

Iberic@I

Revue d'études ibériques et ibéro-américaines

CRIMIC



[Présentation de la revue](#)

[Numéros »](#)

[Equipe éditoriale »](#)

[Contributions »](#)

[Auteurs](#)

[Mots clés](#)

[Contacts](#)

Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)

par Nancy Berthier, Rafael Rodríguez Tranche, Vicente Sánchez-Biosca

Resumen : Este texto es una recopilación de las tres conferencias que se pronunciaron en junio de 2009 con motivo de la exposición comisionada por Rafael Rodríguez Tranche en la Casa de Velázquez de Madrid sobre las fotografías de Kati Horna durante la guerra civil española (1937-1938). El objetivo es destacar, en tres momentos, la especificidad de la mirada fotográfica de la entonces joven artista: primero de manera general, en segundo lugar, con un enfoque restringido a una temática, la del motivo de las ruinas, y por fin, a partir de la lectura de una selección de imágenes representativas.

Palabras claves: Kati Horna/Guerra civil/ España/Fotografía/Fotoreportaje

Résumé : Ce texte rassemble les trois conférences prononcées en juin 2009 à l'occasion de l'exposition organisée à la Casa de Velázquez de Madrid sur les photographies de Kati Horna pendant la guerre civile espagnole (1937-1938), dont le commissaire était Rafael Rodríguez Tranche. L'objectif est de cerner, en trois moments, la spécificité du regard photographique de celle qui était alors une jeune artiste : tout d'abord de manière générale, en second lieu autour d'une thématique limitée, celle du motif des ruines et enfin, à partir de la lecture d'une sélection d'images représentatives.

Mots clefs : Kati Horna/Guerre civile/ Espagne/Photographie/Photoreportage

En el año 1979, la fotógrafa de origen húngaro Kati Horna ofrecía a las autoridades españolas un conjunto de negativos impresionados entre 1937 y 1938 durante la guerra civil española, una colección posteriormente adquirida por el Ministerio de Cultura español. Dio lugar a una exposición en 1992, y a un catálogo hoy en día agotado, *Kati Horna. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)* (Salamanca, Ministerio de Cultura, 1992). Sin embargo, estas imágenes circularon poco^[1]. Con motivo del coloquio internacional *Imágenes de la guerra civil española. Nuevas retóricas del miedo*, que tuvo lugar en la Casa de Velázquez de Madrid, se organizó una nueva muestra de fotografías de Kati Horna sobre la guerra civil española, comisariada por Rafael Rodríguez Tranche, y titulada “ Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la Guerra Civil española (1937-1938) ”, que dio lugar a tres conferencias a cargo de Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne Paris IV, CRIMIC EA 2561, Francia), Rafael Rodríguez Tranche (Universidad Complutense de Madrid, España) y Vicente Sánchez-Biosca (Universidad de Valencia, España), los tres coordinadores del coloquio internacional. Este texto es una recopilación de estas conferencias que analizan, en tres momentos y desde tres perspectivas, la especificidad de la mirada fotográfica de la entonces joven artista : primero de manera general (I- *Fragmentos del paisaje cotidiano después de la batalla* por Rafael Rodríguez Tranche); en segundo lugar, con un enfoque restringido a una temática, la del motivo de las ruinas (II- *El arte nuevo de hacer ruinas...* por Nancy Berthier); y, por último, a partir de la lectura de una selección de imágenes representativas (III- *Tan lejos, tan cerca. Variaciones sobre la resistencia en algunas fotos de Kati Horna* por Vicente Sánchez-Biosca).

I- Fragmentos del paisaje cotidiano después de la batalla por Rafael Rodríguez Tranche

“La cámara no es un obstáculo ¡es uno mismo!”

Kati Horna

1.

En octubre de 1939 Kati Horna desembarca en Veracruz (México) procedente de Francia. Lleva consigo una pequeña caja de hojalata con imágenes tomadas por ella durante la Guerra Civil española. En México se establece definitivamente y continuará su labor como fotógrafa hasta el final de sus días. Durante años, espera pacientemente a que España recupere las libertades democráticas. En 1979 Horna ofrece a las autoridades españolas el contenido de esa valiosa caja: 270 negativos impresionados entre 1937 y 1938, los únicos que pudo salvar tras huir a París al terminar la contienda. Finalmente, la colección es adquirida por el Ministerio de Cultura español en 1983 y pasa a formar parte del patrimonio visual (junto a colecciones como las de Alfonso, Robert Capa o Albert-Louis Deschamps) sobre nuestra guerra. Hasta entonces, estas fotos habían permanecido

prácticamente inéditas. Sólo tuvieron una limitada difusión cuando fueron realizadas, escasa si se compara con la alcanzada por las imágenes que han quedado asociadas –y fijadas– a la memoria oficial de la Guerra Civil. Al contemplarlas ahora, es inevitable interrogarse por su inexplicable ausencia como parte de esa memoria ¿Azares del destino, que quiso relegarlas al oscuro silencio de una caja, o tal vez una forma de observar la guerra que no se ajustaba a los cánones del fotoperiodismo reinante entonces o reivindicable hoy?

Sea como fuere, este legado se revela ahora como una fuente inestimable por su coherencia de conjunto y por su valor complementario respecto a esas imágenes emblemáticas. Pero volvamos la vista atrás e intentemos recomponer las circunstancias que dieron origen a esta obra.

2.

En 1937 Kati Horna llega a España con el encargo de realizar un álbum para la propaganda exterior del gobierno republicano. Al mismo tiempo, comienza a colaborar con publicaciones de orientación anarquista como *Libre Studio*, *Mujeres Libres*, *Tierra y Libertad* y *Umbral* (en las dos últimas publicará la mayoría de sus trabajos). Pese a los pocos datos de los que disponemos sobre su estancia en España, todo hace suponer que las imágenes hoy conservadas son una parte de las que realizó. Sin embargo, este carácter parcial, lejos de debilitar el conjunto, lo convierte en una obra que sugiere ser interpretada como un todo coherente. A ello contribuye el hecho de que la propia Horna (como si quisiera establecer una secuencia) haya numerado, datado y titulado cada imagen. Y como en uno de esos dibujos que se desvelan tras unir con líneas una relación consecutiva de números, al recorrer estas imágenes surge un retrato y, lo que es más elocuente, una mirada propia detrás de él. Un retrato que es, a la vez, un relato y bien podría ser el resultado de un periplo. Porque Horna recorre con su cámara Teruel, el frente de Aragón, Valencia, Játiva, Gandía, Silla, Vélez Rubio, Alcázar de San Juan, Barcelona, Madrid..., y con ello parece trazar un mapa imaginario, un viaje a través del paisaje humano de la guerra, rastreando sus heridas, pero también sus huellas cotidianas. Así pues, al verlo en su totalidad es inevitable establecer una lectura global, porque unas imágenes parecen sumarse a las otras, componer un mosaico con fragmentos reveladores, con facetas inusuales de la guerra española.

