

## La edición fotográfica en Ramón Masats

**Jaime Fuster Pérez**

Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia: [jfuster@easdvalencia.com](mailto:jfuster@easdvalencia.com).

---

### **Resumen**

*El Premio Nacional de fotografía 2004, Ramón Masats Tartera (Caldes de Montbui, 1931), ha sido considerado como un fotógrafo intuitivo. Sin embargo, un detenido estudio de sus fotolibros y ensayos fotográficos publicados en las revistas ilustradas, permiten reivindicar otra faceta completamente desconocida: su labor como maquetador.*

*A lo largo de su carrera Masats toma conciencia de la edición fotográfica. Desde la solitaria imagen de la noticia de un periódico, al ensayo fotográfico, entendido desde el punto de vista de E. Smith como un conjunto mayor de imágenes que profundizan y trascienden, permitiendo un reflexión más detenida de la historia que se cuenta; hasta llegar al foto libro, considerado como una unidad expresiva, un todo con significación completa: el formato más complejo de todos...*

*Un Masats sofisticado y erudito se nos muestra consciente del montaje, del ritmo, del diálogo entre imágenes, de modo que la suma altera la percepción del conjunto. Un lenguaje que le llevará finalmente a explorar en el mundo del montaje cinematográfico y la dirección de documentales audiovisuales.*

*En una época de auténtica explosión del fotolibro español como la que vivimos, conviene reconocer, recordar y aprender de nuestros antecedentes, de aquellos maestros en el arte de contar historias.*

**Palabras clave:** *Fotolibro, narración, edición, diseño, coherencia, autoría, comunicación, ritmo, análisis.*

---

**Abstract**

*The National Photography Prize 2004, Ramón Masats Tartera (Caldes de Montbui, 1931), has traditionally been considered an intuitive photographer. However, a careful study of his photographs and photographic essays published in illustrated magazines unveils another aspect of his craft completely unknown until now: his work as a layout artist.*

*Throughout his career Masats pays great attention to photographic edition: from the lonely image published besides the news in a newspaper, to the photographic essay, understood from E. Smith's point of view as "a greater set of images that deepen and transcend leading the viewers to a more detailed reflection of the story that is being told; until reaching the photo book, which is considered an expressive unit, a whole with a complete meaning: definitely the most complex format of all.*

*A sophisticated and academic Masats reveals a whole new aspect of his personality, showing his awareness of the layout, the rhythm and the dialogue between images, so that the sum and disposition of the images alter the perception of the whole. A language that will finally lead him to explore the world of filmmaking and the direction of audiovisual documentaries.*

*In an age in which the Spanish photobook is at its peak, it is good to look back and give credit, remember and learn from our background, from those teachers in the art of storytelling.*

**Keywords:** *Photobook, narration, edition, design, coherence, authorship, communication, rhythm, analysis*

## **Introducción: Sobre la edición fotográfica**

Los estudios de fotografía de la Escuela de Arte y superior de Diseño de Valencia, tanto de Ciclo Superior como de Grado, presentan una gran carga horaria destinada a las asignaturas de taller, eminentemente prácticas, que se imparten tanto en el laboratorio como en el plató. En nuestra escuela, hemos llegado al consenso de que todas estas asignaturas tengan un marcado carácter proyectual. De este modo, cualquier ejercicio, hasta los más técnicos, se proponen como un proyecto construido entorno a un grupo de imágenes. Es decir, un desafío creativo que, además de enseñar el conocimiento técnico en sí, debe presentar una serie de cualidades como proyecto que implican de manera ineludible la edición fotográfica, entendida como el conjunto de decisiones que ayudan a la construcción de una poética concreta, un discurso, una narración.

El motivos para plantear (casi) cualquier aproximación al hecho fotográfico desde la perspectiva del editor, se debe a una serie de hitos que se han producido en los últimos años, tanto técnicos, como sociales, económicos...

La imparable evolución técnica nos sorprendió no hace demasiado tiempo con la aparición de las primeras cámaras fotográficas capaces de filmar video y de extraer una fotografía –en calidad profesional– de entre los 24 fotogramas por segundo de ese video. Las posibilidades técnicas de estas máquinas suscitaron un intenso debate<sup>1</sup>. Ante la inevitable pregunta de si desaparecerá la autoría única del fotógrafo –gracias a una tecnología que, evidentemente, da un gran protagonismo a la selección fotográfica– Chema Conesa<sup>2</sup> opinaba, ya en 2008, que, efectivamente, estos desarrollos técnicos iban a potenciar la figura del editor fotográfico.

Según Conesa los editores se iban a convertir en los verdaderos fotógrafos, mientras que los que están en la calle se convertirían en meros obreros. La autoría se iba a ver compartida. De hecho, esta situación podría llegar a provocar –a efectos teóricos– que el editor fuera considerado el autor verdadero. En aquella época, todavía no se habían implantado las cámaras fotográficas en los móviles (la fotografía ubicua), pero, de igual modo, para José Baeza<sup>3</sup> las innovaciones técnicas podían llegar a desembocar en la misma derrota profesional en la que viven los cámaras de televisión a los que no se les reconoce autoría alguna.

Es, precisamente, en este punto donde cobra protagonismo la figura del intermediario: comisarios, editores, diseñadores, maquetadores, directores de arte... Ellos encargan las imágenes a los fotógrafos, las seleccionan de entre la hoja de contactos y, finalmente, las ordenan y las disponen interpretando la mirada subjetiva del fotógrafo, controlando completamente el producto final.

Finalmente, la solución que han encontrado los fotógrafos para mantener su autoría ha sido convertirse, ellos mismos, en editores.

Efectivamente, desde mediados de los años dos mil (justo en plena crisis económica que barrió el mercado editorial, que hizo desaparecer la obra social de las cajas de ahorro y sus exposiciones, y que mermó del ya exiguo mercado de originales) los fotógrafos han aprovechado las posibilidades de las nuevas técnicas de impresión basadas en el offset digital, donde desaparecen los fotolitos y se facilitan tiradas muy cortas. Los fotógrafos han asumido las labores de editores, diseñadores, y distribuidores. Todo ello ha abaratado excepcionalmente todo el proceso, permitiendo una auténtica explosión de la autoedición de fotolibros.

