



**BOMBASGENS**  
CENTRE D'ART

**JOEL MEYEROWITZ**  
**RELATOS CORTOS**

Francesco Zanot

# JOEL MEYEROWITZ

## RELATOS CORTOS

FRANCESCO ZANOT

### *La cabra encaramada*

Málaga. España. Noviembre de 1966. Un hombre en un restaurante golpeado por el sol. Lleva gafas oscuras y boina. Es ciego. Se sienta en un rincón, como un icono ruso, pero no tiene aspecto de ir a recibir una bendición, enfrascado en escuchar el pequeño transistor que oculta bajo una servilleta, quizá para protegerlo del calor, quizá para amortiguar levemente el sonido. Al otro lado del ventanal, ocurren muchas cosas. Escenario izquierdo: en el suelo reposa un tambor y dos chicas jóvenes charlan; una pequeña furgoneta atraviesa el cruce; un trompetista toca; una cabra trata de guardar un precario equilibrio encaramada en lo alto de una escalera; una madre y su hijo miran; no se tocan, apenas unos milímetros entre ellos. Escenario derecho: un chico y una chica montan en motocicleta; una joven en primer plano se ajusta un gorro de lana; en el interior, tras al hombre que escucha el transistor, una silla vacía, iluminada por un rayo de luz como las que aparecen en *La llamada de San Mateo* de Caravaggio.

En esta riqueza dispersa e inconexa late el corazón de la fotografía de Joel Meyerowitz, o al menos su manera de interpretar la disciplina en esa fase temprana de su carrera, cuando empezó a familiarizarse con la «fotografía de calle». En la década de 1960, había dos referentes fundamentales en este género: Henri Cartier-Bresson y Robert Frank. Ambos habían publicado sus obras maestras durante la década anterior.<sup>1</sup> Ambos fotógrafos mantenían una actitud muy similar sobre el terreno: eran rápidos y directos. Sus imágenes son como picaduras de mosquito: las personas fotografiadas se dan cuenta siempre cuando es demasiado tarde. No obstante, los resultados obtenidos por cada uno de ellos difieren mucho entre sí. Cartier-Bresson ilustra la emoción del instante irrepetible y organiza sus imágenes como microrrelatos cuya trama hace carambolas de un fotograma al siguiente; Robert Frank, por su lado, anula la sorpresa del momento improvisado, privando a sus sujetos del consuelo de un antes o un después. En resumidas cuentas, Cartier-Bresson es el fotógrafo de un mundo en progreso y Frank el de un mundo en extinción. Meyerowitz conoce muy bien el trabajo de ambos, los conoció personalmente y encontró para sí una tercera vía: la de la fragmentación. Sus imágenes parecen emerger de un exceso de energía que súbitamente explota en todas direcciones, esparciendo puntos de interés por cada rincón del fotograma. No hay linealidad ni historia que contar, sino un choque de partículas procedentes de universos distantes, que genera combinaciones inéditas. La postura de Meyerowitz es crucial: no cede al halago ni al orden, priorizando en su lugar la complejidad y el exceso de información. En el tiempo de Foucault, rompe con el concepto de fotografía como sistema de categorización para realizar la operación contraria: se deshace de toda forma de prejuicio, liberando así la mirada.

---

<sup>1</sup> Los dos libros referidos son: Henri Cartier-Bresson, *Images à la Sauvette*, París: Éditions Verve, 1952; Robert Frank, *Les Américains*, París: Robert Delpire, 1958. [Versión en español: Robert Frank, *Los americanos*. Madrid: La Fábrica, 2008]