De entrada, frente a las imágenes más difundidas del conflicto, la cámara de Horna parece rehuir deliberadamente los momentos álgidos o heroicos en los que se inmortalizan acontecimientos o el fragor de la batalla. Tampoco encontramos el sufrimiento aún humeante o el grito desgarrador de las víctimas. En vez de todo eso, la fotógrafa opta por una visión más cercana, más ordinaria, y menos espectacular si se quiere, pero no por ello menos reveladora del drama de la guerra. Su mirada (sin renunciar a la inmediatez de la foto que captura fracciones de segundo) se instala en un tiempo distinto, el lapso anterior o posterior al acontecimiento. En sus imágenes laten las últimas vibraciones de la onda expansiva, aquellas que nos permiten entender, al tiempo, lo que hay de eterno y universal en sus personajes detenidos en ese momento. Por eso es capaz de captar algo de lo inmutable dentro del eco chirriante de la tragedia. Antes que por su fuerza expresiva, sus campesinos, sus soldados, sus mujeres, sus niños y ancianas nos conmueven porque son retratados en su singularidad no como meras representaciones del teatro de un suceso.

Digámoslo de otro modo: las fotos de Robert Capa, Gerda Taro, Agustí Centelles o David Seymour son rotundas, precisas, oportunas. Parecen (conscientemente) destinadas a forjar una aureola mítica, a crear un imaginario bélico saturado de héroes comprometidos, de luchadores surgidos del pueblo, de milicianas que encarnan una nueva mujer. Al tiempo, el sufrimiento de la población brota ardiente de entre las ruinas, clama entre la devastación para erigirse en denuncia de portada. Horna llega después y nos muestra otra perspectiva. En ese sentido, su instante no es el del fotorreportero, sino el del momento en el que todos se han ido ya con las imágenes exclusivas. Sus fotos no nos confirman, nos interrogan. O mejor, nos suscitan que las interroguemos por ese antes, por ese después. Y esto es así porque ella no sólo se interesa por el horror, sino por la secuencia que sigue a continuación. Ciertamente, la guerra planea sobre muchas de sus imágenes, en algunas de forma palpable, en otras de modo alusivo. Sin embargo, la habilidad de Horna es encuadrarla en un paisaje más vasto y complejo, en una dimensión más profunda.

3.

La distancia de Horna con otros fotógrafos de la guerra también es extensible a los medios técnicos empleados. La Guerra Civil española está considerada el primer conflicto bélico que recibió una auténtica cobertura mediática. La aportación de los reporteros gráficos fue, en este sentido, decisiva y su nueva forma de afrontar los acontecimientos se debe en buena medida a las herramientas que emplearon^[2]. Las cámaras de “paso universal” (las que usaban un formato de película del mismo tamaño que la cinematográfica de 35 mm.), como la Leica o la Contax, dieron a los fotógrafos una libertad de movimientos insospechada hasta entonces (sin sacrificar excesivamente la calidad de la imagen frente a las cámaras de placas). Estas cámaras, portátiles y ligeras, eran idóneas para el tipo de situaciones ante las que se enfrentaron los reporteros, de ahí que se asocien al nacimiento del fotoperiodismo. Sin embargo, sólo unos pocos privilegiados pudieron utilizar estos medios. De hecho, la mayor parte de los fotógrafos españoles que trabajaron en el bando republicano no disponían fácilmente de película de 35 mm. y muchos tuvieron que volver a las cámaras de cajón de gran formato y preparar y emulsionar sus propias placas.

Horna trabaja con un tipo de cámara distinto: uno de los primeros modelos de la serie Rolleiflex^[3]. Fabricada por la empresa alemana Franke & Heidecke, esta cámara tiene interesantes particularidades: incorpora un sistema de doble objetivo (uno para el visor y otro para la captación) o TLR, que permite seguir viendo el motivo mientras el obturador está abierto. Este tipo de visor no consigue eliminar el error de paralaje y la imagen que se forma en él no es muy luminosa. Esto, unido a su mayor peso y tamaño, hacen que estas cámaras sean menos operativas que las de paso universal para determinadas situaciones. Otra peculiaridad es el uso de película de 120 (denominada popularmente “medio formato”), que permite hacer 12 exposiciones en negativos de 6x6 cm. La gran ventaja del tamaño del negativo, comparándolo con el 35 mm. de las cámaras de paso universal (24x36 mm.), es que se pueden obtener ampliaciones de gran calidad. Las limitaciones son el reducido número de exposiciones por carrete y su mayor coste^[4].



Otro aspecto relevante es la proporción cuadrada del formato, lo que inevitablemente lleva al fotógrafo a plantearse la composición de forma distinta (aunque siempre exista la posibilidad de reencuadrar la foto en el laboratorio). Por ejemplo, induce a situar el motivo principal en el centro. De ahí su idoneidad para el retrato en primer plano^[5]. Horna evitará a menudo este tratamiento convencional, rehuendo la frontalidad para optar por los encuadres en inclinación diagonal (fotos 99, 127, 140, 166), los picados y contrapicados (fotos 22, 29, 131, 140, 221) o descentrando ostensiblemente el motivo (fotos 82, 111, 129)^[6].

Además, la Rolleiflex de esos años llevaba un objetivo único Zeiss Jena Tessar de 75 mm. f/3.8 (equivalente al objetivo normal de 50 mm. de las cámaras universales), por lo que el fotógrafo estaba limitado con el ángulo visual y una distancia focal única^[7]. La emulsión fotográfica más extendida para las cámaras Rolleiflex era la Agfa Isopan F 17 DIN (40 ASA-ISO). Con esa reducida sensibilidad es más que probable que Horna disparara con un diafragma entre 5´6 y 8 en exteriores (a una velocidad de obturación de 125 o 250). Los “problemas” con la obturación son perceptibles en las fotos tomadas en interiores sin apoyo de flash (no se utiliza en ningún caso), donde los personajes que están moviéndose han quedado desenfocados y la profundidad de campo se ha recortado drásticamente (fotos 104, 107, 225)^[8]. La fotógrafa húngara tampoco rehúye las grandes diferencias de exposición en una misma imagen. Así, la foto 115, realizada en el Comité de refugiados de Gandía, nos muestra un personaje en primer término a contraluz iluminado por la luz exterior de un ventanal que ha quedado totalmente sobreexpuesto. Todo ello nos habla de opciones creativas en las que la técnica se sacrifica en beneficio de la fuerza expresiva del motivo^[9].

Por último, aunque pueda resultar anecdótico, la forma de coger, mirar y encuadrar con esta cámara comporta una relación distinta con lo fotografiado. El gesto del fotógrafo queda más oculto, su trabajo es más discreto, si así lo quiere (la imagen captada por el visor se forma en un cristal horizontal situado en la parte superior, por lo que se observa desde arriba y no llevando la cámara al ojo). Además, hay una facilidad especial para fotografiar a media altura, lo que permite ensayar, sin apenas cambiar la postura, los contrapicados (fotos 96, 104, 138 y 166)^[10]. La foto 140 es una demostración de las posibilidades expresivas de este procedimiento. Muestra un grupo de niños tras salir de un refugio antiaéreo en Valencia con la expresión de miedo aún en sus rostros. El contrapicado extremo recorta y confronta a los niños contra el cielo y los “lanza” hacia nuestra mirada para intensificar su expresión y situarnos en una perspectiva insólita, extraña a la visión adulta.