---

<sup>1</sup>Peco, R., *La tecnología contra el “instante decisivo”*.

[http://www.soitu.es/soitu/2008/09/05/vidadigital/1220614558\\_296327.html](http://www.soitu.es/soitu/2008/09/05/vidadigital/1220614558_296327.html) [Consulta: 24 de abril de 2017]

<sup>2</sup>Fotógrafo, editor gráfico, comisario de importantes muestras fotográficas, director de la colección de libros *PhotoBosillo*, y asesor de la Fundación World Press Photo.

<sup>3</sup>Editor fotográfico del dominical de *La Vanguardia*.

Por otro lado, el fotolibro ha llegado al museo, convirtiéndose en un objeto artístico de gran valor: las primeras ediciones de los libros clásicos o de aquellos fotolibros bendecidos por la crítica, son consideradas objetos “patrimoniales” y “especulativos”, alcanzando precios altísimos.

La importancia de los libros como objetos creativos, como unidades con significación completa, se recogen en los tres tomos de la enciclopédica historia del fotolibro<sup>4</sup> de Martin Parr y Gerry Badger, así como los distintos catálogos y libros dirigidos por Horacio Fernández.

## Objetivos

Sin embargo, los fotolibros no son una invención reciente. El presente trabajo pretende dar a conocer los recursos narrativos de la obra de Ramón Masats; un autor que, ya en los años cincuenta, reflexionaba en voz baja sobre todas estas cuestiones.

Si estudiamos la bibliografía específica de Ramón Masats no es difícil imaginar los mecanismos intelectuales que llevaron a Masats a considerar el libro, o el ensayo fotográfico, como una unidad expresiva en sí misma. Y ese va a ser el objetivo de la presente comunicación: estudiar los recursos narrativos que utiliza Masats en sus obras y, como ejemplo paradigmático, su libro *Neutral Corner*. Una vez desvelados, proponemos una reflexión en forma de cuestionario que facilitamos a los alumnos para que ayuden a sus tomas de decisiones a la hora de enfrentarse a un fotolibro.

## *Neutral Corner* (1962) y la colección Palabra e Imagen de Lumen

Escoger un libro de entre toda la producción de Masats no es tarea fácil, aunque nos hemos decidido por *Neutral Corner*, publicado en la colección Palabra e Imagen de la editorial Lumen, dirigida por Esther Tusquets (1936-2012) y Óscar Tusquets (1941). El arquitecto Lluís Clotet (1941) también colaboró junto a Óscar Tusquets en la parte gráfica y de diseño.

En nuestra opinión, *Neutral Corner* es, posiblemente, el libro más completo y el más rico en recursos narrativos de toda la bibliografía de Ramón Masats gracias a la participación de los propios editores de la colección, muy interesados en extender las posibilidades discursivas del texto fotográfico.

Ramón Masats publicó dos libros en esta colección: *Neutral Corner* (1962) con textos de Ignacio Aldecoa, y *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1964) con textos de Miguel Delibes. Estos dos libros se han convertido en clásicos imprescindibles de la historia de la fotografía

---

<sup>4</sup>Parr, M. y Badger, G., (2004). *The Photobook: A History volume I, II y III*. Londres: Phaidon.

española y son dos de los mejores trabajos que Masats ha realizado nunca, gracias, entre otros motivos, al planteamiento editorial. Ninguna otra apuesta editorial fotográfica tuvo su continuidad temporal, su coherencia y su trascendencia.

El nutrido conjunto de obras surgidas y la impresionante calidad de los resultados obtenidos conlleva la reivindicación de misma<sup>5</sup>:

A este listado habría que añadir el proyecto sobre la Chanca de Pérez Siquier (que nos comentó que, aunque le hubiera gustado, no llegó a publicarse en la colección) y dos encargos inconclusos: uno sobre flamenco a Cualladó y otro sobre España, que Masats tampoco pudo acabar. La editorial Lumen, mediante la colección Palabra e Imagen, se convirtió en la canalizadora de gran parte de la producción nacional de aquellos años.

“Habíamos publicado varios cuentos infantiles de Ana María Matute, cuando fue a vernos un fotógrafo, Jaime Buesa, para ofrecernos un libro con textos breves de Matute y una imagen para cada texto: *Libro de juegos para los niños de los otros*. Lo contratamos y de ahí salió la idea. (...) Los fotógrafos, la mayoría de los fotógrafos, acariciaban como un sueño dorado la posibilidad, por muy pocos conseguida, de editar su obra en un libro. Y los autores importantes, que tenían su propio editor, no hubieran podido sin conflictos cederle un título a la competencia, pero Palabra e Imagen jugaba con ventaja. Necesitábamos textos tan breves que no encajaban en una colección de narrativa normal, y además eran muy bonitos. A los autores les hacía ilusión y a los editores no les importaba”<sup>6</sup>.

En una entrevista realizada con Esther Tusquets y Oriol Maspons planteábamos el tema:

(E. Tusquets, Barcelona, 31 de octubre de 2004) –“Se nos ocurrió una colección en la que el fotógrafo colaborase al mismo nivel de importancia que el escritor, que los dos trabajasen sobre el mismo tema y que se llamara Palabra e Imagen. Yo hice una lista de escritores y mi hermano Óscar hizo una lista de fotógrafos. Lluís Clotet también se implicó mucho. Y éste fue el planteamiento de la colección. Se daba tanta importancia al fotógrafo como al escritor. Esta era la idea inicial. En algunos libros se partía de las fotografías, en otros libros se partía de los textos y lo ideal hubiera sido que se hubieran hecho a medias, pero eso pasó muy pocas veces. Casi siempre se partió de un lado o del otro”.