### ***La cabra encaramada II (lo público y lo privado)***

Interior y exterior. La fotografía del ciego y la cabra pone en contraste dos mundos. No solo los separa la barrera impuesta por el ventanal del restaurante, sino la misma vibración del aire, su densidad; en el interior reverbera el transistor, que suena a lata, y en el exterior resuena la trompeta. Se trata de una dicotomía que define no solo la estructura de esta imagen en concreto, sino que permea la serie en que se inscribe. Todas las fotografías de este libro pueden describirse, según este criterio, como la famosa «Alteration to a Suburban House» [«Modificación de una casa en un barrio residencial»] (1978), de Dan Graham, en el que la fachada de una casa es sustituida por una enorme cristalera: a un lado el espacio público; al otro, el privado. Ambos espacios se observan y examinan mutuamente, y se reflejan el uno en el otro aunque no se tocan (una de las paredes de la casa de Graham está cubierta por un espejo, lo que la transforma a efectos prácticos en una gigantesca cámara habitable por humanos). A todos los efectos, ambos espacios son el objeto de estas fotografías, tanto como las personas que aparecen en ellos. En efecto, otra de las especialidades de la fotografía callejera de Meyerowitz es que trata de ilustrar no solo las acciones y pensamientos de la gente, sino el genio del lugar. En esta serie, el espacio exterior exuda un ambiente autoritario, bajo control. Hay una opacidad que se impone a menudo a la luz que reverbera vívidamente sobre todas las superficies, antes de quemar la película. La opresión ejercida por el régimen de Francisco Franco es tangible; rasga la expresión de la gente, entorpece sus movimientos. No hay alegría. No hay relajación. Por primera vez en el trabajo fotográfico de Meyerowitz, no somos testigos del baile colectivo e improvisado de los transeúntes, sino de un ajetreo constreñido y enredado. Pura vitalidad biológica a la sombra del miedo, que celebra el resultado electoral en un anuncio que ocupa toda una fachada, desde la cual vigila a la población, haciendo añicos las relaciones interpersonales. Dentro de las viviendas (y también en las tiendas, circos y autobuses, dondequiera que la gente sienta cierta intimidad y resguardo) ocurre justamente lo contrario. Las miradas se iluminan. Las manos salen de los bolsillos y gesticulan. Los cuerpos se tocan. Las máscaras caen. Se restauran momentáneamente las identidades particulares suspendidas. Y, por fin, comienza el baile, el baile de verdad, lejos de la calle. El flamenco, auténtico y profundo. El de los gitanos de Málaga, quienes para Meyerowitz representaban no solo un tema que fotografiar, sino, ante todo, la guía y punto de referencia durante los seis meses que vivió en el sur de España. Pero esa es otra historia.

### ***Los otros***

En 1966, Joel Meyerowitz y su entonces esposa, Vivian, partieron en un largo viaje por toda Europa. Él acababa de ganar una suma importante de dinero gracias a un trabajo comercial, y viajar le pareció una excelente manera de gastarlo. Dejaron Nueva York con tres cámaras compactas y setecientos rollos de película. Desembarcaron en Londres, donde compraron un Volvo, y pasaron el primer mes y medio viajando por Inglaterra. Saltaron entonces a Francia, por donde viajaron durante dos semanas, para cruzar a continuación los Pirineos. Comenzaron recorriendo el norte (Vascongadas, Cantabria, Asturias) y a continuación pusieron rumbo al sur: es otoño y, como aves migratorias, se dejaron llevar cientos de kilómetros por las corrientes de aire cálido, en busca de un mejor clima. Pasaron por Madrid, atravesando el país verticalmente, cortándolo en dos partes casi iguales, como un gran fruto angular, hasta alcanzar el Mediterráneo. Llegaron a Málaga, donde conocieron a una familia gitana a través de un estudioso estadounidense (de Brooklyn, por más señas) que estaba escribiendo un libro sobre el flamenco.<sup>2</sup> Es el comienzo de una aventura que se prolongaría durante seis meses, durante los cuales