Imagen 140.
©DR

En todo caso, la preferencia de Horna por el formato 6×6 es una opción expresiva que se mantendrá a lo largo de su carrera posterior, recurriendo a él para todo tipo de encargos y reportajes^[11].

4.

Un recorrido en detalle por algunas de sus imágenes de guerra nos permitirá ahondar en las similitudes y distancias entre la obra de Horna y la de sus contemporáneos.

Esa fijación de lo permanente, de lo inmemorial antes expuesta podría estar representada por la foto 20. Titulada “Campesino aragonés”, compone una estampa propia de los pioneros de la fotografía. Podría ser una foto de Charles Clifford o de Jean Laurent (aquellos fotógrafos viajeros que fijaron diversas escenas tradicionales de la España del siglo XIX), si no fuera porque sabemos que está hecha, inscrita en el tiempo de la guerra. Por más que ese anciano, apoyado en ese muro secular, nos traslade con su porte a un universo ancestral, inmutable.

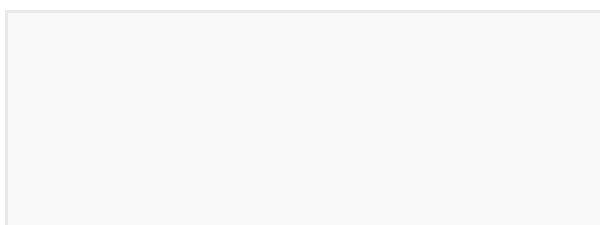




Imagen 20.
©DR

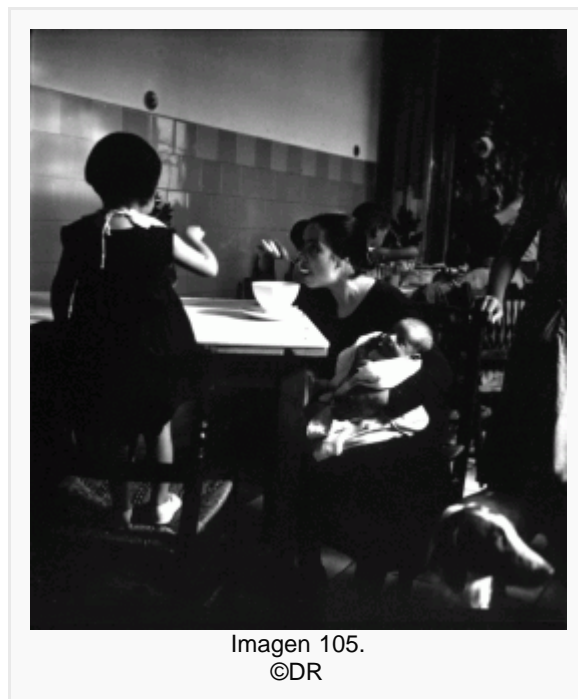
La foto 33, “Niño de Vicien”, nos muestra a un niño sentado junto a la puerta de una casa. Los pocos elementos que contiene permiten situar la escena en un ambiente rural. Todo parece respirar un aire de cotidianidad, de tarde plácida en la que el niño ha decidido asomarse para ver el exterior sin perder la seguridad del umbral. Es precisamente su actitud la que, atravesada por la idea de la guerra, nos induce a leer la curiosidad como inquietud. Su mirada (¿pensativa? ¿atemorizada?) apunta a algo que escapa a la tranquilidad de ese espacio y se desplaza no solo al exterior del lugar, sino a la dimensión temporal.



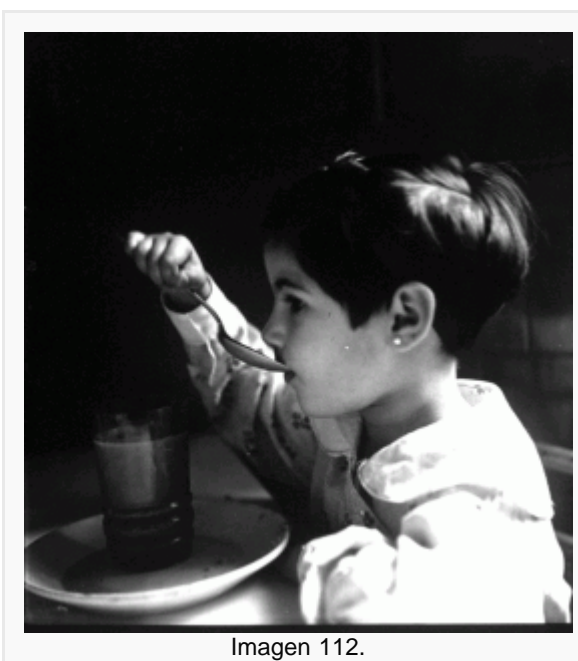
Imagen 33.
©DR

En la foto 105, la escena de una madre comiendo junto a la que, suponemos, es su hija podría inscribirse también dentro de una perfecta cotidianidad. Es más, transmite elementos que sentimos inmutables, consustanciales al celo maternal (esa mirada vigilante de la madre ante el frágil equilibrio de la niña subida en la silla, la protección que ejerce con su regazo al bebé que sostiene). Sin embargo, poco a poco, la foto va revelando ingredientes coyunturales: el vestido negro de la madre, ese bebé que parece desgajado de la atención principal, el entorno

que remite a un comedor público, un perro que irrumpe alterando el pacto con el instante preciso y, sobre todo, la ausencia del padre dentro de una composición familiar (¿tal vez muerto o en el frente?). Estamos en un comité de refugiados y la guerra ha dejado sus huellas sembradas en la imagen.



En la foto 112 (de la misma serie de la anterior) una niña toma un vaso de leche como haría habitualmente, si no fuera porque está en un centro de refugiados y esa acción adquiere carácter de auxilio. Una niña que ha sido sorprendida con una mirada abstraída (tal vez, más propia de un adulto). Una niña que ha sido fotografiada sola y nunca sabremos si ese recorte espacial (deliberadamente acentuado por un juego de luz/no luz) oculta o no la ausencia de progenitores.



©DR

La foto 129 retrata a una niña sentada en una calle del barrio chino de Barcelona. Junto a ella se acumula un reguero de harapos y cachivaches. El montón de cosas se prolonga más allá del encuadre, como si fuera una inmensa hilera de material de desecho, restos del naufragio a los que la niña, con su presencia, parece dotar de orden, sentido. La composición abre numerosos interrogantes: ¿juega con ellos? ¿Los vende? ¿Vive en la calle? En todo caso, su mirada alegre a cámara, su pelo recién peinado (lo sabemos porque lo hemos visto en la foto anterior), componen una vitalidad que la elevan más allá de ese paisaje desolado (invocación de los desastres de la guerra).



Imagen 129.
©DR

La foto 162 nos muestra a unos niños sentados, posiblemente descansando después del juego. El suelo de arena está lleno de garabatos. Uno de ellos lleva un palo en la mano, sin duda ha dibujado con él. Otro tiene unas muletas apoyadas en el suelo. También han debido servir para el juego. Cuando nuestra mirada, después de haber atendido el conjunto, recorre los detalles de la imagen y sigue el itinerario que va de las muletas hacia el niño, descubrimos que le falta una pierna. Entonces, el juego revela una trágica amputación, una violenta irrupción del mundo adulto. La guerra está inscrita en la imagen, pero ya con otra temporalidad. Es, como indicábamos más arriba, el tiempo de lo cotidiano cortocircuitado, segado, donde aún late con fuerza el acontecimiento.