El mero hecho de considerar al fotógrafo y sobre todo a la fotografía, al mismo nivel que al escritor y su literatura, supuso una auténtica revolución conceptual, que va más allá de la mera consideración social del fotógrafo o del escritor, pues presupone que la fotografía está igualmente capacitada que la literatura para contar historias. Es decir, reconoce a la fotografía su categoría de lenguaje y le da la oportunidad de que se exprese como tal.

“Sabíamos –Oriol nos lo había enseñado– que para Henri Cartier-Bresson, el Papa de la fotografía de reportaje, no preservar absolutamente el encuadre del negativo era anatema, pero nosotros teníamos nuestras razones: todas estas libertades estaban justificadas por la relación entre la imagen y el texto”<sup>7</sup>.

Cabe destacar que la lista de fotógrafos tuvo la inestimable ayuda del hiperactivo Maspons.

---

<sup>5</sup>Ver bibliografía general

<sup>6</sup>Tusquets, E., “Prólogo, casi cincuenta años después” en (2010). Vargas Ilosa, M. y Miserachs X., *Los cachorros*, Madrid: La Fábrica (2ª ed.), pág. 6.

<sup>7</sup>Tusquets, Ó., “Ramón Masats, un testarudo genial” en (2006). *Ramón Masats, Contactos*, Madrid: Ministerio de Cultura/Lunwerg, pág. 18.

“El primero al que osamos abordar, para colaborar con Delibes en un libro sobre caza, fue a Oriol Maspons. De inmediato se entusiasmó con la idea. No sólo realizó aquel y otros libros, sino que, con una camaradería ejemplar que hoy resultaría insólita, nos recomendó a otros fotógrafos: a Xavier Miserachs, Francisco Ontañón y Joan Colom, un desconocido y pintoresco personaje que se dedicaba a robar fotos de putas en el Barrio chino de Barcelona. Pero el fotógrafo por el que Oriol mostraba mayor admiración y el que más calurosamente nos recomendaba era Ramón Masats”<sup>8</sup>.

(E. Tusquets, Barcelona, 31 de octubre de 2004) –“En la lista de Óscar estaba: Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Català-Roca, Ramón Masats y unos cuantos más. Creo que Masats nos dijo que tenía unos textos hermosos sobre boxeo de Ignacio Aldecoa e hizo *Neutral Corner*. [En realidad esta afirmación de Esther Tusquets es un error, pues Aldecoa hizo los textos a partir de las fotos de Masats como veremos]. Óscar y yo nos fuimos con el «dos caballos» a Madrid a enseñarle la maqueta a Masats para que nos diera su conformidad en cada encuadre. Discutía cada fotografía: cómo se cortaba, cómo se hacía o cómo no se hacía. Éramos muy amigos”.

“Ninguno de los dos [Óscar Tusquets y Lluís Clotet] había cumplido veinte años ni tenía experiencia, pero creo que no me ciega la pasión [...] si afirmo que llevaron a cabo un trabajo excepcional [...] partíamos, para bien y para mal, de cero, y eso suponía torpezas, errores, pérdida de tiempo, pero también entrañaba la posibilidad de llegar casi sin darnos cuenta a soluciones inéditas. «Eso no puede ser», decía yo, siempre más conservadora. «¿Y por qué no?», interrogaba Lluís con su aire más inocente, especialista Lluís en poner el gesto de quien no ha roto un plato en su vida. «Porque no se hace nunca». Lluís se encogía de hombros. Óscar se encogía de hombros. Y se hacía. Eso sí, después de haberse discutido muchísimo, porque cada ínfimo detalle se discutía con Lluís durante horas o durante días (ganaba las batallas por cansancio del adversario: llegó a convencernos incluso de que no era preciso, *aunque se hiciera siempre*, que un libro llevara el título en cubierta, y sin título en la cubierta apareció el primer libro de la colección) [Jaime Buesa y Ana María Matute], y podía haber errores, pero no se debían nunca a la improvisación”<sup>9</sup>.

Clotet nos confirma que toda la colección estaba sometida al criterio del utilitarismo y/o del racionalismo: si una cosa funciona, es bella de por sí. Las páginas son múltiplos perfectos del pliego de papel (la hoja grande que después se pliega y se corta) para aprovechar todo el papel y evitar los restos. Otro de los efectos que pretendían al diseñar un formato casi cuadrado era singularizar y destacar la figura del libro entre el marasmo de una librería, pues se trataba de un formato muy novedoso.

“El punto más conflictivo iba a ser sorprendentemente el papel. La impresión de las fotos tenía que ser impecable y requería el mejor cuché. Hasta aquí no cabía discusión. Pero ¿y el texto? El texto sería casi siempre breve, iría por lo tanto en cuerpo grande, no presentaría problema de lectura. De hecho cualquier papel servía. Pero al decir «cualquier papel», yo no pensaba en una cartulina de embalaje, rugosa y de color grisáceo, ni remotamente proyectada para libros. ¿No servía? ¡Claro que servía! ¿Quedaba por ver si alguien compraría unos libros caros, libros de lujo, adecuados para regalo, impresos en esos papeles que se utilizaban en los mercados para envolver las cerezas o las sardinas”<sup>10</sup>.

Las razones aducidas para utilizar estos dos tipos de papel, se deben, por un lado, a facilitar la lectura de los textos, ya que el papel mate evita los reflejos y permite una mayor legibilidad. Por otro lado, el mezclar exquisitez con tosquedad correspondía a una moda del diseño de la época. Era un efecto buscado en donde se utilizaban elementos groseros con otros más refinados, como por ejemplo, realizar joyas con piedras de playa.

<sup>8</sup>Tusquets, Ó., *op. cit.*, pág. 15.

<sup>9</sup>Tusquets, E. (2005). *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona: RqueR, págs. 33 y 34.

<sup>10</sup>Tusquets, E., *op. cit.*, pág. 34.

A pesar de los logros estéticos conseguidos al equiparar fotografía y literatura, lo cierto es que, finalmente, la fotografía nunca pudo superar la concepción de arte menor con respecto a la literatura. El problema que tuvo la colección Palabra e Imagen es que salió antes de tiempo y no funcionó. Esther Tusquets nos confesaba que se vendía poquísimos y, por descontado, las ventas se producían por el escritor y no por el fotógrafo. El intento de equiparar literatura y fotografía fue inútil.

