las expectativas. En estos momentos, la Web recibe cada día casi dos mil visitas, aunque

el número real tal vez sea superior porque éste es el número de IP que se conectan. Y después la creación de una comunidad virtual de valor extraordinario. Al principio la sección se llamaba *Comentarios*, pero me he visto obligado a cambiarle el nombre, por coherencia, y ahora se llama *Nickjournal*, porque se ha convertido en un periódico diario de gente que escribe bajo un *nick*.

Veo, pues, que le ha cogido gusto a escribir en Internet.

Por supuesto. Cuando tengo uno de mis delirios mañaneros, después de leer los periódicos y ponerme como loco, puedo ir a Internet y colocar, detrás de una palabra, fotos, fragmentos de radio, enlaces. Eso, para un escritor de diarios, es maravilloso. Estoy fascinado con las posibilidades que tiene con la escritura. Y luego está la relación con el lector.

*Que a mí me parece semejante a la que Montaigne proponía en sus ensayos. Claro. Montaigne escribe su obra porque se le muere La Boétie, el amigo con el que conversaba. Y a mí me parece que Internet no es más que una gran conversación, la recuperación de la conversación como instrumento de conocimiento. Y tiene la virtud de que todo descubrimiento que se haga en ella está sometido al empirismo inmediato. Además está lo del *nick*: es cierto que ensalza la libertad de calumnia, pero acaba con un vicio muy pernicioso de la cultura, que es el argumento de autoridad. Internet es lo más importante que le ha sucedido a mi vida intelectual en los últimos años. —*

— RAMÓN GONZÁLEZ FÉRRIZ

La bomba y el cine

De la propaganda a la sátira, de Kubrick a Godzilla, las relaciones entre la bomba y el cine, iniciadas en el año atómico de 1945, han sido complejas y fructíferas. Yebya, crítico y experto en tecnología, revisa un subgénero arraigado en nuestros miedos más profundos.

Al tiempo en que alguien conspiraba para emplear *cutters* para secuestrar aviones y utilizarlos como “bombas inteligentes” en contra de blancos dentro de los Estados Unidos, los generales y especialistas del Pentágono y la Casa Blanca seguían obsesionados con crear un escudo que protegiera a la nación de los misiles atómicos. Casi doce años después de la caída del Muro de Berlín, la mentalidad de la Guerra Fría seguía dominando los círculos de la inteligencia y la planeación militar. Es claro que aún no hemos podido liberarnos de la mentalidad nuclear, como demuestra el hecho de que los Estados Unidos e Inglaterra utilizaron el pretexto de que el régimen de Saddam Hussein estaba produciendo armas de destrucción masiva para lanzar la invasión de Irak en 2003.

Desde hace más de medio siglo el pavor atómico ha reciclado, canalizado y materializado fantasías psicóticas de purificación étnica y antiquísimos anhelos genocidas. Ningún medio resultaba más adecuado para representar el malestar y las utopías de la era nuclear que el cine. Como señaló Frederic Jameson, el cine reemplazó a la novela en la tarea tradicional del arte: revelar y diseccionar las características de la sociedad en que se produce.

La cinematografía de desastres se alimenta de nuestros temores primigenios y nos hace segregarse adrenalina al situarnos sin riesgo alguno en medio de inundaciones, incendios o catástrofes diversas. El cine de la bomba atómica pertenece a esta veta filmica y es una categoría que abarca prácticamente cualquier género, corriente, estilo y formato. Tendemos a generalizar, llamando apocalípticas a estas cintas. Sin embargo, para serlo requieren, además, de temas recurrentes y elementos reconocibles ordenados de acuerdo a un patrón narrativo que corresponda a un renacimiento espiritual que tiene lugar tras la confrontación entre el bien y el mal. Entre los ejemplos de estas cintas destaca *El día que se paralizó la tierra* (Robert Wise, 1951), donde un extraterrestre llega a nuestro planeta en misión redentora para convencernos de que abandonemos el camino de la destrucción, *La hora final* (Stanley Kramer, 1959), una formidable meditación melancólica, y la serie *Terminator* (James Cameron, 84, 91 y Jonathan Mostow, 03), una estruendosa historia de máquinas inteligentes que tratan de impedir el retorno del Mesías.