<sup>2</sup> Paul Hecht, *The Wind Cried: An American Discovery of the World of Flamenco*, Nueva York: The Dial Press, 1968. [Versión en español: *El aire lloró*. Granada: Zoela Ediciones, 2002. Traducción de Beatriz Mora]

convivieron con una familia de diecinueve miembros. Los Escalona les abrieron las puertas de su casa como si compartiesen sangre o los conociesen de toda la vida. Vivian se convirtió en el ojito derecho del patriarca, Antonio Escalona, quien le enseñó los secretos de la guitarra flamenca. Joel, mientras tanto, tomó una extensísima serie de unas 6000 imágenes, entre fotografías en blanco y negro y diapositivas en color. En consecuencia, Meyerowitz adquirió un estatus personal muy especial: como extranjero, es «el otro», el que hacía las fotografías, gracias, a su vez, a otro «otro», a saber, el pueblo gitano, siempre en los márgenes de la sociedad, aislados del tejido social. Hay una doble otredad en la obra de Meyerowitz, por tanto: la perspectiva queda patas arriba, pues no se nos presenta el fotógrafo contemplando algo extraño, sino, en todo caso, al extraño contemplando la normalidad. En lugar de actos de conquista, sus imágenes son instrumentos de conexión. Son brazos, manos y dedos que tratan de alcanzar al objeto de la fotografía, a la busca de una bienvenida y un vínculo. Meyerowitz toma sus decisiones, infunde a cada imagen su propia verdad, siempre resuelta y aguda, y suspende completamente cualquier juicio, en un acto de equilibrio y profunda humanidad. Cuando fotografía a los gitanos, lo hace acariciándoles, se diría, las mejillas. No tienen nada que ver estas fotos con los estudios etnográficos que se derivan de una meticulosa observación participativa. En una de ellas, se cuentan dieciséis personas dentro de una habitación pintada de fucsia y azul turquesa. Todos ríen; alguien, fuera de plano, debe de haber dicho algo muy divertido. El detalle más impactante, sin embargo, es que todos se están tocando en algún punto. Es un único organismo multicolor, que se desenrosca sinuosamente a través del espacio, ocupando cada centímetro cuadrado disponible. Se detectan incontables puntos de contacto. Esta fotografía cierra el círculo.

### ***Retrospectiva: tres veces Harry***

La fotografía llegó a la vida de Joel Meyerowitz en 1962, como una revelación. La culpa fue de Harry Gordon, director artístico de la agencia publicitaria neoyorquina donde Meyerowitz trabajaba como diseñador gráfico, quien un buen día, a principios de primavera, lo envió a supervisar una sesión fotográfica para un proyecto comercial, en un apartamento de Stuyvesant Town. Por primera vez, Meyerowitz se encontraba frente por frente con Robert Frank, quien no le impresionó primeramente por su trabajo (todavía no había tenido la oportunidad de ver sus fotografías), sino por la forma en que se movía cámara en mano. Meyerowitz descubrió de repente que la fotografía no solo tiene que ver con la mirada, sino que todo el cuerpo puede verse envuelto en ella. Muchos años después, recordaba: «[Frank] trabajaba muy rápido y muy concentrado. Era increíble. Iba de una [modelo adolescente] a otra sin apenas hacer ruido, se entrometía en sus vidas y entre los cuerpos de unas y otras, sin detenerse un segundo».<sup>3</sup> No necesitó más para tomar la decisión de abandonar su trabajo en la agencia y lanzarse a practicar aquel ejercicio que exigía coordinar ojos, brazos y piernas. En vez de quejarse, Gordon, su jefe, le prestó una cámara Pentax que guardaba en un cajón y, un día después, Meyerowitz se sumergió en las abarrotadas calles de Nueva York, tratando de capturar su burbujeante vitalidad. Lo acompañaba Tony Ray-Jones, joven diseñador británico víctima de esa misma atracción fatal. Fue aquella una etapa de aprendizaje, durante la cual Meyerowitz no solo interiorizó los rudimentos del oficio, sino que desarrolló su propia manera de fotografiar, colocando en un mismo nivel el gesto y la imagen. En el clímax de la *action painting*, Meyerowitz engendra una suerte de «fotografía gestual». A través de sus imágenes no solo vemos lo que hay ante su objetivo, sino que podemos reconstruir los movimientos necesarios que le han dado origen. Las pinceladas de Franz Kline o Willem de Kooning nos permiten sentir la trayectoria y la velocidad de los brazos de los pintores ante el lienzo; de igual modo, intuimos el movimiento repentino