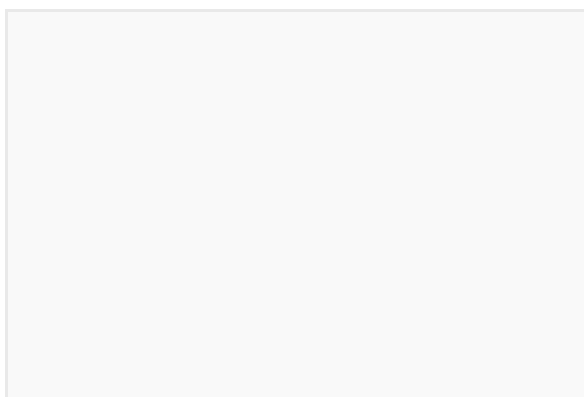




Imagen 162.
©DR

Por último, habría que destacar dos tipos de imágenes recurrentes en el trabajo de Horna, que ahondan en todo lo expuesto hasta aquí. Aparentemente, nos hablan de los efectos materiales de la guerra, pero en realidad simbolizan un nuevo imaginario: la fractura de la vida civil en un escenario, la ciudad, propio de la modernidad. Se trata de dos categorías de imágenes que es necesario asociar porque, aunque se muestran desgajadas, son las dos mitades de un mismo lugar, paradigma de la devastación, transformado ahora en una suerte de “intimidad saqueada”. Son esas fotos donde aparecen los efectos de los bombardeos sobre núcleos urbanos. Por un lado, las imágenes de edificios abiertos por la mitad, suspendidos en el vacío, semiderruidos, exhibiendo su interior como casas de muñecas vacías (fotos 141, 145-148, 178, 195, 196, 197, 208). Justamente esos, no los completamente destruidos, sino los que permiten reconstruir con la imaginación cómo fueron antes. Frente a ellos, nuestra mirada accede impudicamente a una cotidianidad rota, a un espacio familiar despojado. Es inevitable pensar a la vez en su poder de evocación: remiten a un tiempo en el que ese universo bullía. Por otro lado, las escenas de montones de enseres apilados en la calle, que emergen de entre las ruinas como el botín de un naufragio (fotos 60, 143, 144, 179). Sin su espacio protector (las paredes que los contenían), sin su funcionalidad los objetos adquieren una nueva materialidad: son una palpable sinécdoque de sus antiguos poseedores. Al tiempo, dotan a la topografía urbana de una nueva faz caracterizada por la disolución de la dicotomía: exterior/interior, público/privado. Es más, cobran un valor escenográfico: se solapan, concatenan, amontonan en una perfecta representación del caos. Inútil buscar una cadena lógica en su interior (como en la foto 144).

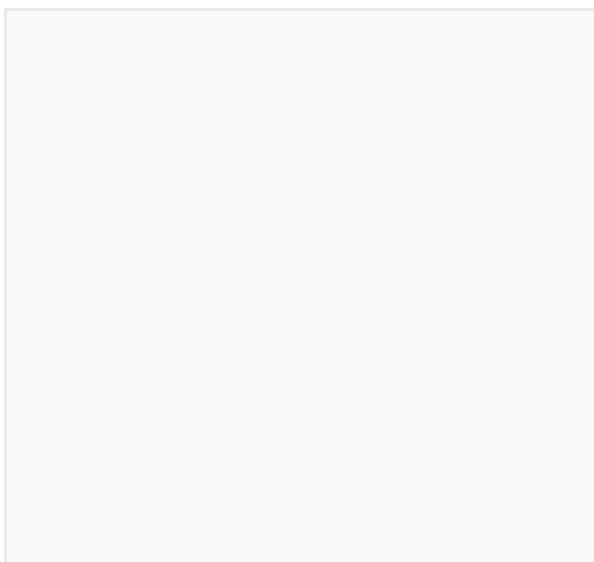




Imagen 144.
©DR

A través de todos estos motivos y lugares percibimos la principal operación de sentido establecida por Horna sobre el universo que retrata: salir del instante decisivo para cifrar un tiempo diferido en el interior de cada imagen. Y sobre esta insólita construcción temporal se traza una nueva geografía: captar el rostro como paisaje y el paisaje como rostro. Ese podría ser, en esencia, el arte de la cámara de Kati Horna.

II- El arte nuevo de hacer ruinas... por Nancy Berthier

*Yo me asomo al balcón; desde allí veo
la ciudad cenicienta que respira
al gris conmocionado de los aires,
la atmósfera agrietada que soporta.*

*¿A qué desolación, a qué destino,
pertenecen sus lívidos inmuebles,
sus agotados turnos de trabajo,
sus transeúntes fieles?*

Juan Eduardo Cirlot, *Ciudad de cenizas*, 1949

Recién llegada de París, donde había paseado su cámara fotográfica sobre los apacibles espacios urbanos de los cafés y del Rastro de la “ Ville lumière ”, Kati Horna topó rápida y regularmente, durante su estancia en España, con los escombros y las ruinas que la guerra ya había producido en 1937 y 1938. Como muchos fotógrafos que estaban cubriendo el conflicto español, la fotógrafa húngara se dedicó a captar el entonces nuevo arte de hacer ruinas. Lo nuevo radicaba no en las ruinas como tales, presentes en la historia militar desde siglos, ni en los mismos bombardeos, experimentados ya antes de la primera guerra mundial, sino en un radical cambio de escala debido al desarrollo tecnológico de los nuevos medios de destrucción masiva que, combinado con nuevos

objetivos (la población civil), les otorgaba una dimensión casi cósmica, ofreciendo a la mirada unos escenarios urbanos inéditos para entonces. Alejándose de toda estética de la dramatización, que privilegia lo humano (cadáveres, heridos, civiles huyendo o refugiados, etc.), Horna dirige resueltamente su cámara hacia las ruinas, que constituyen sin lugar a dudas uno de los motivos originales del conjunto de sus fotografías de la guerra civil. En efecto, sobre las 270 imágenes que contiene el fondo depositado en los Archivos, podemos contar 38 vistas de ruinas (un 14%), tomadas fundamentalmente en Teruel, Barcelona, Madrid, en el frente de Aragón y en el frente de Madrid en dirección al Pardo. Esta serie de fotografías contrasta con el resto de su producción, dedicado en su mayor parte a la figura humana, mediante el género del retrato, individual o colectivo.