En *The Apocalyptic Imagination Reborn: Atomic Bomb Cinema at the Dawn of the New Millennium*, Jerome F. Shapiro señala que la primera película que muestra el uso de la tecnología nuclear es *By Radium Rays*, de 1914, que presenta la cura milagrosa de una

paciente de un psiquiatra a la que se le introduce una muestra de radio en el cráneo. Poco después de la Segunda Guerra Mundial, la bomba atómica y sus consecuencias constituyeron la piedra de toque de las narrativas cinematográficas de la Guerra Fría. Estos filmes eran complejos caleidoscopios en los que se integraban ideología, sentimentalismo, historia y una creciente preocupación por el medio ambiente. Pero también tenían tramas cargadas de elementos religiosos, alquímicos y mitológicos, y se convirtieron en una de las expresiones más consistentes de paranoia, ansiedad, temor, resentimiento y chauvinismo de la época. Probablemente el primer filme acerca del empleo de la bomba es *El principio o el fin* (Norman Taurog, 1947). A pocos días de lanzada la bomba en Hiroshima, varios estudios trataron de adquirir los derechos para hacer una película sobre el Proyecto Manhattan. El presidente Truman aprobó una propuesta de la MGM para rodar un seudodocumental sobre el desarrollo y uso de la bomba, en el cual él aparece atormentado por la decisión de usarla—algo que, de acuerdo con numerosos testimonios, no ocurrió—. La cinta evolucionó en una especie de docudrama que entrelazaba la bomba con una historia romántica. El guión fue prácticamente dictado por el Pentágono y presenta una visión distorsionada de la historia, que entre otras mentiras propone que era urgente usar la bomba contra Japón, ya que ese país estaba a punto de desarrollar la suya.

En esa época aparecieron filmes propagandísticos civiles y militares, así como cintas que tenían la finalidad de familiarizar al público con la idea de que la guerra nuclear era “natural”, inevitable y que podía ser ganada, y que pretendían entrenar a la población para reaccionar en caso de un ataque nuclear. Pero también se sugería espionar a familiares y vecinos para detectar posibles actitudes antipatrióticas. El documental *Atomic Café* (Jayne Loader, Kevin Rafferty y Pierce Rafferty, 1982) incluye una fabulosa selección de imágenes de este tipo de filmes.

Entre 1945 y 1998 se estrenaron en los Estados Unidos aproximadamente setecientas películas sobre la bomba. La moda de estos filmes fue desvaneciéndose hacia principios de los sesenta, pero reapareció hacia mediados de los ochenta con el éxito de *El día después* (Nicholas Myers, 1983) y más tarde tuvo un claro repunte finisecular. En muchas películas la bomba aparece como un objeto casi místico en torno al cual se estructura su trama y que se manifiesta en el cine de diversas maneras, ya sea en forma de las atmósferas tóxicas que deja y que son capaces de poner el peligro la supervivencia de la humanidad, como *Lluvia*

negra (Shoei Imamura, 1988); de mutaciones en el cuerpo de los sobrevivientes, como en *El cuento de la criada* (Volker Schlöndorff, 1990) o en el clásico del cine porno *Café Flesh* (Rinse Dream, 82), donde casi todo mundo se ha vuelto “sexo negativo” y no puede tolerar el contacto físico de otros seres humanos; o del peligro latente del terrorismo nuclear, como en *The Peacemaker* (Mimi Leder, 1997) y *Mentiras verdaderas* (James Cameron, 1994). En otros casos se presenta a la tierra posnuclear como un planeta devastado donde los sobrevivientes han sido reducidos a una nueva barbarie, como en *A Boy and His Dog* (L.Q. Jones, 75) y en la serie *Mad Max* (George Miller, 79, 81 y 85), o bien la bomba es convertida en objeto de devoción, como en *Bajo el planeta de los simios* (Ted Post, 1970).

Hace cincuenta años, Ishiro Honda dirigió la primera cinta de ciencia ficción japonesa de gran presupuesto, con influencias tanto del folclore japonés como de *King Kong* y otras películas hollywoodenses de monstruos. La cinta partía de un incidente real, el del pesquero japonés *Fukuryu Maru*, que en 1954 tuvo la mala suerte de navegar cerca del área donde los Estados Unidos probaban una bomba de hidrógeno. Los 23 marineros de la tripulación fueron afectados severamente por la radiación. En el filme la radiación engendraba a un gigantesco reptil que arrasaba Tokio. La película se llamó *Gojira* y fue rodada en sórdido blanco y negro, en un estilo frío y sobrio. Era una obvia metáfora de la devastación inmisericorde y el castigo colectivo de las bombas atómicas estadounidenses en Hiroshima y Nagasaki. El pesimismo de *Gojira* habría de ser el tono dominante de los filmes *hibakusha* (que en japonés significa “persona afectada por la bomba”). *Gojira* es una delirante coreografía de terror y destrucción que fusiona elementos del absurdo, ecos del *kabuki* y una exploración de la angustia nuclear reprimida. Es sin duda una de las obras más poderosas y fascinantes que ha dado el cine de la bomba.