Clotet recuerda a Masats ofreciendo todo tipo de facilidades para maquetar el libro, ya que dio muchísima libertad sin intentar imponer su criterio. Piensa que pocos fotógrafos, actualmente, se prestarían a tanta manipulación como la que sufrieron sus fotos, pero Masats lo aceptó todo. Él y Óscar eran muy jóvenes y le propusieron cosas muy atrevidas y novedosas.

Ignacio Aldecoa (1925-1969) comentó a Clotet que le hubiera gustado hacer un libro de otro deporte más brutal –el ciclismo–. Libro que no se llegó a realizar por su prematura muerte, a los cuarenta y cuatro años de edad.

“Tampoco llegó a hacerse un segundo título que Ignacio proponía para Palabra e Imagen: «Estoy seguro de que el tema de la pesca es excelente –¿pesca en general?, ¿pesca de río o de mar?– y que podría salir un libro espléndido. Naturalmente a mí me gustaría, o digamos que siento más inclinación, por la pesca en el mar. Pesca laboral y peligrosa, y algunas de cuyas facetas conozco bastante bien. Habría que elegir un fotógrafo, no sólo bueno, sino además con ciertas dosis de osadía»<sup>11</sup>.

Boxeo, ciclismo, pesca... Como vemos, Aldecoa prestó un gran interés a actitudes sacrificadas y abnegadas. Buscaba la aventura épica de personajes comunes y anónimos, enfrentados a ambientes hostiles y a terribles circunstancias. Aunque la temática de su obra es variada, el interés por los oficios, la clase media o el éxodo rural a la ciudad es una constante en su trabajo. La obra de Ignacio Aldecoa permite, sin duda, configurar un amplio cuadro de la posguerra española.

“Aldecoa quería escribir la épica de los grandes oficios (así el oficio del mar que sólo pudo cifrar en una obra, *Gran Sol*) [...] la épica de los oficios humildes: el oficio de maquinista, de cobrador, de pocero, de segador, etc., convencido –y así lo expresó alguna vez– de que la dedicación entrañable de quienes los desempeñaban les confería grandeza cierta [...] Aldecoa compartía con Hemingway no sólo la afición al boxeo, sino también la admiración por ciertas apoteosis del valor, como los toros, sobre los cuales pensó en escribir una novela, y la lucha contra las fuerzas de la naturaleza (*Gran Sol*) [...] [*Neutral Corner*] es la historia de un oficio duro, pero ilustre; fuerte pero hermoso; legendario pero trágico”<sup>12</sup>.

Ramón Masats nos explicó que los textos de *Neutral Corner* fueron hechos a partir de las fotografías. Como Masats no conocía el mundo del boxeo, Ignacio Aldecoa le llevó a los gimnasios para introducirlo en el ambiente. El sistema de trabajo que pactaron Aldecoa y Masats, fue que Masats le proporcionaría las fotografías a Aldecoa y éste iría escribiendo.

<sup>11</sup>Tusquets, E., *op. cit.*, pág. 41.

<sup>12</sup>García-Posada, M., “El canto, el cuento, la palabra”, en Masats, R. y Aldecoa I. (1996). *Neutral Corner*. Madrid: Alfaguara (2ª ed.), sin paginar.

Como vemos, la vinculación entre el texto y las fotos es clara y total. Pero empecemos por el principio, por la portada del libro.

El libro está encuadernado con tapas duras envueltas en sobrecubierta de plástico. La portada presenta una imagen redonda del ring. La intención de Lluís Clotet era que ese gran punto de la portada subrayara, precisamente, la zona neutral. Además, un cuadrado blanco marcado con un punto oscuro dentro se distingue mejor entre el caos de las librerías, hecho que querían cuidar al máximo, puesto que querían mimar el libro al máximo.

“¿No se llamaba el libro *Neutral Corner*? ¿Qué más justificado, entonces, que poner en la cubierta una foto donde apareciese el rincón neutral? Pero la foto de un rincón vacío del ring no tendría mucho gancho aunque fuera de Masats, y muy poca gente entendería la relación con el título. Pero sí se entendería si imprimíamos un cuadrado negro enfrentado a la portada interior. Este cuadrado, que para nosotros era una clara alusión al cuadrilátero visto en planta, lo perforábamos con un disco blanco situado en una esquina, y la foto de la cubierta la recortamos también de forma circular, o sea que el círculo que en el interior se veía en planta, en la cubierta se veía en perspectiva... Y así todo quedaría justificado”<sup>13</sup>.

Como ya hemos comentado, los libros presentaban dos tipos de papel: uno brillante para que las fotos gozaran de mayor calidad y otro mate, para que los textos se pudieran leer mejor, sin molestos reflejos en su superficie. Esta decisión, eminentemente práctica, complicaba muchísimo la paginación. Esos moldes físicos condicionan de forma drástica los contenidos.

Los textos son necesariamente breves, lo que determina una enorme economía de medios y un uso muy acusado de los recursos estilísticos que, por otro lado, resaltan su intensa carga testimonial, ajustándose perfectamente al estilo sintético, casi poético, de la narrativa de Aldecoa.

“Alienta siempre en Aldecoa una acusada voluntad de forma, que alguna relación tiene con su formación inicial de poeta [...] Aldecoa aportó además a su orfebrería verbal un extremo sentido de la economía expresiva, inducida entre otros factores por la textura narrativa de su discurso. Uno de sus grandes logros reside en la conjunción de la eficacia del relato, siempre ajustado, siempre lacónico, y la honda belleza del estilo”<sup>14</sup>.