Una función testimonial

No cabe duda de que la primera función de esta serie de fotografías es de tipo testimonial o documental. Frente al espectáculo de ciudades o pueblos convertidos en ruinas o escombros, Kati Horna, como la mayor parte de los fotógrafos de la época, quiso captar una situación histórica y dejar constancia de la nueva fisonomía urbana que engendraban los nuevos métodos bélicos. Su interés por la ciudad y, más generalmente, por la arquitectura, se había desarrollado durante su estancia parisina y se prolongaría después de la guerra, en México, donde fotografiaría centenares de edificios, tanto civiles como instituciones, escuelas, museos, etc., colaborando a veces con arquitectos. En 1973, la fotógrafa resumía así su actitud artística frente a la arquitectura: “ En mis fotos, trato de capturar lo insólito de la arquitectura^[12]”. En el caso de los lugares de la guerra civil que recorrió, lo insólito precisamente, se ofrecía a la mirada de modo, por así decirlo, casi natural en el espectáculo de las ruinas. El marco urbano occidental moderno, heredero de las transformaciones topográficas decimonónicas, se fundamentaba en un principio de orden y de racionalización que de repente evidenciaba su fragilidad y su carácter perecedero, expuesto a la violencia de los ataques aéreos. Fotografiar las ruinas era entonces fotografiar urbanizaciones en un extraño estado de transición: entre un pasado sugerido por los rastros presentes de una ordenación perdida y un futuro –todavía incierto- de reconstrucción. Era testimoniar un caos forzosamente transitorio del que la imagen fotomecánica podía no sólo denunciar desde su compromiso con la mirada, sino también recordar para generaciones futuras. La fotografía nº 196, titulada “ Casas bombardeadas en Madrid ” y tomada en septiembre del año 1937, es paradigmática de la manera en la que la fotógrafa ha traducido el caos urbano derivado del arte nuevo de hacer ruinas. Encuadrada en plano general, como gran parte de sus fotos de ruinas, ofrece el espectáculo desolador de lo que debió haber sido una alegre calle bordada de edificios y convertida ahora en una especie de gigantesco vertedero.

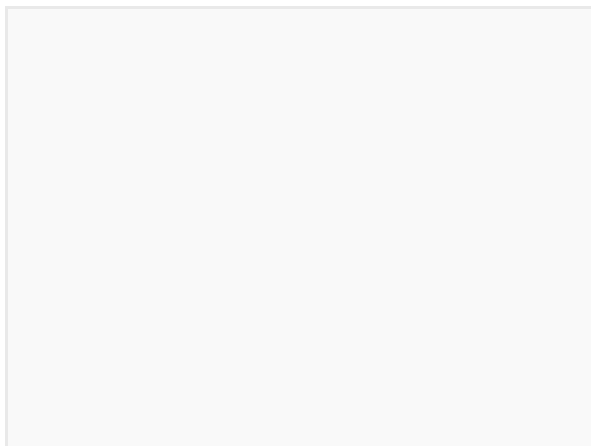




Imagen 196.
©DR

La calle, teóricamente destinada a la circulación, pierde su función natural, obstruida por unos escombros amontonados al lado de los cuales las dos palas del primer plano parecen irrisorias. Un igual sentimiento de irrisoria se desprende de la decena de figuras humanas presentes en la fotografía, que parecen fundirse en el campo de ruinas. La parte inferior de la fotografía evidencia una ciudad “desarquitecturada”, cuyos fragmentos, recuerdos abstractos de lo que pudo ser, adquieren funciones insólitas: de tal tronco mutilado cuelgan ahora chaquetas, y tal piedra, que pertenecería antaño a un sólido edificio, sirve de asiento. En la parte superior, a la derecha, se alza, contrastando con la horizontalidad del campo de ruinas, un edificio cuya frágil verticalidad cierra el siniestro espacio. Al igual que la calle, ha perdido su función principal de preservación de la intimidad: la antigua racionalidad urbana (recordada por los restos arquitectónicos), fundamentada en una clara distribución del espacio entre lo interior y lo exterior, queda del todo abolida. Esta fotografía, como la mayor parte de la serie, deja constancia de las consecuencias materiales del arte nuevo de hacer ruinas sobre la topografía de la ciudad. Pero en la mirada de Kati Horna, las imágenes de las ruinas no se reducen a esta primera dimensión testimonial.

El arte de la metalepsis

De manera general, lo que llama la atención en la serie de fotografías de Kati Horna sobre la guerra civil es la casi ausencia en ellas de lo que constituye el arsenal clásico de la representación bélica: escenas de “acción”. De sus 270 fotografías de la guerra civil, solamente 3 se relacionan de modo más o menos directo con este tipo de iconografía: las 47, 48 y 200, en las que podemos ver a unos hombres con armas en el frente en situación de combate. La 48 es la única de ellas en que se representa la “acción” bélica propiamente dicha, con un soldado de espaldas apuntando al enemigo. Se trata obviamente de una excepción en el conjunto. Lo que interesa a Kati Horna en el conflicto no es su dimensión militar sino sus consecuencias en la vida diaria de la población, tanto la de los civiles como de los combatientes. Respecto a la temática de los bombardeos, la fotógrafa prescinde de la misma manera de cualquier dramatización o “espectacularización” para centrarse en el motivo estático de las ruinas. Sin embargo, si rehúye voluntariamente de cualquier representación de la violencia en acto, no por ello es ausente la violencia de sus fotografías. En efecto, se presenta en ellas mediante una función metonímica que se asienta en un arte de la metalepsis, una figura retórica que suele expresar la causa por la consecuencia, y viceversa. El espectáculo de las ruinas presentes se concibe entonces como la consecuencia de los bombardeos

pasados que las imágenes designan *in absentia*. Observemos, por ejemplo, la fotografía nº 179 titulada “ Casas bombardeadas ” (sin fecha, sin lugar), muy parecida a la anterior, por la manera en que se estructura en ella el espacio fotográfico, dividido en una parte inferior (el de la calle) y una parte superior (los edificios) que el tipo de encuadre elegido, en gran plano, permite abrazar conjuntamente.



Imagen 179.
©DR

Ninguna violencia explícita en esta imagen apacible y globalmente estática: edificios, árboles y escombros inmóviles, un camión parado, unos hombres que conversan, una señora que registra los bultos, o gente que simplemente está mirando. Casi podemos imaginar a partir de estos componentes visuales el intenso silencio que reina entonces en dicha calle. Sin embargo, esta imagen tranquila de un “ después ” convoca fuertemente, por metalepsis, el “ antes ”. La violencia del bombardeo pasado estalla frente a la visión de las fachadas despanzurradas que exhiben sus entrañas. Los cuartos abiertos a los cuatro vientos sugieren la fuerza del impacto, el estrépito del derrumbe de las paredes, los gemidos de las vigas quebradas. Su vacío es sinónimo de una ausencia que remite metalépticamente a una anterior presencia. Podemos imaginar la huida desordenada y aterrorizada de los habitantes, podemos casi oír sus gritos por encima del ruido de las alarmas y del zumbido de los aviones, podemos imaginar la muerte ¿Cuántas personas quedarían encerradas para siempre en estas cárceles de piedra? Los escombros y objetos domésticos de la parte inferior de la fotografía participan de la gran metalepsis. Yaciendo en la calle, van configurando una especie de irrisoria barricada que expone a la vista de todos una intimidad repentinamente violada, con los colchones, en particular, que van yuxtapuestos a una serie de objetos muy dispares. ¿Será la señora de la extremidad derecha de la fotografía, que parece haber encontrado algo en ese gran vertedero, superviviente de una de esas viviendas en busca de lo suyo? o, más prosaicamente, ¿una mujer pobre deseosa de encontrar algún tesoro? Cualquiera que sea la respuesta, el resultado es el mismo: delata la precariedad en la vida cotidiana a consecuencia del bombardeo. Al practicar un arte de la metalepsis, al eludir de este modo la representación directa de la violencia, la fotógrafa se sitúa en un campo estético profundamente original, marcado por un sentido del pudor y un rechazo al morbo, que encontramos en las demás fotografías que sacó Kati Horna durante su estancia en España.