3 Joel Meyerowitz, Colin Westerbeck, *Bystander: A History of Street Photography*, Boston: Bulfinch, 1994, p. 373.

de Meyerowitz, su cuerpo torciéndose, agachándose o estirándose. Pintura y fotografía son, en ambos casos, el escenario sobre el que acoger y aceptar el acto de creación (o selección) de la imagen.

Harry Gordon también decidió dejar su trabajo en la agencia. Antes de trasladarse a España para dedicarse a la pintura, regaló a su amigo Meyerowitz el fotolibro *Los americanos*, de Robert Frank, que encontró empaquetando cosas para la mudanza. El regalo es otra epifanía: desde este momento, Meyerowitz se nutrirá de esas obras maestras de Frank, revisándolas y examinándolas con tanta insistencia que terminó, literalmente, despedazando el libro. Frank será para él un referente fundamental, como también poco después Garry Winogrand, con quien se toparía cámara en mano en varias ocasiones por la Quinta Avenida o en la línea de metro que atraviesa el Bronx, donde ambos crecieron, a pocas manzanas uno del otro. Winogrand tenía diez años más y varios galardones importantes en la mochila, pero hizo a Meyerowitz partícipe de su experiencia y entabló con él un diálogo directo e imparcial. Gracias a Winogrand, Meyerowitz cambió de marcha: la razón da paso al instinto, su visión se amplía hasta los márgenes del visor. En este momento se multiplicaron los modelos y los sujetos: ya no son islas en el mar del encuadre, sino archipiélagos; ya no son estrellas, sino galaxias. Durante al menos tres años, se abren camino uno al otro a lo largo de los desfiladeros de asfalto, a pie de rascacielos, deleitándose en las situaciones caóticas y atestadas, en solitario o, más tarde, junto a Tod Papageorge, un nuevo fotógrafo de origen griego y graduado en literatura inglesa por la Universidad de Nuevo Hampshire que se unió a ellos en 1964. Formaron un trío inseparable. Se movían como una manada, asaltando las calles de Nueva York y disfrutando de ello. A última hora del día solían encontrarse en el pequeño apartamento de Winogrand, impregnado en el sempiterno humo de sus cigarrillos, para comentar la jornada. Durante la primera parte de la carrera de Meyerowitz, la fotografía fue un divertido juego en equipo. Todas las fases —preparación, tomas y revisión— constituían un ritual colectivo. Llegó más tarde el viaje a Europa, que lo cambió todo, y la enésima intervención de Harry Gordon, siempre presto a aparecer en los momentos decisivos: fue él quien presentó a Meyerowitz y Paul Hecht, alias Pablo, el tipo de Brooklyn que cayó hechizado por la magia del flamenco y más tarde pondría al fotógrafo neoyorquino en contacto con los gitanos malagueños.

### ***En el camino***

En 1957, Robert Frank conoció a Jack Kerouac en Nueva York, en plena calle, a las puertas de una fiesta, y aprovechó la oportunidad para mostrarle su trabajo. Dos años más tarde, apareció la primera edición estadounidense de *Los americanos*, con prefacio del gran escritor de Lowell. La atmósfera que destilan las imágenes de Frank es, después de todo, tan amarga y desasosegante como la de las obras maestras de la generación *beat*; el estilo es desnudo y conciso y, ante todo, se trata de una obra producida mayormente «en el camino». Kerouac se apresura a señalarlo en la cuarta línea, donde dice: «Eso es lo que Robert Frank ha capturado en tremendas fotografías sacadas mientras viajaba por las carreteras de casi 48 estados en un viejo coche usado [...] y con la agilidad, el misterio, el genio, la tristeza y el extraño secreto de una sombra ha fotografiado escenas que nunca antes habían sido vistas en película».<sup>4</sup> Nos encontramos en el apogeo del *road trip*, el viaje por carretera por antonomasia. Frank no solo ha pasado viajando por los Estados Unidos dos largos años (de 1955 a 1957), en los que ha reunido tirado 28000 fotografías, sino que para ello hubo de dejar el corazón de Europa (nació y se crio en Zúrich), huyendo de los fantasmas del nazismo y siguiendo su propio sueño de libertad. El viaje resultó una poderosa herramienta y una gran metáfora del crecimiento y la emancipación. El itinerario geográfico corresponde, pues, al viaje interior. En los años siguientes, estallará el género en el cine con películas

<sup>4</sup> Prefacio de Jack Kerouac, en Robert Frank, *Los americanos*, Madrid: La Fábrica, 2008.

como *Pierrot el loco*, *Easy Rider*, *El diablo sobre ruedas*, *Malas tierras* o *Alicia en las ciudades*.<sup>5</sup> En fotografía, Walker Evans es el referente clave, pues trata el viaje como una herramienta esencial para la comprensión de una nación en su conjunto, sin hacer distinciones entre ciudades y afueras, ricos y pobres, lo viejo y lo nuevo, él mismo y los demás. Siguiendo las líneas trazadas por Evans y desarrolladas por Frank, y sin salir de América, Danny Lyon, Stephen Shore, William Eggleston, Lee Friedlander y Jacob Holdt, entre otros, llevan a cabo sus estudios itinerantes a lo largo de las décadas de 1960 y 1970.<sup>6</sup> El método de Meyerowitz es uno de los más tempranos y radicales: se embarca en un viaje similar al de Robert Frank, pero opuesto, pues viaja a Europa desde la mayor metrópolis estadounidense. Las imágenes que captura no son en absoluto periodísticas, sino que se identifican con fragmentos de ese flujo ininterrumpido de conciencia. Como en el *Ulises* de Joyce, Meyerowitz viaja y anota sus reflexiones sobre la película sin orden definido ni puntuación, siguiendo el rastro tanto a las cosas que encuentra en su camino como a sus procesos cognitivos propios, creando un delicado entramado (de nuevo) entre el exterior y el interior, entre lo visible y lo invisible. Todo ello a toda velocidad, sin detenerse a tomar aliento, como demuestran varias fotografías que hace desde el interior del coche en marcha, en un ejercicio extremo de alineación entre el mundo, el caos y él mismo. En una escala hipotética, alcanzarían sin duda el nivel máximo de pureza de la fotografía «en el camino». Son los rastros primordiales de un proceso sin ningún tipo de superestructura. Desde el principio, el concepto mismo del error queda anulado, purgado de sentido. Para hacer las fotografías, Meyerowitz transforma su propio coche en una especie de cámara fotográfica; son sus visores parabrisas y ventanas. Al igual que Ed Ruscha en su conocida serie «Every Building in Sunset Strip» («Todos los edificios de Sunset Strip»), Meyerowitz da corporeidad a su representación del mundo con una cámara y desde dentro de la propia cámara.<sup>7</sup> Para ambos, el coche constituye al mismo tiempo un medio de transporte y un instrumento óptico, aunque con una diferencia fundamental: Ruscha lo utiliza para volver a recomponer la realidad en busca de un todo coherente; Meyerowitz, por el contrario, hace de él una centrifugadora con el que descompone la realidad en sus partes constitutivas para examinarla, como si fuese el juguete de un niño.