Cuestión aparte suponen las series de fotografías, que, aunque sometidas al mismo ritmo de pliegos —y con un total de 30 páginas de papel cuché— son maquetadas de una manera completamente diferente, atendiendo a su distinta funcionalidad expresiva. Lluís Clotet nos comenta que para relacionar las fotos con los textos la solución que encontraron fue duplicar las fotografías a las que se aludía en el texto, utilizando un tamaño mucho más pequeño. De este modo, las fotos que están directamente relacionadas con el texto se repiten con un formato y con una posición central exacta a las letras del título del capítulo que precede. Por tanto, la relación, la sutura entre estas fotos y los textos, es doble: visual o compositiva (mismo tamaño y misma posición) y en función del contenido de la imagen en sí (es decir, del sujeto fotografiado y su relación significativa con el título). Además, conseguían otro efecto: que pudieran observarse más nítidamente. Se deduce, que la gran mayoría de las

---

<sup>13</sup>Tusquets, Ó., *op. cit.*, pág. 18.

<sup>14</sup>García-Posada, M., *op. cit.*, sin paginar.



imágenes son relecturas de las grandes. De modo que, por ejemplo, un boxeador envuelto en una toalla en medio de unos radiadores nos puede sugerir, en las fotografías de mayor tamaño, que en los gimnasios hace mucho frío, dado que son lugares oscuros y pobres. Sin embargo, en la reproducción pequeña, la misma foto del boxeador y la toalla da un giro en su significado y representa a un boxeador absorto en sus meditaciones y sus sueños, una especie de *pensador*. ¿Quizá porque para Aldecoa o para Óscar Tusquets recuerde al pensador de Rodin en su postura? Como vemos, los textos dirigen la lectura de las fotos y las condicionan, limitando su polisemia, a modo de pie de foto.

Otra imagen que se reproduce a dos tamaños y con dos lecturas completamente diferentes es la del boxeador escribiendo, inclinado sobre un pupitre. La primera vez que aparece en el libro lo hace a toda página, abriendo uno de los pliegos de dos hojas de papel cuché y precediendo a una doble página con una foto de los vestuarios. El pliego de fotos anterior también está dedicado a describir el ambiente de los gimnasios, humanizando a los boxeadores. No son las sombras agresivas que nos encontraremos más tarde durante el combate. En estas fotos se reconocen los rostros y las miradas. Esta imagen, a su vez, incide en la dificultad que tiene el púgil de coger el lápiz dado lo forzada y constreñida que es su postura, circunscrita a un pupitre demasiado pequeño para su enorme cuerpo. La imagen nos muestra el ridículo papelito que requiere toda su atención y esfuerzo. Evidentemente, la foto nos habla de la educación del boxeador: sabe leer y escribir, pero no se maneja con soltura dentro de ese minúsculo cuadrilátero. ¿Quizá esa deficiente educación sea uno de los motivos que le han llevado a la práctica del boxeo?

“El boxeo era un oficio de pobres. De pobres que querían ganar dinero con él para ser alguien socialmente y redimir así el sufrimiento de sus allegados [...] Son solamente gente humilde que quiere un poco de gloria y un poco de felicidad, y el boxeo es el medio para lograrlas. Éste era, por lo demás, el ambiente que rodeó a los boxeadores españoles de la posguerra, cuando las cuatro cuerdas fueron una metáfora de las clases populares derrotadas en la guerra civil”<sup>15</sup>.

El título del capítulo que se corresponde con la repetición diminuta es “Jaculatorias”. La nueva versión de la fotografía que el libro nos ofrece conjetura con el escrito del citado papel. Presume que el púgil está escribiendo sus rezos —breves y fervorosos— a Júpiter, el dios del combate. Ruegos para quebrarle el alma al contrario, para restañar las heridas... oraciones para alcanzar la gloria. Se manejan dos niveles de relación entre las fotos y los textos gracias a la disparidad del tamaño de ampliación.

Las fotos grandes marcan una línea narrativa más independiente de los textos que las fotos pequeñas, desarrollan la historia de una manera lineal, cronológica. Las fotografías grandes relacionan unas fotos con otras por medio de la paginación y podrían funcionar perfectamente sin el apoyo de los textos. Las imágenes de mayor dimensión empiezan describiendo el gimnasio, los entrenamientos, los púgiles... para después reproducir el combate. En él se

---

<sup>15</sup>García-Posada, M., *op. cit.*, sin paginar.

recoge: la presentación de los contrincantes –en una arriesgadísima doble página donde los oponentes se abaten literalmente, el uno contra el otro, al pasar las hojas–, su inicio, los segundos de descanso, las caras de los boxeadores agotadas y desfiguradas, llenas de hematomas y derrames –utilizando el recurso del *racord* de mirada al enfrentar los dos púgiles cada uno mirando a la página contraria–, la violencia de los golpes y el implacable K.O. final. Lo cierto es que todo el libro es armónico y coherente, y forma una unidad creativa asombrosamente imbricada. A ello, sin duda, contribuye la coincidencia de estilos de ambos autores: los dos son analíticos y sintéticos, y plantean su obra del modo más breve, para que en su precisa concisión, sea lo más rotunda, directa y esencial posible. Esta concurrencia de estilos viene dada, entre otros motivos, porque el territorio natural de Masats es la literatura: primero porque a él le gusta leer y, luego, por la forma de contar. *Neutral Corner* funciona tan bien porque en la obra está hermanada toda la parte visual y la parte literaria. Es una unidad total.

Por su parte Lluís Clotet y Óscar Tusquets dispusieron del permiso de los dos autores para jugar con todo ese material a su antojo, como reproducir una imagen en una página –con un boxeador en el cuadrilátero– y el negativo de esa misma imagen, del mismo tamaño, en la página contraria. En el texto aparece un fragmento que habla de un boxeador que entrena haciendo sombra... y por eso aparece una foto enfrentada a su sombra, su negativo. También Clotet y Tusquets articularon la serie del cruce de golpes del combate, dándole ese formato alargado. Se pueden pensar que éstos habían cortado las fotografías para conseguir ese efecto de batería rápida de golpes, pero Lluís Clotet nos explicó que consiguieron esa sucesión tan dinámica no cortando la imagen, sino añadiendo negro a su parte inferior.