Una función estética

Acerca de su conjunto de fotografías de la Academia de San Carlos, hechas en México en 1973, Kati Horna comentaba: “ toda forma está animada por un mensaje mágico. Cada construcción es a la vez que edificio, casa o iglesia, un sueño latente, una actualización de la materia que sin la forma estaría condenada a la nada^[13] ”. Se evidencia en esta observación de la fotografía una sensibilidad estética especial hacia un aspecto peculiar de los edificios : la relación armoniosa que se suele establecer en ellos entre forma y materia. Para Kati Horna, un edificio no se reduce pues a una funcionalidad como conjunto de viviendas sino que es también el espectáculo puramente visual de una materia hecha forma. En sus fotografías de los espacios urbanos, tanto en París como en España o luego en México, su mirada tiene una acuidad peculiar para, mediante unos enfoques precisos, captar la poesía visual de los edificios, así como el “ sueño latente ” que encierran. En el caso de España, el motivo de las ruinas acentúa esta sensibilidad hacia la relación forma/materia en la medida en que el resultado de los bombardeos rompe su equilibrio armónico. Pero al mismo tiempo, revela de cierta manera su esencia : al haber desaparecido las fachadas, la materia se impone, desnuda. A este respecto, la fotografía n° 148, titulada “ Calle Marina. Bombardeo de marzo ”, sacada en Barcelona después de los bombardeos de marzo del año 1938, es particularmente espectacular.



Imagen 148.
©DR

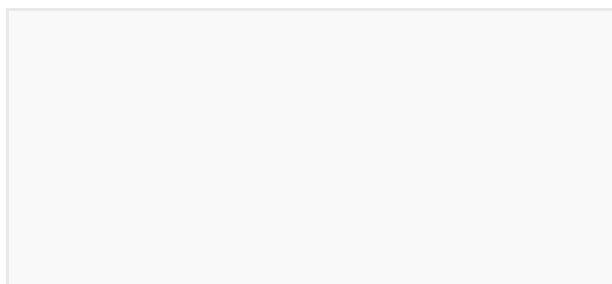
La fotografía ha elegido en ella un encuadre en plano general, pero con un fuerte contrapicado que pone de realce la nueva relación forma/materia debida a los efectos del bombardeo. El encuadre resalta las formas: la verticalidad del edificio principal (o mejor dicho, de lo que queda de él), puesta de realce por la misma verticalidad de la fotografía, enfatiza el carácter geométrico del “ sueño latente ” que lo ideó, su ordenación perfecta en sendos pisos que reproducen un mismo modelo de vivienda. Pero al mismo tiempo, el encuadre le confiere una oblicuidad extraña, reforzada por las líneas de la oblicuidad del edificio de al lado y del árbol del primer plano. La visión de la materia se impone: piedra, ladrillo, madera... En las paredes del edificio de la parte derecha, el papel despedazado ostenta su materialidad frágil y recuerda fuertemente otras fotografías de Kati Horna dedicadas a unos muros (n°169 hasta n°174). El “ mensaje mágico ” de esta fotografía de ruinas, al igual que las demás de la serie, obviamente, no puede ser, no ha de ser, el mismo que el de los edificios “ enteros ” que pudo fotografiar en París o en México, o incluso en la misma Barcelona durante la guerra civil (n° 153, 155, o 156). No se celebra en ellas la capacidad creadora del hombre para someter la materia a la forma sino que se evidencia, al contrario, su capacidad de destrucción.

En el siglo XIX, el escritor François-René de Chateaubriand distinguía dos categorías de ruinas, “l’une, ouvrage du temps ; l’autre, ouvrage des hommes ” y precisaba: “ Les premières n’ont rien de désagréable, parce que la nature travaille auprès des ans. Font-ils des décombres, elle y sème des fleurs ; entrouvrent-ils un tombeau, elle y place le nid d’une colombe : sans cesse occupée à reproduire, elle environne la mort des plus douces illusions de la vie^[14]”. La representación de este tipo de ruinas antiguas, presente en la civilización occidental desde el siglo XIV, dio lugar a una auténtica poética de las ruinas que se concretaría en un género pictórico y que incluso fue un motivo fotográfico ya desde el siglo XIX. Pero a diferencia de las ruinas antiguas o medievales que suscitaron los sueños de los artistas o escritores a lo largo de los siglos, en su calidad de testimonios de grandezas pasadas, el espectáculo de las ruinas de la guerra civil fotografiadas por Kati Horna sólo delata lo efímero de las ciudades modernas. Acerca de la segunda categoría de ruinas, Chateaubriand proseguía: “ elles sont plutôt des dévastations que des ruines ; elles n’offrent que l’image du néant, sans une puissance réparatrice. Ouvrage du malheur et non des années, elles ressemblent aux cheveux blancs sur la tête de la jeunesse^[15] ”. Las ruinas que son obras de los hombres invitan a una meditación sobre la doble naturaleza del hombre, creador y destructor. En el marco de la guerra civil española, esta meditación era acentuada por la magnitud de las destrucciones de un arte nuevo de hacer guerra que se desarrollaría en adelante con cada vez más intensidad en otros lugares, otras ciudades, otros frentes...

III- Tan lejos, tan cerca. Variaciones sobre la resistencia en algunas fotos de Kati Horna por Vicente Sánchez-Biosca

1-

La foto no está identificada, tampoco el lugar. El hombre saluda alzando su boina, sin duda en dirección al objetivo de la cámara. La toma no ha sido –lo deducimos enseguida– captada al azar, como reza una *doxa* respecto a nuestra contienda civil; pero tiene algo de instantánea. El personaje está doblemente enmarcado; tras él, una puerta de madera entreabierta, uno de esos pórticos macizos remachados por clavos robustos; más arriba, se esboza inequívoco el arco románico de una iglesia. No es difícil transportarnos a esas iglesias de los pueblos españoles; en muchos de ellos todavía perduran. La figura humana es extraña: por una parte, estática, sus pies se hallan juntos, desmintiendo un movimiento anterior. En cambio, su saludo afirma lo contrario; tal vez haya pose, pero no por ello falta un punto de sorpresa. Sospechamos que acaba de salir de esa iglesia... Pero ¿quién lo haría con un pitillo entre los labios?