También hace cincuenta años se estrenó otra importante cinta sobre la bomba que proponía consecuencias monstruosas por el uso de la energía nuclear: *El mundo en peligro* (Gordon Douglas, 1954). En ésta, las pruebas nucleares llevadas a cabo en Trinity causaban que las hormigas irradiadas mutaran y se convirtieran en monstruos gigantes que amenazaban al planeta. Esta alegoría fue y ha seguido siendo vorazmente imitada. Quizás la cinta más prodigiosa de esta categoría, que es también la última gran película de la primera época del cine de la bomba, es *Dr. Strangelove o Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (1964), la obra maestra de humor negro y nihilismo cínico de Stanley Kubrick.

Aunque de manera casi universal el cine ha utilizado a la bomba para articular un discurso pacifista, las armas nucleares también pueden ser presentadas como un mal necesario, como

el último recurso para hacer frente a grandes amenazas. Por ejemplo: los extraterrestres de *Día de la independencia* (Roland Emmerich, 1996), o los asteroides que amenazan extinguirnos en *Impacto profundo* (Mimi Leder, 1998) y *Armagedón* (Michael Bay, 1998).

En tiempos de feroz fundamentalismo como estos, la amenaza y la imaginería atómica están de regreso en los programas del Pentágono que proponen el uso de minibombas atómicas o “destruye-bunkers”. A su vez, la India y Pakistán se amenazan con sus flamantes bombas de hidrógeno, Norcorea especula y chantajea con su pequeño arsenal e Israel tiene el gatillo de docenas de armas atómicas que podrían arrasarse a todas las grandes ciudades árabes. También en programas televisivos, páginas Web, filmes, dibujos animados, comics y novelas chatarra la bomba ha vuelto con más determinación que nunca. Es importante añadir que el propio presidente Bush se reconoce como cristiano renacido y devoto creyente



Peter Sellers en *Dr. Strangelove o Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba*.

en el episodio del Rapto, una interpretación del regreso de Cristo que asegura que, instantes antes del Apocalipsis, los cuerpos de los cristianos despegarán desnudos de la tierra para ser salvados en el paraíso. Para quienes creen en esta fantasía religiosa, la bomba puede ser imaginada como una herramienta divina capaz de acelerar, facilitar o precipitar el Armagedón y, por tanto, la redención de los creyentes.

La bomba nació en los albores de la masificación de las imágenes, en

un tiempo en que las visiones reales y ficticias de la Segunda Guerra Mundial invadían las pantallas con mitos y fantasías bélicas. La bomba apareció como la espada flamígera capaz de poner fin a un enemigo cruel y despiadado con el cual no puede haber conciliación, y era presentada al público a través de imágenes filmicas que condensaban una visión ideológica del poder y que habrían de infectar a la imaginación popular. Tanto la burbuja expansiva de las pruebas de Trinity, fotografiada 0.025 segundos después de la explosión, como la inolvidable imagen aérea de la nube en forma de hongo sobre Hiroshima, eran mucho más que simples registros de las reacciones químicas de explosivos de alto poder. Se trataba de figuras metonímicas de un nuevo orden mundial que ponía igual énfasis en la información y la propaganda que en los argumentos bélicos. MacLuhan declaró de manera provocadora que la guerra atómica era informativa. El verdadero poder de la bomba atómica es su discurso espectacular. Lamentablemente, en tiempos de guerra hasta los gestos, actos y palabras más insignificantes adquieren nuevos significados, los mitos encienden pasiones y las imágenes cobran vida propia. Actualmente, hay quienes ven en la bomba nuevas posibilidades y recursos para someter a enemigos cada vez más escurridizos, más impredecibles y menos convencionales. —

— NAI EF YEHYA

Cartier-Bresson: El surrealista zen

El pasado 1º de agosto murió Henri Cartier-Bresson (Chanteloupe 1908–L'Isle-sur-la-Sorgue 2004), uno de los grandes fotógrafos del siglo XX, "ojo" de nuestra época y maestro cazador del instante. En estas líneas, su colega Joan Fontcuberta lo recuerda como un genial pescador que lanzaba su anzuelo "a la espera de que el tiempo y la realidad picasen".