El clímax de esa secuencia del cruce de golpes, absolutamente fílmica, se resuelve en la página siguiente, con la soberbia doble página de la silueta del choque de puños. Masats sintetiza el combate en su mínima expresión: negro, dureza, golpe, dolor. A su vez, se jugó con el blanco de los márgenes de la foto, de ahí que se utilice alternativamente la imagen a sangre o los bordes en blanco o negro.

Además del material que aparece reproducido en el libro, Masats entregó más originales que finalmente no se llegaron a utilizar. A pesar de ello, Clotet insiste en que respetaban mucho la opinión de los autores y que, como la maquetación era tan especial, viajaron a Madrid para entrevistarse con Masats y Aldecoa para que dieran su beneplácito a la maqueta del libro.

“A pesar del gran respeto que profesábamos por las fotos de Masats, nos atrevimos a proponerle cosas ciertamente arriesgadas: recortar en un círculo la foto de la cubierta, dedicar una doble página a una foto pequeña, repetir fotos en un formato mucho menor, doblarlas simétricamente en negativo y, en un alarde de temeridad, agrandar el fondo negro superior de la foto del definitivo y dramático K.O. para aumentar así el efecto de caída [...] ¿No hablaba éste de boxeadores que peleaban con su sombra? Pues nosotros enfrentábamos al boxeador con su simetría en negativo, peleando con su sombra [...] Siempre teníamos nuestras razones, lo

malo era que casi nunca conseguíamos que nuestros clientes las compartiesen. Pero Ramón sí las compartió, y juntos hicimos una de esas obras de juventud que te pasas el resto de la vida pensando que no podrás superar”<sup>16</sup>.

Oriol Maspons nos regala una anécdota sobre el tiraje de las planchas de las fotos del libro, que nos parece muy significativa para comprender la especial estética que Masats confiere a sus imágenes sobre el boxeo.

(O. Maspons, Barcelona, 20 de octubre de 1999) –“Óscar Tusquets me dijo, «Vete a ver si te gustan las pruebas que nos ha hecho S.A.D.A.G». ¡Aquellos imbéciles...! Ramón Masats les entregó las copias y ellos al llegar las fotos, como las vieron muy negras y creyendo que éramos unos chapuceros que no respetábamos la realidad, las metieron en aceite –en platos de aceite– para que quedaran más grises y que tuvieran valores en las sombras... A mí no me avisaron hasta después de hecho. ¡Qué desgracia, cuando vi todo aquello gris!... Masats las quería muy duras. Les dije: «Yo represento los intereses del fotógrafo y todo esto no sirve». Y ellos decían: «Podemos retocar, refinar». –¡No, no, ni refinar, ni no refinar! Con todo esto, con todos estos grabados, no se tirará el libro adelante. «¡Escuche señor, que nosotros tiramos muy bien y que en esta casa...!»). Hubo que volver a pedirle originales a Masats porque habían aclarado las copias. Era un truco que hacían los grabadores para no tener que tirar duro, porque les molesta. Como la plancha se queda con mucha pintura y aquello lo tienen que poner a secar aparte, no pueden tirar como a ellos les interesa y les gusta. A ellos les interesa que todo quede gris para que no haya cargos de tinta y todo eso... Se repitió, pero el grabador y su ayudante me querían pegar. ¡Me amenazaron!”.

En efecto, las fotos debían ser aplastantemente oscuras, dramáticas y severas. Los desconchones de la pared y las manchas de humedad reflejan una intención crítica; igual que las fotos ya comentadas de los radiadores o del boxeador-escritor. Todas ellas traslucen un contexto social que deambula entre la humildad y la franca pobreza, aunque Masats otorga la mayor humanidad y dignidad a las personas retratadas, conmovido por su difícil modo de ganarse el respeto y el sustento.

El combate es el hecho que da sentido a las vidas de los púgiles y al libro mismo. La lucha da un sentido casi heroico a toda la liturgia del boxeo, pero para ello debe de ser dura, implacable. La crítica deja paso a la energía y al dramatismo. Es una cuestión de restar luz, elementos y valores en las sombras para llegar a la máxima condensación de fuerza. El negro da potencia a la pegada.

Después de todo lo apuntado hasta el momento, sólo cabría preguntarnos cuál fue el recibimiento o la importancia real del libro en la historia de la literatura, o de la fotografía, o de esta breve historia mixta:

“[...] ni en vida del autor ni después de su muerte esta obra maestra que es *Neutral Corner* ha recibido la atención debida [...] Se diría que su rareza material (texto acompañado de foto) y, sobre todo, su difícil clasificación han hecho de ella un título incómodo de manejar. La obra desconcertó o produjo sólo tibias reacciones cuando apareció y en la no escasa literatura crítica suscitada por la escritura aldecoana ocupa un lugar secundario. De hecho no se ha reeditado en 34 años; la edición que hoy se publica es la primera desde 1962”<sup>17</sup>.

<sup>16</sup>Tusquets, Ó., *op. cit.*, págs. 18 y 19.

<sup>17</sup>García-Posada, M., *op. cit.*, sin paginar.

En efecto, en 1996 se produce una segunda edición de *Neutral Corner* que contaba exactamente con el mismo material, las mismas fotos, los mismos textos y hasta el mismo tamaño y formato. Sin embargo, los resultados serán totalmente dispares, en detrimento de la realizada por Juan Pablo Rada, responsable editorial de esta segunda edición. Esta disparidad de calidad en el resultado final nos confirma la importancia del diseño y la maquetación que hemos venido exponiendo. Por eso vale la pena detenernos en esta obra fallida. Todos los aciertos del primer libro se desvanecen en el segundo. Desaparecen los dos tipos de papel (y por tanto la voluntad utilitaria), el grafismo en negro, el punto en la tapa, la imagen en negativo, las fotos menudas repetidas en los títulos, la sobriedad y la contención del blanco y negro. Por el contrario, en esta segunda ocasión las letras se imprimen en azul, mientras que el color de las hojas discurre entre el marfil y un ñoño crema pastel a juego con unas guardas de color teja, lo que hace que todo el conjunto tenga un carácter cálido y amable. Asimismo, desaparece el nombre de Masats en la cubierta, excepto por una pequeña tira de papel que recorre las tapas. Queda, por ello, trastocada la paridad entre fotografía y literatura.