### ***Epílogo: los acróbatas***

Cuando Joel Meyerowitz explora el sur de España para hacer sus fotos, trabaja con dos cámaras al mismo tiempo: una con un rollo de película en blanco y negro y la otra con un rollo en color. Hay un par de imágenes en este libro que lo subrayan claramente: vemos dos acróbatas durante un número de circo, fotografiados con unos segundos de diferencia en color y en blanco y negro. Meyerowitz, a diferencia de cualquier otro fotógrafo anterior, nunca abandonó el color, ni siquiera cuando en la década de 1960 el enfoque que dio a la fotografía de calle y la necesidad de fotografiar cada vez más rápido para no perder el paso a sus modelos (las películas en color eran entonces notablemente menos sensibles que las películas en blanco y negro) le empujaron a trabajar con el blanco y negro. Su apego al cine en color y la fe que profesaba en el potencial semántico de este —pese a no ser considerado todavía un arte por el *establishment*—, lo empujan a llevar siempre dos cámaras consigo, arriesgándose a confundirlas y disparar con una cámara en lugar de la otra. Hay una razón que lo explica: Meyerowitz

5 *Pierrot el loco*, dirigida por Jean-Luc Godard, 1965; *Easy Rider*, dirigida por Dennis Hopper, 1969; *El diablo sobre ruedas*, dirigida por Steven Spielberg, 1971; *Malas tierras*, dirigida por Terrence Malick, 1973; *Alicia en las ciudades*, dirigida por Wim Wenders, 1973.

6 Nos referimos en particular a las series aparecidas más adelante en formato de libro: Danny Lyon, *The Bikeriders*, Nueva York: Macmillan, 1968; Stephen Shore, *American Surfaces*, Múnich: Schirmer Mosel, 1999 (las fotografías se tomaron en 1972); William Eggleston, *Los Alamos*, Zúrich: Scalo, 2005 (la obra se finalizó en 1974); Lee Friedlander, *The American Monument*, Nueva York, *The Eakins Press Foundation*, 1976; Jacob Holdt, *Amerikanske Billeder*, Copenhague: Informations Forlag, 1977. David Company rindió en 2014 un primer tributo histórico-crítico a la fotografía «en el camino»: David Company, *The Open Road: Photography & the American Road Trip*, Nueva York: Aperture, 2014. [Versión en español: David Company, *En la carretera. Viajes fotográficos a través de Norteamérica*, Madrid: La Fábrica, 2014]

7 Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, Los Ángeles: autopublicado, 1966.

es el primer fotógrafo de la historia nacido con el color. No pasa por ningún aprendizaje con blanco y negro, sino que adquiere la técnica y la gramática del lenguaje fotográfico usando Kodachrome desde sus inicios. El día que dejó la agencia de publicidad para bajar a las calles abarrotadas de Nueva York vio claro que sus fotos debían captar la vibración y la energía que percibiera alrededor. Las imágenes en color debían formar parte de aquel proyecto, simplemente. Y así, en su caso, no se puede hablar de fotografía en color, sino de fotografía del color. Meyerowitz fotografía los colores del mundo como fotografía a un hombre, a una mujer, una casa o a un par de acróbatas bajo una sucia carpa de un circo a las afueras de la ciudad. La fotografía de estos últimos, en la versión Kodachrome, es en este sentido una imagen del rojo extendido sobre un cuerpo centelleante, el verde de un par de calcetines y el azul de las cuerdas atado a los mástiles que mantienen en pie la frágil estructura. Rojo, verde, azul. RGB. Colores primarios. Primarias como esta y todas las demás fotografías de Meyerowitz, que juegan al escondite con el espectador. Atractivas, vigorosas, directas, aparentemente unívocas, se desprenden de ellas, poco a poco, detalles y ambigüedades. Despliegan una atracción magnética: como el monolito de Kubrick, parecen sencillas, claras y elementales, pero podríamos mirarlas para siempre.