Tras el reciente fallecimiento de Henri Cartier-Bresson el pasado lunes 2 de agosto, circuló por varios foros fotográficos en Internet uno de esos mensajes en cadena que decía así: "Nietzsche tenía razón: Dios ha muerto." La frase se antojaba una especie de epitafio: para muchos en el mundo de la fotografía Cartier-Bresson era Dios y su partida dejaba desamparado el particular Olimpo del arte de la luz. Para otros, más allá de la inmortalidad de su obra, Cartier-Bresson no llegaba a la categoría de dios pero desde luego sí a la de genio: uno de los escasos genios que fueron capaces de definir la mirada moderna del siglo XX.

*

Hace unos años Alain Desvergnés me refirió una anécdota que viene a cuento ahora (él ya sabrá disculparme desde su retiro en su Bretaña natal si no la relato correctamente). Desvergnés, fotógrafo y docente, fue el fundador y primer director de la Escuela Nacional de Fotografía de Arles, en Francia, y durante un tiempo compaginó esa función con la dirección del Festival Internacional de Fotografía que desde 1970 se celebraba en esa misma localidad cada segunda semana de julio. Por sus primeras ediciones, antes de que el público se masificara, desfilaron figuras legendarias de la historia de la fotografía como Ansel Adams, Eugene Smith y el propio Cartier-Bresson. Cartier-Bresson poseía junto a su esposa, la también fotógrafa Martine Frank, una casa de campo que no distaba mucho de Arles y en la que pasaba temporadas en verano, efectuando visitas furtivas a las exposiciones y proyecciones que podían atraerle. La mansión se convertiría previsiblemente en un foco de selecta peregrinación al que muchos admiradores acudían para rendir pleitesía, pero también en un lugar de encuentro entre viejos camaradas de generación fotográfica. Cuando en una ocasión Eugene Smith fue el invitado de honor del Festival, Desvergnés lo condujo a visitar a su antiguo amigo. Los dos máximos exponentes del

documentalismo social habían compartido en el pasado causas y aventuras, y el afecto que se profesaban no llegó nunca a disipar una humana rivalidad. Ambos, por otra parte, tenían fama de apasionados y de enérgicos conversadores: locuaces, agudos e incisivos. Eugene Smith tan sólo aventajaba a Cartier-Bresson en mordacidad e ironía. En el fragor de una discusión, Smith preguntó:

—“Y, tú, Henri, ¿cuántas fotografías buenas, pero verdaderamente buenas, crees que has hecho en tu vida?”

Ante esta pregunta-trampa se produjo un silencio expectante entre los asistentes. Los dos fotógrafos habían publicado a lo largo de su carrera docenas de libros, reproduciendo cada uno de ellos un centenar o más de imágenes. ¿Cómo traducir esos millares de “instantes decisivos” en un número reducido de obras maestras? Lo que parecía obvio era que, fuese cual fuese la respuesta, Smith iba a reprender a su oponente rebajándole el número, censurando así un eventual bajo nivel de autoexigencia. Por lo cual, en previsión, Cartier-Bresson optó ya por una cifra ostensiblemente exigua y modesta:

—“Yo creo que unas diez. Tal vez doce.”

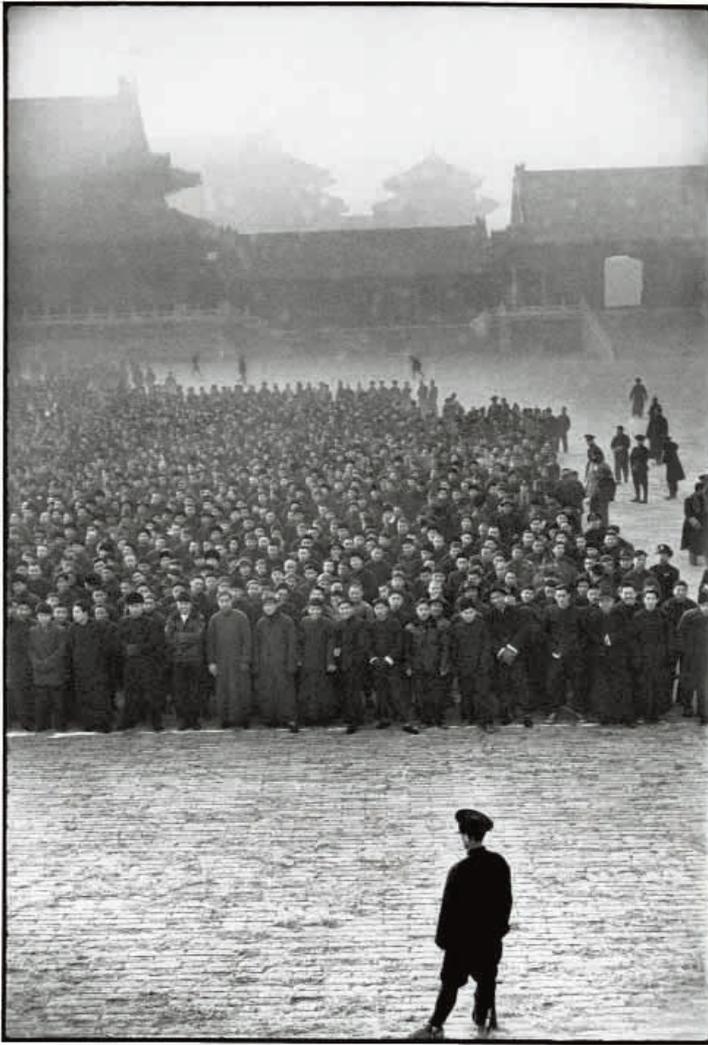
A lo que el otro contestó impetuoso:

—“¡Anda ya! ¡Qué exageración! Como mucho has hecho tres, buenas, buenas.”

*

Cartier-Bresson vivió 95 años. Tal longevidad y una dedicación intensa no permitían a ojos de Smith más que tres limitadas buenas fotografías. Tal vez todo lo demás no constituía más que esforzados ensayos, bocetos y pruebas, sin duda valiosos pero sobre todo decididamente necesarios para acceder a la suprema excelencia de esos tres resultados finales. ¿Es homologable esta teoría a otras disciplinas del arte? ¿Alcanzó Picasso más de tres obras verdaderamente maestras?

Me gusta imaginar a aquel Aladino fotógrafo a la espera de sus tres oportunidades mágicas, trotando por el mundo de



Últimos días del Kuomintang, Pekín, 1949.

un confín a otro con su cámara maravillosa en ristre. El genio podía despertar a menudo de su letargo, pero sólo tenía facultad para colmar tres veces en total los requerimientos de su amo. Imaginemos el tormento del fotógrafo para escapar de esa restricción. Podía intentar engatusar al viejo genio, por ejemplo pedirle que el tercer deseo fuese la posibilidad de pedir tres deseos más y así sucesivamente. Pero a buen seguro que el fotógrafo se las veía con un genio experto que se la sabía larga. Aunque también podría haber pasado que el genio reconociera la propia genialidad de Cartier-Bresson y lo tratara algo así como a un colega, merecedor por tanto de alguna excepción.

Sea como fuere, la búsqueda de esos tres deseos cumplidos ayuda a entender la fundamental contribución cartier-bressoniana al acervo expresivo de la fotografía. Una contribución que, más que una eficaz dramatización documental de la historia (vertiente muy estudiada ya por los especialistas), consistiría en puentear la doctrina surrealista con la filosofía zen, sensibilidades ambas sumamente proclives a una com-



Alicante, 1933.

plicidad con lo prodigioso.

Para los surrealistas, la fotografía equivalía en el plano de lo visual a lo que la escritura automática representaba para la poesía: la cámara hacía emerger el inconsciente escondido de la mirada. Para el zen, todo gesto artístico radicaba en el propio acto de ver. No se trataba tanto de “hacer” una fotografía como de “captarla”: un fragmento de la realidad era identificado por un instante del espíritu, el acontecimiento quedaba colocado en mitad de la estética. El fotógrafo no era un cazador de imágenes sino un pescador de momentos: lanzaba el anzuelo a la espera de que el tiempo y la realidad picasen. Cartier-Bresson solía decir que él no tomaba fotografías, sino que por el contrario las fotografías le tomaban a él. Y cuando sintió la necesidad de legarnos un manifiesto, escribió este consejo: “Poner en el mismo punto de mira ojo, corazón y cerebro.” Escatimó en cambio recordarnos que, además y por encima de todo, debíamos invocar, frotando suavemente nuestra cámara maravillosa, la aparición epifánica del genio. —

— JOAN FONTCUBERTA