Por otro lado, en el propio libro se comenta que se han eliminado algunas fotos porque son consideradas como un anacronismo.

“Hemos renunciado a la reproducción tal cual de *todo* el libro –texto y fotos– por entender que hubiera sido un anacronismo sin demasiada justificación. Aldecoa concibió su obra al margen de las fotografías. De hecho, él mismo orientó a Ramón Masats en cuanto al alcance de las ilustraciones, por lo demás excelentes, y le enseñó algunos escenarios propicios. Editores Alfaguara, de acuerdo con Masats, con Josefina Aldecoa, viuda del escritor, y con el preparador de la presente edición, ha seleccionado y tratado con los actuales criterios de diseño y composición algunas de las fotografías que ilustraron la edición de 1962. Hemos desechado las fotografías que tenían mayor carga de época”<sup>18</sup>.

Una maliciosa curiosidad nos lleva a buscar cuál ha sido el criterio de modernidad. ¿Qué “ilustraciones” (ya el término nos indica cuál es la consideración subsidiaria de las fotos) “por lo demás excelentes”, no han pasado esta criba por presentar una “mayor carga de época”? Como ejemplo tenemos la imagen del plano general del gimnasio con la enorme mancha de humedad de la pared, posiblemente la fotografía más crítica desde una perspectiva social. Curiosamente, han desaparecido casi todas las paredes con manchas de humedad que aparecían en la primera edición, ya que, o bien se ha suprimido completamente la fotografía, como en este caso, o la imagen se ha reencuadrado para eliminar cualquier señal de penuria. También ha desaparecido la foto del punto de luz sobre el cuadrilátero y su negativo, aunque tengamos que agradecer que se haya recuperado la foto del boxeador golpeando al aire delante de las taquillas, foto que no aparece en el libro original. El orden de las fotos es completamente aleatorio, sin un orden cronológico, sin ningún discurso narrativo propio, intercalando los entrenamientos con el combate, y éste con la vuelta al ambiente del gimnasio y los entrenamientos. Las imágenes, por tanto, se limitan a ilustrar los textos de una manera directa, redundante y simplona.

---

<sup>18</sup>Ediciones Alfaguara, “Nota al texto”, en Aldecoa, I. y Masats, R., (1996) *op. cit.*, sin paginar.

A pesar de todo ello, hay dos defectos especialmente graves en esta edición: la compulsiva e incontrolada obsesión por cortar los precisos y ajustados encuadres de Masats (quizá el corte más grave sea la casi desaparición de la foto del boxeador-escritor, ya que sólo se ve la hoja de papel y las manos, y no se sabe quién escribe ni por qué) y, sobre todo, la falta de negro: ese “denteroso gris ala de mosca” que tanto irritara a Maspons.

Como vemos la edición fotográfica, y la maquetación son determinantes en la comunicación de una obra fotográfica, y el hecho de que hayan dos ediciones del mismo libro, con tan dispar resultado, tiene una gran efectividad didáctica para nuestros alumnos.

### **Resultados: propuesta de reflexión para el alumno ante un libro fotográfico**

–Número de páginas y número de imágenes

–Formato de las páginas del libro y formato de las imágenes. ¿Cómo se resuelve la relación entre ambos formatos? ¿Juega con las sangrías y los espacios en blanco o el libro se adapta al formato de las imágenes? ¿Cómo se resuelven las fotos verticales y horizontales?

–¿Los márgenes son blancos o de otro color? ¿Ese otro color tiene una función expresiva o meramente plástica? Si las imágenes tienen márgenes puede ser para reencuadrar las imágenes remarcando el carácter fotográfico de las mismas o quizás si van a sangre puede ser que se les elimine ese “marco” (como el de un cuadro, una venta desde donde observar al mundo) y se pretenda presentar el mundo como tal, no el carácter fotográfico de las imágenes. Puede ser que los márgenes tengan una justificación funcional y se usen simplemente para evitar tocar las imágenes con los dedos.

–Tamaño del libro. ¿Es grande porque pretende mostrar unas imágenes espectaculares o muy pequeño para ser más accesible, íntimo y privado? Distancia de lectura de las imágenes aproximada.

–¿Hay más de un tipo de papel o no? Tono y textura del papel. Mate, satinado, brillante. Blanco o crudo. Gramaje adecuado al tamaño o no.

–Relación entre el texto y las imágenes. ¿El texto va como pie de foto, maquetado junto a las imágenes o en pliegos diferentes? ¿los textos son los títulos de las imágenes o son independientes?

–Tono, color y saturación. El libro es en color o blanco y negro. Las fotos son en color o blanco y negro. El tono del todo el libro es oscuro, denso, con un negro profundo (clave tonal baja), o claro y luminoso (clave tonal alta), o gris medio. Colores saturados o apagados. Colores fríos o cálidos. Esas características se mantienen o van evolucionando en función de su narrativa.

–Maquetación de la imagen en la página. ¿Hay una foto por página o hay más? ¿Se respeta cada imagen independiente o se solapan?

–Uso de la imagen a doble página. ¿Se propone con un uso narrativo o plástico? Pueden aparecer con una frecuencia regular al principio de cada capítulo o en el prólogo o el epílogo ¿La doble página respeta la integridad de la imagen o desaparecen partes fundamentales de la misma en el pliego?

–Relación entre las dos páginas del libro abierto. ¿Aparece sólo una imagen en la página derecha o aparecen una o más en cada página? ¿Relación entre las dos páginas de tipo narrativo o compositivo? Se propone una maquetación dialéctica entre las dos páginas, por ejemplo, series de descomposición del movimiento, o record de mirada o de movimiento entre las dos páginas, o relación por semejanza o por contraste. ¿Se mantiene una direccionalidad de lectura concreta, de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, o de dentro hacia fuera o viceversa? ¿Aparecen algunas páginas en blanco entre las páginas destinadas a las imágenes o todas están llenas?