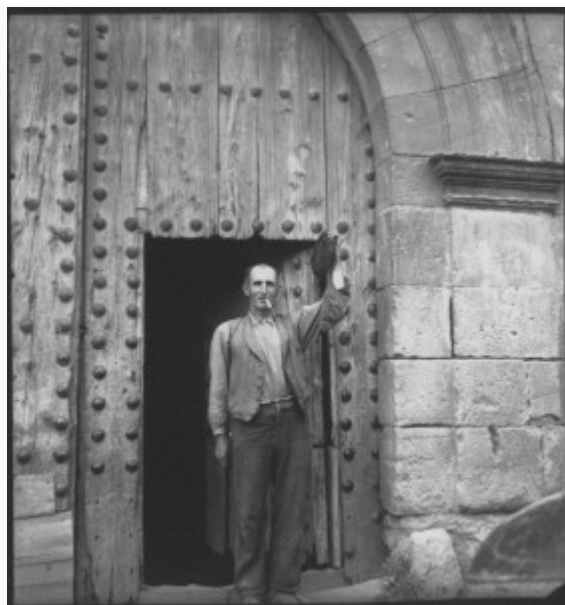


Imagen 182.
©DR

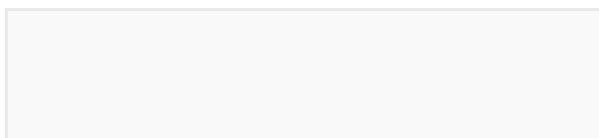
De seguro, nos hallamos en zona republicana. Kati Horna sólo fotografió allí. El hombre es un labriego: su pantalón toscamente atado a la cintura, su chaleco abierto, la misma boina con que celebra nuestra presencia, la camisa arrugada; en cambio, el botón superior pulcramente cerrado refuta el mínimo desaliño que un miliciano barcelonés convertiría en ostentación. ¿Qué hacía este hombre en la iglesia?

Una lectura automática se precipita: podría tratarse de un miliciano, saliendo de una iglesia ocupada y destinada a otros fines. Mas ¿por qué entonces no se sobreviene esa reducción, tan sencilla y habitual en aquellos tiempos, del hombre en símbolo? Bastaría con que el saludo, por ejemplo, se produjera con el puño cerrado. ¿Por qué ni un solo objeto, ni un solo rastro humano más, confirma la transformación del sentido de esa *casa del Señor*? En el hombre hay una llamativa compostura, aquello que los clásicos denominaron *decorum*.

Algo resiste en esta fotografía; algo reclama un saber; algo nos alerta de que su silencio y naturalidad son un semblante de otra cosa; que el secreto sólo se podría haber revelado un instante antes o que la clave ha sido discretamente desplazada fuera de campo, tras esa puerta que, no obstante, se encuentra entreabierta, como si nada anormal sucediese, pero sin que una sola huella de su interior asome en el umbral.

2-

La mujer está sentada dando la espalda a la puerta de acceso su casa. La calle a duras penas merece ese nombre: mal apisonada, los cascotes, las oquedades. Es Beceite, en la provincia de Teruel. El origen de los signos es incierto: ¿los combates de una guerra?, ¿la humildad del pueblecito? Podemos leerlo –claro- con la engañosa evidencia del contexto de una batalla cercana; también -¿por qué no?- con la ingenuidad atenta de una mirada antropológica. Tan sólo la sacudida del tiempo vacilaría entre una mirada y otra.



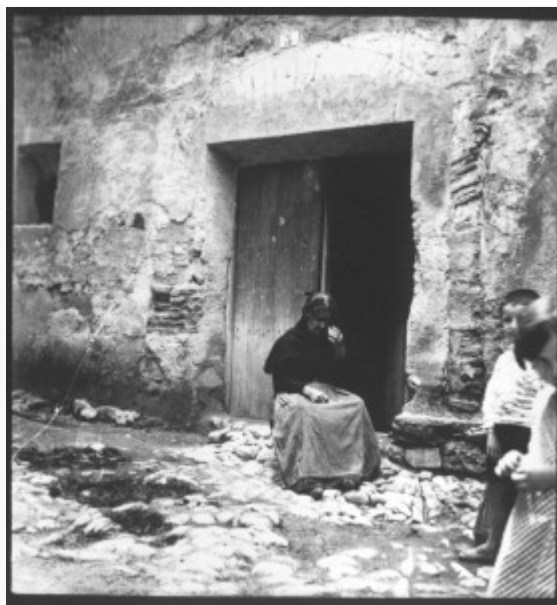


Imagen 32.
©DR

La fotógrafa ha escogido su encuadre y gozado del tiempo necesario. La mujer, pese a todo, no posa. Está enmarcada, ella también, en la puerta (siempre entreabierta o abierta: ¡confiados pueblos de España en los que el robo ni se concibe!) descansando sus pesados huesos en una silla, acaso peinándose, como reza la descripción. Su largo faldón, su vestido negro, sus manos presumiblemente ajadas nos recuerdan a tantas ancianas mirando pasar la vida (o su ausencia) en esos modestos miradores que son las calles.

Sin embargo, la mujer no está sola. Si por ella no surca el tiempo, éste se ha colado subrepticamente entre su tedio y la cámara. Dos niños le dan vida, la animan, a su pesar. Y quizá lo hicieran, inopinadamente, para disgusto de la fotógrafa. Quiebran con su súbita irrupción una toma que su autora había calculado minuciosamente, eligiendo perspectiva y escala.

Un niño y una niña, cortados, rompen la composición. Su arrebatada juventud desgarran la mansa escena. La mirada de la niña, seccionada por el encuadre, es vívida, su ojo se incrusta en la cámara, rasga como un rayo en la noche la intemporalidad de la escena; con su alegre vestido infantil y su melena iluminada por un destello de sol, aviva todo cuanto en la anciana ha enmudecido.

El instante y lo eterno. Ambos confluyen, turban y se perturban mutuamente, en esta imagen. El sello de una muerte indolente y la vivacidad inverosímil de unos niños –la niña, sobre todo– surgidos del futuro, de más allá del dolor (de su ignorancia) o de más acá de la historia (del mero juego, de la curiosidad ingenua). Pero ¿qué hubo antes?, ¿qué habrá después? La foto –fatal conocimiento, inapelable– fue tomada durante la guerra y, con todo, su huella no está inscrita en ella... ¿o sí?

3-

El fognazo ha despertado a todos del letargo. El niño de la izquierda mira extrañado, con el veloz movimiento

reflejo que su edad le otorga y que ha chamuscado su mueca; el hombre de la boina se gira en ese preciso instante (o así parece), sin variar la inclinación de su cuerpo que abre una sugerencia a lo que estaba haciendo segundos antes; dos figuras masculinas, una de ellas elegantemente ataviada y fumando, departen sin desatender el acto fotográfico. Al fondo de la imagen, aunque difuminados por la indiferencia del foco, una familia posa y nos contempla. Diríase que éstos son los únicos que aguardaban el disparo y en cambio son justamente los que la cámara desprecia.



Imagen 107.
©DR

Es un interior saturado de gentes de variadas edades y probablemente distinta condición: un bebé, un niño, un campesino, un hombre trajeado... “Comité de refugiados en Alcázar de Cervantes (Alcázar de San Juan)”, aclara la descripción. Y, con todo, el eje está en la anciana, en primer plano, más cerca que nadie de la fotógrafa, privilegiada por su foco, elegida entre los elegidos, expulsando todo lo contingente.

Su rostro apergaminado, su cabello sepultado en el velo negro, sus manos cruzadas (¿gesto de humildad?, ¿pose de oración?). La viejecita viste de negro..., como se hacía en los pueblos de antaño. ¿Qué mujer a su edad no tiene un muerto a sus espaldas por el que vestir el luto? Sólo ella no ha sido alcanzada por el tiempo; sólo ella ha permanecido intocada por la sacudida de la cámara, por la chispa, más serena que inmóvil, más intemporal que serena.

Y no mira. Permanece indiferente; sin pose, sin desdén. Está ensimismada, ajena, a un entorno, por el contrario, tan alerta a la mirada. La foto quema: ¿qué cruza la mente de esa anciana que se deja mirar sin curiosidad, sin escándalo ni turbación?

Esa anciana no está en la foto. Más exactamente, está y no está en ella. Se sale de la composición y de la escena. Y su paradójica ausencia es precisamente lo que abrasa, pues la impone, por encima de toda representación, como real. La guerra late en algún lugar: no podemos ignorarlo; se trata de refugiados. Hay fatalmente un antes y un después, pero todos están atenzados por el instante. La única que ofrece pasiva pero total resistencia a zambullirse en él es, precisamente, quien menos fortaleza física posee, a quien menos tiempo de vida le queda, quien yace fuera del tiempo. ¿Desde dónde nos interpela esta anciana?

Otra toma, en cambio, de esta misma escena –la foto 104– carece de este poder atronador; en una tercera

versión, también disponible, la torsión en el tronco de la viejecita es tan acusada que su rostro se desdibuja sin imponerse a los demás. ¿No nos hacen estas versiones deducir que Kati Horna ya tenía una imagen mental de su foto y que ésta no difiere demasiado de la que celebramos?

4-

La foto transmite oscuridad... en pleno día; un día soleado. La fotógrafa ha rebuscado entre los rincones, ahora del pueblecito de Vicien, para “descubrir” a esta anciana en su hábitat natural, sin forzar la presencia, sin extirpar nada. Quizá repose la mujer en el interior de su hogar, enmarcada por el dintel de una descomunal ventana que deja franco el camino a la mirada; o tal vez sea un murete ubicado en cualquier lugar del poblado. La silla es perceptible, a diferencia de aquella recubierta de la foto 32; una de esas austeras sillas de enea trenzada, maderas descoloridas, patas que cojean. Sayón largo, velo protector, vestido negro... Una mano, apenas perceptible, se apoya en el respaldo; sobre ella, el codo del brazo derecho asciende hasta advertir la otra mano que protege el rostro.



Imagen 55.
©DR

Porque la anciana no está sentada según costumbre, sobre el respaldo de su modesto asiento; se encuentra recostada contra una pared de madera, sus piernas extendidas. ¿Abandono o abatimiento? Su mano derecha impide escrutar la expresión. Extraña foto construida sobre la negación de un rostro: retrato invertido. Una tentativa, un testimonio; una resistencia y, al propio tiempo, la prueba fehaciente de esa resistencia. Todo al mismo tiempo. La sutileza de la fotografía es conmovedora: no cede a la tentación de captar ese cuerpo, pero –enseñanza precoz y fértil para tantos reporteros modernos– no lo violenta (¿no es hermoso hasta el temblor el reencuadre, su cegadora luz?). Una suave mirada nace, no de la compasión acaramelada, sino de la aleación ardiente de dos obstinaciones (término que ofrendo a mi amiga Nancy Berthier). Toda la ética de la mirada está inscrita en esta foto sin concesión y, a la par, sin violencia; esta foto encarna una batalla feroz entre el sujeto que registra y su objeto que rehúsa ser captado. Y Kati vence porque su foto es, no el triunfo de la mirada impuesta, sino la huella del combate. Respetuosa tenacidad.

La ética de la fotógrafa radica en descarnar su obra, abrirla a esa ambigüedad que intuyeron Roland Barthes, André Bazin, Walter Benjamin o Susan Sontag.

A fin de cuentas, ¿de quién se oculta la anciana? ¿de una mirada extemporánea, impertinente? ¿O acaso su gesto es anterior a la fotografía y su razón otra? Si así fuera, su renuncia sería interiorización, abatimiento que precede y es extraño a la foto, pero que ésta, con la magia de Horna, ha dejado impresa. Y, sin embargo, la guerra había pasado ante el umbral de esa anciana...

5-

Estas fotos fueron realizadas por Kati Horna para la prensa anarquista, para la que trabajó entre 1937 y 1938. No gozaron del éxito que catapultó a las impresas en las modernas revistas ilustradas, las firmadas –o no– por Robert Capa, David Seymour, Gerda Taro, Hans Namuth... Tampoco tuvieron a su alcance la difusión de las registradas por quienes trabajaron para los organismos de propaganda republicanos. Las de Kati Horna se insertaron en periódicos (*Umbral, Tierra y Libertad, Libre Studio, Tiempos nuevos, Mujeres libres*) plagados de consignas, denuncias, palabras-ensalmo, euforias y programas. Sin embargo, nada en ellas revela heroísmo, idealización. Tampoco un dolor desgarrador, nombre invertido del heroísmo. Nada aspira –por qué no decirlo– a la universalización; tampoco al instante irrepetible cuyo mito, a la sazón naciente, fue la muerte en directo. Hay cierta (o incierta) pesadumbre, arrobamiento; sobre ellas se proyecta la alargada sombra de un secreto.

Una foto es siempre un enigma: lo es por su corte abrupto, también por su desesperada rebelión contra el tiempo. Ese enigma se ahonda en las figuras captadas (perseguidas) por la cámara de Horna que, cual bajorrelieves, están dentro y fuera de esa celda que es el encuadre; resisten la mirada de setenta años como si su mundo permaneciera encerrado en la España eterna, pero calcinada también –y no hay contradicción en ello– por la guerra y la desolación. Ninguna de ellas refiere la barbarie.

Hay, digámoslo así, una extraña pureza, en la mirada de Kati Horna; una mirada que se quiere diálogo terminal, confrontación, *agón* trágico, con el objeto. Sólo quien se empecina, se interesa (en su sentido literal: poner su ser en la empresa) de saber acaba recibiendo la más auténtica de las respuestas, una respuesta frustrada, el éxito-fracaso de un secreto guardado con siete llaves. Una mirada piadosamente antropológica, antropológicamente piadosa. Eso es lo que [me] conmueve de estas instantáneas sostenidas de Kati Horna. Y en ello, aunque el velo no se retire del todo (o precisamente porque no lo hace), hay algo de revelación.

Bibliografía

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Le génie du christianisme*, [en línea], 1802, Troisième partie, Livre V,

chapitre III, Disponible en: <http://fr.wikisource.org/wiki/Génie_du_christianisme_-_Chapitre_III_-_Les_ruines_en_général._-__Qu'il_y_en_a_de_deux_espèces>, [02/02/2012].

GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia (ed.), *Kati Horna Recuento de una obra*, México, CENIDIAP-INBA, 1995.

HORNA, Kati, *Archivo General de la Guerra Civil Española Madrid*, [cédérom], M° de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002, 1 disco.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael, “Una nueva mirada: aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra Civil española”, *Historia Social*, Valencia, Fundación Instituto de Historia Social/UNED, 2009, no 63.

SÁNCHEZ MEJORADA, Alicia, “Kati Horna: una mirada insólita y cotidiana”, *Cuartoscuro*, México, sept.-oct. 2001.

Notes

Notes

Copyright © 2012 Crimic, tous droits réservés.

Mentions légales