–Ritmo de lectura. ¿Aparecen elementos que se repiten periódicamente marcando un ritmo? Por ejemplo: Mismo número de imágenes por capítulo, aparición de dobles páginas cada mismo número de páginas, o una misma imagen que se repita a lo largo de todo el libro... Pocas imágenes pero muy grandes y compositivamente muy complejas, o muchas imágenes más sencillas y más pequeñas. Se puede extraer alguna métrica.

–Análisis narrativo de todo el libro. ¿Está estructurado por capítulos? ¿Cómo están justificados los capítulos?: orden alfabético, enciclopédico, desarrollo temporal, por colores, por números, literario mediante un planteamiento, nudo y desenlace, por mera acumulación. ¿Hay prólogo y epílogo? El libro es circular y acaba como empieza, o es lineal.

–Sobran o faltan imágenes. Se repiten fotos sin ninguna justificación o hay variedad visual y se mantiene el interés durante todo el libro.

–¿Todos los elementos antes estudiados son coherentes con el tema del libro? ¿Cuál es el tema del libro?

## Bibliografía específica de Ramón Masats

### Libros

- Masats, R. y Aldecoa, I. (1962). *Neutral Corner*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Masats, R. y García Serrano, R. (1963). *Los Sanfermines*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Masats, R. y Delibes, M. (1964). *Viejas historias de Castilla la Vieja*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Masats, R. y Carandell, L. (1981). *Nuestro Madrid*. Madrid: Luna Wennberg.
- Masats, R.; Carandell, L. y Sanpedro, J. L. (1982). *España diversa*. Madrid: Luna Wennberg.
- Masats, R.; Ontañón, F. y Bonet, A. (1983). *Palacios Reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R.; Masagué, A. y Collazos, Ó. (1984). *Monasterios Reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. y Carandell, L. (1984). *Madrid es más que Madrid*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. y Ríos Ruiz, M. (1985). *Jerez, del ayer al futuro*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. (1985). *Un Paseo por Madrid*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. (1985). *El agua de Madrid*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. y Vernet, J. (1987). *Al-Andalus. El Islam en España*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R.; Carandell, L.; Zarza, D. y López Mondéjar, P. (1987). *Madrid*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. y Carandell, L. (1988). *Desde el cielo a España*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. y Carandell, L. (1988). *Del cielo a Madrid*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. y Caballero Bonald, J. M.I. (1989). *Andalucía*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. y Pérez Escolano, V. (1989). *Sevilla*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R.; García Rodero, C.; Chamorro, K.; Fontcuberta, J.; Laguillo, M.; Esclusa, M.; López Mondéjar, P. y Quiñones, F. (1991). *Astilleros de ayer a hoy 1877-1991*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. y Carandell, L. (1995). *Madrid, Madrid, Madrid*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. (1996). *Madrid y su comunidad, un mundo diverso*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. y Aldecoa I. (1996). *Neutral Corner*. Madrid: Alfaguara (2ª ed.).
- Masats, R. (1997). *Madrid pasen y vean*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. y Vidal, J. (1998). *Toro*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. (2000) *Ramón Masats*. Madrid: La Fábrica.
- Masats, R. (2004). *Ramón Masats*. Madrid: La Fábrica (2ª ed.).
- Masats, R.; López, R. y Henares, I. (2005). *Andalucía. Cultura y diversidad*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. y Hemingway, E. (2009). *Sanfermines*. Madrid, La Fábrica (2ª ed.).
- Masats, R. (2009). *Ramón Masats*. Madrid: Lunweg.
- Masats, R. y Delibes, M. (2010). *Viejas historias de Castilla la Vieja*. Madrid: La Fábrica (2ª ed.).

### Catálogos

- (1961). *Masats*, Madrid: Cuadernos del Ateneo de Madrid.
- (1999). *Ramón Masats fotografía*, Madrid, Círculo de Bellas Artes/Lunweg.
- (2002). *Ramón Masats La memoria construida*, Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Consejería de las Artes, Comunidad de Madrid.
- (2005). *España: diez miradas*, Madrid: Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales/Lunweg.
- (2006). *Ramón Masats, Contactos*, Madrid: Ministerio de Cultura/Lunweg.
- (2007). *Ramón Masats, Cuenca en la mirada*, Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca/Lunweg.
- (2008). *Ramón Masats, La nueva mirada*, Barcelona: Kowasa.

### Bibliografía general

- Buesa, J. y Matute, A. M. (1961). *Libro de juegos para los niños de los otros*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Cartier-Bresson, H. (1968). *El mundo de Henri Cartier-Bresson*. Barcelona: Lumen.
- Català-Roca, F. y Alberti, R. (1968). *Libro del mar*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Colita y Benet, J. (1971). *Una tumba*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Colita y Caballero Bonald, J. M. (1975). *Luces y sombras del flamenco*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).

*La edición fotográfica en Ramón Masats*

- Colom, J. y Cela, C. J. (1964) *Izas, Rabizas y Colipoterras*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Cortázar, J. (Fotos) y Gálvez, A. (colaboración) (1972). *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Gasparini, P. y Carpentier, A. (1970). *La ciudad de las columnas*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Hosoe, E. y Yuhio, M. (1963). *Muerto por las rosas*. Barcelona: Lumen.
- Larrain, S. y Neruda, P. (1984). *Una casa en la arena*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Malet, C. y Barral, C. (1970). *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Maspons, O., Ubiña, J. y Cela, C. J. (1963). *Toreo de salón. Farsa con acompañamiento de clamor y murga*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Maspons, O. y Delibes, M. (1963). *La caza de la perdiz roja*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Maspons, O. y García Lorca, F. (1976). *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Miserachs, X. y Vargas Llosa, M. (1967). *Los cachorros*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Ontañón, F. y Grosso, A. (1964). *Los días iluminados*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).
- Parr, M. y Badger, G., (2004). *The Photobook: A History volume I, II y III*. Londres: Phaidon.
- Tusquets Blanca, E. (2005). *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona: RqueR.
- Van der Elsken, E. (1966). *Sweet life*. Barcelona: Lumen.
- VV. AA. (2006). *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid.