



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Dottorato di ricerca
in Studi Iberici e Anglo-americani
Scuola di dottorato in Lingue, Culture e Società
Ciclo XXIV
(A.A. 2010 – 2011)**

***MÁS ALLÁ DE LA FOTO:
LA MIRADA DE KATI HORNA***

**Settore scientifico disciplinare di afferenza: L/LIN 06
Tesi di dottorato di Lisa Pelizzon, matricola 955661**

**Direttore della Scuola di dottorato
Prof.ssa Enrica Villari**

**Tutore del dottorando
Prof.ssa Elide Pittarello**

*MÁS ALLÁ DE LA FOTO:
LA MIRADA DE KATI HORNA*



Figura 1: Flor Garduño, *Retrato de Kati Horna*

Creo que al final mis fotos viajarán solas
KATI HORNA

Indice

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I.....	11
DE BUDAPEST A PARÍS:	11
LA FORMACIÓN ARTÍSTICA DE KATI HORNA.....	11
Budapest y Lajos Kassák.....	12
En Berlín: la influencia del Bauhaus y la experiencia en la prensa alemana.....	14
De vuelta a Budapest: el taller de József Pécsi.....	16
László Moholy-Nagy y la Nueva Visión.....	18
París, el Surrealismo y la estética del flâneur.....	19
CAPÍTULO II	28
FOTORREPORTERA EN EL FRENTE:	28
KATI HORNA Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.....	28
Contexto histórico: antecedentes de la Guerra Civil y levantamiento militar....	29
Las bases para una guerra visual.....	31
El trabajo de Kati Horna en las revistas anarquistas.....	36
El frente de guerra: Monte Aragón y la imagen de la lucha.....	37
El frente de guerra: Teruel.....	59
El espacio urbano y el vacío de la guerra.....	70
CAPÍTULO III.....	81
LA INTERPRETACIÓN DE LA MUERTE.....	81
La estética del cadáver.....	82
Gerda Taro y la escenificación de la muerte.....	88
Agustí Centelles y La Mater Dolorosa.....	101
Kati Horna: la máscara mortuoria	104
La muerte: distintas estrategias de exposición.....	110
La muerte y el fotomontaje.....	120
El fotomontaje por reflejo.....	125
El fotomontaje por sobreimpresión.....	129
CAPÍTULO IV.....	135
MATERNIDAD E INFANCIA.....	135
Imágenes culturales en la guerra civil española.....	136
Kati Horna: La maternidad bajo el signo de la Revolución.....	143

Kati Horna en “Alcázar de Cervantes”	155
El juego de los niños.....	164
«La calle anárquica y variopinta»: puntos de vistas antes y durante la guerra....	172
La otra cara de la infancia.....	181
CAPITULO V.....	192
ES TIEMPO DE HUIR: LA ETAPA FRANCESA.....	192
La huida a Francia.....	193
Tomar posición frente a la realidad: el fotomontaje.....	194
La otra cara del exilio francés: los campos de concentración.....	207
El campo de Bram visto por Agustí Centelles.....	215
Hacia otro exilio.....	222
CAPÍTULO VI	226
EL EXILIO A MÉXICO.....	226
Exilio a México: contexto general.....	227
El Barco, L´ Enfance y el torbellino de Niño de Vicién	228
Ciudad de México.....	242
Una casa mágica.....	244
Kati Horna “Escultora de objetos”: una propuesta de lectura.....	251
A propósito de muñecas.....	256
Oda a la necrofilia: una propuesta de lectura.....	263
Conclusiones.....	280
BIBLIOGRAFÍA.....	287

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha podido ser realizada gracias a la ayuda y a la colaboración de numerosas personas que quisiera agradecer aquí.

Ante todo, mi relatora Elide Pittarello. Ha sido mi profesora desde el comienzo de mi carrera como estudiante en la universidad y me ha guiado hasta al final de estos tres años de doctorado. Quisiera darle las gracias por la paciencia y, sobre todo, por haber creído en mí, aconsejándome en cada momento y ayudándome a madurar como persona e investigadora.

La investigación sobre Kati Horna no hubiera empezado sin la imprescindible colaboración de Alberto Martín, comisario artístico, crítico y fundador del Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca. Gracias por haberme acogido tan bien durante mi estancia en Salamanca y por haberme hablado de su amiga Kati Horna.

El trabajo ha sido largo y no han faltado los momentos de dificultad. Sin embargo, he podido contar con la presencia de unos cuantos ángeles de la guarda. Un agradecimiento especial va a mi familia por haberme escuchado y apoyado siempre. Gracias a Miguel que, además de corregir la tesis entera, ha estado a mi lado en cada momento. Gracias a Francesca y Sara por el apoyo moral y las numerosas charlas. Finalmente, quisiera dar las gracias a Agnese Monica, Stefania, Paolo y Marco, mis compañeros doctorado, por las horas de investigación compartidas, por los viajes juntos y por la amistad recibida.

INTRODUCCIÓN

Una azarosa concatenación de eventos ha hecho posible que este trabajo termine justo en 2012, año del centenario del nacimiento de la fotógrafa húngara Kati Horna, objeto del presente estudio. Han pasado cien años a lo largo de los cuales esta mujer, definida por quien la conoce como una persona «aristocrática por herencia, anarquista por convicción, seductora por naturaleza y vagabunda por vocación» (Díaz-Horna 2004: 95), fue dejando sus huellas en el vasto panorama de la fotografía internacional. Registró la vida parisina en 1933, mostrando una clara afición hacia el mundo de los objetos en su serie sobre *El Mercado de las Pulgas*, y la tendencia hacia una visión irónica del mundo en *Los Cafés de París*. Enviada a España por el Ministerio de Propaganda Exterior, se hizo fotorreportera y cubrió el conflicto en el frente y en la retaguardia, dando prioridad a la vida cotidiana de la población civil. Finalmente, tras una breve estancia en París para huir del ejército nacional, consiguió exiliarse a México con su marido, José Horna, y siguió trabajando en el retrato y en la fotografía artística.

Sin embargo, a pesar de la intensa labor fotográfica que practicó a partir de los años treinta y de la ingente cantidad de fotos que dejó (se cuentan más de 7000 negativos), Kati Horna careció durante mucho tiempo del reconocimiento debido. Las razones de este olvido deben buscarse en la ética profesional de la fotógrafa, que siempre se definió a sí misma como una “obrero de la fotografía” cuyo interés no era hacer negocio con su obra, sino expresar sus ideas y su compromiso político-social mediante el medio fotográfico. Esa forma de ser la alejó de los circuitos de prensa internacionales y la acercó, en cambio, a agencias de distribución menores, pero más afines a su compromiso ético. En esto se diferenció netamente de otros compañeros fotógrafos de su generación como, por ejemplo, el famoso Robert Capa, su novia Gerda Taro, el catalán Agustí Centelles, Henri Cartier-Bresson o David Seymour, por citar sólo algunos.

Dos acontecimientos significativos rescatan su obra del olvido. En 1983, la fotógrafa decidió regalar al Ministerio de Cultura español los 270 negativos que dan testimonio de su etapa como reportera durante la guerra civil y que había guardado en una cajita de hojalata al exiliarse a México en 1939. Horna esperó a que volviera la democracia para poder entregar las fotos, que ella consideraba un valioso documento histórico. Posteriormente, en febrero de 1986, la fotógrafa ofreció al CENIDIAP

(Centro Nacional de Documentación e Investigación de Artes Plásticas de México) el Archivo Kati Horna (García Krinsky 1995: 9), que consta de 6.750 negativos, la mitad de los cuales está en blanco y negro, producidos entre 1939 y 1981. A partir de ese momento, la obra fotográfica de Kati Horna empezó a ser estudiada y difundida. En 1992 el Ministerio de Cultura de Salamanca publicó el catálogo de la exposición *Kati Horna. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)* que representa el primer intento de organización y crítica del material fotográfico. Unos pocos años después, en 1995, Emma Cecilia García Krinsky, investigadora del CENIDIAP, publicó *Kati Horna, recuento de una obra*. La intención de la autora era la de seleccionar, entre la multitud de negativos contenidos en el archivo, las fotos que mejor representaban a la fotógrafa para que el público pudiera acercarse a ella y conocerla. El libro, que recoge retratos, series, ensayos críticos y una ficha detallada sobre los temas que la fotógrafa trató, constituye un importante instrumento para entender la producción mexicana de Kati Horna.

El esfuerzo para dar a conocer al público la obra de Kati Horna continuó en 1999, cuando la Embajada de España en Hungría organizó exposiciones, en la Galería Municipal de Miskolc y en la Casa del Fotógrafo de Budapest. Este dato es significativo porque muestra que la difusión de la obra de Horna era más amplia y no atañía solamente a España y México. Una prueba ulterior de esto es la organización de otra exposición itinerante que se organizó en 2004 y que empezó en Tokyo. Se titulaba *Mujeres surrealistas en México* e incluía obras de Leonora Carrington, Remedios Varo, Lola Álvarez Bravo, Alice Rahon, Frida Kahlo y Kati Horna.

Es sobre todo gracias a una exposición que tuvo lugar en la Colonia Roma de la Ciudad de México en 2003, que se ha podido conocer también otra faceta de Kati Horna, desconocida hasta entonces. La muestra, titulada *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, exponía por primera vez los objetos de producción artesanal que la pareja había creado a lo largo de los años. Pensada en forma de espiral y compuesta por dos temáticas, la casa y el entorno, la exposición recogía más de cien piezas entre juguetes, fotos, esculturas y cuadros. El espectador no solamente podía conocer a Horna como artesana del arte, sino también como colaboradora y amiga de dos pintoras muy conocidas en el ambiente surrealista: Leonora Carrington y Remedios Varo. La Pallant House Gallery de Chichester (Londres) organizó en 2010 una muestra enteramente dedicada a esta amistad, *Surreal Friends: Leonora Carrington,*

Remedios Varo and Kati Horna.

Estos son sólo algunos de los datos que dan una idea de cómo la obra de Kati Horna empezó a ser estudiada y difundida a partir de sus dos generosas donaciones. La frecuencia con la que se han organizado las últimas exposiciones da cuenta, también, de cierta urgencia por conocer a la fotógrafa y ofrecer nuevos puntos de vista. Las publicaciones de catálogos, libros, ensayos críticos, artículos y las fotos que se han podido consultar en el Archivo General de la Guerra Civil Española de Salamanca, son el punto de partida para la reflexión que se lleva a cabo en el presente trabajo.

Observando el material publicado, se ha notado que falta un estudio que tenga en cuenta no solamente las informaciones biográficas y el contexto histórico-cultural en el que se desarrolla la actividad fotográfica de Kati Horna, sino también la hermenéutica de las fotos. La atención de los críticos se ha dirigido, hasta ahora, a la reconstrucción cronológica de los acontecimientos y las informaciones que se encuentran en los catálogos y en los ensayos se centran sobre todo en los datos biográficos de la fotógrafa. Se trata de una constatación que, en realidad, no atañe solamente al caso en cuestión, sino también al vasto panorama fotográfico y a sus representantes. Por citar algunos entre los más importantes: Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Gerda Taro, Lászlo Moholy-Nagy. Richard Whelan, que fue el biógrafo de Capa, e Irme Schaber, biógrafa de Gerda Taro, ofrecen seguramente unos trabajos imprescindibles para entender la historia de estos fotógrafos y el contexto histórico-cultural al que pertenecen, pero no dan cuenta de lo que ocurre con la imagen fotográfica que constituye el verdadero objeto del análisis. En estas publicaciones las fotos se mencionan como prueba o testimonio de los acontecimientos históricos y sociales y ayudan a reconstruir los movimientos de los reporteros. Cumplen con el primer objetivo de la técnica fotográfica que era el de registrar y documentar la realidad exterior. Por otra parte, este uso de la foto, entendida únicamente como prueba de un acontecimiento, ha llevado a historiadores y críticos a reducirla a una entidad que hay que situar cronológicamente en el tiempo, sin tener en cuenta sus dinámicas internas: por ejemplo, qué es lo que se ve en la foto, con qué tipo de encuadre ha sido sacada, y, sobre todo, quién es el autor de la toma. Estos interrogantes demuestran que la foto es un objeto cultural complejo, que se resiste a ser encasillada en una única categoría, es decir, como testimonio fidedigno de la realidad o como técnica.

Para darse cuenta de esa complejidad, es suficiente pensar en el interés que, desde el principio, los escritores han demostrado hacia la foto. En la época posmoderna, por ejemplo, no se limitan a hablar de ella, sino que la insertan en la novela como parte del texto narrativo, rompiendo así el pacto de ficción. En la foto reconocen, entonces, un fuerte potencial narrativo, una gran capacidad de expansión que trasciende lo visible y que necesita las palabras para ser expresada. Roland Barthes en *La Cámara Lúcida*, obra que recoge sus reflexiones sobre la fotografía, atribuye a esa capacidad de expansión de la foto una «fuerza metonímica» (Barthes 1990: 90). En los últimos años, las reflexiones de filósofos y ensayistas se han centrado precisamente en este aspecto. Hace falta, entonces, un texto verbal para interpretar la foto. A este propósito, son útiles las consideraciones del filósofo Jean Luc Nancy que, en *Au fond des images*, explica la oscilación existente entre la imagen y el discurso: la imagen adquiere sentido a la luz de las palabras, y las palabras necesitan a su vez la imagen para ser entendidas. En esta oscilación entre imagen y discurso se crea un juego de reenvíos abismales que nunca cesan. Para ser interpretada, la foto necesita un método hermenéutico diferente, que tenga en cuenta esta oscilación y que no se limite a considerar la foto como técnica o documento fidedigno de la realidad. Hacerlo significaría dejar a un lado su fuerza metonímica.

El nuevo método hermenéutico deberá basarse en una nueva idea de imagen, no considerada hasta ahora. Con respecto a esto, las teorías de Walter Benjamin sobre la historia y la imagen, posteriormente actualizadas y aplicadas por el crítico francés Georges Didi-Huberman, arrojan una luz nueva. En el ensayo *Ante el tiempo*, Didi-Huberman ofrece al espectador una valiosa indicación: «Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo» (Didi-Huberman 2008: 31). Pero el tiempo al que se refiere no es el cronológico, sino algo distinto. La imagen, dice el crítico, se presenta como un «objeto de tiempo impuro, complejo, sobredeterminado y siempre anacrónico (Didi-Huberman 2008: 46). En ella se mezclan y se superponen tiempos distintos; por un lado existe el momento en el que la imagen es creada, por el otro están las múltiples supervivencias que ella engloba por ser producto de un determinado contexto histórico y social.

Esta idea de imagen, como estratificación de tiempos heterogéneos y anacrónicos, exige la elaboración de un nuevo modelo temporal. La imagen ya no puede ser considerada «como un punto sobre una línea», ni como «simple

acontecimiento en el devenir histórico»: al contrario, produce «una temporalidad de doble faz» (Didi-Huberman 2008: 143). Walter Benjamin usaba el término «imagen dialéctica» para referirse a esta temporalidad. En el *Libro de los Pasajes* afirma lo siguiente: «imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo» (Benjamin 2005: 464). La relación entre lo que ha sido con el ahora es dialéctica en el sentido de que es discontinua: produce una «historicidad *anacrónica*» y una «significación *sintomática*» (Didi-Huberman 2008: 143). Como se ha dicho, este tipo de imagen ya no puede ser considerada desde el punto de vista cronológico, sino que exige un montaje diferente que tenga en cuenta las supervivencias temporales que obligan al espectador a detenerse.

Con respecto a esto, el montaje que aquí se propone no pretende abarcar la totalidad de la obra fotográfica de Horna. Por el contrario, se han seleccionado sólo aquellas imágenes capaces de generar «constelaciones» de sentido. No hay que olvidar que la recepción de la foto arroja luz también sobre el intérprete, su condición de sujeto y su ética. Por lo tanto, el I capítulo se centra en su formación artística en Budapest, París y Berlín; el II se refiere a su etapa como fotorreportera en la guerra civil española. Además de ser la parte más extensa, constituye también el núcleo del trabajo, que se desarrolla en los capítulos III y IV con los temas de la muerte y de la maternidad. El capítulo IV estudia la breve estancia en París de Horna y su marido antes de exiliarse a México; el análisis se centra sobre todo en los fotomontajes que la pareja creó y en el universo de los campos de concentración visto a través de la cámara de dos fotógrafos: Agustí Centelles y Enrique Tapia. El último capítulo trata, en cambio, el tema del exilio en México y el contexto histórico-artístico entre los años cuarenta y sesenta. En esta parte no se han estudiado solamente las fotos de Horna, sino también algunos de los objetos que ella creó.

CAPÍTULO I

DE BUDAPEST A PARÍS:

LA FORMACIÓN ARTÍSTICA DE KATI HORNA

Budapest y Lajos Kassák

Kati Horna, que en origen se llamaba Katerine Deutsch, nació en Budapest el 19 de Mayo de 1912, en una rica familia de origen judío. Ella era la más joven de tres hermanas, siendo Rosa y Sara los nombres de las otras dos. Cuando Horna tenía seis años, Hungría entró en un período de cambios políticos significativos que influyeron en el desarrollo intelectual de una generación entera. En noviembre de 1918, tras la caída del Imperio Austro-Húngaro, Hungría se convirtió en una república. El jefe del gobierno era el liberal Mihály Károlyi que, sin embargo, dimitió pronto y fue reemplazado por una coalición de Comunistas y Socialistas. La situación política y social se precipitó cuando el ejército contrarrevolucionario invadió Budapest, dando lugar a una campaña de terror en contra de comunistas y judíos. Por primera vez en la historia de Hungría se crearon campos de concentración: hombres y mujeres fueron detenidos durante años, sin derecho a juicio alguno. Para Horna y su familia fue un período difícil. La pobreza y el peligro fueron una consecuencia de la inestabilidad política que, seguramente, influyeron en la visión del mundo de Horna y en su futuro compromiso ético como fotógrafa.

En los años de su adolescencia, Horna, al igual que muchos coetáneos, se interesó por la política y entró en contacto con el pensador húngaro Lajos Kassák, que solía pasar el tiempo en el Corona Café de la capital y al que la gente podía observar mientras trabajaba (Moorhead 2010: 57). En una entrevista no publicada con Jozefa Stuart en 1962, Horna definió a Kassák como el hombre que le abrió la mente a nuevas ideas (Moorhead 2010: 57). Fue un punto de referencia no solamente para ella, sino para toda la generación de jóvenes en Budapest.

Lajos Kassák era, además de poeta, escritor y pintor, el animador del Movimiento Activista húngaro de la segunda generación de la Vanguardia. El arte de la Vanguardia en Hungría empezó en los primeros años del siglo XX. Sus representantes se oponían a las tradiciones y veían en la práctica artística un modo para empezar la transformación de la vida intelectual. Las transformaciones estilísticas que actuaron a principio del siglo, se cargaron, en 1910, de contenidos sociales y políticos (Passuth 1980: 18). La Vanguardia húngara llevó a cabo, en una primera etapa, unas modificaciones de las relaciones artísticas. En efecto, a partir de 1905, varios artistas

húngaros eligieron viajar a París para estudiar; entre ellos, Lajos Kassák. Jozefa Stuart añade además, en la misma entrevista, que Horna escuchó por primera vez el término “Surrealismo” precisamente de él. Esta orientación hacia Francia permaneció durante bastante tiempo, lo que hizo posible también la realización de diferentes exposiciones en Budapest de artistas franceses y húngaros. La pintura constituía un terreno privilegiado de experimentación. La influencia de Paul Cézanne en los pintores húngaros fue decisiva a la hora de cambiar, no solamente el estilo y el arte, sino incluso la visión del mundo. Los artistas húngaros se proponían transformar la sociedad, buscaban una forma exterior que correspondiera a sus energías interiores (Passuth 1980: 18). El grupo activista al que pertenecía Kassák se hizo portador de estas ideas y fue revolucionario en el plano socio-político y artístico. Los activistas realizaban sus propias exposiciones y no se limitaban a ellas, sino que promovían su arte en revistas que el mismo Kassák editaba. Un ejemplo fueron las revistas *A Tett* (El Acto) de 1915 y *Ma* (Hoy) de 1916 que tenían una orientación internacional. El activismo, en cuanto tendencia artística, se internacionalizó integrando las influencias extranjeras y elaborando, a partir de ellas, su estilo autónomo (Passuth 1980: 21). La atención de Kassák se dirigía, en particular, hacia todas aquellas zonas culturales que estaban en contra de la guerra y veían en el movimiento obrero y en la revolución los temas centrales del arte. Los activistas como él eran de origen humilde y se habían instruido autónomamente, hecho que no les impedía estar presentes en la escena intelectual de la época. Creían que toda fuerza realizada en la sociedad, toda intención individual traducida en hecho concreto, era capaz de empezar el proceso de cambio social. Por esta razón, veían en el gesto del artista y del poeta, las armas para luchar en la sociedad (Passuth 1980: 21). Desde el punto de vista artístico, los activistas luchaban en contra del clasicismo de las formas para sustituirlo con el universo anárquico del expresionismo (Passuth 1980: 21). Una de las maneras para cambiar el mundo era, para ellos, la forma que rompe con las relaciones del mundo real para revelar su estructura interior (Passuth 1980: 21).

Además de las revistas *Ma* y *A Tett*, Kassák dirigió también *Dokumentum* y *Munka* (Trabajo), dando origen con esta última a un nuevo grupo de jóvenes artistas. La revista *Munka* se ocupaba de fotografía y en 1931 se organizó una exposición. Por la mayoría, eran fotógrafos no profesionales que consideraban su trabajo seriamente: investigaban motivos nuevos, la presentación de los mismos, su composición y las

soluciones técnicas (Mezei 1982: 198). Uno de los medios con los que cambiar la sociedad era, para Kassák, la fotografía, capaz de dar a conocer al mundo entero la pobreza que mucha gente sufría (Moorhead 2010: 58). Horna, que compartía con él las ideas de democracia y pacifismo, vio en la fotografía el mismo poder y la misma utilidad. En 1930 decidió irse a Berlín en tren para buscar nuevas fuentes de inspiración y experimentar otro tipo de vida.

En Berlín: la influencia del Bauhaus y la experiencia en la prensa alemana

A pesar de que su familia era rica y podía darle el dinero necesario para vivir, Horna quiso trabajar como obrera en una empresa de fuegos artificiales. Trabajaba desde las siete de la mañana hasta las cuatro de la tarde, lo que le permitía tener la tarde libre para salir y conocer a gente nueva. En estas circunstancias, entró en contacto con el grupo de Bertold Brecht y el del Bauhaus (Moorhead 2010: 59), la escuela de arte, arquitectura y diseño que había sido fundada en 1919 en Weimar por Walter Gropius y que, en 1930, tenía su nuevo domicilio en Berlín.

Alemania era, en aquel entonces, el país donde trabajaban los primeros grandes reporteros fotográficos (Freund 1993: 99). Con la República de Weimar, que duró quince años, el país experimentó una fase positiva en el seno de las artes y de las letras. Sobre todo la prensa, que había sufrido la censura durante los años de la Primera Guerra Mundial, cobró fuerza bajo la república (Freund 1993: 102). Aparecen las revistas ilustradas más importantes como, por ejemplo, el *Berliner Illustrierte* y el *Münchner Illustrierte Presse*. Son revistas con millones de ejemplares y que están al alcance de todo el mundo. El periodismo fotográfico empieza a experimentar su fórmula moderna, que prevé la casi ausencia de dibujos en las páginas de las revistas y deja sitio a las fotografías (Freund 1993: 102). Las fotografías cobran importancia en el relato cotidiano de los hechos y determinan, también, un cambio en el papel del fotógrafo. Gisele Freund explica qué diferencia al fotoperiodista:

Los fotógrafos que trabajan para esa prensa ya no tienen nada en común con los de la generación precedente. Son unos gentlemen que por su educación, su manera de vestirse y de comportarse, no se distinguen de aquellos a quienes deben fotografiar. [...] Poseen buenos modales, hablan lenguas extranjeras y no se diferencian de los demás asistentes. El fotógrafo no pertenece ya a la

clase de empleados subalternos, sino que él mismo procede de la sociedad burguesa o de la aristocracia que ha visto menguar su fortuna o su posición política, pero que conserva su estatuto social (Freund 1993: 102).

En ese contexto, la figura más conocida es Erich Salomon, fotorreportero e innovador de la fotografía de prensa. En torno a él, en 1930, se forma un grupo de jóvenes fotógrafos (Freund 1993: 107). Son fotógrafos independientes que firman sus fotos, hecho que les confiere prestigio. Algunos de ellos forman parte de la Agencia Dephot (Deutscher Photodienst). La Agencia Dephot fue fundada en 1928 por el húngaro Simon Guttmann y fue la primera agencia de fotografías en Berlín encargada de destinar a revistas y periódicos el material fotográfico obtenido por los distintos fotógrafos. Era el punto de encuentro de los que, más tarde, se convirtieron en fotógrafos muy conocidos. Endre Friedmann, el futuro Robert Capa, era uno de ellos. Al igual que Kati Horna que, un año antes, consiguió entrar como asistente. Guttmann descubrió el talento de Capa, que empezó trabajando en el cuarto oscuro como asistente. La formación profesional de Capa, al igual que la de Horna, fue marcada por las nuevas posibilidades técnicas que los nuevos aparatos fotográficos ofrecían. La agencia experimentaba un tipo de fotografía que se preocupaba mucho por lo cotidiano e invitaba al fotógrafo a ver la realidad desde puntos de vista inusuales (Schaber 2006: 113). Se utilizaban, por ejemplo, los amplios encuadres y la fragmentación, compuestos en series dinámicas de imágenes, para mostrar una nueva visión al público (Schaber 2006: 113).

Sin embargo, la atmósfera libertaria y democrática que el pueblo alemán había conocido bajo la república de Weimar, terminó con la llegada de Hitler al poder. Después del crack de Wall Street en 1929, Alemania entra en un período de crisis económica muy grave. El paro aumenta y mucha gente pierde su puesto de trabajo. El 30 de enero de 1933, Hindenburg, Presidente del Reich, le encarga a Hitler que forme un nuevo gobierno. El partido nazi empieza, al mismo tiempo, una fuerte represión contra los opositores del Tercer Reich y contra los judíos. Muchísima gente decide exiliarse; los que no lo consiguen, acabarán encerrados en campos de concentración. Horna, que asistió además a la quema pública de los libros, huyó a Budapest en junio de 1933.

De vuelta a Budapest: el taller de József Pécsi

Su padre había muerto y la madre, que se había quedado sola, la persuadió para que buscara un trabajo en la capital. Fue en esa ocasión que la madre le dio el dinero para comprar su primera Rolleiflex y Horna se matriculó en la prestigiosa escuela de fotografía de József Pécsi (Moorhead 2010: 59). Se trataba de un curso de verano en el que Pécsi enseñaba a sus alumnos los principios básicos y las soluciones prácticas en la fotografía publicitaria (Mezei 1982: 200). Pécsi era especialista, también, en retratos de estudio y fotografía de arquitectura (Olmeda 2007: 47). Su intento era experimentar las posibilidades técnicas de la fotografía, aplicando los puntos de vistas de la publicidad. En aquel entonces, estudiar fotografía en su taller era considerado algo excepcional (Mezei 1982: 200). El contacto directo con el maestro representaba una experiencia formativa importante, ya que constituía una fuente de inspiración y conocimiento.

Dos retratos de ese año testimonian no solamente la presencia de Horna en la escuela, sino también la amistad con Endre Friedman, que había huido de Berlín al igual que ella: *Portrait of Robert Capa in the Studio of József Pécsi* y *Portrait of Kati Horna in the Studio of József Pécsi* (Budapest, 1933).

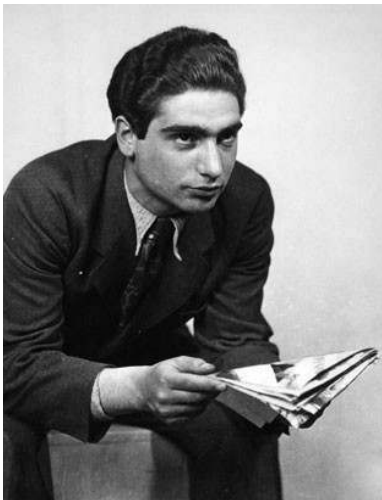


Figura 2: Kati Horna, *Retrato de Robert Capa*, 1933



Figura 3: Robert Capa, *Retrato de Kati Horna*, 1933

Capa también había nacido en una familia de origen judío en Budapest en 1913.

Se conocían desde la infancia y él estaba fascinado por Horna. El biógrafo de Capa, Richard Whelan, alude a esta amistad definiendo a Horna como una mujer guapísima, rebelde y como una de las amigas más íntimas del fotógrafo (Whelan 1985: 17). No se sabe exactamente qué tipo de relación hubo entre los dos, sin embargo es importante señalar cómo ambos coincidieron varias veces a lo largo de sus vidas. La hija de la fotógrafa, Norah Horna, confirma la devoción que Capa tenía por su madre y que mantuvo a lo largo de toda la vida (Moorhead 2010: 64). El hecho de que, por ejemplo, ambos se encontraran en el estudio de József Pécsi, no fue casual. Parece que Capa apareció un día cuando los estudiantes tenían que realizar un retrato. Horna, que le conocía muy bien, lo eligió como sujeto.

El estudio de József Pécsi catalizaba la atención de los jóvenes que, como Horna, querían aprender una profesión. Después de la Primera Guerra Mundial y de las primeras inmigraciones masivas que alteraron la cantidad de mano de obra masculina, el papel de la mujer en la sociedad cambió notablemente. En los años '10, se abren nuevas posibilidades de trabajo y la fotografía entra poco a poco a formar parte de este ámbito (Csorba 2009: 14). Si en América las mujeres practicaban ya la fotografía, en Hungría el proceso fue más lento. Sucesivamente, gracias a las primeras publicaciones, la participación de las fotógrafas húngaras en exposiciones internacionales y la organización en Budapest del International Photo Exhibit en 1910, contribuyeron al auge de la fotografía húngara (Csorba 2009: 14).

A principios del Siglo XX, no se consideraba la fotografía un arte prestigioso, sino un medio apropiado para las mujeres de la burguesía (Csorba 2009: 14). En ausencia de una preparación artística y de dinero para pagar los estudios, las mujeres viajaban al extranjero, sobre todo a Berlín, Dresda, París. Muchas estudiaron, por ejemplo, en las escuelas del Bauhaus. El número de mujeres fotógrafas aumentó considerablemente en el período de entreguerras. Los géneros más practicados eran el retrato y la fotografía documental. En la historia de la fotografía húngara aparecen varias mujeres que eligieron la fotografía como profesión: Kata Sugár (1910-1943), Kata Kálmán (1909-1978), Judit Kárász (1912-1977), Nora Dumas (1890-1979), Olga Máté (1879-1965), Marian Reismann (1911-1991).

Horna se sitúa, por lo tanto, en este nuevo contexto cultural, en el que la mujer empieza a abrirse paso en el mundo de la fotografía. A pesar de que perteneciese a una rica familia que podía ayudarla económicamente, Horna demostró tener un fuerte

instinto de independencia. En estos años, su prioridad es aprender un oficio y encontrar un trabajo. La fotografía permitía dar este paso.

László Moholy-Nagy y la Nueva Visión

En la formación intelectual y visual de Horna hay que considerar también el tipo de influencia que pudo ejercer una personalidad como la de László Moholy-Nagy, húngaro también, pintor, escultor, grafista, fotomontador y fotógrafo. Moholy-Nagy pertenecía al grupo vanguardista de Lajos Kassák y colaboró en la revista *Ma*. Es considerado uno de los teóricos de la fotografía más importantes de aquella época, en cuanto a que proclamó la creación y la práctica de una nueva visión, basada en el uso de las nuevas tecnologías ópticas. Entre 1923 y 1928, fue profesor en el Bauhaus de Weimar donde, además de dar clases de tipografía y fotografía, creó sus primeros fotogramas.

Es interesante ver la relación que hay entre el desarrollo del fotograma y las teorías de Moholy-Nagy sobre el arte y la sociedad. En un ensayo de 1922 titulado *Constructivism and the Proletariat* (Moholy-Nagy, *Ma*, Mayo 1922), explica las analogías entre la tecnología, el trabajador y el socialismo. En su opinión, si el hombre quiere imaginar un mundo nuevo, tiene primero que percibir el mundo presente por lo que es y descubrir las nuevas relaciones entre los elementos ya existentes. En este sentido, el fotograma, que se obtenía mediante la fijación directa de la luz sobre una superficie sensible, permitía, según él, construir nuevas relaciones con el mundo exterior:

El fotograma, o documento de formas, producido por la luz sin cámara encarna la naturaleza única del proceso fotográfico y es su verdadera clave. Nos permite capturar la interacción de la luz sobre una hoja de papel sensible sin recurrir al uso de ningún aparato. El fotograma revela perspectivas de una morfosis, hasta ahora desconocida, que se rige por leyes ópticas propias. Es el medio desmaterializado por completo que domina la nueva visión. (Fontcuberta 191)

La fotografía no es solamente un instrumento de reproducción, sino que aporta «algo completamente nuevo para el mundo» (Fontcuberta 1990: 190). Moholy-Nagy ve en el adelanto de la técnica, «una transformación psicológica de nuestra visión, puesto que la claridad de la lente y la absoluta precisión de su delineación han llegado a entrenar nuestra facultad de observación» (Fontcuberta 1990: 192). El mundo, que el fotógrafo observa a través de la cámara, ya no es el mismo que la pintura intentaba

imitar. Con la fotografía, afirma Moholy-Nagy, cambia también la experiencia del espacio. Gracias al fotógrafo «la humanidad ha adquirido la capacidad de percibir sus alrededores y su propia existencia con ojos nuevos» (Fontcuberta 1990: 195). De ahí que, por ejemplo, el fotógrafo adquiriera también una responsabilidad social: tiene que trabajar con los medios a su disposición para reproducir los hechos cotidianos. La intensidad humana y social de la representación supera la calidad estética de la foto (Bañuelos Capistrán 2008: 151).

Las potencialidades expresivas de la fotografía llevan a Moholy-Nagy a experimentar también en las dobles exposiciones y en el fotomontaje que se componía de «trozos conjuntados de distintas fotografías» y constituía «un modo experimental de representación simultánea». El intento, mediante el fotomontaje, era el de contar una historia (Moholy-Nagy 2005: 148).

A Moholy-Nagy se debe también la teorización del concepto de serie, que será decisivo a la hora de entender también la producción fotográfica de Horna. La definición de serie ofrece una clave de interpretación no solamente de la fotografía, sino también de la actitud que el historiador tendría que asumir frente a las imágenes. La serie sorprende tanto por su naturaleza como por su función orgánica: «la fotografía culmina con toda naturalidad» (Moholy-Nagy 2005: 191). En la serie «la imagen separada pierde su identidad para convertirse en un detalle de montaje, en un elemento estructural esencial al conjunto que es el objeto en sí» (Fontcuberta 1990: 195). Cada imagen tiene sentido, por lo tanto, si se la considera como parte de una estructura más compleja, indicadora de la intención del fotógrafo. En el caso de Horna, ya se observará cómo en las series se desarrolla una poética del vagabundo que, al observar una única foto, sería imposible entender.

París, el Surrealismo y la estética del flâneur

La influencia de Kassák se concretó en la decisión de irse de Budapest. Animada por el pensador húngaro, Horna cogió por primera vez la cámara y, en septiembre de 1933, se fue a París. La capital francesa representaba un refugio temporal para la gente que huía del nazismo. Además, era uno de los centros políticos y culturales de la inmigración no solamente alemana, sino también húngara. Para Hungría se trata del segundo momento migratorio. La llegada masiva de refugiados coincide con un

momento de grave crisis económica e inestabilidad política en Francia (Olmeda 2007: 67). Mucha gente no habla francés y no sabe cuánto tiempo durará su estancia. A pesar de que las organizaciones comunistas proporcionen comida y albergue (Olmeda 2007: 67), la incertidumbre es el sentimiento que domina aquella época.

Cuando Horna llega a París, alquila una habitación en rue de L'Armorique y busca trabajo. Ya cuenta con la formación recibida en el taller de József Pécsi, que le permite encontrar una ocupación. En noviembre de 1933 realiza su primer reportaje gráfico para Agence Photo: *El Mercado de las Pulgas*. Se trata de un reportaje que permaneció inédito hasta 1986, cuando la revista Foto Zoom publicó 15 fotografías en el número 126 de Marzo. En cuanto al tipo de narración, Horna decide documentar lo que ve en serie. Desde el principio de su profesión, su preocupación es la de mostrar la realidad en su conjunto. La serie, además de ser una secuencia orgánica, permite intuir de qué manera la fotógrafa se acerca al mercado de las pulgas, cómo entra y qué registra su mirada. El valor visual de la serie se debe, también, al hecho de que, cada una de las imágenes añade algo a las demás.

El tema del mercado de las pulgas se inserta en un contexto artístico más amplio, en cuanto a herencia de las ideas surrealistas que, algunos años antes, habían cambiado por completo el concepto de realidad. En el París del Surrealismo, André Breton afirmaba que creía «en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una surrealidad» (Breton 1995: 30). Se quería provocar, entonces, una crisis de conciencia en la esfera intelectual y moral (Breton 1995: 162). De ahí la voluntad de crear imágenes nuevas que mostraran un mundo maravilloso. Del acercamiento de estos dos estados, que son el sueño y la realidad, nace el esplendor de la imagen: su valor depende de la belleza que su chispa produce. Lo maravilloso, según Breton, no es siempre igual en todas las épocas: en la revelación de la realidad los detalles son fundamentales, sean «las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana» (Breton 1995: 33). Lo que conmueve la sensibilidad humana ya no es el hombre, sino sus objetos.

Ya a principios del Siglo XX se observa, en literatura, un cambio de perspectiva hacia el mundo de las cosas. Un ejemplo significativo es *El Rastro* de Ramón Gómez de la Serna que se publicó en 1914 en España. Su obra anticipa no solamente el protagonismo que los dadaístas y los surrealistas darán al objeto de uso cotidiano, sino

también el valor del vagabundeo que está en el origen de la estética del *flâneur*. Gómez de la Serna pasea por las calles y observa las cosas que encuentra. De la observación nace el deseo de «cosechar un inmenso inventario» (Nicolás 1998: 41). El objeto, mezclado con los demás objetos y sucesivamente catalogado, se convierte en la materia de su libro. Situado al margen de las ciudades, el rastro aglomera «cosas reveladoras en su insignificancia, en su llaneza, en su mundanidad» (Gómez de la Serna 1998: 75), que el autor descubre en sus peregrinaciones y que entran a formar parte de la literatura. La perspectiva cambia y se dirige hacia lo marginal, lo callejero, lo desechado. Desde el ángulo adecuado, el objeto «puede resultar insólito, inquietante o sublime» (Nicolás 1998: 42). Por lo tanto, el rastro, más que un lugar de cosas, se convierte en «un lugar de imágenes y de asociaciones de ideas» (Gómez de la Serna 1998: 78). De la misma forma, en pintura, sobre todo con el Cubismo y Picasso, se refleja el interés por el mundo de los objetos. Se privilegian las naturalezas muertas y en los cuadros se superponen miradas desde puntos de vistas diferentes que crean una representación prismática y dislocada (Nicolás 1998: 45).

En ese contexto, siguiendo el proceso provocador empezado por Gómez de la Serna y exacerbado por los Dadaístas, se inserta también una nueva actitud del artista que promueve una poética del descubrimiento del objeto maravilloso e inesperado buscando al azar por los *marchés aux puces*, que se convierten en uno de los escenarios preferidos del grupo surrealista. En *Nadja*, de 1928, Breton describe el impacto visual que el mercado de Saint-Ouen le provoca y pone en evidencia el carácter azaroso de los objetos:

Je m'étais rendu au "marché aux puces" de Saint-Ouen (j'y suis souvent, en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime, comme par exemple cette sorte de demi-cylindre blanc irrégulier, verni, présentant des reliefs et des dépressions sans signification pour moi, strié d'horizontales et de verticales rouges et vertes, précieusement contenu dans un écrin, [...]) (Breton 1963: 49).

El mercado de las pulgas se presenta como el lugar de lo inesperado que otorga al objeto la propiedad de ser «una aparición, una revelación suscitante de asombro y de emoción» (Puelles Romero 2005: 20). El individuo, que decide ir al mercado, puede encontrar objetos únicos y raros, que pertenecen a épocas pasadas y que ya no sirven para nada. Son objetos incomprensibles, dice Breton, que yacen confundidos dentro

de una multitud de otras cosas extraídas de su contexto originario. Por esta razón, el mercado de las pulgas fascina, ya que se da como lugar de lo posible. La posibilidad del encuentro con el objeto que sorprende, se convierte en el impulso que anima al individuo a entrar en ese lugar y a explorarlo con la mirada.

En este contexto, Horna adquiere la mirada sorprendida del *flâneur*. Como extranjera, ella tiene una sensibilidad propia frente a la ciudad y sus objetos. La ciudad se convierte en paisaje, se abre como tal y acoge al *flâneur* como si fuera una habitación (Benjamin 1993: 469). En efecto, la sensación que se recibe al observar la serie es la de un acercamiento progresivo al mundo de los objetos y a su espacio de colocación que la fotógrafa quiere habitar. Horna entra poco a poco en el mercado: la presencia humana es mínima, mientras que reinan objetos de cualquier tipo amontonados en el suelo o en las mesas, «sin agrupación, infinitos», «absueltos del deber, del concepto servicial y mezquino que les impuso el hombre y Dios, reconfortados a la postre por lo que en ellos es materia prima, idónea con todo» (Gómez de la Serna 1998: 187). Los objetos que Horna reúne inauguran relaciones inesperadas: sombreros que cuelgan de un espejo, el busto de un maniquí sin cabeza, cuadros de santos, muñecas sentadas en sillas destartadas, una cabeza de mujer en cima de una mesa, hierros, platos y cucharas, un reloj, espejos grandes y pequeños, perchas. No hay orden ni jerarquía.

Con su cámara, Horna observa y documenta. Vagabundea por las calles. Pasea, es decir, habita: las calles son la casa exterior del ser inquieto, siempre en movimiento, (Benjamin 1993: 470). Como *flâneur*, Horna busca las imágenes que forman el mundo. Asiste al espectáculo metropolitano de los objetos que, aislados de su contexto originario, se presentan como indicios de una pérdida. Dicha pérdida se refiere a su función y lugar originarios. Lo que llega a la fotógrafa, por lo tanto, es la percepción de esa pérdida. En efecto, los objetos del *marché aux puces* carecen de origen y de autor (Puelles Romero 2005: 122). Son el resultado de un despojo, metonimias misteriosas de la vida de las personas: se desconoce su proveniencia, su historia y su destino. Mediante la mirada, Horna rescata los objetos del estado de abandono. Con la fotografía les asigna una visibilidad enigmática. De esta forma, los objetos ordinarios del mercado se le aparecen nuevos y desconocidos. Materializan una forma del enigma.

La sensación de mirar las cosas por primera vez y concebir el momento de la visión como un enigma constituían la base de la visión metafísica de Giorgio De Chirico (Mori 2007: 17), quien entendía la creación artística como un proceso que

incluía dos fases: un primer momento meditativo en el que el artista se dirigía hacia la realidad para percibir lo maravilloso que lo cotidiano revela y un segundo momento de creación en el que lo maravilloso se revela en la co-presencia de objetos heterogéneos, colocados en un espacio diferente del originario (Mori 2007: 20). Las cosas, explica De Chirico, tienen dos aspectos: uno cotidiano que el hombre experimenta todos los días y uno espectral o metafísico, que sólo algunos pueden ver en momentos de clarividencia (De Chirico 2002: 29). De una forma parecida, Horna registra el aspecto plástico de los objetos y, a la vez, intenta revelar ese segundo aspecto metafísico que es el resultado de su mirada.

Puede tomarse como ejemplo una de las imágenes de la serie en la que se ven una mesitas anticuadas en primer plano, a la derecha el busto de un santo y, en segundo plano, dos perchas. Una está vacía, mientras que de la otra cuelga una chaqueta. Alrededor hay montones de objetos que casi no se pueden distinguir. La fotógrafa elige un encuadre frontal y se pone a cierta distancia. No utiliza primeros planos, sino que muestra la escena en su conjunto. En consecuencia, la mirada del espectador se detiene, más que en la cosa aislada, en la impresión visual que estos objetos tan heterogéneos crean.

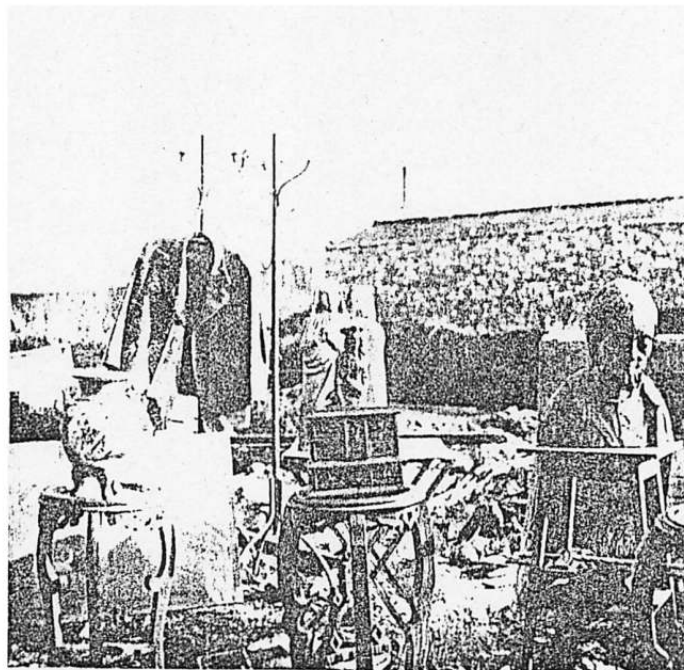


Figura 4 Kati Horna, serie de *El mercado de las pulgas*, París, 1933

En la reflexión sobre el contexto histórico y artístico que se relaciona con el tema

del mercado de las pulgas, se ha visto cómo caben en la interpretación de las fotografías varios tipos de documentos, sobre todo, obras literarias. Las hay casi contemporáneas como *Nadja* de Breton y más lejanas en el tiempo como *El Rastro* de Gómez de la Serna. De todas formas, se trata de obras que, respecto a las fotografías de Horna, son anacrónicas. Lejos de ser un obstáculo a la interpretación, dice Didi-Huberman, el anacronismo es «el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes» (Didi-Huberman 2008: 38-39). Cuando el espectador está frente a ellas, está frente al tiempo que es «impuro» y «complejo» (Didi-Huberman 2008: 39). En la hermenéutica de la imagen fotográfica hay que considerar, por lo tanto, la necesidad de utilizar todos los tiempos heterogéneos que la foto convoca a la vez. En este sentido, las palabras de Gómez de la Serna, más que las de Breton, son una pista interpretativa, porque ofrecen un punto de vista interesante a la hora de descubrir las relaciones inesperadas que los objetos inauguran.

En su recorrido, Gómez de la Serna nota las infinitas perchas que pueblan el rastro y subraya su aspecto fantasmal, ya que están cargadas de ropas a las que les falta un cuerpo: «Infinitas perchas...Las perchas abruman tanto aquí vacías como allá llenas de ropas que parecen arropar flácidos fantasmas, fantasmas mediocres y cotidianos» (Gómez de la Serna 1998: 185). El ejemplo de las perchas resulta útil en el análisis interpretativo de las fotografías en cuanto paradigma de un concepto más amplio, es decir, «la ineluctable modalidad de lo visible». En el acto de ver estos objetos, se «nos abre un vacío que nos mira, nos concierne» (Didi-Huberman 1997: 15). En concreto, la chaqueta que cuelga de la percha mira al espectador, lo toca desde su vaciamiento. Ya no hay un cuerpo que llene el envoltorio. Este vacío impone un *dentro* de la cosa y remite ineluctablemente a una pérdida. El espectador sabe que algo se le escapa y es esta sensación la que confiere potencia visual a la imagen, que se da como síntoma de dicha pérdida. A lo largo de la producción de Kati Horna se verá cómo «la ineluctable modalidad de lo visible», es la clave para entender su quehacer fotográfico. Incluso desde un punto de vista técnico, mediante el encuadre y la distancia, la fotógrafa da lugar a conexiones inesperadas confirmando su interés por los objetos. A veces, son encuadres diagonales que transforman la manera tradicional de ver las cosas o encuadres picados que empequeñecen los objetos o encuadres que revelan la imposibilidad de contenerlo todo. Son frecuentes las intrusiones de otros objetos

fuera-de-campo: un trozo de mano, la pata de una mesa, el marco de un cuadro. Siempre se pierde algo. La foto sólo da cuenta de una pequeña parte de la realidad. Lo que Horna decide registrar de este mundo caótico del mercado, son unos objetos que volverán a la lo largo de su producción fotográfica como, por ejemplo, las muñecas, síntoma de la desaparición del cuerpo humano y de la supremacía del simulacro.



Figura 5: Kati Horna, "Muñeca", serie de *El mercado de las pulgas*, 1933

En 1934 realiza su segundo trabajo con otra serie sobre *Los Cafés de Paris*. Lo insólito cotidiano, que su mirada había captado en el mercado de las pulgas, persiste en la forma de mostrar la realidad. Horna no se contenta con registrar la apariencia de las cosas o de las personas, sino que busca el momento en que la imagen brilla por lo que sugiere. La expresión de una cara, un perro sentado en una mesa, al igual que su dueño, esperando a que le sirvan, son sólo algunos de los elementos que sorprenden en sus fotografías. Destaca seguramente la ironía de la fotografía que se revela en las analogías que su mirada atenta busca y registra: la analogía entre el perro y su dueño o entre el cuerpo de la mujer y su cochecito.



Figura 6: Kati Horna, "Pareja con perro", serie de *Los cafés de París*, 1933

En el París de los años Treinta, los cafés eran un punto de referencia importante. Los inmigrantes que llegaban a la ciudad podían entrar a los cafés, leer los periódicos y pedir informaciones sobre la situación política. Sin embargo, los cafés eran «mucho más que improvisadas oficinas de asesoramiento para recién llegados» (Olmeda 2007: 68). Eran el centro de la vida artística y cultural de París, manteniendo pues la misma efervescencia que en los años Veinte con el auge de las Vanguardias. Sobre todo, el barrio de Montparnasse se había convertido, por aquel entonces, en el punto de encuentro del colectivo de inmigrantes (Olmeda 2007: 68). El ejemplo más célebre data de septiembre de 1934, cuando Gerta Pohorylle (que pronto se convertirá en Gerda Taro) conoce a Endre Friedmann en La Coupole, uno de los cafés del barrio. Ese encuentro será la base de una unión, profesional y sentimental, que durará hasta la muerte de Gerda Taro en julio de 1937. En 1935, otro café llamado Les Deux Magots, situado en la zona de Saint-Germain-des-Près, se convierte en el lugar de encuentro de André Breton y el grupo surrealista. Aquí, pocos años más tarde, se conocerán Remedios Varo y Leonora Carrington, las artistas surrealistas que serán amigas de Kati

Horna durante toda la vida.

En esos mismos años, entre 1935 y 1937, Horna colabora con el ilustrador, discípulo de Max Ernst, Wolfgang Burger. Juntos realizan una serie de historietas, protagonizadas por objetos animados como, por ejemplo, verduras o huevos pintados, que critican la situación política europea. Una de las más famosas, titulada *Hitler Eye*, es la imagen de un huevo en su tribuna (el porta-huevos) que dirige un discurso a otros huevos que lo escuchan. El huevo-orador tiene cara de Hitler y, en la imagen siguiente, da un salto y se estrella al suelo. Se trata de una parodia premonitrice de lo que sucedería más tarde (Rodríguez Prampolini 1983: 79).

Su lucha en contra del nazismo y del fascismo se concretiza en 1937 cuando el Ministerio de Propaganda Exterior de España le encarga a Horna la creación de un álbum de fotografías para la Confederación Nacional del Trabajo de la Federación Anarquista Ibérica (CNT-FAI) en la Guerra Civil Española. Se trata del primer reportaje de guerra. Horna deja la ciudad, justo cuando Remedio Varo vuelve a París y Leonora Carrington conoce a Max Ernst en Londres. El nuevo destino es España.

CAPÍTULO II

FOTORREPORTERA EN EL FRENTE:

KATI HORNA Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Contexto histórico: antecedentes de la Guerra Civil y levantamiento militar

Cuando estalló la Guerra Civil Española, Kati Horna estaba aún en París. El día 16 de Junio de 1936 el edificio de las Cortes, situado en la zona de Madrid que conecta el Prado con la Puerta de Sol, se había convertido en el centro de toda España. En ese momento, el jefe del partido católico español (CEDA), Gil Robles, atribuía la naturaleza de la crisis en España a la creciente ola de violencia que invadía la vida cotidiana de las personas:

No es ésta la ocasión de que yo vaya a marcar diferencias doctrinales con unas u otras teorías políticas. Perfectamente definidas están mi actitud y la doctrina de mi partido a través de una actuación intensa, aunque sea modesta por ser mía. No es este el momento de recordar esas diferencias, pero sí el de recordar que en España está creciendo de día en día un ambiente de violencia; que los ciudadanos se están apartando totalmente del camino democrático (Gil Robles 1971: 63).

Por el otro lado intervino Dolores Ibárruri, La Pasionaria, representante del Partido Comunista, que clamaba por «encarcelar a los terratenientes que hambreadan a los campesinos» y «a los que con cinismo sin igual, llenos de sangre de la represión de octubre, vienen aquí a exigir responsabilidades por lo que no se ha hecho» (Díaz Plaja 1971: 39). Quedaba claro que había dos Españas y cada una imputaba a la otra la responsabilidad de lo que estaba pasando.

Las elecciones del febrero anterior mostraban de hecho la oposición entre dos alianzas: el Frente Popular (formado por Casares Quiroga, el Partido Socialista, el Partido Comunista, la UGT) y el Frente Nacional (formado por la CEDA, los monárquicos carlistas, parte del ejército, parte de la iglesia y la alta burguesía). El Frente Popular había ganado, aunque no todos los partidos que formaban la alianza electoral entraban en el gobierno. En efecto, este último estaba compuesto por republicanos liberales, pero la mayoría dependía de las organizaciones de las clases trabajadoras (Thomas 1995: 27). Precisamente los partidos obreros eran los que estaban en un «perpetuo estado de efervescencia revolucionaria» (Thomas 1995: 27). Tras los asesinatos del teniente José Castillo el 12 de julio por parte de los falangistas y, el día después, de José Calvo Sotelo por parte de los izquierdistas, la situación degeneró.

El alzamiento militar que se produjo el 18 de julio de 1936, fue el resultado de una conspiración tramada por el general Francisco Franco, que estaba en Canarias, y por el general Mola, en Pamplona, para poner fin al gobierno legítimo e imponer el orden con la fuerza. Mientras Radio Madrid daba la primera noticia del acontecimiento y aseguraba que nadie en la península había participado en la sublevación, se estaban produciendo alzamientos en toda Andalucía y en otras ciudades de España, dirigidas por falangistas locales o por la guardia civil (Thomas 1995: 244). Frente a esa situación, el presidente Casares Quiroga dimitió y se formó un nuevo gobierno apoyado por los socialistas, los comunistas e incluso los anarquistas. El ministro de marina José Giral, para poder hacer frente a la situación, decidió armar al pueblo mediante la ayuda de los sindicatos y de los partidos, para que distribuyesen las armas con cierto orden.



Figura 7: Anónimo, 18 de julio de 1936, Barcelona

Aparecieron pronto bandas armadas de ciudadanos que invadieron las calles luchando contra el ejército sublevado. Estos grupos no tenían una formación de tipo militar y, como dependían de sindicatos diferentes, cada milicia era autónoma. Por lo tanto, no había una coordinación militar. En general, las más disciplinadas eran las milicias adscritas al Partido Comunista que seguían un entrenamiento y una instrucción militar (Bolinaga 2009: 68). Por otro lado, estaban las milicias anarquistas que eran «tan democráticas como ineficaces» (Bolinaga 2009: 68). Un ejemplo cinematográfico que da cuenta de esa realidad es la película dirigida por Ken Loach *Tierra y Libertad*, lema del movimiento populista ruso y que durante la guerra dio el

nombre también a una revista semanal anarquista, en la que Horna trabajó durante un tiempo. Las milicias anarquistas rechazaban cualquier jerarquía y preparación; antiautoritarios por elección, eran un grupo voluntarioso pero mal preparado (Bolinaga 2009: 69). A pesar de todo, las milicias resultaron ser decisivas a la hora de defender la república y su agrupación espontánea fue seguramente una de las características más significativas de la Guerra Civil Española. Su espíritu revolucionario se puede captar muy bien en las muchas fotografías que se sacaron en aquellos días, sobre todo en Barcelona cuando el pueblo armado invadió las calles.

Como respuesta, después del alzamiento militar, el 21 de julio de 1936, se publicó en *El Norte de Castilla* la proclama de Franco a las fuerzas militares españolas solicitando ayuda y añadiendo: «exigiremos cuenta estrecha de las conductas dudosas o traidoras y expulsaremos de las filas del Ejército e Institutos armados a cuantos no sientan a España y hagan armas contra los verdaderos españoles» (Franco 1969: 24). La ruptura entre las dos Españas era definitiva. Se formaron por lo tanto dos bandos, el republicano y el nacional, que iban a ser los protagonistas de una guerra civil que desgarró el país durante tres años: del 18 de julio de 1936 hasta el 31 de marzo de 1939.

Las bases para una guerra visual

El conflicto español llamó la atención de la opinión pública internacional. No se trataba simplemente de un problema interno del país, aunque muchas de sus causas tuvieron que ver con las divergencias entre los partidos de derechas y de izquierdas. En una época en la que gobernaban el nazismo en Alemania y el fascismo en Italia, la contienda española representaba, de manera simbólica, el terreno de lucha del antifascismo. Muchos fueron los voluntarios que llegaron de todas partes para contribuir a la causa republicana y que formaron parte de las Brigadas Internacionales (que existieron hasta 1938 cuando fueron abolidas por el Comité de No intervención). Sin embargo, la participación no fue solamente de tipo militar, sino que se expresó en el rápido desarrollo de las comunicaciones de masas. Con la Guerra Civil Española nace, en efecto, la comunicación visual de los hechos (Colombo 1976: 17). Es sobre todo la fotografía y, en particular, la fotografía de prensa, la que asume un papel fundamental a la hora de narrar los sucesos históricos.

Existe una coincidencia entre el acontecimiento bélico y la fotografía. Ya a partir de la guerra de Crimea se poseen documentos sobre la importancia que desempeñaba el fotógrafo de guerra. Roger Fenton, que por primera vez fotografió la contienda, cuenta cómo los soldados que afrontaban una batalla querían tener un retrato (Ortoleva 1994: 3). Sucesivamente, con la Primera Guerra Mundial y el nacimiento de nuevos medios de comunicación, cambia la forma de registrar la realidad. El fotógrafo ya no se limitaba a sacar retratos para las tropas en el campo de batalla, sino que podía acercarse al frente. Sin embargo, en aquel entonces, las pesadas cámaras no permitían sacar imágenes de la contienda en el momento de su acaecer. Se trataba, en efecto, de cámaras de gran formato como, por ejemplo, la Graflex provista también de un trípode que impedía movimientos rápidos. Por lo tanto, el fotógrafo sólo podía esperar a que la acción bélica terminara para luego registrar lo que había ocurrido. Otras veces, a causa de la censura que los mismos ejércitos imponían, los fotógrafos se conformaban con representar la guerra mediante escenificaciones a las que los soldados se prestaban (Ortoleva 1994: 4).

Si por un lado la Guerra Civil Española presenta elementos de continuidad con respecto a la Primera Guerra Mundial, por el otro es preciso señalar un notable desarrollo de la tecnología fotográfica que cambia por completo la representación de los sucesos bélicos. A principios de 1900 fueron varias las mejoras aportadas, no solamente al aparato fotográfico que, como se ha visto, era de dimensiones y peso notables, sino también a la calidad del material fotosensible.

Entre 1913 y 1930 los alemanes Paul Franke y Reinhold Heidecke idearon el primer modelo de Rolleiflex. Se trataba de una cámara bi-óptica compuesta por dos objetivos: uno para enfocar y el otro para sacar la toma. La Rolleiflex, a diferencia de la Graflex, era una cámara de medio formato que utilizaba una película 6x6. La peculiaridad se debía a la elección de un obturador Compur y al sistema de óptica Zeiss, una empresa especializada en la producción de instrumentos ópticos y mecánicos de precisión como los microscopios. Es significativo que, ya a partir del año 1933, el régimen nazi se interesara en esos productos para fabricar instrumentos militares. Desde un punto de vista práctico, la Rolleiflex era apta para sacar retratos, paisajes y escenas en movimiento aunque con un ligero impedimento debido a las dimensiones. La peculiaridad de esta cámara era que el fotógrafo utilizaba un visor puesto encima con el que encuadraba la escena. La postura preveía que el cuerpo se inclinara hacia

abajo, lo que determinaba también una forma diferente de ver la realidad.



Figura 8: Rolleiflex

La cámara que cambió radicalmente el fotoperiodismo fue la Leica, que toma el nombre del industrial alemán Ernst Leitz, involucrado él también en el sector óptico y de precisión. Sin embargo, fue Oskar Barnack, ingeniero de la empresa Zeiss, quien tuvo la brillante idea de utilizar la película cinematográfica de 35mm para crear una nueva tipología de cámara. De aspecto discreto y fácil de manejar por sus dimensiones reducidas, la Leica se convertirá en la cámara ideal para sacar fotos en contextos de guerra. Además, estando provista de objetivo, el fotógrafo podía acercarse a la acción con un simple movimiento de *zoom* (Olmeda 2007: 107). Otra ventaja, a diferencia de las demás cámaras, era que permitía sacar hasta 36 tomas antes de recargar, lo cual aceleraba y facilitaba el trabajo del fotógrafo. De esta intuición, nació la Leica 24x36, que fue presentada en la feria de Lipsia en 1925.



Figura 9: Leica

Los avances tecnológicos dan lugar a una serie de cambios significativos que se relacionan con la elección de la cámara y con el papel del fotógrafo. Los aspectos ya citados demuestran que la elección de una determinada cámara no está separada del uso que el fotógrafo quiere hacer de ella. En efecto, el aparato fotográfico está programado para producir imágenes y cada fotografía realiza una de las posibilidades contenidas en el programa de la cámara misma (Flusser 2006: 28). Por lo tanto, la tarea del fotógrafo es la de identificar las posibilidades de la cámara y experimentar con ella una nueva forma de producir informaciones (Flusser 2006: 29). En el caso de la Leica, los reporteros entendieron que su conformación les permitía acercarse a la acción bélica captando, por primera vez, los aspectos de la vida en el frente e, incluso, moverse con la misma rapidez que los soldados. Fueron varios los fotógrafos que eligieron este tipo de cámara y, con ello, cierta manera de hacer fotografía, empezando por Agustí Centelles, Robert Capa y Gerda Taro.

Si durante la Primera Guerra Mundial aún se hablaba de «fotógrafo de guerra», indicando con ello una práctica muy diferente, con la Guerra Civil Española y, gracias a los cambios habidos en la tecnología fotográfica, nace una nueva figura: el fotorreportero. A este propósito, en una de las pocas entrevistas que concedió, Kati Horna afirmó lo siguiente: «Me hice fotógrafa en París y foto-reportera en España» (García 2001:71). Con la guerra de España nació de hecho una nueva manera de concebir el periodismo y la fotografía. La exigencia de testimoniar los hechos requería que estos dos ámbitos fueran complementarios. El fotorreportero, como testigo ocular de los hechos, percibía la responsabilidad de su trabajo. La cercanía física que los modernos equipamientos permitían, cambió también la postura mental del fotógrafo,

ahora comprometido en transmitir una lucha en la que estaba participando. El primer objetivo del fotorreportero era, por lo tanto, informar visualmente sobre lo que estaba ocurriendo. A este propósito, es significativa la frase que Robert Capa solía decir a Gerda Taro: “Si la foto no ha salido bien es que no estabas lo suficientemente cerca” (Schaber 2009: 24). La proximidad física al lugar de los sucesos se impone desde el principio como reto del buen fotoperiodismo. Pero la cercanía no era solamente prueba del valor y del riesgo que el reportero estaba dispuesto a asumir, sino que representaba el pacto necesario para conseguir una imagen verdadera. Con «imagen verdadera» no se entendía solamente una representación fiel de la realidad, sino que de esta realidad había “instantes decisivos” por los que merecía la pena arriesgar la vida: fue el caso de Gerda Taro que murió en julio de 1937, aplastada por un tanque republicano durante la batalla de Brunete.

Un ejemplo que se quedó en la memoria histórica de la Guerra Civil Española fue la fotografía que Robert Capa sacó en 1937 y que salió en la portada de la revista *Life* el 12 de julio del mismo año: *Muerte de un miliciano*. La búsqueda del instante decisivo y la proximidad físico-emocional al hecho histórico expresan «una nueva y antes nunca habida relación con la tragedia» (Colombo 1976: 17). En efecto, observando el conjunto de fotografías sobre la guerra, destaca sobre todo el punto de vista humano de quien mira. A diferencia de lo que observamos en la producción anterior, en la Guerra Civil Española aparece el «toque de autor». El encuadre, la elección del referente, la distancia; todo participa en la expresión de un punto de vista personal. Se trata, además, de contar lo no contable: el público pide a los medios de comunicación no solamente información, sino también un sentido (Ortoleva 1994: 16). El objetivo del fotoperiodista es narrar los hechos confiriéndoles un sentido que a primera vista no tienen: de ahí que su narración sea absolutamente personal.

Sin embargo, es importante subrayar un elemento que durante la guerra influye en la presentación de este punto de vista personal. Las fotografías, para circular, necesitan de una revista que las publique. De esta forma, se convierten en un medio de propaganda muy poderoso. El interés que las revistas de la época demuestran por la foto es muy diferente con respecto a la tradición periodística anterior. Una imagen no tenía la autonomía suficiente para aparecer sola sin un texto que la comentase y la explicase (AAVV 1999: 71). En particular, durante la Guerra Civil Española, existen principalmente dos tipologías de revistas: las ilustradas como: *L'illustration*,

L'illustrazione Italiana, *The Illustrated London News*, *Illustrierte Zeitung*; y las nuevas testadas como: *Vu*, *Picture Post* y *Life*. Mientras que en los primeros ejemplos la fotografía se utilizaba más bien como prueba para justificar el texto, en los segundos cambia por completo el papel de la imagen. Es significativo el caso de la revista *Life* que concibe la fotografía como un relato autónomo, capaz de mostrar por sí misma la realidad.

El trabajo de Kati Horna en las revistas anarquistas

La fotógrafa llegó a España aproximadamente en el mes de marzo de 1937, tras haber sido la encargada por el Ministerio de Propaganda Exterior Español para componer un álbum fotográfico sobre el bando republicano. Por aquel entonces, la situación en España era crítica. Después del alzamiento militar, se sucedieron a lo largo de los meses batallas sangrientas en toda la península y episodios representativos del clima de intolerancia hacia los republicanos.

Su primer encargo fue testimoniar la vida cotidiana en el Frente de Aragón, zona que llegó a conocer muy bien, ya que fue enviada más veces a lo largo de 1937 y 1938. Las escenas que tomó en Monte Carrascal, en Monte Aragón y en Teruel testimoniaban la vida de los milicianos en el frente de guerra y de los civiles tras la evacuación de la ciudad. Este material se convirtió luego en la fuente documental que sirvió para sus publicaciones. Se fue a vivir a Valencia y empezó a colaborar como reportera gráfica de la revista *Umbral*, un semanario gráfico de tendencia anarcosindicalista que se publicó en esta ciudad durante la guerra civil. El director era A. Fernández Escobés. Trabajando en *Umbral*, la fotógrafa conoció al ilustrador andaluz José Horna, su futuro marido. A partir de ese momento la fotógrafa firmó sus fotos con el apellido de él. Valencia era también la sede de publicación de otra revista anarquista llamada *Libre Studio*. Se trataba de una revista de acción cultural al servicio de la Confederación Nacional del Trabajo donde la fotógrafa publicó sus primeros fotomontajes en enero y marzo de 1938. En agosto de 1937 se registra también la primera publicación en la revista *Tierra y Libertad*. Las fotos que se publicaron documentaban la primera línea de artillería en el frente de Aragón, otras retrataban a los intelectuales presentes en el frente y la vida cotidiana en la retaguardia. Finalmente en otoño de 1938, Horna publica una serie de escenas sacadas en un centro de acogida

en Vélez Rubio y algunas tomas sobre los escaparates en Valencia. Son fotografías que se publicaron con varios meses de retraso en otra revista anarquista, *Mujeres Libres*. Antes de constituirse como revista, *Mujeres Libres* fue ante todo una organización que se dedicó a la liberación social e intelectual de las mujeres (Ackelsberg 2005: 27). La organización nació en 1936 y la formaban mujeres de Barcelona y Madrid. Aunque duró menos de tres años (la victoria franquista interrumpió sus actividades en 1939), *Mujeres Libres* movilizó a más de 20.000 mujeres y desarrolló un vasto programa para ofrecerles más oportunidades y crear un sentimiento de pertenencia comunitaria (Ackelsberg 2005: 27).



Figura 10: Kati Horna, *Reunión en el local de Mujeres Libres*, 1937

De las 270 fotografías que forman parte del fondo sobre la Guerra Civil Española, sólo 68 se publicaron en las revistas recién mencionadas.

El frente de guerra: Monte Aragón y la imagen de la lucha

En el mes de abril de 1937, recién llegada a España, la fotógrafa fue enviada a Monte Aragón para cubrir la primera línea de artillería. El frente aragonés fue su primer destino y la zona de España que llegó a conocer mejor, ya que numerosas fotos

atestiguan su presencia duradera allí. A diferencia de la mayoría de los reportajes que aparecían en las revistas españolas e internacionales, la atención que Horna dedica a la acción bélica es menor. De las 272 fotos que componen el fondo sobre la Guerra Civil Española, sólo tres se refieren en concreto a los soldados en el momento de la lucha. Se trata de un dato importante a la hora de entender no solamente la visión fotográfica de Horna, sino también su compromiso ético. Antes de profundizar este aspecto, se analizan dos fotografías sacadas en la *Primera línea de artillería en Monte Aragón*.

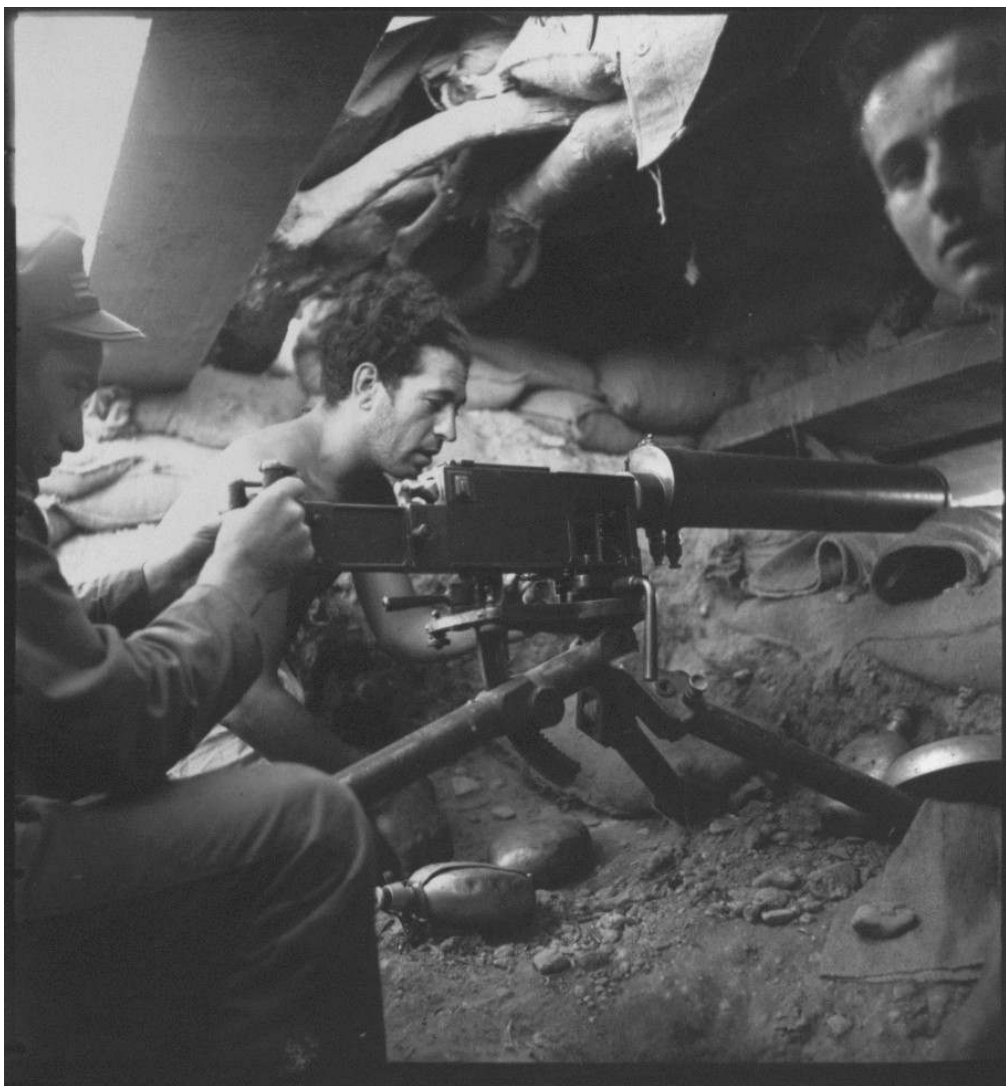


Figura 11: Kati Horna, *Primera línea de artillería en Monte Aragón*, Abril de 1937

En la primera imagen (Figura 11) se ven tres milicianos en una trinchera. El de la izquierda sale a medias porque el encuadre ha cortado parte de su cuerpo centrándose

en la acción que está cumpliendo: con las manos sujeta la ametralladora y apunta hacia un enemigo que no se ve. El segundo miliciano, con el pecho desnudo y sin gorro, sale en el fondo: no se sabe lo que está haciendo, ya que la ametralladora oculta la acción. En primer plano, hacia la derecha, la mirada a la cámara de otro miliciano interroga a la fotógrafa y a todos los espectadores.

La foto es matizada. La escala de grises es suave, debido a la cantidad de luz que entra de una forma no directa en el interior de la trinchera. Una viga de madera, justo encima de los milicianos, crea una zona de sombra que permite ver sus caras. El encuadre de tipo frontal permite entender la posición de la fotógrafa con respecto a la escena: está agachada, probablemente para protegerse. La distancia es mínima en este caso: se acerca mucho al referente y saca la foto cuando uno de los milicianos mira hacia la cámara. Desde un punto de vista técnico, este tipo de mirada abre un fuera-de-campo que tiene valor narrativo. En una fotografía, en efecto, es importante tanto lo que se ve como lo que queda invisible. Un ejemplo del poder narrativo que puede tener este tipo de recurso es la famosa foto que Robert Capa sacó en Madrid durante un raid aéreo (Figura 12). El fuerza de la imagen deriva de la evocación de un espacio fuera de campo situado arriba, en este caso, y generado por las miradas colectivas. El espectador, al igual que las personas retratadas, mira hacia otro lado. Las miradas se dirigen hacia los aviones que en ese momento vuelan sobre la ciudad para bombardearla. Capa, en vez de fotografiar los aviones surcando el cielo, eligió inmortalizar una escena que metonímicamente sugiere mucho más. Las miradas operan, entonces, un desplazamiento del centro de atención y es este mismo proceso el que da a la imagen su poder expresivo y narrativo. Esta fuerza metonímica es la que Roland Barthes definió el *punctum* de la imagen (Barthes 1990: 90).



Figura 12: Robert Capa, *Gente observando aviones alemanes surcando el cielo de Madrid*,
Noviembre de 1936

Volviendo a la fotografía de Horna se puede observar un movimiento óptico parecido. En este caso, las miradas de las personas presentes fotografiadas dividen en dos la composición: a un lado está el espacio de los milicianos que miran, respectivamente, el primero hacia el enemigo y el segundo que está al fondo, hacia el suelo; por el otro, está el espacio del miliciano que mira directamente a la cámara. Este gesto genera un legado de la mirada que afecta al espectador, se interpone en la lectura de la foto. Al capturar la atención, la mirada de este miliciano crea una interacción con el espectador: le confiere la calidad de una presencia sensible y asegura un intercambio corpóreo directo (Fossali-Dondero 2006: 282). Este potencial de interacción lleva al espectador a sentir su cuerpo entero solicitado por la mirada del miliciano: la foto no solamente mira al espectador, sino que lo toca, lo hierde. La mirada a la cámara se abre al espacio de la enunciación y supera los límites del enunciado: la cara abre una dimensión nueva del acaecer que concierne al espectador (Fossali-Dondero 2006: 288).

El choque de la mirada directa abre una nueva dimensión temporal: la mirada sobreviene literalmente y llega hasta nosotros como espectadores que pertenecemos a otra época. La intrusión de otra temporalidad rompe con la estabilidad de la representación, provoca un desgarramiento. La fractura entre el espacio del enunciado y espacio de la enunciación que la mirada genera, interpela al espectador y espera de él

algo. Lo invita a entrar en el mundo fotografiado y, a la vez, a dirigir la mirada hacia otro lado (Fossali-Dondero 2006: 290). Al observar la foto de Horna, la sensación que se percibe es precisamente la de una invitación, por un lado, y la de una intrusión, por el otro. Nos deja en el umbral.

El vértigo temporal que el espectador percibe es sólo uno de los aspectos que esta mirada implica. En efecto, a la hora de interpretar la fenomenología del acto fotográfico, hay que considerar que la foto tiene un pasado, es decir, el momento de la huella que la imagen testimonia (Fossali-Dondero 2006: 294). La mirada del miliciano está llena de este pasado y del momento que ha fijado para siempre su postura y que ahora está allí a la espera de una respuesta. Pero esta espera se dirigió en origen hacia la misma fotografía que estaba allí, compartiendo con los milicianos el mismo espacio. La mirada directa hacia la fotografía genera un efecto de presencia inmediato. Se trata de una presencia concreta que comparte con ellos la misma realidad y que contrasta, inevitablemente, con el simulacro de presencia que presupone la llamada en causa del espectador. Si las miradas laterales de los milicianos en segundo plano evitan el contacto con la fotografía, la mirada directa del personaje en primer plano crea un encuentro y la deja entrar, aunque sea involuntariamente. De esta forma, la presencia de la fotografía es asegurada en el espacio de la enunciación: no existe mirada sin un cuerpo que la recibe (Fossali-Dondero 2006: 295). El papel del fotógrafo como testigo de los hechos está doblemente asegurado porque la mirada directa presupone la fractura espacio-temporal de la que se ha hablado antes. Horna es una presencia concreta en el momento de la huella, mientras que el espectador representa el simulacro de una presencia evocada por la misma mirada.

Esta misma fotografía fue publicada en la portada de la revista *Umbral*, precisamente en el número 28 que salió el 24 de marzo de 1938, es decir casi un año después de su toma. Probablemente esto se debía a la necesidad de utilizar la foto para reflexionar sobre un hecho o para resumir una situación. La revista podía, de hecho, recuperar informaciones ya publicadas cambiando el contexto de mostración de la foto. Lo demuestra también otro factor: la misma foto fue publicada en el número 21 de la revista *Tierra y Libertad*, del 11 de junio de 1938. El uso periodístico de la foto demuestra que el estatuto de la imagen tiene una vida independiente de la intención del fotógrafo (Fossali-Dondero 2006: 100). Además, si se observa la compaginación de la revista, se puede detectar una manipulación de la imagen-matriz (Didi-Huberman

2008: 112). Se entiende con este término, la fotografía originaria cuyo negativo reproducía, sin ninguna alteración, la acción que Horna eligió registrar.

La imagen sale en la portada, que es lugar de atención privilegiado, junto con otra fotografía. Cambia, por lo tanto el contexto de mostración de la foto. Ha sido reencuadrada: ha desaparecido el miliciano que miraba a la cámara. Eliminar esta parte, significa eliminar el conjunto de relaciones que se habían establecido en la versión original entre Horna y su referente y entre éste y el espectador. El centro de la atención ahora es el momento de la lucha, representado por los dos milicianos que antes quedaban al margen de la escena. Lorenzo Vilches ofrece una pista ulterior para interpretar este mecanismo y explica que si en el campo visual de una foto hay más de una persona, quien está a la izquierda produce mayor identificación en el observador, mientras que el sujeto a la derecha se le percibe como “adversario” (Vilches 1997: 22). De esta forma, se explica también el poder que la mirada a la cámara ejercía sobre el espectador, distrayendo su atención del tema real de la foto. Reencuadrando la foto, el editor ha restablecido el equilibrio de la composición.

La segunda fotografía (Figura 13) que Horna sacó en el mismo frente, en abril de 1937, muestra a dos milicianos en una trinchera, protegidos por una barricada de sacos: el de la izquierda apunta con un fusil y lleva cartucheras atadas a la cintura y el de la derecha se queda mirándole en actitud relajada, quizás esperando algo. Este último lleva una camiseta de mangas cortas, mientras que el otro viste más abrigado. Los dos llevan gorro. La fotógrafa ha elegido un encuadre de tipo frontal: se pone al mismo nivel de los milicianos que están de pie. El contraste de la imagen es bastante fuerte ya que la luz ilumina directamente al miliciano de la izquierda, mientras que deja en la zona de sombra al otro. El tipo de luz dirige la mirada del espectador hacia la zona iluminada que es la que acoge la acción principal.

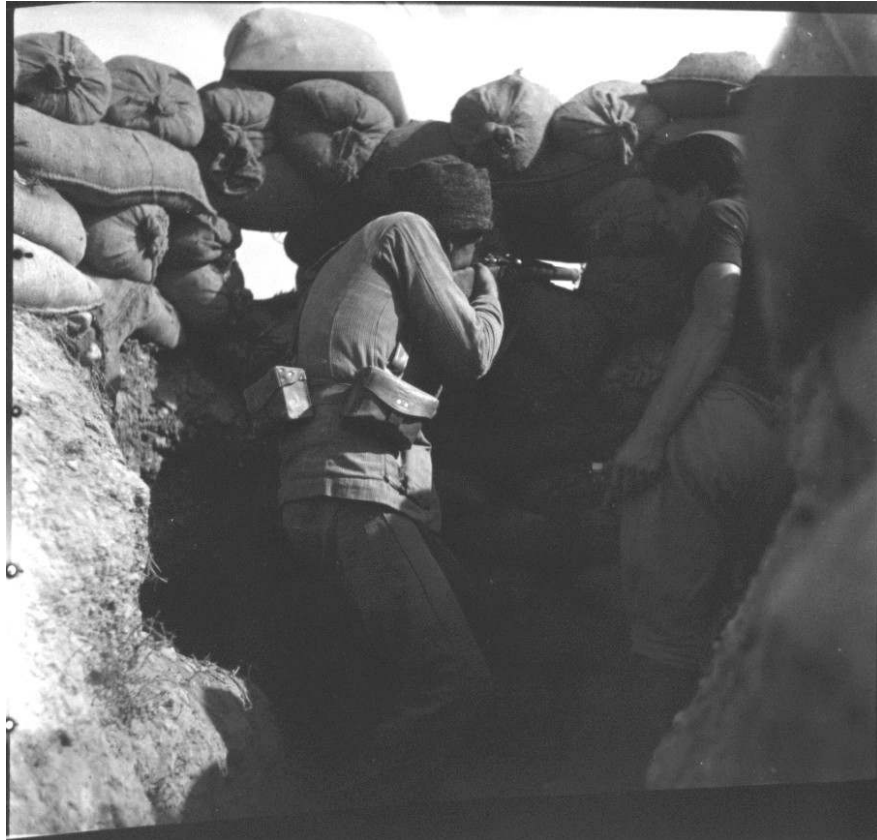


Figura 13: Kati Horna, *Primera línea de artillería en Monte Aragón*, abril de 1937

En la parte derecha de la composición se entrevé una parte de la pared de la trinchera cerca de la cual está la fotografía. Funciona como punto de referencia de la distancia entre ella y los referentes. El tipo de encuadre que resulta de esta posición participa en la creación de un ambiente cerrado que engloba enteramente los cuerpos. Los únicos puntos de fuga son, de hecho, los agujeros que permiten ver al enemigo y la parte superior de la barricada.

La revista *Umbral* publicó esta foto en la portada del número 20, que salió el 4 de diciembre de 1937, en la misma época de la toma de Teruel. También en este caso la foto ha sido reencuadrada: el elemento eliminado es el miliciano de mangas cortas que aparecía a la derecha. Además, la foto está acompañada por este comentario: «Ha llegado el invierno; lo dice claramente el gorro de lana, con que el soldado reserva su cabeza; sin embargo, las carnes tiritan bajo el trajecillo veraniego. Nadie en la retaguardia tiene derecho al abrigo mientras uno solo de nuestros soldados carezcan de él». Sin embargo, la foto fue sacada en abril, no en diciembre. Desde un punto de vista periodístico, es la prueba de que no importa si la imagen dice la verdad, sino que sea

eficaz en la situación en la que ha sido insertada (Fossali-Dondero 2006: 101). El nuevo contexto de mostración y la alteración de la imagen-*matrix* cambia el sentido de la foto.

Si se considera esta operación de manipulación en un contexto más amplio, no sorprende encontrar casos parecidos como, por ejemplo, el de la foto sacada el 19 de julio de 1936, en Calle Diputación de Barcelona, por Agustí Centelles. Durante años se pensó que la toma original fuera la imagen que circulaba en los periódicos, pero no es así. El propio autor reencuadró la imagen durante el positivado (Monegal 2007: 92). Observando los cortes en el negativo, permiten saber lo que el fotógrafo quiso realmente ver. La aparición inesperada de un ciudadano empuñando una minúscula pistola contrasta con la fuerza épica de los milicianos (Monegal 2007: 92).



Figura 14: Agustí Centelles, *Guardias de asalto en la calle Diputación*, 19 de julio de 1936



Figura 15: Agustí Centelles, *Guardias de asalto en la calle Diputación*

Los ejemplos de manipulación editorial son sintomáticos de cierta tendencia general de la propaganda para vehicular una imagen determinada de la guerra. Los elementos “débiles” de la composición son eliminados en favor de una supuesta fuerza expresiva mayor. De hecho, se asiste a «un leve, continuado efecto de presión sobre la realidad, a la que obliga a convertirse en encuadre, que obliga a la gente a escoger las caras más aptas para ser fotografiadas, que obliga a los ademanes a ser “espectaculares”» (Colombo 1976: 28).

Las fotografías, que desde los primeros días del levantamiento militar se publicaron en las revistas de la época, tendían a dar una idea de la magnitud del evento histórico y social que el pueblo español estaba viviendo. El reto era «hacer fotografiable la verdad» (Colombo 1976: 28). Pero, como se ha explicado al principio

de este capítulo, la fotografía podía dar cuenta no de toda la realidad, sino de un fragmento que, al ser producido por un punto de vista humano, es subjetivo. Si la fotografía es ante todo una forma de pensar, cada fotógrafo se apropia de la realidad externa de una forma personal. Desde un punto de vista técnico y práctico, cualquier cosa podía ser fotografiada. Sin embargo, queda por ver qué es lo que los fotógrafos eligen mostrar de este mundo en guerra. El primer elemento que destaca en la producción fotográfica general sobre la guerra civil española es cierto esmero para captar la acción en su acaecer. Poder captar el instante decisivo o el movimiento de los milicianos en el frente de guerra se convierte, en muchos casos, en la prioridad no solamente del fotorreportero, sino también de la revista para la que trabaja. El ejemplo más significativo es el caso de la revista *Life*.

El primer número de la revista aparece en Norteamérica el 23 de noviembre de 1936, pocos meses después del estallido de la guerra civil, con una tirada inicial de 446.000 ejemplares (Freund 1993: 123). No era la primera revista norteamericana enteramente compuesta por fotografías, ya que existían, por ejemplo, el *New York Times*, el *Mid-Week Pictorial*, *Parade*; sin embargo fue la que tuvo más éxito a lo largo de los años. *Life* tomó como ejemplo el nuevo tipo de fotoperiodismo que había nacido en Alemania a principios de los años treinta y, sobre todo, la figura de Erich Salomon, quien cambió completamente la imagen del fotógrafo confiriéndole más prestigio. El concepto de serie que estaba en la base del fotoperiodismo alemán fue tomado como modelo por *Life*, que desarrolló esta idea de una forma casi cinematográfica:

[...] más que compaginación, puede hablarse de montaje, lo mismo que en los documentales. El significado rebota de uno a otro encuadre, pasa del “plano” al “contraplano”, del detalle al conjunto, a través de una serie de variaciones de los puntos de vista en los cuales lo hermoso está en función de la información. (Colombo 1976: 33).

La revista trabajaba, por lo tanto, con fotógrafos que estaban dispuestos a comprometerse para obtener una imagen que tuviese ese poder de información. Se trataba de ofrecer un documento visual que garantizara no solamente la “verdad” del documento, sino también la participación emotiva del espectador. Acercarse a la acción bélica significaba también compartir con los hombres el momento de la lucha. Con respecto a este aspecto, es célebre la foto que Robert Capa sacó a su compañera, Gerda Taro, en el frente de Córdoba en 1936:



Figura 16: Robert Capa, *Gerda Taro con un soldado republicano en el frente de Córdoba*, 1936

Gerda Taro no trabajara para *Life*, sino para *Regards* y *Vu*, que fue la primera revista moderna de fotografía creada en Francia en 1928. Sin embargo, la fotógrafa tenía la misma postura frente a la realidad de la guerra. La foto de Capa testimonia un momento de los muchos que Taro vivió durante la guerra civil española, hasta el 25 de julio de 1936 cuando murió en el frente de Brunete. Era Capa el que le aconsejaba acercarse mucho al referente para sacar una buena foto. La intención era la de mostrar solidaridad hacia la causa republicana y un compromiso concreto en la lucha. Con respecto a esto, es significativo el retrato que de Capa y Taro hizo Clemente Cimorra, enviado especial del diario madrileño *La voz*, el cual encontró al matrimonio en La Malagueña el día 5 de septiembre de 1936:

...dos muchachos jóvenes, casi dos chiquillos -ella y él- tiran de mi atención. Inermes, sin más objeto en las manos que sendos tomavistas fotográficos, sin mostrar miedo alguno, espían los movimientos de un avión que aletea en vertical sobre sus cabezas...Esto de la intrepidez periodística, créedme, no es mito ni hipérbole. Los dos muchachos franceses, que ahora acompaño quieren, y consiguen, hacer la película del film y la información en la propia llama del suceso. Junto a mí, arrostran los sitios más batidos por las balas, y al conjuro de un ¡adelante!, con que se anima recíprocamente el matrimonio, quisieron fotografiar el ceño empavonado de los fusiles enemigos. Es la bravura ingenua de la juventud generosa que busca el documento (Olmeda 2007: 126-127).

La crónica de Cimorra describe, sobre todo, un estilo de vida. Cada fotografía presupone, en realidad, el estilo de vida de su fotógrafo y, en consecuencia, su carácter,

sus intereses, su ideología. Es interesante comparar, por ejemplo, las fotografías que Taro sacó un año antes de que Horna llegara a España y que se refieren al frente de Aragón. El escenario es el mismo: Monte Aragón, en la zona este de Huesca y el tema son los soldados republicanos en la línea de artillería. Se ha dicho que el encuadre participa de la forma afectivo-motriz del fotógrafo, porque registra la forma en la que se apropia de la realidad externa. En el caso citado, los milicianos que Taro encuadra se sitúan en un espacio más abierto: para sacar la foto, la fotógrafa se posiciona delante de la barricada, no detrás. Esta es una primera diferencia que atañe a la fenomenología del acto fotográfico. Taro prefiere retratar a los milicianos desde otro ángulo de visión: es ella quien decide exponerse al peligro de las balas al igual que los soldados. Comparte con ellos el riesgo de la batalla. El encuadre se convierte en un paradigma visual decisivo a la hora de entender la diferencia de posturas físicas y mentales. Horna, en cambio, tiene una actitud más alejada pero igualmente partícipe de la escena que se está desarrollando. Su mirada es curiosa y quiere documentar los hechos, pero observando detenidamente. Cuando decide incluirse en una acción, elige la prudencia y la distancia. Este aspecto se verá detenidamente en el párrafo siguiente con la secuencia de fotografías sobre la toma de Teruel. No se encuentran en su producción fotos como las que Gerda Taro sacó en La Granjuela (frente de Córdoba) en junio de 1937 (Figura 17). Gerda Taro está en el grupo de soldados corriendo con sus fusiles entre las manos. Su única arma es la cámara y no hesita mezclarse con los demás. Actitud parecida a la de otro fotógrafo de origen alemán, Hans Namuth, que se encontraba en España para documentar la guerra en el bando republicano (Figura 18).



Figura 17: Gerda Taro, *Soldados republicanos*, La Granjuela, frente de Córdoba, junio de 1937

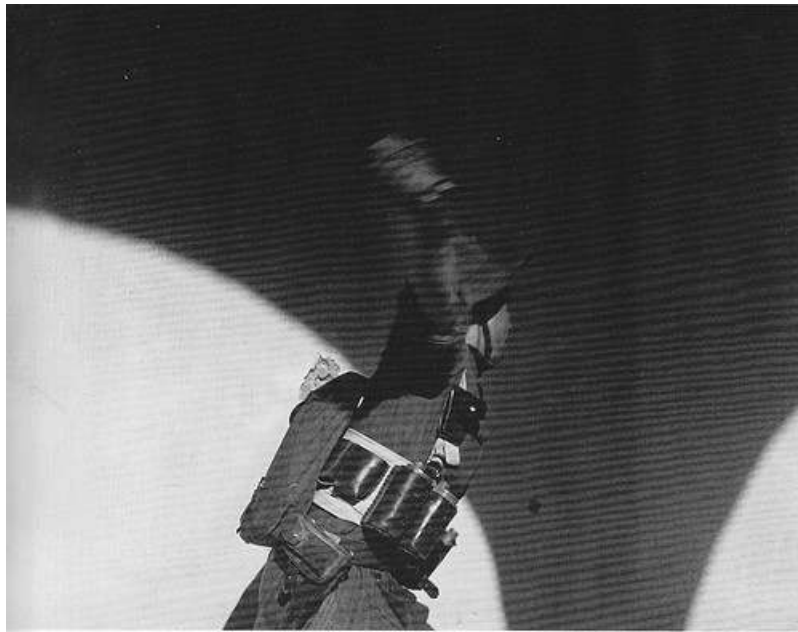


Figura 18: Hans Namuth, *Miliciano lanzando granadas*, Toledo, 1936

No hace falta que la fotografía sea nítida. Lo que importa es fijar el instante crucial, el momento en que el miliciano se dispone a lanzar unas granadas, ocupando la diagonal central del cuadro (Figura 18). Casi no se le ve la cara; su perfil y la pose se imponen a la mirada por su fuerza expresiva. La imagen borrosa será otra característica bastante frecuente de la fotografía de guerra. No se trata de una limitación estética o documental, sino de un valor añadido. La borrosidad testimonia el movimiento, la acción y la participación directa del fotorreportero. Acercarse a la acción significaba, para el fotógrafo, acercarse también al miliciano que fue, desde el principio, la figura clave de la guerra civil española. Cada fotógrafo, como se ha visto, ofrece un punto de vista personal y significativo. En el caso de Kati Horna, se pueden hacer algunas consideraciones acerca de la figura del miliciano que se desarrolla a partir de marzo de 1937 con las fotos del frente en Monte Aragón y que termina en diciembre del mismo año con la toma de Teruel. A lo largo de este año, la fotógrafa documentó el día a día de los soldados en el frente, en particular de un grupo de milicianos de la División Ascaso (Figura 19). La columna Ascaso era la tercera organización anarcosindicalista que se organizó en Barcelona y que partió de allí hacia el frente de Aragón el 25 de julio de 1936. Su nombre deriva de Francisco Ascaso, el líder anarquista que reunió a las milicias el día del levantamiento militar y que murió luchando en las calles de Barcelona el 20 de julio de 1936. En la foto se ve a doce milicianos en un momento de descanso. La fotógrafa les pidió probablemente que posaran porque cada uno de los soldados asume una actitud: casi en primer plano sale un miliciano leyendo mientras que detrás de él se ven sus compañeros charlando o mirando hacia otro lado. El miliciano de la derecha es el que asume una pose más heroica: se parece al estilo de los primeros retratos históricos en los que el personaje ilustre salía mirando un punto fuera-de-campo, zona simbólica que expresaba lo inalcanzable. Hacia la misma dirección mira el soldado situado en el centro, el que tiene el fusil en la mano y una actitud más relajada. Los compañeros de al lado, en cambio, observan e indican con el brazo algo que supuestamente están viendo en el sentido opuesto. A la izquierda del cuadro hay dos milicianos: uno lee un periódico mientras que el otro está tumbado y duerme. Resumiendo, la composición muestra un cruce de miradas que van de un lado a otro del cuadro. Los puntos de fuga son muchos y más que sugerir una realidad ulterior parecen aislar cada uno de los personajes en su propio mundo personal.



Figura 19: Kati Horna, *Grupo en las cercanías del bosque Carrascal*, marzo, 1937

En cuanto al tipo de fotografía, no es raro encontrar encuadres de grupo escenificados en el contexto de la guerra: como ejemplo se pueden citar las fotos que Gerda Taro sacó a un grupo de milicianos en agosto de 1936, en las que el encuadre contrapicado confiere solemnidad al momento. Ya se había mencionado la función que desempeñaba, por ejemplo, el retrato fotográfico en la guerra de Crimea: ya que no existían imágenes de la contienda, los soldados pedían al fotógrafo un “recuerdo” de aquel momento para enviarlo luego a los seres queridos. De una forma parecida, la guerra civil española enseña escenarios nuevos y manera inéditas para captarlos gracias a las mejoras del aparato fotográfico y, a la vez, conserva reminiscencias de costumbres antiguas.

Horna da un paso más porque no se limita a documentar la milicia entendida como grupo, sino que indaga con la mirada el universo individual del soldado. En la

foto de grupo la atención del espectador se dirige al conjunto y excluye la posibilidad de una exploración más íntima del individuo. En cambio, la foto que muestra un único referente obliga al espectador a fijarse en él. Es el caso de las imágenes que siguen y que muestran al mismo miliciano retratado en dos poses espontáneas. El referente es un chico joven y de aspecto fuerte que aparecía ya en la foto de grupo anterior y que estaba sentado en medio de sus compañeros. Horna lo retrata con los elementos que lo definen como miliciano: la indumentaria, el gorro, el pañuelo al cuello y, sobre todo, el mauser que lleva al hombro. El encuadre contrapicado eleva su figura que parece más alta y solemne. Se trata de una estrategia de enunciación que pone al referente como ejemplo. El cielo constituye el fondo de la imagen y enmarca al miliciano aumentando el contraste, precisamente entre figura y fondo. Lo que llama la atención es la actitud serena, optimista se podría decir, que el miliciano muestra ante la cámara. Probablemente es consciente de que la fotógrafa le está sacando una foto y sonríe en ambos casos hacia un punto fuera-de-campo. La sonrisa, al igual que la mirada, tiene un efecto de presencia parecido (Fossali-Dondero 2006: 297). Es una expresión corporal que muestra un sentimiento acogedor y de abertura hacia quien está delante. La sonrisa prepara el cuerpo para la interacción entre personas (Fossali-Dondero 2006: 298). En este caso, en ausencia de una mirada hacia la fotógrafa, la sonrisa puede significar una disponibilidad de interacción en general, hacia las personas que la recibirán. Como, por ejemplo, los lectores de una revista o los espectadores de un cartel.



Figura 20: Kati Horna, *Miliciano de la División Ascaso*, Marzo, 1937



Figura 21: Kati Horna, *Miliciano de la División Ascaso*, Marzo, 1937

En efecto, la primera foto (Figura 20) se publicó en el número 33 de la revista

anarquista *Tierra y Libertad*, del 28 de agosto de 1937; en cambio, la segunda (Figura 21) se empleó como modelo para la realización de un cartel de propaganda. El cartelismo fue un instrumento de propaganda importante que ya existía como práctica consolidada durante la primera guerra mundial. La guerra civil española continuó en la misma línea dando relevancia a determinados temas como, por ejemplo, el llamamiento a las armas, la exaltación de líderes y la protesta en contra del fascismo. Se verán algunos casos en la producción artística de Kati Horna, como la creación de fotomontajes que vehiculan la denuncia del fascismo y de *collages* realizados con su marido. José Horna, Josep Renau, Bardasano, Martí Blas, Ballester, son sólo algunos de los nombres que representaron el género del cartelismo durante la guerra civil. Los carteles pertenecían al arte popular y tenían como destinatario un público numeroso, es decir, el pueblo que pasaba por las calles y echaba un vistazo a las paredes de los edificios donde solían estar pegados:

Los carteles de la guerra fueron expresión icónica del combate colectivo, de sus razones y objetivos, constituyeron la manifestación de los ideales de justicia y libertad, pero también se erigieron en sistema de educación de la multitud, instrumentos eficaces para la tramitación de consignas a todos los rincones y, para cada militante individual, en elemento de identificación con la propia organización, de la cual aparecían como símbolos (Facundo 2006: 65)

Los carteles se definieron también como “gritos en las paredes” por la capacidad de llamar la atención de la gente que los veía (Gubern 2008: 48). Esto se debía a las características compositivas del cartel, que en 1936 habían mejorado notablemente gracias al diseño, a la tipografía y a las artes gráficas. Con respecto a esto, el punto de referencia era el Bauhaus alemán que ofreció valiosos instrumentos visuales hasta 1933 cuando los nazis la desmantelaron (Gubern 2008: 47).



Figura 22: Kati Horna, *Carteles de propaganda*, 1937

En este contexto, la figura del miliciano se impuso, desde el principio, como símbolo de la lucha popular. Lo demuestran las numerosas fotos que los fotógrafos españoles y extranjeros dedicaron a esta figura. Agustí Centelles y Robert Capa, por ejemplo, captaron imágenes paradigmáticas que definen el carácter de las milicias populares. El entusiasmo por la lucha y la esperanza están en los gestos de las personas que los fotógrafos fijaron para siempre.



Figura 23: Agustí Centelles, *Familia republicana*,
Barcelona, 25 de julio de 1936



Figura 24: Robert Capa, *Voluntario de las
Brigadas Internacionales*

No se sabe si en el origen de la selección que Horna realizó a la hora de elegir su referente existía ya una exigencia de tipo editorial: lo que importa es la capacidad que ella tenía para captar la espontaneidad de un momento y la humanidad del individuo. Las fotos *Miliciano de la División Ascaso* son, ante todo, dos retratos que preanuncian, de una forma sintomática, la tendencia fotográfica de Horna hacia el género del retrato al que dedicó los años de su exilio en México.

La fotografía ofrece también otra imagen del miliciano que, a diferencia de la imagen tradicional, muestra una actitud inédita (Figura 25). Esta fotografía fue tomada en Monte Carrascal en Aragón en marzo de 1937. El miliciano es el único referente humano de la foto. Se lo ve sentado, con las piernas cruzadas, en medio de un paisaje de tipo rural compuesto principalmente por rocas y hierba. La parte superior del cuadro la ocupa el cielo, en el que se ven unas nubes blancas y, un poco más abajo, la línea de las montañas. El miliciano lleva el uniforme y una boina blanca en la cabeza. Probablemente acaba de sentarse: se ha quitado los zapatos y los calcetines que yacen a su lado. La fotógrafa lo ha capturado en el acto de escribir.



Figura 25: Kati Horna, *Escenas en Monte Carrascal*, División Ascaso, Marzo, 1937

El miliciano se sitúa en el centro del cuadro, que es el lugar privilegiado de atención de la mirada, y establece con el fondo una relación dinámica. En efecto, «todo objeto visual o figura se percibe sobre un “fondo” que actúa sobre el primero como un contexto espacial» (Vilches 1997: 22). El fondo es un entorno natural en el que el cielo funciona como apertura espacial, ya que da lugar a un fuera-de-campo en profundidad que extiende el campo visual. La línea que las montañas crean no delimita de manera radical el espacio entre el cielo y la tierra; al contrario, las dos partes parecen mezclarse englobando la figura del miliciano, que resulta más pequeña. Esta relación dinámica entre figura y fondo es lo que permite enfocar la atención en el sujeto de la fotografía. A la apertura y a la inmensidad que el cielo evoca, se opone otro tipo de movimiento: el de la mirada baja del miliciano. En la foto *Primera Línea de*

Artillería (Figura 11), se había analizado la importancia semántica de la mirada a la cámara como tentativa de comunicación con la fotógrafa y, por lo tanto, con el espectador. La mirada a la cámara producía una entrada del espectador en el campo de la enunciación, mientras que lo mantenía a la vez “en el umbral”, dando lugar a esta paradoja visual. En cambio, en esta fotografía la mirada del miliciano se dirige a la carta que está escribiendo evitando cualquier tipo de interacción con la fotógrafa y con el espectador. Esta mirada se mueve en el espacio de la enunciación y lo cierra, no deja que nada y nadie entre en él. Desde un punto de vista semiótico, genera otro espacio que se retrae en profundidad (Fossali-Dondero 2006: 305). Este espacio profundo es privado. La carta, que el miliciano tiene entre las manos, alude metonímicamente a ello y abre un fuera-de-campo metafórico. Este tipo de postura recuerda la que los pintores del siglo XVIII utilizaban para representar la soledad del sujeto absorto en sus pensamientos o haciendo algo por su cuenta (Fossali-Dondero 2006: 320). Un ejemplo es el cuadro de Jean-Honoré Fragonard, *La Lectora* (1770-1772). Incluso en el siglo XIX y XX se encuentra la misma estrategia comunicativa con los cuadros de Pierre-Auguste Renoir y August Macke. Sin embargo, en el reportaje de guerra se trata de una elección bastante inusual, aunque no se excluyen unos pocos casos en los que el miliciano se muestra en actitud parecida. En la guerra civil española, por ejemplo, hay un único ejemplo relativo al tema, y es la fotografía de un anónimo, sacada en la Sierra de Madrid en 1937. Aquí (Figura 26), el soldado mira a la cámara y rompe con el esquema que se ha explicado: hay interacción entre espectador y referente.



Figura 26: Anónimo, *Soldado en la Sierra de Madrid*, 1937

La falta de este tipo de tema en la producción fotográfica de la Guerra Civil Española se explica por la tendencia, ya mencionada, de representar al miliciano en su papel heroico de luchador por la libertad. Las revistas necesitaban este tipo de imagen no solamente para difundir una idea positiva del miliciano, sino también como apoyo moral a las tropas en el frente de guerra. El miliciano, según el imaginario común, tenía que representar el valor.

La estrategia comunicativa que Horna lleva a cabo tiende a considerar, en cambio, la humanidad del soldado. La foto fija el momento simbólico en que el miliciano se ha quitado los calcetines y los zapatos para descansar y también para disponerse a un momento de introspección, es decir, la escritura. En este espacio privado, que su mirada hacia el papel ha contribuido a crear, el miliciano puede volver a ser el padre, el novio, el hijo, el hermano o el amigo. Por un momento vuelve a ser el de antes, aunque la guerra sigue allí presente, aludida precisamente por el uniforme que lleva. La carta se convierte en el medio que permite el paso de un papel a otro en la vida del soldado y que posibilita la comunicación con el espacio fuera-de-campo (la vida cotidiana del sujeto).

El mensaje que Horna ha expresado es sintomático de su visión del mundo, que queda plasmada en la imagen fotográfica. En efecto, cada texto fotográfico es el resultado de una toma de posición del cuerpo hacia el mundo. La fotografía no es

solamente un medio de apropiación del mundo, sino también una manera para dejar una huella de sí en él (Fossali-Dondero 2006: 62). En este sentido, Horna ofrece una imagen diferente del soldado que más se acerca a sus principios de anarquista y pacifista, herencia del credo de Lajos Kássák. La humanidad de sus fotografías y la voluntad de mostrar también la otra cara de la moneda, son dos claves de lecturas que poco a poco se harán más evidentes analizando las imágenes de la retaguardia.

El frente de guerra: Teruel



Figura 27: Kati Horna, *Escenas tomadas en la Plaza del Torico*, Diciembre, 1937

La serie de fotografías se refiere a la toma de Teruel entre diciembre de 1937 y enero de 1938. Las imágenes testimonian la ofensiva que las tropas republicanas decidieron lanzar contra la ciudad el 15 de diciembre. Explica el historiador Hugh

Thomas que «se escogió Teruel porque se creía que estaba débilmente defendida: la conquista de esta ciudad reduciría la línea de comunicaciones entre Castilla la Nueva y Aragón y pondría en peligro la carretera de Zaragoza. Igual que Belchite, Huesca y Zaragoza, Teruel era una ciudad que había fascinado a los republicanos desde el principio de la guerra» (Thomas 1995: 847). En efecto, la ciudad había caído bajo el control de las tropas nacionales, al igual que buena parte del norte de España. En el parte oficial radiado a la medianoche del 23 de diciembre, *El Socialista* da la noticia de la toma de la ciudad y refiere los detalles de la contienda. Se incluyen informaciones acerca de los soldados y unos detalles prácticos de la batalla. El estado de ánimo de las tropas «sigue siendo magnífico» y añade que «unidades a las que se suponía muy quebrantadas por la fatiga, como consecuencia de la dura y continua pelea sostenida durante ocho días, se resisten a ser relevadas» (Díaz-Plaja 1971: 393).

Se sabe, además, de la presencia de un corresponsal conocido, Ernst Hemingway, presente en Teruel para contar el triunfo de los republicanos para una cadena de periódicos americanos llamada NANA. En la crónica Hemingway enfatiza el momento del combate en que los soldados, «inclinados hacia delante con bayonetas caladas, avanzaban en el raro galope inicial» y se fija en la reacción al dolor de uno de ellos pues tiene «la expresión del herido por vez primera, que no comprende cómo se pueda producir tanto destrozo doliendo tan poco» (Hemingway 1971: 393). Los ataques entre los dos bandos son violentos y producen muertos. Hemingway descubre uno de ellos en medio de la carretera y precisa: «la compañía había seguido su marcha y estábamos en la fase en que los muertos no merecen camillas, de forma que lo levantamos, todavía flexible y caliente, para colocarlo a un lado de la carretera y le dejamos allí, con su cara de cera, donde los tanques -ni ya nada- no podrían molestarle» (Hemingway 1971: 394). El corresponsal entra en el espacio de los combatientes y participa visualmente y físicamente en la batalla: observa y comenta la situación mientras que a la vez corre, se oculta del enemigo y sigue las tropas sin preocuparse demasiado por lo que le pueda ocurrir. La crónica de Hemingway confirma la participación activa no solamente de reporteros, sino también de periodistas y escritores que están dispuestos a involucrarse en la lucha para dar cuenta de los hechos.

Sin embargo, Hemingway no estaba solo porque, en el mismo frente, estaba el amigo fotorreportero Robert Capa. Pocos años más tarde, en efecto, Capa hablará de la experiencia española del frente de guerra describiendo lugares y personas a

Hemingway, quien utilizará las informaciones para la redacción de *Por quién doblan las campanas*. A las palabras de las crónicas se añaden, entonces, las imágenes. Observando sólo algunas de las tomas, el espectador se da cuenta de inmediato de la proximidad con el referente. Capa se acerca sin temor a los soldados y a las ruinas explorando con su mirada el espacio que lo rodea. No se limita a observar la escena, sino que participa con su presencia en los acontecimientos. Entra en las casas bombardeadas y desde allí testimonia los efectos de la guerra. Elige preferentemente un enfoque de tipo frontal, sobre todo cuando quiere enseñar a las personas: el rostro es el lugar de las emociones y a partir de allí construye un mundo entero. Su amigo John Steinbeck dijo que Capa era capaz de mostrar el horror de un pueblo entero a través del rostro de un niño (Whelan 2000: 9).



Figura 28: Robert Capa, *Batalla de Teruel*, 1937



Figura 29: Robert Capa, *Batalla de Teruel*, 1937

Las fotografías de Robert Capa registran siempre la presencia humana como punto de referencia para entender la guerra y sus consecuencias. El cuerpo vivo o muerto se impone a la vista del espectador y pide un acto de atención. Un punto de vista parecido destaca en las fotografías del catalán Agustí Centelles, que se encontraba en el mismo frente en diciembre de 1937. Enviado primero a Cataluña y luego al frente de Aragón, Centelles contribuía a la causa republicana trabajando como fotógrafo *freelance* y vendiendo sus imágenes a los diarios más importantes (Monegal 2007: 88).

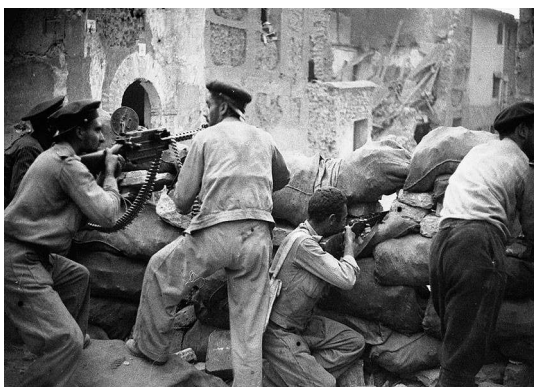


Figura 30: Agustí Centelles, *Teruel*, Diciembre, 1937



Figura 31: Agustí Centelles, *Teruel*, Diciembre, 1937

Los ejemplos hasta ahora citados muestran que la fotografía además de ser «un “ha sido” del objeto» es «el testimonio de un “esto ha sido vivido” por el fotógrafo» (Tisseron 2000: 54). En el análisis de las imágenes resulta limitado basar la reflexión en la hipótesis de si un hecho ha ocurrido o no. Más bien habría que considerar la forma en la que el fotógrafo participa en el proceso de registro de los acontecimientos. La imagen fotográfica, como se ha observado, es siempre el producto de una mirada subjetiva: el fotógrafo elige la porción del mundo que mejor encuentra correspondencia con su forma de verlo. De ahí que la cámara no es simplemente una prótesis de la mirada capaz de llegar donde el ojo no puede, sino que es «el más eficaz instrumento de familiarización y apropiación del mundo que el hombre haya puesto nunca a su servicio, ya que mantiene una continuidad inmediata con su vida psíquica» (Tisseron 2000: 9-10). Por lo tanto, a la hora de interpretar una fotografía debe tenerse en cuenta la forma en la que el fotógrafo se acerca a su referente, sea éste una persona, un objeto o una acción, cómo sostiene la cámara (si delante de la cara o sobre el pecho, como en el caso de la Rolleiflex), cómo encuadra y cuándo aprieta el disparador. Esta última cuestión, que se refiere al cuándo, es indicativa del momento que el fotógrafo percibe como significativo.

Las fotografías que se han seleccionado para el análisis comprenden once imágenes de las 272 que componen el archivo de Kati Horna sobre la Guerra Civil. En particular, testimonian el momento en el que las tropas republicanas entran en Teruel y evacuan los últimos soldados heridos en la batalla. La escena tiene lugar en la Plaza del Torico, es decir, en el centro de la ciudad. Comparando las fotografías de Centelles y Capa o la crónica de Hemingway con lo que Horna elige documentar, destacan una serie de diferencias, sintomáticas de cierta postura frente al mundo.

El primer criterio de lectura es el de no considerar la foto como un caso aislado, sino como parte de un conjunto más amplio. Aunque las tomas no fueron pensadas para ser publicadas en serie (como ocurría en cambio con la serie de *El mercado de las pulgas*), es útil considerarlas en la secuencia del proceso fotográfico. Lo que se percibe a primera vista es un acercamiento al referente muy cauto por parte de la fotógrafa. La secuencia tiene un principio que es la imagen de un burro en medio de la calle, y un final que fijan unos soldados llevando un herido en la camilla. La parte central, en cambio, se fija en la presencia de las tropas y en la plaza del Torico vacía. La progresión del encuadre muestra el movimiento de la fotógrafa y participa de su apropiación

simbólica del mundo. El encuadre expresa la distancia entre ella y la realidad observada. En las once tomas, en efecto, se puede ver cómo Horna, en vez de acercarse a la acción, se aleja tanto que apenas se puede distinguir lo que ocurre en la escena. La proximidad, que Capa profesaba por ser la condición necesaria para sacar una buena foto, queda excluida. Si cada gesto «participa en la operación de simbolización del acontecimiento bajo la forma sensorial-afectiva-motriz» (Tisseron 2000: 26), se entiende que Horna interpreta el mundo de otra forma.

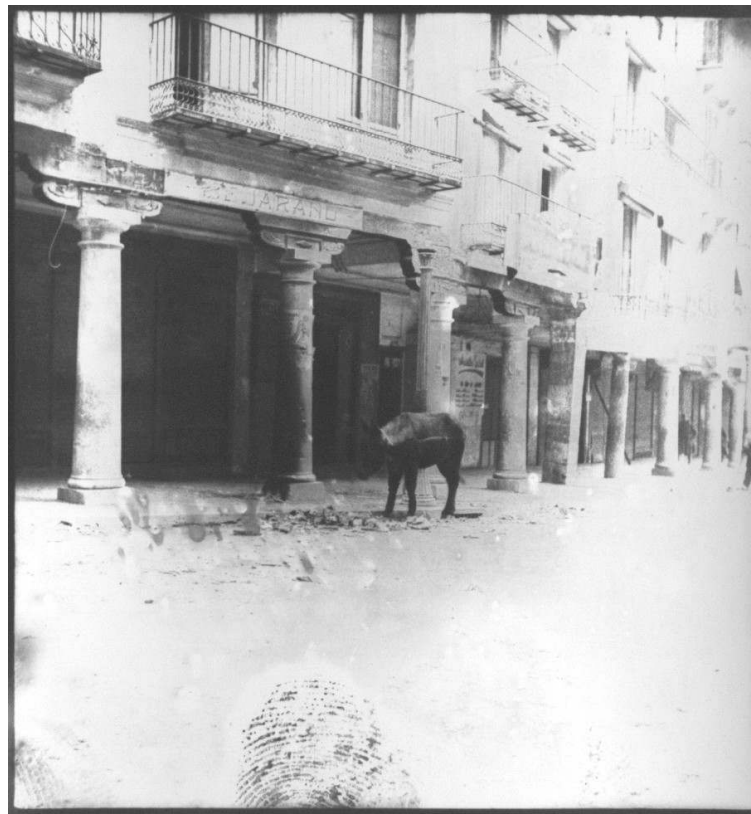


Figura 32: Kati Horna, foto de la serie *Escenas tomadas en la Plaza del Torico*, diciembre, 1937

La primera foto (Figura 32) muestra no solamente la distancia entre la fotógrafa y el referente, sino incluso la toma de distancia de cierto tipo de fotoperiodismo. Nadie espera encontrar un burro en un reportaje de guerra. Sin embargo, detrás de esta elección está la peculiar visión de Horna. El animal es el único referente animado. Se encuentra en el centro de la composición que, normalmente, es el espacio de la atención. El encuadre frontal y alejado muestra en qué contexto está sumido el animal: a parte la arquitectura que enmarca la composición, no quedan otros puntos de

referencia. Aparece solo y, a la vista, como si fuera una mancha oscura de difícil definición. Por efecto de este tipo de encuadre, el burro parece aún más pequeño e insignificante. Falta la presencia humana que, quizás, en este contexto le podría dar sentido.



Figura 33: Kati Horna, foto de la serie *Escenas tomadas en la Plaza del Torico*, 1937

En la segunda foto, Horna saca la imagen desde otro punto de observación. Probablemente ha cruzado la calle y, escondida detrás de una columna, observa la escena. Se puede ver una pareja de soldados andando por la calle principal: el de la derecha sostiene a su compañero herido. Ocupan la parte derecha del encuadre y están en segundo plano. El espacio donde se desarrolla la escena corresponde a la zona luminosa y contrasta con una zona de sombra que es la posición desde donde Horna saca la foto. Si observamos la segunda (Figura 33), tercera (Figura 34) y cuarta toma (Figura 35), al igual que las últimas dos, se nota que hablar de luz y sombra no tiene que ver con la calidad estética de la imagen, sino con el elemento esencial que la estructura. En efecto, la zona de sombra, que en general debería permanecer oculta, entra en el campo fotográfico y, con ella, una serie de informaciones.



Figura 34: Kati Horna, foto de la serie *Escenas tomadas en la Plaza del Torico*, 1937



Figura 35: Kati Horna, foto de la serie *Escenas tomadas en la Plaza del Torico*, 1937

El fragmento de una columna en la segunda toma (Figura 33) informa que la fotografía se ha escondido bajo los porches que se convierten en el lugar de posibilidad

de la toma fotográfica. Suprimir esta zona de sombra, que es también el punto de observación de Horna, significaría no considerar la fenomenología del acto fotográfico. En este caso, el hecho de ocultarse detrás de una columna es indicativo de su forma de apropiarse del evento: es el aspecto afectivo-motriz. No se sabe qué tipo de emoción mueve a la fotógrafa a tomar la decisión de sacar las fotos desde la zona de sombra. Sin embargo, se pueden hacer unas consideraciones.

El primer aspecto es que la columna detrás de la cual Horna fotografía la escena funciona como barrera entre un espacio interno (sombra) que la protege y un espacio externo (luz). Observando cómo cambia el tipo de encuadre, se puede intuir que la fotógrafa prefiere quedarse en esa zona de protección y se limita a desplazarse unos pocos metros. Cuando los soldados desfilan por la calle principal, no se acerca, sino que permanece en su posición. Prefiere quedarse a cierta distancia de la escena. La distancia que la fotógrafa interpone entre ella y su referente se observa también en el plano alejado que destina a los soldados. Además de esto, el momento de la toma es decisivo. El gesto fotográfico es un gesto empático que aísla del *continuum* espacio-temporal solamente algunos fragmentos de la realidad. De estos breves instantes, la fotógrafa elige fijar a los soldados de espaldas y lejos del objetivo. La negación de la mirada imposibilita el reconocimiento.

Un encuadre que mantiene a distancia, es decir, en segundo plano, al referente, provoca en el espectador un alejamiento de tipo emotivo. Desde un punto de vista técnico no hay primeros planos que acerquen el referente al espectador. No hay exploración emotiva. Al contrario, la preocupación de Horna parece dirigirse al espacio que rodea los referentes humanos. Si, por un lado, existe una zona de sombra que muestra un espacio más cerrado y protector, por el otro existe una zona luminosa que es teatro de la guerra. Son un ejemplo las cuatro tomas que siguen el desfile de los soldados: Horna entra en la plaza del Torico y saca una secuencia panorámica.



Figura 36: Kati Horna, foto de la serie *Escenas tomadas en la Plaza del Torico*. 1937



Figura 37: Kati Horna, foto de la serie *Escenas tomadas en la Plaza del Torico*, 1937



Figura 38: Kati Horna, foto de la serie *Escenas tomadas en la Plaza del Torico*, 1937



Figura 39: Kati Horna, foto de la serie *Escenas tomadas en la Plaza del Torico*, 1937

Los referentes principales son un tanque republicano y los edificios de la plaza. La presencia humana queda excluida de la representación. Observando las cuatro fotografías (Figuras 36, 37, 38, 39), se puede intuir una vez más el recorrido de Horna,

que desde los porches se mueve siguiendo el perímetro de la plaza. Al igual que lo que se veía en las primeras tomas, la fotógrafa mantiene una actitud prudente: ni cruza el espacio, ni elige planos cercanos. Un fragmento del tejado de un edificio confirma que da la espalda al lugar que la protege. Sin embargo, no se puede saber con seguridad si este tipo de encuadre está necesariamente relacionado con una reacción de tipo emotivo. En efecto, ocupar un espacio liminar (entre un dentro y un fuera) puede transmitir, desde otro punto de vista, una intención narrativa diferente: es la fotógrafa la que se aparta para dejar que el espacio revele la presencia o la ausencia de algo. En el caso concreto, estas cuatro tomas de la plaza del Torico, poblada únicamente por un tanque ofrecen un ejemplo de la desolación que la guerra ha dejado. La plaza, lugar creado para las relaciones humanas, se ha vaciado de la presencia humana. Este vaciamiento es sintomático de un cambio en las costumbres cotidianas de los civiles, obligados a huir de sus casas para buscar amparo en otros lugares. En el párrafo siguiente se verá cómo este vaciamiento remite a la ineluctable modalidad de lo visible (Didi-Huberman 1997: 15): la foto da cuenta de la presencia de la guerra mediante la destrucción de los espacios destinados al habitar, a la vez que atestigua la ausencia del hombre.

El espacio urbano y el vacío de la guerra

Uno de los temas recurrentes de la guerra civil española fue el bombardeo aéreo y sus efectos sobre la población civil y el espacio urbano. Los medios que mejor captaron este aspecto fueron los filmados y la fotografía. Ya a partir de 1936, con el bombardeo de Madrid en el mes de agosto, empezaron a circular las primeras imágenes filmadas por Karmén y Makaseiev, que pronto aparecieron en los noticiarios y documentales de la época (Monegal 2007: 128). El material filmado incluía también escenas de la vida cotidiana en la retaguardia, pero fueron las imágenes de los ataques aéreos las que tuvieron mayor impacto, convirtiéndose en emblema de la «escena del bombardeo» (Monegal 2007: 128). El filmado se abre con una secuencia que muestra el cielo desde abajo, lugar destinado al espectador y a las víctimas que asisten impotentes a la escena. Un ejemplo idéntico es la fotografía ya mencionada que Robert Capa sacó precisamente en aquella ocasión y en la que se ven los rostros asustados de las personas huyendo y mirando hacia el cielo (espacio fuera-de-campo). Sucesivamente, el filmado

muestra el momento del ataque y sus efectos devastadores sobre la población civil: los cadáveres por todas partes, la gente llorando, los edificios en llamas o derrumbados.

Las revistas ilustradas proporcionaban, al mismo tiempo, imágenes parecidas. La fotografía, aunque mostrara sólo un fragmento de la realidad, podía tener un poder narrativo parecido al de la imagen filmada. Algunas imágenes consiguieron captar instantes decisivos como, por ejemplo, el que la revista *Life* publicó en la portada del 11 de abril de 1938. La foto inmortalizó una enorme explosión en el centro de Madrid y que, por su cercanía, confirma una vez más el atrevimiento de los fotoperiodistas. En general, las fotografías que se publicaron dirigieron la atención del público hacia los efectos de los bombardeos: la destrucción del espacio urbano y la muerte de los civiles. En este apartado se tratará el primer aspecto.

No se trata de enseñar el resultado final del proceso de destrucción que la guerra lleva a cabo, sino cómo de él deriva un cambio en la percepción del espacio. La fotografía asume otro papel que no es solamente el de registrar una parte de la realidad. Al elegir una porción posible del mundo, la fotografía fragmenta, trocea y convierte en serie lo que el espectador ve. Se multiplican las imágenes de la realidad y aumenta la percepción de la metamorfosis urbana y existencial que los bombardeos producen. La ciudad cambia su conformación originaria porque pierde los antiguos puntos de referencia, esenciales para que el ciudadano pueda reconocerse en ella en cuanto parte de una *polis*. En su recorrido desde el frente de Aragón hasta Madrid y luego Barcelona, Kati Horna dio cuenta de esta metamorfosis.

Después de haber transcurrido varios meses en el frente de Aragón y en sus alrededores, la fotógrafa documentó el frente de Madrid en septiembre de 1937. En ese segundo año de guerra civil, la ciudad había sufrido ya varios ataques por parte de los nacionales que, desde el principio, la habían considerado primer objetivo militar. Sin embargo, ni los bombardeos ni las tentativas de invasión de los nacionales pudieron con la resistencia republicana, muy fuerte y unida. De ahí que se formara el mito de Madrid como “la tumba del fascismo”: el partido comunista organizó una campaña propagandística enorme empapelando la ciudad con el símbolo de la hoz y el martillo, la estrella roja e incitando al pueblo para que estuviera unido (Bolinaga 2009: 105). En las calles destacó, sobre todo, la voz de Dolores Ibárruri, la Pasionaria que animaba al pueblo con su famoso lema: “¡No Pasarán!”. Cuando llegó Horna ya se habían librado varias batallas: la del Jarama, que fue una de las más feroces de la guerra (14 de

febrero), la de Guadalajara (desde el 8 hasta el 23 de marzo) y la de Brunete (desde el 8 hasta el 25 de Julio), en la que murió Gerda Taro. De toda esta zona alrededor de la capital, la fotógrafa elige el camino del frente hasta El Pardo (barrio en la zona norte de la ciudad y cuartel general del ejército republicano) y registra los efectos de la guerra (Figura 40).



Figura 40: Kati Horna, *Frente de Madrid hacia El Pardo*, Septiembre, 1937

La foto muestra un escenario devastado por la guerra. Se entrevé lo que parece ser un antiguo camino que cruza el cuadro en diagonal y lo divide en dos partes: una parte superior en la que se ven el cielo nublado y algunos edificios, y una parte inferior en la que predominan las ruinas. Unos pocos elementos arquitectónicos recuerdan la fisonomía de la ciudad: un palacio, un farol, el esqueleto de un edificio. Todo lo demás se ha convertido en un cúmulo de detritos.

El encuadre sugiere la postura de la fotógrafa que, en este caso, parece haberse agachado un poco hacia al suelo para sacar la foto: las piedras en primer plano destacan por su cercanía, tanto que se puede distinguir la textura de cada una de ellas. El impacto con este escenario de guerra es fuerte, ya que tres cuartos del campo los ocupan los restos de los edificios derrumbados. La luz es otro factor importante a la hora de conferir cierto dramatismo a la imagen. No se sabe si la foto fue sacada por la mañana o por la tarde, aunque la calidad de la luminosidad hace pensar que podía ser hacia el anochecer. Se trata de una luz débil que visiblemente procede de entre las nubes que cubren el cielo. Es una luz suave de tonos matizados que contribuye a crear una atmósfera casi lunar. En esta imagen no hay rastro de presencia humana. Lo que, sin embargo, llama la atención del espectador es el vacío de la destrucción.

En 1918 el escritor y botánico inglés, Reginald Farrer, explicaba el significado de la expresión que daba el título a su obra, *The void of war: Letters from three fronts*. Y decía que el vacío de la guerra era una expresión estupenda para representar aquellos lugares que quedaron completamente destruidos y, en apariencia, sin vida y abandonados; en realidad, afirmaba Farrel, aún se agitaba en ellos la vida militar (Kern 1988: 382). Esta breve definición explica la dinámica de la ineluctable modalidad de lo visible, introducida en el primer capítulo con la serie de *El mercado de las Pulgas*. Lo que el espectador ve es sostenido por la pérdida de algo, y es a partir de esta pérdida que el vacío nos concierne: «lo que es visible ante nosotros, alrededor nuestro -la naturaleza, los cuerpos-, no debería verse sino como lo que lleva la «*huella de una semejanza perdida, arruinada*» (Didi-Huberman 1997: 18). Los edificios y el camino, apenas visible en medio de los escombros, llevan en sí mismos la huella de esta semejanza perdida con lo que eran antes. Perder la semejanza significa, también, perder la función por la que fueron creados: habitar el mundo. El hombre habita el mundo construyendo y las construcciones se convierten en las imágenes de su habitar (D'Urso 2009: 30). Se entiende, por lo tanto, que con la guerra y con los bombardeos que afectan al espacio destinado al habitar, se rompe también ese vínculo originario. El habitar presupone un proceso de identificación con el ambiente que convierte el espacio en lugar (D'Urso 2009: 36). Por lo tanto, el lugar es la forma concreta de la estabilidad que el espacio asume y que es estructurada como un descanso en el movimiento incesante del tiempo. Habitar un lugar significa poder descansar en un espacio en el que el hombre puede reconocerse a sí mismo (D'Urso 2009: 36).

La *polis* a la que hombre pertenece y es el lugar del habitar se ha convertido en una masa de ruinas. Quedan unas pocas referencias arquitectónicas que funcionan como vestigios del antiguo sentido del habitar, ahora imposible. El espacio ha vuelto a ser abierto, sin construcciones que cierren y delimiten el lugar destinado a las personas. Ya no hay formas urbanas definidas, sino una visión de ritmos irregulares con edificios cuyo vacío y aparente inmovilidad llaman la atención del espectador. En efecto, es interesante observar que en este escenario desolado y, como se decía, aparentemente inmóvil, hay un elemento de potencial dinamismo: las nubes cargadas de lluvia. Probablemente está lloviendo. El movimiento descendiente del agua es el único elemento dinámico junto a los rayos del sol que aparecen en la imagen. La oposición se da, por lo tanto, entre la inmovilidad de la tierra (con sus escombros y edificios derrumbados) y el dinamismo de la naturaleza.

Las palabras de Farrer ayudan a describir, una vez más, lo que se ve en la foto en la que la ciudad se convierte en “la tierra de nadie”. La “tierra de nadie” funciona como frontera que une y separa dos partes del mundo que es, a la vez, muy polarizado y estrechamente unido en la batalla (Kern 1988: 383). La guerra une y divide, por lo tanto. La expresión “tierra de nadie”, continúa Farrer, captaba la esencia de haber sido enviado más allá de los límites de la vida social, y de encontrarse entre lo conocido y lo desconocido, lo familiar y lo misterioso (Kern 1988: 383). Más allá de los límites de la vida social, es decir, más allá de la *polis* en la que reconocerse. El hombre se ve privado de la posibilidad de habitar el lugar originario a causa de la guerra y ocupará, a partir de entonces, unos espacios de transición: las calles, los centros de acogida, los hospitales.

Es lo que testimonia la foto que sigue (Figura 41), sacada en el mismo camino que va de Madrid hacia El Pardo. La imagen es ligeramente desenfocada, pero se distinguen bien dos mujeres llevando mantones negros en los hombros y andando por el camino lleno de escombros. En la parte derecha del cuadro se pueden ver los restos de construcciones, posiblemente los mismos que se veían con más claridad en la foto anterior. En el fondo de la foto se entrevé un campamento improvisado y algunas personas alrededor, algunas sentadas en espera de algo, otras andando en la dirección opuesta. De todas formas se trata de un espacio de tránsito, quizás un puente, por la barandilla de piedra que se nota en la izquierda del cuadro.



Figura 41: Kati Horna, *Camino de El Pardo*, septiembre, 1937

El camino forma una “L” en la composición e imprime cierto movimiento, porque indica una dirección de doble sentido: hacia la fotografía y hacia la parte opuesta. Se crea una conexión entre estos dos puntos del cuadro a la vez que se abren dos espacios fuera-de-campo. No se sabe adónde van las personas: es el interrogante de quien ya no tiene un lugar en el que habitar. Contrasta con este movimiento en forma de “L” un ritmo contrario dado por los faroles que bordean el camino.

Observando la fotografía, algo llama la atención del espectador: el tipo de encuadre (frontal y un poco alejado) y la elección del tema (los transeúntes caminando) recuerdan a otra escena. En particular, dos elementos se convierten en síntoma. El síntoma es un objeto dialéctico, una cosa «de doble faz, una percusión rítmica» (Didi-Huberman 2008: 63). En el caso de esta foto, el síntoma se refiere a la mujer en el plano más cercano a la fotografía y los escombros a la derecha del cuadro. Son unos

detalles que muestran la paradoja del síntoma que es «la del despojo, la de lo no observado y minúsculo». La paradoja del despojo «cobra una nueva dimensión cuando se reconoce su sobredeterminación, su apertura, su complejidad intrínsecas» (Didi-Huberman 2008: 144). El síntoma sobreviene e interrumpe el curso normal de la representación y de la historia. La paradoja visual y temporal que introduce se refiere a la semejanza con otra fotografía e imagen-matrix, que pertenece a la serie de *El mercado de las pulgas* (Figura 42).



Figura 42: Kati Horna, "Rabino" de la serie *El Mercado de las Pulgas*,
París, 1933

En la foto, que abre la serie, se ve un rabino paseando por las calles del mercado y observando detenidamente los objetos que yacen amontonados en el suelo. Quizás

sea también la supervivencia mímica de ese mismo gesto del brazo del rabino, un poco doblado con la mano en el abrigo, la que recuerda la pose de la mujer. Pero lo que el referente observa es otra cosa. Hay zapatos, mantas y otros objetos que no se pueden distinguir. Representan lo que los hombres descartaron de sus vidas. Como se ha explicado, son objetos huérfanos de origen, ya que han perdido sus dueños y el hogar que les estaba destinado. Cuando el espectador vuelve a la foto *Camino hacia El Pardo* (Figura 41), no tiene más remedio que fijarse en el montón de escombros que pueblan la calle, en una posición parecida a la de los objetos del mercado: están a un lado, ofrecidos a la contemplación de los transeúntes. La oportunidad de redención que investía los objetos del mercado, entendida como la posibilidad de nuevas destinaciones y funciones, queda excluida: con la guerra se pierde el hogar y con él los instrumentos de la cotidianidad (los objetos).

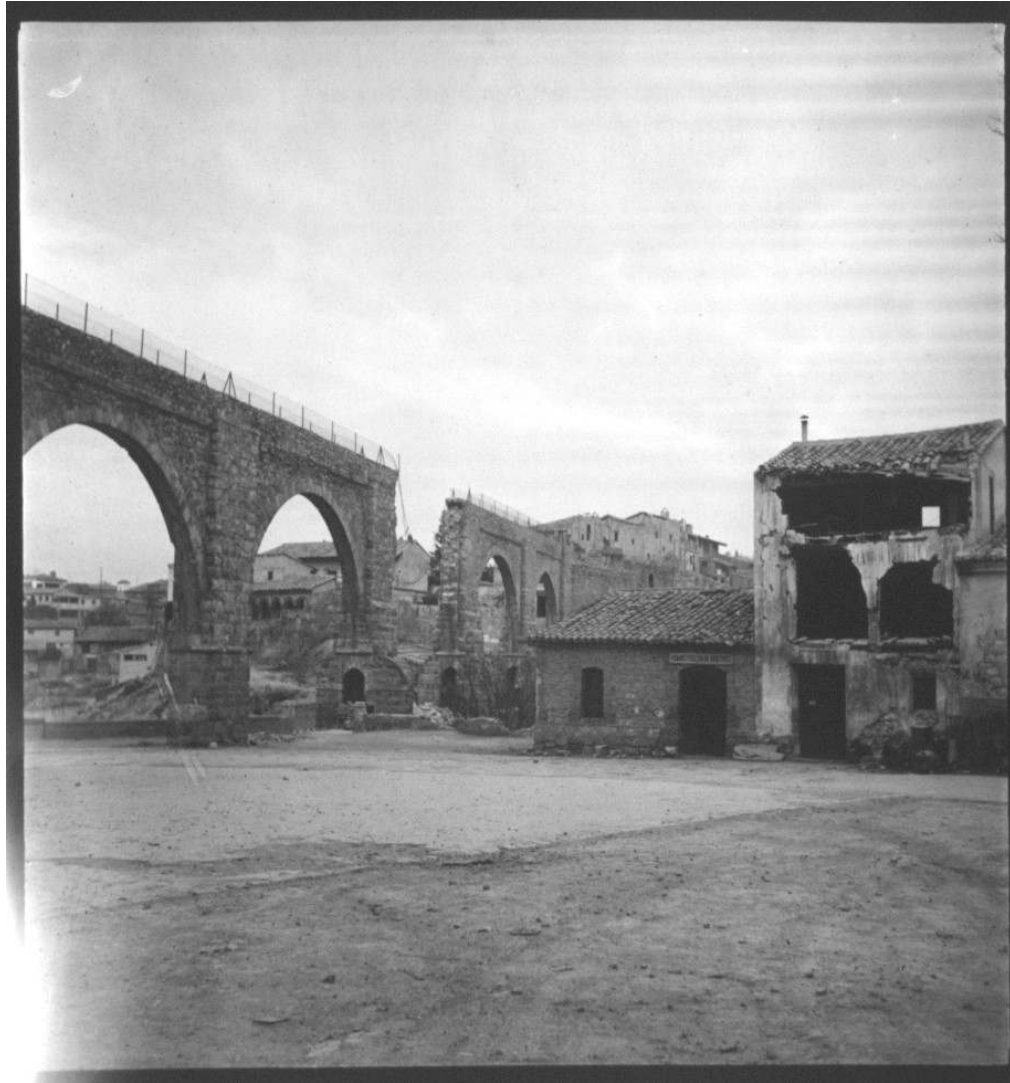


Figura 43: Kati Horna, *Escenas tomadas desde la Plaza del Torico*, Diciembre, 1937

Kati Horna sacó esta foto (Figura 43) el 24 de Diciembre de 1937 en Teruel, precisamente después de la toma de la ciudad aragonesa: lo que se ve es el acueducto de los Arcos, de estilo renacentista, construido en el Siglo XVI, y, a su lado, dos casas que han quedado casi enteramente destruidas por las bombas. El acueducto también ha sufrido un ataque y ha perdido uno de sus arcos. Estos son los únicos referentes de la foto y se sitúan en la parte central de la composición. En primer plano se ve un trozo de tierra, mientras que al fondo se entrevén las casas del pueblo. Estas zonas que son, respectivamente, la parte alta y baja de la imagen, ponen en evidencia lo que se encuentra en el medio. La mirada del espectador se dirige a lo que queda de la

estructura arquitectónica. Las casas se han convertido en cajas vacías de las que la presencia humana ha sido eliminada. Son volúmenes que aparecen como «bloques de latencia: algo en ellas yace o se esconde, invisiblemente» (Didi-Huberman 1997: 69).

La mirada del espectador se dirige precisamente a la «negra interioridad» que antaño representaba un hogar familiar y que ahora constituye la zona de sombra de la composición que ya no protege ni acoge. De manera análoga, se había visto cómo, en las tomas anteriores (véase las fotos de Teruel), esta zona representaba el espacio de la posibilidad del acto fotográfico. El espectador está ante la sobredeterminación de la imagen: todo lo que queda en ella es indicio de una pérdida y, a la vez, testimonio de unas latencias. Es precisamente lo que no se ve lo que da a la escena un sentido espectral. De una forma parecida, Farrer aludía en su novela a “la inmensa soledad espectral” que las ruinas de las casas provocaban. Los restos son lo que queda de un espacio originario, de una forma de la percepción anterior al conflicto. La guerra ha quebrado el espacio de protección para convertirlo en un simulacro vacío. Sin embargo, lo que se indica con vacío, dice Farrer, no es precisamente tal; lo que se ve está “lleno de vacío”, es decir que en realidad no está vacío: hay algo personal por doquier y pienso, dice Farrer, en este trozo de tierra no como a una escena, sino como a una persona (Kern 1988: 382). Otra vez, la dialéctica entre ausencia y presencia en la imagen se hace más fuerte y remite a la ineluctable modalidad de lo visible. De una forma parecida a lo que ocurría con los objetos abandonados en el mercado de las pulgas de París, Horna rescata lo que queda de la vida de los hombres. Las casas, huérfanas de sus dueños, son ahora unos despojos. Se han vaciado de lo que les confería su función originaria. El espectador se enfrenta, entonces, a una «familiaridad terriblemente inquietante» (Didi-Huberman 1997: 79).

La fotografía puede dar cuenta de un mundo nuevo que la guerra ha creado. En contexto bélico, los hombres ven el mundo por primera vez (Ortoleva 1994: 54). Cambia la percepción de la realidad externa falta de las referencias habituales y del ambiente íntimo de la casa. Sobre todo, lo que atestigua la fotografía de Horna es la disolución de los límites que separan el terreno de la batalla y el espacio de los civiles. Es significativo un artículo que apareció en el número 24 de *Umbral* del 29 de enero de 1938, con el siguiente título: «Los bárbaros estrenan una nueva táctica. ¿Dónde está la guerra?»:

La guerra totalitaria, desencadenada con toda furia, desde esa fecha gloriosa de Teruel para el antifascismo, estrena una nueva táctica. La de que la guerra no existe en el campo propiamente hecho para la guerra, donde es necesario avanzar o ceder terreno, sino en las ciudades y arrojando metralla desde las alturas, en trágicas pasadas, con evidente ventaja del agresor. Si repasamos los partes de guerra de estos últimos días, veremos que a mayor calma en los frentes, mayor virulencia en los bombardeos aéreos de las ciudades (*Umbral* núm 24: 1938, pág 5).

CAPÍTULO III

LA INTERPRETACIÓN DE LA MUERTE

La estética del cadáver

Existe un nexo que une fotografía y muerte. Desde 1839, año de invención de la cámara fotográfica, se intentó registrar el momento de la muerte para documentarla y conocerla. Después de la fotografía mortuoria, que tenía un uso más bien privado, fue la guerra el nuevo contexto de aplicación. El punto de partida para una reflexión sobre la estética del cadáver es que existe también un nexo indisoluble entre la guerra y la muerte (De Luna 2006: XV). Es decir que para conocer la guerra desde un punto de vista histórico hay que dirigirse a su último resultado, los muertos. Los cuerpos se convierten en documentos. En ellos está la esencia que define el tipo de guerra (De Luna 2006: XVI).



Figura 44: Buonamico Buffalmacco, *El triunfo de la muerte*, 1355

En pintura ya existían representaciones del cuerpo muerto. Es sobre todo a partir del Siglo XIII cuando aparecieron varias representaciones de cadáveres y esqueletos en la pintura nórdica e incluso en la italiana de 1340, cuyo ejemplo más significativo es *El triunfo de la muerte* de Buffalmacco. Si, por un lado, la Iglesia rechazaba la vista del cadáver y evitaba su exposición, la pintura y las artes decorativas empezaban a considerarlo como tema principal. A lo largo de la historia del arte, el cuerpo muerto se ha representado de varias maneras. Podía ser visto, por ejemplo, como símbolo de la *pietas*, como en el *Cristo Muerto* de Andrea Mantegna (1475). La compasión es el sentimiento que, en este caso, se dirige al cuerpo: no hay heroicidad, sino la humanidad del hombre.



Figura 45: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, 1632

El cadáver aparece de forma explícita en *La Lección de anatomía de Dr Nicolaes Tulp* de Rembrandt: al cuerpo se le asocia el interés científico por su funcionamiento. Otros ejemplos se pueden ver en la *Muerte de Marat* (1793) de Jacques Louis David, Francisco Goya, *El 3 de Mayo de 1808 en Madrid* (1814), en *La balsa de la Medusa* (1819) de Théodore Gericault, para llegar hasta el *Retrato de van Gogh en su lecho de muerte* (1890) de Paul van Rysel a la serie de máscaras mortuorias (1983) de Franz Liszt. A lo largo de los siglos, el cuerpo muerto se representó a menudo y de formas distintas según la época y el artista.

Sin embargo, la fotografía y sobre todo la fotografía de guerra, experimentó una evolución más lenta en la exposición del cadáver mediante la imagen. La guerra de Crimea, por ejemplo, se documentó de una forma más prudente, evitando dar demasiado espacio a los resultados del conflicto en términos de vidas humanas. Roger Fenton, que fue el primer fotógrafo de guerra de la historia, evitó testimoniar este aspecto. En su producción fotográfica los cadáveres aparecen en casos esporádicos y en encuadres alejados para no chocar con la sensibilidad del espectador. Fue en la Rebelión India de 1857 cuando el fotógrafo Felice Beato, de origen británico, sacó las primeras fotografías de cadáveres (Ortoleva 1994: 35):

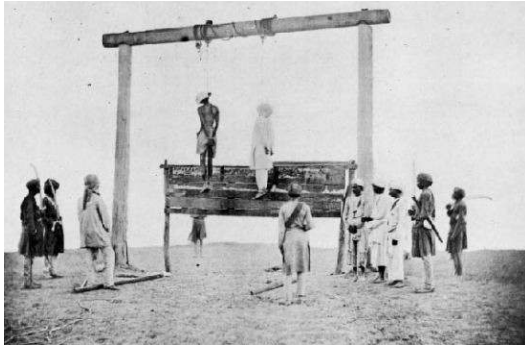


Figura 46: Felice Beato, *India*, 1857



Figura 47: Felice Beato, *India*, 1857

En ellas se ven prisioneros ahorcados y restos de esqueletos humanos en la calle: lo que hasta ahora tenía que permanecer oculto se muestra en toda su violencia. Hasta ese momento escenas parecidas sólo se habían visto, por ejemplo, en la serie *Los desastres de la guerra* de Francisco Goya (1810), en la que el cuerpo torturado, despedazado, ahorcado, es el tema predominante. Es necesario abrir aquí un pequeño paréntesis para entender la novedad y el aporte artístico de su pintura en la visión de la muerte.



Figura 48: Francisco de Goya, "Tampoco", serie de *Los desastres de la guerra*, 1810



Figura 49: Francisco de Goya, "Estragos de la guerra", serie de *Los desastres de la guerra*, 1810

A finales del siglo XVIII, Goya era el pintor más importante de España. Después de haber entrado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, logró convertirse en el pintor de la Corte. A pesar de su gran éxito y de los numerosos encargos que seguía recibiendo, su estado de ánimo sufrió una prueba muy dura cuando, tras

superar una enfermedad muy grave, se quedó completamente sordo (Corral 2005: 8). Este aspecto que atañe su vida privada es significativo si se considera en relación con su actividad pictórica y, sobre todo, con la serie de grabados *Los desastres de la Guerra*. Cuando las tropas francesas invadieron el territorio español el día 2 de mayo de 1808, Goya tenía sesenta y dos años y ya estaba sordo. Su estado lo llevó a encerrarse en su taller y dedicarse cuerpo y alma a la creación de los grabados: 82 estampas, cada una acompañada de un comentario que funciona también como título. Es a partir de estos comentarios que el espectador deduce algo importante: el pintor vio algunas de las escenas que decidió representar. Por ejemplo, el grabado 44 se titula: *Yo lo vi*. Lo que sorprende de esta serie con respecto al tema de la muerte del que se está hablando, es la manera en la que Goya decide representarla. No hay filtros ni estrategias para ocultar los aspectos más sangrientos y crueles, sino una visión absolutamente violenta. La violencia reside en mostrar el cuerpo de las mujeres, de los hombres y hasta de los niños despedazado, violado, torturado: la sangre está literalmente a la vista. No hay espacio para la compasión. El horror lo invade todo y persiste a lo largo de toda la serie. La sensación, afirma Corral, es que Goya haya usado el horror como único medio capaz de denunciar tanta violencia (Corral 2005: 9). Por otra parte, es como si su sordera hubiera amplificado la capacidad expresiva del trazo: las líneas son convulsas, una maraña inextricable que vuelve complicado distinguir los límites entre los cuerpos. Los grabados muestran, además, claroscuros muy marcados que aumentan el horror de la escena. El ejemplo de los grabados de Goya es importante no solamente por su forma de representar la violencia y la muerte, sino por convertirse en paradigma visual a la hora de interpretar algunas de las fotografías que se presentarán más adelante.

Por otra parte, la fotografía se acerca a las primeras representaciones de la muerte en el escenario de guerra. En la Primera Guerra Mundial, sin embargo, a los corresponsales de guerra les estaba prohibido estar en el frente, ya que la censura intervenía para no mostrar lo que realmente pasaba. Por consiguiente, no tuvieron la total libertad para sacar fotos y, cuando podían, se trataba muchas veces de imágenes escenificadas. Sin embargo, la presencia del cuerpo del soldado muerto se muestra de vez en cuando en algunas tomas que se sacaron durante el primer conflicto mundial. Esto se debe en particular a dos fotógrafos: al británico John Warwick Brooke y al australiano Frank Hurley. El primero fue enviado al frente oeste en 1916 y trabajaba

para la agencia Topical Press; el segundo captó varias escenas de guerra en 1917 durante la Tercera Batalla de Ypres.



Figura 50: John Warwick Brooke, *Trinchera alemana destruida*, Batalla de Messines, 1917



Figura 51: Franck Hurley, *Soldado alemán muerto*, 1917

El escenario de la guerra civil española muestra una serie de cambios significativos. Como se explicaba al principio de este capítulo, las innovaciones tecnológicas en el ámbito fotográfico permitieron al fotoperiodista acercarse mucho más a la acción. Esto significaba también cierta libertad de movimiento que posibilitaba la documentación de escenas hasta entonces nunca vistas y que tenían como referente no solamente el soldado muerto (referente ya conocido en la producción fotográfica de la Primera Guerra Mundial), sino también la población civil.



Figura 52: Alfonso Sánchez García, *Cuartel de la montaña*, 1936



Figura 53: Martín Santos Yubero, *Cuerpo de José Calvo Sotelo*

La fotografía explicitaba la muerte asignándole un lugar de representación. La tendencia (que se había observado previamente) a omitir cualquier imagen de la

muerte, desaparece en el contexto español. Al contrario, el cuerpo muerto encuentra un espacio privilegiado de mostración: no solamente se le fotografía, sino que se le ve en las primeras páginas de periódicos y revistas. Por un lado, el cuerpo se convierte en objeto de espectáculo, por el otro, en el documento a partir del cual se reflexiona sobre la guerra. La reacción de los lectores no tardó en manifestarse. Un ejemplo es que cuando la revista *Vu* publicó la foto *Miliciano muerto en Cierro Muriano* de Robert Capa (Figura 54), en el número del 23 de septiembre de 1936, dice Whelan que «los lectores quedaron impactados, ya que nadie había visto nada parecido hasta entonces» (Whelan 1999: 41)



Figura 54: Portada de la revista *Vu*, Septiembre, 1936

A inicios de septiembre, el gobierno de la República intentaba recuperar Córdoba y envió a las milicias de la CNT para realizar una contraofensiva. Robert Capa se dirigió allí junto con su compañera, Gerda Taro, con la esperanza de sacar algunas imágenes de las victorias republicanas. Fue en este frente que, según Whelan, Capa pudo haber sacado la foto, justo cuando una bala alcanzaba al miliciano hiriéndole a muerte. A pesar de las controversias que surgieron, años después, acerca de la autenticidad de la fotografía y su condición de realización, la imagen se convirtió en un símbolo de la guerra civil española. Capa captó, por primera vez en la historia del reportero, el instante crucial de la muerte.

La muerte es un fenómeno natural y biológico, un acontecimiento familiar que acontece, a veces, frente a nuestros ojos (Jankélévitch 1966: 6). A pesar de que es una evidencia obvia y familiar, todas las veces que la encontramos nos parece siempre chocante (Jankélévitch 1966: 7). Sin embargo, lo que confiere a la muerte la marca de fenómeno natural y biológico es el contexto. La muerte es una pérdida, «un vide qui se creuse brusquement en pleine continuation d'être» (Jankélévitch 1966: 7). Esta pérdida que interrumpe de repente la continuación del ser ocurre en un contexto de guerra en el que la naturalidad del fenómeno pierde su valor. Se trata de una pérdida provocada, forzada por la imposición de la violencia. La violencia, explica Jean-Luc Nancy,

n'entre pas dans un ordre des raisons, ni dans une composition des forces en vue d'un résultat. Elle est en deçà de l'intention et au delà du résultat. Elle dénature ce qu'elle viole, elle le saccage, elle le massacre. Elle ne le transforme pas, elle lui ôte sa forme et son sens, elle n'en fait rien d'autre qu'un signe de sa rage à elle (Nancy 2003: 37)

La muerte, como consecuencia de un acto de violencia, pierde su aspecto biológico y natural y aparece en la imagen fotográfica como algo evidente y chocante que deja marcas en los cuerpos y en los objetos. Se han visto los efectos devastadores de los bombardeos en las ciudades: las casas derrumbadas, la gente obligada a huir y el vacío que se impone como presencia en el escenario de guerra. A este vacío, bien representado por las fotos de Horna, se oponen otros lugares y contextos en los que, en cambio, el cadáver salta a la vista del espectador.

Gerda Taro y la escenificación de la muerte

Gerda Taro ofrece seguramente unos ejemplos más significativos acerca de cómo en la guerra civil las víctimas adquirieron no solamente presencia en la imagen fotográfica, sino también evidencia. Entre mayo y junio de 1937, Taro y Capa llegaron al puerto de Navacerrada, entre Madrid y Segovia, para documentar la ofensiva del bando republicano. Este reportaje se puede considerar como el primero que los fotógrafos hicieron juntos. Las fotografías de Taro son descriptivas y muestran diferentes escenas de los soldados marchando juntos en el bosque o descansando, algún paisaje, los soldados en un tanque y, finalmente, el cuerpo muerto de algunos de ellos. Como a menudo ocurre en la fotografía de guerra, no se ve al enemigo pero sí sus efectos en el cuerpo de las víctimas. Al igual que en otras ocasiones, Taro pudo

acercarse mucho a la acción, tanto como para captar unas fotos en movimiento que dieran una idea del peligro que la situación conllevaba. La imagen del soldado herido de muerte y llevado por sus compañeros en una camilla es un ejemplo de esto. El encuadre participa de la apropiación afectivo-motriz de la escena: la fotografía está detrás, probablemente corriendo, ya que la foto es ligeramente desenfocada. La imagen choca por lo que muestra y por cómo lo hace. En la composición de la imagen hay cierta simetría en la posición de los dos soldados que llevan la camilla: ambos dan la espalda a la fotografía impidiendo, de hecho, el reconocimiento que, en cambio, el rostro del compañero muerto sí ofrece.



Figura 55: Gerda Taro, *Frente de Segovia*, 1937

La fotografía demuestra que la muerte ha tenido lugar y que para la víctima ha pasado en un tiempo y en un espacio precisos. Lejos de ser un acontecimiento casual, la muerte se impone a la vista como algo ineluctable. La fotografía testimonia el cambio de estado del ser viviente: su cuerpo sin vida yace fijado para siempre en la imagen. Lo que queda del hombre son unos restos: «il reste la dépouille ou l'enveloppe de ce qui fut un être vivant; ces "reliquae" sont à la fois le misérable vestige du ci-devant organisme, le témoin de l'escamotage, le résidu et l'ultime dépôt ou déchet abandonnés sur place para la mutation nihilisante» (Jankélévitch 1966: 224). El cuerpo como vestigio del organismo, testigo y residuo último de una mutación: la fotografía

confiere un espacio de observación y de análisis de esta metamorfosis. El mismo año, con una diferencia de pocos meses, Taro se fue a Valencia que, en aquel entonces, era la ciudad en la que vivía y trabajaba Kati Horna. Las fotografías de este período documentan los efectos de un ataque aéreo sobre la población civil. Gerda Taro decide documentar dos momentos que se refieren al ataque aéreo: la espera de los familiares fuera del hospital y las víctimas que yacen en la cámara mortuoria. La revista *Regards* dedicó la portada del día 10 de junio de 1937 precisamente a la espera de la multitud fuera del hospital de la ciudad:

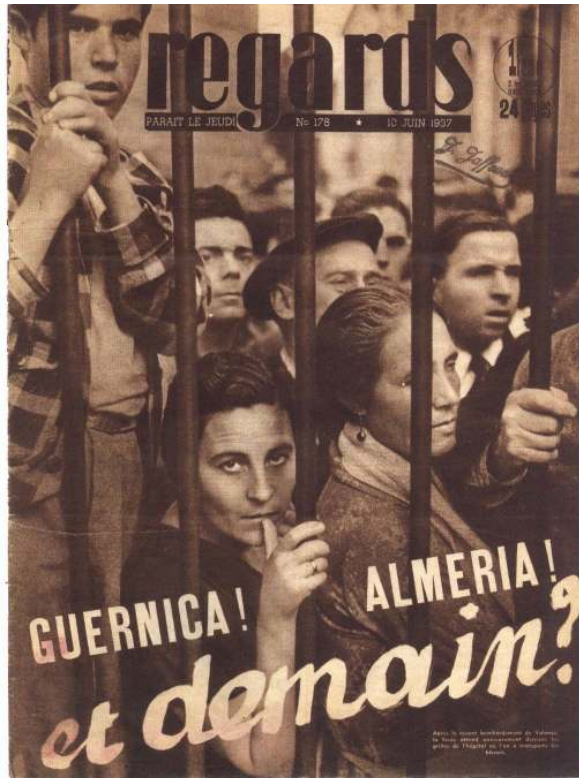


Figura 56: Gerda Taro, Portada de la revista Regards

La fotografía entra en la cámara mortuoria. Los negativos que se referían a este acontecimiento eran en realidad una secuencia más larga que la que se muestra aquí. Al acabar la guerra civil española, Capa quiso preservar todos los negativos de la destrucción y los puso, junto a los suyos y a los de Chim, en una caja. La caja, que se llamó “maleta mexicana” porque fue entregada al embajador mexicano Francisco J. Aguilar, desapareció tras su muerte. La maleta pudo ser recuperada en 2007, cuando Benjamin Tarver, primo lejano del antiguo embajador, decidió donarla al International Center of Photography de Nueva York. Gracias a ese gesto, se puede observar ahora la entera secuencia de las fotos que Taro tomó ese día de 1937.

Tras haber documentado la cámara mortuoria repleta de cadáveres dispuestos uno al lado de otro en el suelo o en mesas de mármol, Taro se dedica a aislar algunos que, quizás, le habían llamado más la atención.



Figura 57: Gerda Taro, *Víctima de un bombardeo de la aviación*, Valencia, 1937

En la fotografía (Figura 57) un hombre yace en el suelo. Una sábana blanca manchada de sangre cubre en parte su cuerpo herido de muerte: sólo el rostro y los hombros permanecen a la vista. El rostro del hombre parece haber sido congelado en el instante último de su pensamiento: los ojos ligeramente abiertos y la boca, un poco abierta, muestra los dientes blancos que aún aprietan formando una expresión tensa y rígida. A su lado, hacia la izquierda, se entrevé el cadáver de una mujer: al igual que el hombre, lleva apoyado en su pecho un papel blanco que, posiblemente, recoja el nombre de la víctima. El encuadre sugiere la posición de la fotógrafa que está de pie y mira hacia abajo. El cuerpo de la víctima ocupa casi toda la diagonal del cuadro, mientras que en la parte derecha se ve el suelo de baldosas cuadradas manchadas de sangre. En efecto, de cada uno de los cuerpos que yacen en el suelo, proviene un rastro de sangre, índice de las heridas mortales sufridas.

Una imagen como ésta atestigua varias cosas. A pesar de la obviedad, la posición erecta de la fotógrafa certifica la diferencia entre ella y la víctima. La posición horizontal y con los ojos cerrados remite a la muerte, ya que es evidente que en este caso la persona no está durmiendo. En la historia del género del retrato, por ejemplo, «sólo la presentación vertical frente a la horizontal, con los ojos abiertos, no cerrados por la muerte o el sueño, puede transmitir triunfo de vida sobre la muerte y lo más

importante: la representación de la supervivencia, esencia de lo humano» (Martínez-Artero 2004: 31). Por lo tanto, la fotografía muestra la evidencia de la muerte mediante la presencia de la sangre, líquido vital que tendría que permanecer oculto. La crueldad de la imagen deriva, en efecto, de la sangre esparcida: «La cruauté tire son nom du sang répandu [...]. Le violent cruel veut voir le sang versé: il veut voir au de hors, avec l'intensité de son jet et de sa couleur, le principe vital du dedans» (Nancy 2003: 53). Este tipo de imagen era considerada entre los antiguos griegos como algo monstruoso. Lessing lo explica en *La Ilustración y la muerte*, donde afirma que los antiguos evitaban hasta pronunciar las palabras que se referían a la idea triste y horrible de la muerte y que los artistas tenían que adecuarse a esa delicadeza y no representar la muerte «bajo una imagen en la que todos y cada uno introducen inevitablemente los asquerosos conceptos de putrefacción y descomposición» (Lessing 1992: 36). Se consideraba el cuerpo herido o lacerado una imagen monstruosa; por esta razón, había que sustituirla por otra más suave como, por ejemplo, la del hombre dormido.

En la fotografía sacada por Gerda Taro, sin embargo, la muerte se muestra como algo monstruoso, fuera de la representación común: la víctima yace inerte, manchada de sangre y con los ojos entreabiertos. En el rostro queda fijada la última mirada que precede el instante de la muerte. Se observa también que estos muertos aún tienen los ojos abiertos: el gesto de cerrarlos pertenece a la compasión de los vivos. La imagen fotográfica misma, al enseñar esta evidencia, se vuelve monstruosa, «elle est hors du commun de la présence parce qu'elle en est l'ostension, la manifestation non pas comme apparence, mais comme exhibition, comme mise au jour et mise en avant» (Nancy 2003: 47). La monstruosidad se manifiesta como exhibición, como puesta en presencia de las causas anómalas de la muerte. Con el término anómalo se indica una causa no natural, sino provocada por un factor externo, en este caso, un bombardeo aéreo que, ignorando límites y fronteras, atacó a la población civil de Valencia. La foto confirma que las víctimas fueron hombres, mujeres y niños. Los civiles no poseen armas, hecho que atestigua la desigualdad entre ellos y el enemigo. La fotografía muestra también los efectos del arma utilizada.

El arma es «un artefacto técnico» que «preestablece su uso, determinando así el acto» (Sofsky 2006: 27). El bombardeo de la aviación remite a una intención precisa que elimina, de hecho, cualquier posibilidad de salvación de los civiles. En este tipo de ataque, el enemigo no está delante, sino en todas partes. Cuando el fuego cae desde el

cielo todas las vías de fuga están cortadas (Sofsky 2006: 34). Esto significa que no existe un refugio realmente seguro para la población civil y que todos sufren la misma amenaza por parte, además, de un enemigo que no se ve directamente, pero que amplía su espacio de acción y de violencia mediante este tipo de arma. La foto demuestra, entonces, que entre el agresor y la víctima «hay una anonimidad y una asimetría perfectas» (Sofsky 2006: 34).



Figura 58: Gerda Taro, *Víctima de un bombardeo de la aviación*, Valencia, 1937

Estas fotografías no enseñan solamente lo que la guerra como tal produce, sino que sugieren una forma particular de llevar a cabo el conflicto cuyo objetivo son los civiles (Sontag 2003: 8). Los muertos representados en las fotografías hacen que la guerra se convierta en un ámbito accesible al espectador. Como se ha observado, los muertos no son todos iguales, sino que remiten a un contexto determinado y a una manera específica de hacer la guerra. El fotoperiodista se convierte en testigo de las víctimas y de su aparente silencio, ya que sus cuerpos, en realidad, pueden hablar mediante la imagen fotográfica. En efecto, la sangre que brota del cuerpo es una señal evidente de la violencia sufrida y que tiene como máximo resultado la muerte misma. Aquí, donde hay violencia, hay sangre. En la imagen anterior del hombre muerto se ha visto cómo la sangre sale y se derrama en el suelo manchándolo (Figura 57). Dice René Girard que su fluidez concretiza el carácter contagioso de la violencia, su presencia denuncia el asesinato y remite a futuras muertes, mancha todo lo que toca con los

colores de la violencia (Girard 1980: 53). Las heridas del cuerpo se convierten en texto para el observador que quiere sacar del silencio a los cadáveres (De Luna 2006: 10). Explica Elaine Scarry que «the structure of war itself will require that injuring be partially eclipsed from view and will invariably bring about that eclipse by one constellation of motives or another» (Scarry 1985: 64). Sin embargo, la fotografía se ocupa de evitar que la omisión se introduzca en la imagen. Omitir la herida o el cuerpo muerto significa para Taro omitir una evidencia: que la guerra provoca dolor y muerte y que el cuerpo humano está en frente del espectador como centro y destino último de esto.



Figura 59: Gerda Taro, *Víctima de un raid aéreo*, 1937

La imagen de arriba (Figura 59) muestra otra víctima del mismo bombardeo. Se trata de un hombre que yace en una mesa de mármol. El cadáver está en primer plano: la fotografía está de pie y detrás de la víctima, muy probablemente para enfocar la herida mortal que tiene en el lado derecho de la cabeza. La ropa que la víctima lleva indica que se trata de otro civil, y encima del pecho hay una hoja parecida a la que se ha visto antes. El tipo de encuadre intenta dar cuenta del estado en el que se encuentra el cadáver. La sangre mancha la cara del hombre, que tiene una líneas oscuras que atraviesan su mejilla. La fluidez de la sangre que mana de la cabeza y de la nariz indica que la muerte es reciente.

Las fotografías de Taro no dejan al espectador esperanza alguna: la muerte es inexorable y está presente en la imagen fotográfica sin mediaciones ni alusiones. El cadáver que yace en la mesa de mármol casi parece una víctima sacrificial, pero en este contexto el sacrificio pierde su significado. La sangre derramada durante un sacrificio tiene poder purificador; en cambio, la guerra muestra la ambigüedad de la sangre, su aspecto “sucio” que mancha y que transforma los rasgos de la víctima. Otras veces el rostro no parece estar muerto, sino que conserva una expresión parecida a la del sueño. Es lo que se ve en la imagen siguiente (Figura 60).



Figura 60: Gerda Taro, *Víctima de un raid aéreo*, 1937

Un encuadre de arriba abajo dispone en la diagonal del cuadro tres mujeres: una en primer plano, ligeramente desenfocada, la segunda en el centro (lugar de atención privilegiado) y la tercera al fondo. El encuadre condiciona al espectador para que mire a la mujer en posición central. El rostro de la mujer se dirige hacia la cámara de Taro y su brazo derecho extendido yace abandonado. La mano representa la relación que el cuerpo establece con el mundo (Galimberti 1987: 164). Pero esta mano está desprovista de gesto porque ya no responde al mundo que la rodea. En el gesto reside, en efecto, la relación que el sujeto establece con el mundo, su forma de verlo y de

sentirlo, su educación, su ambiente: en el gesto reside también la forma en la que el sujeto se da al mundo (Galimberti 1987: 170). En el caso de la mujer de la foto, la ausencia del gesto remite a la ausencia del cuerpo en su mundo.

A la ausencia de gesto se añade la ausencia de la mirada. Choca con la sensibilidad del espectador el contraste que se da entre el ver los ojos abiertos de la mujer y el percibir una mirada vacía. Es un cara a cara ciego entre la fotógrafa y su referente y entre éste y el espectador de la foto. El cuerpo habla de la muerte con su silencio, que se expresa en la condición de ser objeto o cosa, entendida como lo que descansa en la absoluta ignorancia de sí mismo (Galimberti 1987: 257). La fotografía presenta a la mirada del ser viviente, que es el espectador, la separación del cuerpo del mundo: mundo que ya no existe como lugar en el que el cuerpo se proyecta y se refleja, sino solamente como tierra que le cubre (Galimberti 1987: 258).

El fotógrafo de guerra y, en este caso, Gerda Taro, se convierte en mediador, porque crea un espacio de representación de la muerte y lo acerca a la mirada de los demás: la fotografía certifica la definitiva alienación del cuerpo. La muerte destruye la presencia en el mundo del cuerpo; sin embargo, la foto fija el intervalo de tiempo en el que aún sigue allí presente convertido en cadáver.



Figura 61: Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1475

Si, por un lado, la fotografía ofrece un documento histórico importante a la hora de interpretar el tipo de guerra, por el otro, no hay que olvidar una posible puesta en

escena del material fotografiado. Esto ocurre también con la muerte y las víctimas que, algunas veces, le recuerdan al espectador otras puestas en escena en el ámbito de la historia del arte. Es el caso, por ejemplo, de una foto de Gerda Taro sacada ese mismo día en Valencia y su analogía compositiva con el cuadro de Andrea Mantegna mencionado al principio de este apartado (Figura 61).



Figura 62: Gerda Taro, *Victimas de un raid aereo*, 1937

Como se puede observar, el tipo de encuadre que Taro elige para representar los cadáveres no es nuevo, sino que tiene como herencia visual el que Mantegna usó, de manera innovadora, ya en 1475. La iconografía es de tipo tradicional y se refiere a la lamentación sobre el Cristo muerto que preveía la presencia de figuras dolientes dispuestas alrededor del cuerpo. Si, por un lado, la obra respeta el tema de la lamentación común en el Renacimiento, por el otro, introduce un elemento de novedad. El cuadro, que se llamaba también “Cristo in scurto”, es decir, “Cristo de escorzos”, pone en evidencia la elección de un ángulo de observación nuevo. La iconografía tradicional, cuyos ejemplos más significativos se pueden encontrar en las obras de Giotto, Fra Angelico o Van der Weyden, preveía que Cristo fuera representado de perfil y desde un punto de vista más alejado. Mantegna no solamente acerca a la mirada del espectador el referente, sino que lo muestra revelando aspectos

del cuerpo muerto hasta entonces no considerados como, por ejemplo, las heridas en las manos y en los pies. Por lo tanto, el espectador ve en primer plano los pies de Cristo que guían la mirada hacia su rostro, lugar de la identidad y, en este caso, de la muerte también.

De manera consciente o no, Gerda Taro recoge la perspectiva de escorzos como representación alternativa a la usada en las demás fotografías. La losa de mármol alberga dos cuerpos dispuestos uno al lado de otro. La mano del cadáver a la izquierda yace en cima de un taburete que le sirve como sostén. La otra mano reposa ensangrentada en el regazo de la víctima junto con las manos del compañero de al lado. Después de haber dedicado buena parte de las tomas a documentar las heridas, la sangre y la mirada vacía de los cadáveres, Taro opta por eliminar el rostro de las víctimas. De una forma análoga a la del cuadro de Mantegna, los pies en primer plano atraen la mirada del espectador. No solamente por su posición central, sino también porque la cámara desenfoca el ambiente alrededor: las ventanas y la pared resultan borrosas. El encuadre picado y de escorzos que elimina la cabeza (considerada en la historia del retrato como la más importante) funciona, desde un punto de vista metafórico, como un velo que oculta el cadáver. Dice Nancy con respecto a esto: «nous jetons un voile sur ce visage désormais inutile, sur ces traits qui étaient faits pour exprimer des sentiments et qui sont à jamais impassibles, muets et inexpressifs» (Nancy 2003: 225). El velo puede ser real, como ocurría en la fotografía del asesinato de Calvo Sotelo sacada por Santos Yubero (Figura 53), o sugerido por el encuadre como en este caso.

El rostro es la sede simbólica de identidad de la persona y mediante el rostro ésta se abre a las relaciones con los demás y el mundo (Martínez-Artero 2004: 224). La fotografía no solamente elimina la posibilidad del reconocimiento, sino que obliga al espectador a un esfuerzo de la mirada. Si el rostro falta, la mirada se dirige a otra sede simbólica de reconocimiento. Esto es posible porque Taro manipula el encuadre, elige lo que quiere mostrar y lo que no. En este caso, los pies con zapatos y sin ellos. Sobre todo, los pies del cadáver a la derecha son intactos, sin heridas, blancos, no manchados por la sangre que en las demás imágenes catalizaba la atención. El encuadre en fotografía es pues una forma de manipulación del cuerpo-cadáver. Se trata de una interpretación posible de la muerte. En el género del retrato la desaparición del rostro y la introducción de una perspectiva inusual de visión aparecieron unos años más

tarde como un momento de ruptura de los cánones de representación tradicional. A la posición erecta del sujeto y a la mirada frontal, siguen propuestas subversivas como, por ejemplo, los retratos del pintor alemán Georg Baselitz:



Figura 63: Georg Baselitz, *Retrato de Franz Dahlen*, 1969



Figura 64: Georg Baselitz, *Auftritt am sandtreich*, 2006

En el retrato se asiste a una serie de desvíos en la representación del sujeto que afectan al rostro como sede simbólica de la identidad. Baselitz usa la inversión «que afecta a un hábito tan común de la visión que obliga a reeducar los parámetros del reconocimiento» (Martínez-Artero 2004: 231). Otras vez, a la inversión se añade el ocultamiento de una parte del cuerpo, gesto extremo que le impide al espectador pensar en el cuerpo en su integridad. Una diferencia importante entre el cuadro de Mantegna y la foto de Taro es la falta de las figuras que encarnan la *pietas*. Nadie llora estos muertos, nadie los asiste: sólo el fotógrafo está presente en la escena. Se convierte en guardián de las víctimas (Galimberti 1987: 261). Faltando la *pietas*, falta también la manifestación del dolor.

A la luz de estas consideraciones, se puede definir la fotografía de Gerda Taro como una «imagen dialéctica», término que Walter Benjamin usó para referirse a algo como «un relámpago esférico, que atraviesa el horizonte entero de lo pretérito» (Benjamin 2009: 60). Este relámpago provoca una discontinuidad en el fluir homogéneo del tiempo: crea un anacronismo. Por lo tanto, a la hora de observar el

encuadre que Taro elige para fijar a las víctimas en la mesa de mármol, es inevitable hacerlo sin tropezar con la intrusión de otro tiempo: el del Cristo Muerto de Mantegna.

Agustí Centelles y *La Mater Dolorosa*

En el mes de noviembre, Agustí Centelles y algunos compañeros de Laya Films regresaban a Barcelona después de haber estado en el Frente de Aragón, cuando fueron alertados sobre un ataque en Lérida y se dirigieron allí (Monegal 2007: 96). Por horrible coincidencia, esto pasó el Día de Difuntos y produjo más de 250 muertos en el centro de la ciudad (Monegal 2007: 96). Centelles llegó a tiempo para presenciar la llegada de los familiares de las víctimas. El fotógrafo sacó buena parte de las fotografías en el cementerio de Lérida donde los cadáveres de hombres, mujeres y niños yacían en el suelo, ya preparados para ser reconocidos. Algunos llevaban la hoja blanca en el pecho, parecida a la que se ha visto en las fotos de Taro; otros estaban envueltos en sábanas blancas que sólo ocultaban el cuerpo y dejaban descubierto el rostro desfigurado de algunos. Las imágenes confirman la presencia de muchos niños. El espectáculo es espeluznante: Centelles no censura nada de lo que está viendo y documenta hasta los detalles más macabros. Sus fotografías muestran sin filtros la monstruosidad de la guerra, que no se ve solamente en la evidencia de los cuerpos martirizados, sino que queda reflejada también en las manifestaciones de dolor de los familiares presentes.



Figura 65: Agustí Centelles, *Cementerio de Lérida*, 1937

Esta fotografía (Figura 65) fue sacada el día 3 de noviembre de 1937 y muestra la reacción de una mujer al reconocer el cuerpo del marido. El encuadre ligeramente picado que Centelles decide adoptar para mostrar la escena es focalizado en la pareja, excluyendo buena parte del entorno. En la foto se ve una mujer vestida de negro que llora desesperadamente ante el cuerpo del marido. El cadáver yace tirado en el suelo con los brazos en cruz y la cara vuelta hacia la mujer. El traje que llevaba se encuentra en un estado lamentable: la chaqueta abierta muestra una camisa blanca encima de la cual se ve la corbata manchada de sangre. Los pantalones que llevaba se han roto y dejan ver la carne del hombre.

El contraste de la fotografía es un aspecto importante en cuanto permite aislar tres zonas semánticas que la luz y los colores diferencian muy bien. La mujer que llora ocupa la parte central del cuadro y el negro de su vestido contrasta con el del marido,

cuyo color es más claro, y con la mano que se entrevé en la parte superior del encuadre. Estas tres partes que constituyen la imagen no están separadas, sino que comunican entre ellas mediante el cuerpo: la mano de un desconocido que se dirige a la mujer, el gesto de la mujer que interroga el cuerpo del marido y el brazo de éste que no le devuelve el gesto. Cada gesto es una respuesta adecuada a una situación particular en el mundo (Galimberti 1987: 166). Para entender el gesto hay que dirigirse al contexto en el que éste ocurre. La situación dolorosa implica una causa del dolor que, en este caso, está presente en la escena y ocupa el primer plano del cuadro. La muerte del hombre es la causa de la desesperación. El cuerpo es el «lugar de espera» donde tendría que dirigirse la atención, sin embargo la mirada de la mujer desplaza este lugar hacia la cara del difunto (Magli 2007: 33). La mujer no se fija en el lamentable estado del cuerpo, sino que busca una mirada que le es negada. El cadáver allí presente encarna la ineluctable ausencia de mirada y de gesto: es inerte, es completa inmovilidad frente a la complejidad de gesto y expresión de la mujer. La fotografía contiene, por lo tanto, un ritmo que se refiere a su construcción y a la manera de dictar las direcciones y de establecer relaciones entre las figuras (Magli 2007: 32). El gesto de la mujer se carga de intensidad emotiva: en él reside su manera de ver y sentir el mundo, su historia personal y su educación (Galimberti 1987: 170). A este propósito, el escritor Alfonso Legaz, en la novela *Andaluz*, propone un recorrido ficcional por las fotografías de Centelles. A la hora de interpretar esta imagen, da voz a la mujer que habla en estilo indirecto libre y añade sentido a su gesto:

Todo menos preguntar cada día qué haces ahí, sobre las piedras, en la tierra, echado, todo menos seguir preguntando cada noche pero qué te han hecho, ven, querido, no ves que estás sobre las piedras, en la tierra, todo menos prohibirse volver a estirar la mano que parece suplicar otra realidad, una limosna de tiempo a la muerte, que miren cómo me lo han dejado, y su chaquetilla de ochos. (Legaz 2006: 83)

Las palabras «miren cómo me lo han dejado» introducen la dimensión universal del dolor. El dolor es experiencia individual del sujeto y tiende a crear límites, a aislar al que sufre de todos los demás (Natoli 2008: 9). Sin embargo, el sufrimiento tiene una dimensión universal en el momento en que el sujeto lo expresa, lo manifiesta a quien está presente (Natoli 2008: 9). Esta dimensión, que las palabras de la mujer evocan, permite a quien sufre comunicar su propio dolor y a quien mira reconocerlo y entenderlo. De esta forma, se explica mejor el significado del brazo que aparece en alto

a la izquierda. Frente al dolor de los demás, cada persona se siente llamada en causa: el dolor es sólo de quien sufre, pero cada uno se enfrenta con la posibilidad de sufrir (Natoli 2008: 11). El brazo que entra en el cuadro sugiere metonímicamente la presencia de una persona fuera-de-campo. Es una mano piadosa que intenta responder al sufrimiento de la mujer. Mediante el gesto de consuelo, quien asiste al dolor intenta crear una comunicación posible, una brecha en el aislamiento que el dolor provoca. La fotografía de Centelles incluye, por lo tanto, un elemento que faltaba en las fotos de Gerda Taro, es decir, la *pietas*.

La *pietas* cristiana no es solamente una manera para recibir el dolor, sino también la manera con la que quien sufre espera ser tratado (Natoli 2008: 15). Explica Natoli que todos los hombres que padecen el dolor, lo muestran en el momento mismo en el que lo sienten (Natoli 2008: 13). El rostro de la mujer concentra en sí mismo todo el pathos del sufrimiento: es una máscara de dolor. El gesto, el rostro y el cuerpo entero de la mujer participan en la expresión del dolor. Las manos, una recogida en el pecho como si quisiera retener el dolor y la otra en el acto de implorar, evocan la iconografía de la *Mater Dolorosa* que llora por su hijo muerto.

Kati Horna: la máscara mortuoria

Las 270 fotografías de Kati Horna que componen el fondo sobre la guerra civil española demuestran una interpretación de la muerte muy diferente. A diferencia de lo que ocurre en las fotos de Taro y Centelles, falta en la visión fotográfica de Horna el aspecto sangriento de la muerte o su visión directa. La única excepción es una foto que la fotógrafa sacó en el Monte Aragón en 1937 que retrata a un soldado muerto en una camilla:



Figura 66: Kati Horna, *Monte Aragón*, 1937

Esto se debe a varias razones, entre las cuales se observa cierta sensibilidad hacia un tema tan visto y manoseado por la prensa de ambos bandos y una elección de tipo editorial. En efecto, revistas como *Umbral* o *Libre Studio* se ocuparon de desarrollar la aplicación de las artes visuales a los reportajes comunes, evitando la representación directa de acontecimientos sangrientos. Como alternativa, proponían “otras armas” como, por ejemplo, el dibujo y el fotomontaje. De esta forma se podían narrar los sucesos sin caer en la imagen violenta que otras revistas publicaban. Por un lado, se proponía la creatividad del artista (fuera éste pintor, ilustrador o fotógrafo) y, por el otro, se ofrecía al lector un testimonio auténtico. Tanto *Umbral* como *Libre Studio* «defendían que, por medio de la exhibición pública, el arte tenía el potencial de transformar al individuo y a la sociedad» (Mendelson 2007: 139).

En este apartado, se intentará componer un itinerario visual de las diversas técnicas a las que Horna recurre para interpretar el tema de la muerte y, también, el tema de la denuncia. Se trata de temas que la fotógrafa no separa porque pertenecen ambos al credo que los anarquistas promovían en sus revistas. En un artículo titulado “La no violencia” que se publicó en *Libre Studio* de 1937, se reflexiona sobre cómo

actuar sin violencia en época de guerra. A la hora de entender la postura estética de Horna, pueden dar una pista las siguientes palabras:

Con toda seguridad no pretende el no-violento combatir contra lo que la violencia tiene de hondamente vital. Más bien se pretende despojarla de todo lo brutal y repulsivo. El no-violento lucha contra la agresividad preferentemente. Y la opone la resistencia moral de una voluntad dispuesta a no ser en ningún caso agresiva. [...] no cabe duda que, puestos a elegir, el tipo más admirable es el que acepta el papel de víctima por no mancharse siendo verdugo. (Noja Ruiz 1937: 7)

Horna, que empezó el oficio de fotógrafa adhiriéndose firmemente al credo pacifista de Lajos Kassák, intenta aplicar esta postura no-violenta a sus fotografías. Como primer ejemplo se puede observar una foto que Horna sacó en Valencia en el período en que vivía y trabajaba allí. Se sabe, gracias a otra imagen¹, que fue sacada en la Gran Vía Buenaventura Durruti que corresponde hoy en día a la Gran Vía del Marqués del Turia. La fotografía se inserta en un recorrido que Horna hizo por las calles de la ciudad y que ve como referentes unos escaparates en los que aparece, enmarcada o bajo forma de máscara mortuoria, la imagen del líder anarquista Buenaventura Durruti.

Para los anarquistas Durruti era una figura legendaria que encarnaba todas las cualidades que un hombre de mando podía tener. De origen humilde, Durruti «surgió en el momento de la rebelión militar como una fuerza popular de oposición natural» (*Umbral* 1937: 4). Desde el día de la sublevación militar, demostró tener dotes de mando y «sin él proponérselo, ya fue un militar» (*Umbral* 1937: 4).

¹ La fotografía es *Fotomontaje con Busto de Durruti* que se analizará más tarde.



Figura 67: Kati Horna, *Escaparates en Valencia*, 1937

Según parece, la muerte fue accidental, causada por la explosión de un “naranjero” que Durruti estaba manejando. Lo que se sabe es que la bala que alcanzó Durruti no lo mató en el acto. Fue llevado inmediatamente al hotel Ritz donde, por aquel entonces, estaba el hospital de las milicias catalanas (Montoliú Camps 1999: 208). No se pudo hacer nada y Durruti murió a las 6 de la mañana del día 20 de noviembre de 1936. Dos horas después, el escultor valenciano Victorio Macho llegó acompañado por algunos miembros de la Alianza de los intelectuales y le hizo la máscara mortuoria que vemos en la foto que Kati Horna sacó en 1937 (Figura 69).

La fotografía de Horna fue publicada en la portada de *Umbral* justo un año después como acto de conmemoración del líder anarquista. En el mismo número se encontraban además varios artículos sobre la figura legendaria y humana de Durruti.



Figura 68: Kati Horna, *Escaparates en Valencia*, 1937

Observando la imagen, Durruti aparece con los ojos cerrados y una expresión un poco tensa: la boca dibuja una curva hacia abajo y las mejillas caen en la misma dirección. En vez de mostrar el rostro en carne y huesos de Durruti, la revista opta por enseñar su simulacro. Mejor dicho: el simulacro de otro simulacro, ya que la fotografía reproduce otra imagen. Se trata de una *mise en abyme* de la mirada. La máscara mortuoria es entendida aquí con la noción romana de *Imago* que suponía «una duplicación por contacto del rostro, un proceso de impresión» (Didi-Huberman 2008: 112). La *Imago* «no es una imitación», sino «una imagen matriz producida por adherencia, por contacto directo de la materia» con el rostro (Didi-Huberman 2008: 11). Lo que la foto muestra es la impresión positiva del rostro de Durruti.

Detrás de la idea de la máscara mortuoria reside la voluntad de preservar la

última mirada. Este era el motivo que alimentó también el nacimiento del género del retrato, ya que el ser humano lucha desde siempre por su supervivencia. La conciencia de la muerte hizo que los hombres buscaran unas formas de preservación de la mirada: en el retrato ésta suele representarse con los ojos abiertos para transmitir el triunfo de la vida, mientras que en la máscara se fija lo que queda del viviente, la última mirada y cierto “aliento”. Elias Canetti lo explica así en *La antorcha al oído*: «hay algo más en ellas (*en las mascarillas*), algo que trasciende el crimen de la muerte. Es la retención del aliento, como si éste fuera a conservarse. El aliento es lo más precioso que posee el ser humano, sobre todo al final, y este último aliento se conserva, convertido en imagen, en la mascarilla» (Martínez-Artero 2004: 30). En efecto, la máscara no implica solamente la vista del muerto, sino incluso su forma, su aspecto (Nancy 2003: 51). El espectador puede saber cuál era la fisonomía del rostro de Durruti a la hora de morir, pero también puede ver el aspecto que tenía con vida. La máscara concentra en sí misma dos tiempos: el pasado de la vida y el presente ineluctable de la muerte. Todo esto llega hasta ahora, eternizado doblemente por la máscara y la fotografía.

La máscara mortuoria es un simulacro que «no es una copia degradada»; al contrario, «oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción» (Deleuze 2005: 305). En este caso, la muerte del modelo le permite al simulacro triunfar (Stoichita 2006: 16). Si por un lado la máscara remite a una pérdida, la del cuerpo, y a una separación entre el hombre y el mundo, por el otro, funciona como sustituto del mismo. Y añade al cuerpo lo que falta: la incorruptibilidad. A lo largo de la producción fotográfica de Horna se verán otras máscaras, otros simulacros, sobre todo en la fase mexicana de su trabajo. De todas formas no hay que olvidar, como punto de referencia visual, la serie de *El mercado de las Pulgas* en la que, por primera vez, la fotógrafa muestra su afición hacia el mundo de los objetos y de los simulacros (los maniqués y las muñecas). El simulacro es, entonces, una forma para remitir a algo sin mostrarlo directamente. Horna niega a la vista el cuerpo y elige la máscara para aludir a ello y a lo que simboliza para los anarquistas. El rostro-máscara de Durruti remite metonímicamente a su cuerpo entero: es el lugar de la identidad en el que la mirada ya no se relaciona con el mundo exterior. La mirada es negada.

Con este primer ejemplo se ha visto cómo Kati Horna interpreta la muerte mediante un desplazamiento del centro de atención que ya no se dirige al cuerpo de la víctima, sino a algo que lo sustituye. La expectativa solita del espectador es frustrada:

donde tendría que haber la presencia de algo, se muestra en cambio una ausencia. La plaza vacía en Teruel, las casas derrumbadas, el paisaje casi lunar después de los bombardeos, certifican esta ineluctable ausencia de lo humano.

La muerte: distintas estrategias de exposición



Figura 69: Kati Horna, *Bombardeo en Barcelona*, 1938

Después de haber vivido en Valencia desde su llegada a España, Horna se mudó a Barcelona en 1938 donde residía en el número 5 de la calle Buenaventura Durruti, la actual vía Layetana (García 2001: 67). Allí estaba la sede de la CNT donde la fotógrafa tenía un enorme archivo con las fotos que tomó durante la guerra (García 2001: 67). Las fotografías de este período testimonian la vida en la capital catalana, los niños y las niñas en los comités de refugiados, el barrio chino y los bombardeos de marzo.

Barcelona había sufrido ya mucho ataques por parte de la *Aviazione Baleari* al mando de Mussolini. Los objetivos fueron, al principio, zonas que tenían interés militar. A partir de los días 16, 17 y 18 de marzo, los informes del “Comando Aviazione Legionaria delle Baleari” se habían referido solamente objetivos militares, sin mencionar las bajas civiles (Heiberg 2004: 127). Sin embargo, los bombardeos que se

produjeron aquellos días y que no pararon durante tres días causaron el mayor número de víctimas, con 550 muertos y 989 heridos (Heiberg 2004: 127). Horna estaba allí para documentar lo acontecido. De aquellos días tomó varias fotos, sobre todo de edificios derrumbados, de las calles invadidas por los escombros y las pertenencias de la gente. Nunca aparece el elemento cruento, sino que decide narrar por analogías, es decir, mostrando imágenes que consiguen transmitir el mismo mensaje pero de otra forma. Para que una imagen sea violenta no hace falta incluir lo sangriento. La violencia puede ser sugerida precisamente a partir de la ausencia del cuerpo humano, entendido como lugar en el que la visión se concentra para entender el dolor y la muerte. Si falta el cuerpo, otros referentes asumirán esta función.



Figura 70: Kati Horna, *Bombardeo de marzo*, Barcelona, 1938



Figura 71: Kati Horna, Bombardeos de marzo, Barcelona, 1938

Un ejemplo son los edificios derrumbados que se ven en estas fotografías (Figuras 70, 71). En ambas, el edificio ha sido literalmente partido por la mitad, dejando ver lo que queda de los pisos por dentro. En el primer ejemplo, el encuadre es más cercano y, además de las habitaciones, se puede comprobar la presencia de un montón de escombros. En el segundo ejemplo, la fotografía se aleja un poco y se fija en el efecto visual de la silueta del edificio abierto por la bombas. Lo que en ambos ejemplos se pone en evidencia es la presencia de la destrucción que «anula lo existente» y «violenta todas las barreras» (Sofsky 2006: 193). Las puertas, las ventanas y las paredes se han derrumbado: los espacios, que antes estaban cerrados y que definían el lugar del habitar, son abiertos. La apertura violenta del espacio causada por los bombardeos trastorna no solamente el orden de las cosas, sino incluso las relaciones entendidas como «las estructuras de las que las cosas son parte» (Sofsky 2006: 194). Estas relaciones remiten a la cuestión del habitar que ya se había mencionado al principio de este capítulo en el apartado dedicado al espacio vacío que la guerra provoca. Como se

puede observar, este tema vuelve más veces en las fotografías de Horna. Antes se han visto imágenes de espacios casi lunares, devastados por el efecto de las bombas; se han visto edificios y casas en ruinas de las que la gente había desaparecido. Unos meses después, para testimoniar la violencia de la guerra, la fotógrafa elige la estética del vacío o, mejor, del vaciamiento de lo humano en el espacio del habitar.

Los edificios son el producto del construir humano. Construir significa habitar (Heidegger 1976: 97). Cuando la guerra entra en contacto con la esfera del habitar, la altera con violencia. El hombre ya no puede habitar su casa, pero tampoco otros espacios, ya que en ningún lugar puede sentirse a salvo. En efecto, habitar significa proteger, quedarse al amparo de amenazas y de los males en general (Heidegger 1976: 99). Las fotografías de Horna atestiguan tanto un cambio en la relación entre el hombre y las estructuras que definen su habitar en el mundo, como el vaciamiento del espacio a él destinado. La imagen del edificio destruido funciona como ejemplo de la ineluctable modalidad de lo visible: se trata de «*un objeto visual que muestra la pérdida, la destrucción, la desaparición de los objetos o los cuerpos*» (Didi-Huberman 1997: 18). En este contexto, la muerte ya no puede representarse con la presencia del cuerpo, sino con su ausencia. Los edificios son volúmenes portadores de vacío que remiten a esta ausencia. Ausencia que coincide con la muerte, con la nada que ésta trae consigo (Trías 1999: 150).

Horna combina los volúmenes portadores de vacíos y los objetos cotidianos que se han recuperado después de los bombardeos y que llenaban con su función los espacios del habitar. Al mirar la fotografía que sigue (Figura 72) nunca hay que olvidar la serie *El mercado de las pulgas* (1933) porque es a partir de allí que la fotógrafa desarrolla ese gusto por las cosas y por los simulacros. De forma análoga a lo que pasaba en la serie, los objetos se han quedado huérfanos de sus dueños y yacen amontonados en la calle. En el desorden de las cosas desaparece lo individual: «lo individual, lo indivisible, queda fragmentado y sus contornos suprimidos» (Sofsky 2006: 193).

Entre cosas de vario tipo como colchones, mantas y cestas de mimbre, sobrevive milagrosamente entera una estatuilla de la Virgen María. Se confirma con este detalle la visión irónica que la fotógrafa ya había mostrado tener en la serie *Los cafés de París*.



Figura 72: Kati Horna, *Vigilando después del bombardeo*, 1938

Horna juega con los contrastes que se crean a partir de las relaciones inéditas entre las cosas, principio éste que fundaba la estética surrealista y que la fotógrafa demuestra tener en cuenta en más de una ocasión. Sin embargo, esta Virgen María lleva en los brazos un niño Jesús decapitado, un detalle que a primera vista no se nota. Hay que considerar, en efecto, el tamaño originario de la foto, un 6x6, lo que implica cierto esfuerzo para captar los detalles. Este aspecto introduce una cuestión práctica frente a la imagen fotográfica: para ver hay que acercarse: «entramos en detalle como se penetra en el área electiva de una intimidad epistémica» (Didi-Huberman 2010: 294). Pero acercarse a la imagen significa también trocearla, recortarla para abrir «toda la constelación semántica» que este acto implica (Didi-Huberman 2010: 294).



Figura 73: Detalle de la foto

Observando la foto (Figura 72), se nota una composición bipartida: a la derecha está el montón de objetos y pertenencias de la gente, mientras que al otro lado destaca la estatuilla de la Virgen como si marcara una diferencia. En este mismo lado están también dos milicianos vigilando las cosas. La figura de la Virgen asume más relieve gracias a lo que pasa en el fondo de la imagen: es «la diferencia del fondo [...], la que decidirá el sentido, la figura» (Didi-Huberman 2010: 306). En este caso, detrás está el miliciano de uniforme oscuro que lleva entre las manos un rifle. El rifle aparece justo al lado de la estatua creando un contraste visual. Lo primero que se ve de la foto es precisamente este efecto de desorientación del sentido. Otro aspecto significativo es el hecho de que Horna sacó la foto en el momento en que los milicianos miran hacia la cámara que es también la dirección hacia la cual la estatua de la Virgen está dirigida.

Es un juego de miradas inéditas ya que una proviene de un objeto inanimado.

La relación figura-fondo es importante a la hora de atribuir un valor visual a la estatua. Lo mismo se puede decir de la composición bipartida. La parte derecha no está exenta de relevancia ya que en la maraña de objetos queda, perfectamente mimetizada, una muñeca con los brazos en cruz (Figura 74). El cuerpo-objeto de la muñeca remite inexorablemente al cuerpo de las víctimas que falta en estas imágenes. La muñeca imita el destino de muerte del hombre. Además de ser otro síntoma visual que recurre más veces en las fotos de Horna, la muñeca funciona entonces como analogía. Se trata de denunciar una barbarie comunicando un mensaje de muerte sin mostrar directamente el cuerpo de las víctimas. Horna no convierte el cuerpo de las víctimas en espectáculo.



Figura 74: Detalle de la foto

En este caso el fondo dificulta la visión, por lo tanto, hay que acercarse. Sólo así se puede intuir y entender el efecto siniestro de estas presencias inesperadas. Con respecto a esto es interesante lo que Barthes dice acerca del detalle:

el detalle que me interesa no es, o por lo menos no rigurosamente, intencional, y probablemente no es necesario que lo sea; aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito; (Barthes 1990: 95)

Por otra parte, los detalles del niño Jesús decapitado y de la muñeca tienen «una singular virtud de expansión, de difusión» porque infectan «fantasmagóricamente, por un efecto de *Unheimliche* en acto» toda la foto (Didi-Huberman 2010: 323). Por lo tanto, no es solamente la imagen la que es sobredeterminada, sino que lo es el detalle también: en el detalle se puede encontrar un síntoma visual capaz de poner patas arriba la hermenéutica de la foto. Por un lado, interrumpe el curso normal de la representación porque introduce unas latencias: hay que pensar en los maniqués del mercado de las pulgas, en las muñecas y la predilección por el simulacro del cuerpo. Por el otro, tiene una esencial «vocación caótica» (Didi-Huberman 2010: 300). El síntoma-detalle provoca lo que Benjamin llamaba “un torbellino en el río” y que pone en discusión la interpretación de la foto. Cualquier tentativa de unificación del sentido es vana.



Figura 75: Kati Horna, Bombardeo de marzo, 1938

En esta serie de imágenes barcelonesas se inserta una fotografía que funciona como contrapunto y que llama la atención del espectador porque muestra un referente inusual (Figura 75). En su recorrido por las calles de Barcelona, tras haber

documentado el lamentable estado de los edificios derrumbados, Horna se fija en un perro muerto que yace tirado en una acera.

El primer aspecto que salta a la vista es el encuadre oblicuo. Hasta ahora no se había visto en la producción fotográfica de Horna este tipo de encuadre. A diferencia de la visión frontal que intenta respetar la perspectiva normal y tradicional del espectador, el encuadre oblicuo le obliga a hacer un esfuerzo. Se trata de una visión inestable y anormal. En este tipo de fotografía se busca lo inédito, un elemento medio ocultado que, gracias a la visión oblicua, no se cristaliza en una pose (Fossali-Dondero 2006: 374). De hecho, es la mirada de la fotógrafa que se ajusta a la realidad para captar el elemento inédito. De ahí que el perro parezca pender hacia la izquierda como si estuviera en un plano inclinado. A su alrededor se ve la base de una farola, inclinada también hacia la izquierda y, arriba, unas vigas y escombros de vario tipo. Por el tipo de encuadre, el espectador tiene la sensación de que caigan encima del perro que yace abajo.

El encuadre oblicuo subvierte la visión tradicional de la realidad: una visión frontal y, por esto, más estable y segura. Este recurso no es nuevo, ya que tiene un antecedente cinematográfico en la película de Charlie Chaplin, *Tiempos Modernos*. En efecto, cuando el protagonista Charlot sale del hospital con la recomendación del médico para que conduzca una vida tranquila, Chaplin encuadra oblicuamente las calles y las casas para transmitir la idea de inestabilidad económica y social durante la gran depresión americana (Aristarco-Orto 1980: 73). El desequilibrio de la imagen transmite, en el caso de Horna, la angustia frente a una realidad que carece de puntos de referencia seguros y en la cual el espectador se siente incierto.



Figura 76: Otto Dix, "Cadáver de caballo", serie *La muerte*, 1924

El perro, a diferencia de los objetos, es el que más se acerca, por analogía, al hombre. Al igual que el hombre, el perro vive y muere; sufre las consecuencias del conflicto y su cuerpo es el testigo de todo esto. Un antecedente de este tipo se encuentra en la serie *La guerra* que Otto Dix creó en 1924 después de haber vivido la guerra en primera persona (Figura 76).

Horna pone en escena esta analogía existencial sin el matiz repulsivo que siempre está presente en la serie de Dix y rompe con la aparente linealidad de las tomas. Se trata de una aparición inesperada que genera una explosión de sentido. Esta foto, leída sin olvidar las otras, funciona como respuesta al interrogante inicial: ¿Dónde están las personas?. Horna pone en imagen un vaciamiento que «ya no concierne en absoluto al mundo del artefacto o el simulacro», sino «un vaciamiento que allí, ante mí, toca lo inevitable por excelencia: a saber, el destino del cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida» (Didi-Huberman 1997: 19). A pesar de que está muerto, el perro mira al espectador y lo hace a partir de esa pérdida que, desde el principio, Horna intenta representar.

La muerte y el fotomontaje

El fotomontaje es una forma de expresión visual que aparece junto con el nacimiento de la fotografía y que evoluciona a lo largo del tiempo en diferentes maneras. Se consolida como género artístico con el movimiento dadaísta de 1920. Moholy-Nagy explica así el trabajo de los dadaístas:

Sus mosaicos, hechos con fotografías no relacionadas entre sí, mostraban claramente el proceso de su factura. Ellos juntaban sus fotografías y las pegaban con el propósito de escandalizar al público o para demostrar sus ideas referentes a la creación de una poesía visual. Mostrando el desprecio por cualquier tipo de ilusión, los dadaístas exhibían las fotos brutalmente recortadas y divididas, mostrando el corto burdo dejado por las tijeras. No obstante, sus rompecabezas, gracias a la atmósfera densa y misteriosa inherente a ellos, tuvieron un efecto revolucionario y liberador de las emociones. (Moholy-Nagy 2005: 222)

A raíz de esta técnica estaba la necesidad de representar la realidad de una forma nueva que tuviera en cuenta el momento histórico. El fotomontaje nace, de hecho, en el período entre las dos guerras, y tenía que dar cuenta de la disgregación y de los conflictos del mundo. Asumiendo el desorden del mundo, el fotomontaje funciona como «método de conocimiento» por dislocaciones y recomposiciones (Didi-Huberman 2008: 98). En este contexto, se entiende que la fotografía no se limita a registrar la realidad, sino que se abre a nuevas posibilidades de empleo. Se convierte en un instrumento visual potente para transmitir mensajes que, de otra forma, resultaría difícil vehicular y para mostrar universos oníricos o fantásticos.

En España la técnica del fotomontaje llegó con unos años de retraso (Bañuelos Capistrán 2008: 219). Las razones de este retraso se debían a dificultades de tipo técnico, a un desconocimiento estético general y a cierto purismo en los cánones de representación (Bañuelos Capistrán 2008: 219). La influencia de las Vanguardias en el fotomontaje llegó a España en los años Treinta; por lo tanto, el fotomontaje se aplicó en las revistas y, durante la guerra civil española, en la producción de carteles de propaganda. Foto-montadores españoles conocidos fueron, por ejemplo, Josep Renau, Pere Catalá i Pic y Manuel Monleón, que trabajaba en *Umbral* al igual de Horna.

Kati Horna, antes de estar en *Umbral*, empezó a hacer fotomontajes en la revista *Libre Studio* (García 2001: 68). Esta revista dio a conocer a muchos artistas, ilustradores, pintores y fotógrafos. Se trataba de vehicular un mensaje mediante la unión de todas

las artes. De esta forma, la fotografía entraba en las páginas de la revista como complemento del texto escrito o insertada en un montaje de varias imágenes. Un ejemplo es el fotomontaje que Horna hizo en 1937 y que fue publicado posteriormente en el número 9 de *Libre Studio* en el mes de mayo de 1938. El título original es *Navidad en España*:



Figura 77: Kati Horna, *Navidad en España*, 1937

La fotografía muestra una página de lo que parece ser un álbum. Se trata, probablemente, de la prueba original del fotomontaje que Horna pensó y creó para ser publicado en la revista. El margen, que la fotógrafa e ilustradora ha trazado con pintura negra, marca el límite de la representación. Sin embargo, el punto de partida para analizar la imagen es una declaración de la misma fotógrafa. En la entrevista que hizo con Manuel García, a la pregunta sobre qué le había impresionado más de la guerra, la fotógrafa contestó: «Los bombardeos. Hice muchas fotos de bombardeos en Valencia. Y de esqueletos de personas. Y fotomontajes con estos temas. Utilicé alguna imagen de Goya. Creo que un Cristo. Me dije a mí misma: “desde hoy no será ya el símbolo del sufrimiento» (García 2001: 68). Estas palabras ofrecen una pista interpretativa importante, ya que en pocas líneas se sabe algo acerca de cuándo y cómo le vino la idea del fotomontaje. Los bombardeos constituyen el escenario general y punto de referencia en la vida y en el arte. Los ataques producen muertos, sin embargo

el espectador ve otra cosa con respecto a lo que otros fotógrafos proponían. Los esqueletos, dice Quevedo, son «el dibujo sobre el que se labra el cuerpo del hombre», algo que siempre está y que no se ve hasta que la muerte alcanza al ser humano. Para Horna son la materia a partir de la cual desmontar el escenario del bombardeo para reconstruirlo a su manera y añadiendo nuevos detalles que provienen del arte y del mundo externo.



Figura 78: El cementerio de San Isidro de Madrid como es ahora.

A la derecha del cuadro se puede leer: «El cementerio de San Isidro, bombardeado por la artillería facciosa» (Figura 79). Es una referencia espacial que permite situar la escena en Madrid donde precisamente está el cementerio de San Isidro. Llamado así por la presencia de una ermita que lleva el nombre del santo, el cementerio de San Isidro era el más importante de Madrid, ya que en él fueron enterrados aristócratas, políticos y artistas. Se sabe también que durante la guerra civil española fue el escenario de uno de los bombardeos más fuertes que la ciudad sufrió. Don Francisco Soler Maciá, miembro del batallón Elche durante la guerra y testigo en primera persona del acontecimiento, cuenta:

Así podría contar infinidad de veces que la muerte me acechó y tuve la suerte que no me alcanzase, pues en otra ocasión, cuando uno de los días que iba hacia Madrid a hacer el recorrido diario en los hospitales veníamos Mariano Galipienso y yo por el cementerio de San Isidro, que estaba detrás de nuestras líneas, empezó un bombardero de tal magnitud que tuvimos que refugiarnos en un panteón que por efecto de la guerra estaba abierto. Era como si fuese un sótano, había una escalinata para bajar a las tumbas, y allí, rodeados de explosiones, esperábamos largo rato, pensando que si un obús caía donde nos habíamos refugiado ya estábamos enterrados y en un buen panteón (Soler Maciá).

El fotomontaje pone en escena precisamente el efecto de las bombas en las tumbas del cementerio que yacen abiertas. Los esqueletos están esparcidos por el suelo: algunos son enteros, de otros sólo se ve la calavera, una mano, trozos de otros huesos que no se distinguen. En primer plano, una lápida en la que dice: «Reposa en la paz del Señor». Detrás, en otra, se lee: «Dios te acoja en su santo seno». Al fondo hay otras lápidas que parecen intactas. Arriba a la derecha se ve al Cristo al que Horna aludía en la entrevista: está con los brazos abiertos mirando, con expresión de interrogación, hacia un punto fuera-de-campo. De su mano izquierda se escapa una paloma de la paz.

Esta sumaria descripción, que se limita a enumerar las imágenes heterogéneas que componen el cuadro sin fijarse en un orden preestablecido, demuestra la fragmentación de la visión. El fotomontaje no tiene un único referente o un elemento privilegiado de atención, porque cada uno de sus elementos requiere un esfuerzo del espectador para ser integrado y relacionado con los demás. Una visión de tipo unitario sería imposible. Mostrar significa «adjuntar, visual y temporalmente, diferencias» (Didi-Huberman 2008: 78). De esta forma, los elementos así dispuestos chocan por sus diferencias y conflictos con las demás partes de la escenas.

La imagen es, entonces, «un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos» (Didi-Huberman 2008: 39). El anacronismo no ha de considerarse como algo negativo, sino como lo que permite a la imagen crear cierto dinamismo. La imagen se desgarrar, entonces, con la aparición de un síntoma que crea una paradoja visual y temporal (Didi-Huberman 2008: 39). La figura de Cristo es un ejemplo de esto: procede del *Cristo en el huerto de los olivos* de Francisco de Goya, hecho en 1819 (Figura 80).

La figura del Cristo es la imagen-matriz que Horna re-contextualiza; de ahí la paradoja visual y temporal del anacronismo. La paradoja visual se refiere a un espacio de mostración de la imagen-matriz diferente del originario: Cristo en el huerto de los olivos, en el cuadro de Goya. La paradoja temporal se refiere, por un lado, a un determinado período histórico, el año 1819, cuando el cuadro fue pintado; por el otro, al episodio narrado en los Evangelios. El cuadro de Francisco de Goya interpreta una versión de la oración de Cristo en el jardín de Getsemani, después de la última cena. En la versión del apóstol Lucas que, además, es el único que recoge el episodio de la agonía de Cristo en el jardín, se dice que, después de la oración, se le apareció un ángel: «En esto se le apareció un ángel del cielo que le daba fuerzas. En medio de un

gran sufrimiento, Jesús oraba aún más intensamente, y el sudor le caía al suelo como grandes gotas de sangre» (Lucas 22, 39-46).



Figura 79: Francisco de Goya, *Cristo en el huerto de los olivos*, 1819

En el cuadro de Goya, la figura de Cristo está en primer plano hacia un extremo de la diagonal que atraviesa la composición. Al otro extremo aparece, en medio de un rayo de luz, el ángel citado en el evangelio de Lucas que acude cuando Cristo cree que el Padre le ha abandonado. En la diagonal y en el doble movimiento que va del ángel hacia Cristo y al revés, se construye el cuadro entero.

Cuando Horna recorta la figura, la aísla de su contexto y de la serie de relaciones que había establecido con los demás elementos. La figura del Cristo, que aparece en el fotomontaje, lleva en sí esta paradoja que no queda aislada del conjunto, sino que contagia, con su poder metonímico, al resto de la composición. El espectador encuentra una ausencia allí donde esperaba ver una presencia: en efecto, en el nuevo contexto visual, falta el interlocutor hacia el cual Cristo se dirige. El cuadro impone su

límite, que es el marco de la representación. Sin embargo, se trata de un límite que la figura rompe interponiéndose con un brazo. El límite debe pensarse en este caso, no como barrera, sino como «espacio y lugar susceptible de ser habitado» (Trías 1999: 47). La publicación del fotomontaje en la revista *Libre Studio* añade unos detalles más a la interpretación, porque la fotógrafa quiso escribir de su puño lo siguiente: «Y hasta Cristo, huyendo de la barbarie fascista exclama: “YA NI EN LA PAZ DE LOS SEPULCROS CREO”. Cristo huye de lo que está en el *cercos del aparecer*, es decir, de la nada cuyo emisor es la muerte (Trías 1999: 150). La muerte, que es falta de *limes*, se concretiza en el brazo de Cristo que abre el límite, el cual «se contagia y contamina de un “más allá” que lo determina desde dentro» (Trías 1999: 48). La brecha que el brazo de Cristo abre, formando además una cruz evocadora del sufrimiento, pone en comunicación los dos espacios: el *cercos del aparecer* y el más allá invisible fuera-de-campo. A la nada que la muerte genera se añade la nada que es falta de una presencia salvadora capaz que dar un sentido a la barbarie fascista. En este escenario, ni Cristo puede hacer algo; Horna lo confirma cuando dice: «desde hoy no será ya el símbolo del sufrimiento». La tumba, que es lugar de peregrinaje de los vivos y lugar de encuentro metafórico con los muertos, no garantiza ni esto, ni la paz. El cementerio destruido remite precisamente a la imposibilidad del encuentro.

El fotomontaje por reflejo

El fotomontaje es el resultado de un proceso de «selección, combinación y articulación de elementos visuales» (Bañuelos Capistrán 2008: 24). El término fotomontaje indica que el punto de partida es precisamente el montaje de fotos ya existentes o creadas con técnicas diferentes como, por ejemplo, la exposición múltiple, el enmascarado o la inclusión de copia (Bañuelos Capistrán 2008: 25). Un fotomontaje puede resultar también de la unión de fotos y dibujos; es el caso de *Navidad en España*, en el que la fotógrafa mezcla todo el material visual del que podía disponer. Se ha visto que el proceso de selección, combinación y articulación de elementos visuales tiene como referencia el material que ya existe y que, si se necesita crearlo, se produce con técnicas específicas. Sin embargo, Kati Horna introduce un elemento de novedad en estas prácticas cuando demuestra realizar un método de montaje diferente que, manteniendo el proceso básico de selección, combinación y

articulación, no necesita tener otra imagen como punto de partida. Es decir que la yuxtaposición de imágenes heterogéneas que componen el fotomontaje se lleva a cabo durante el mismo acto fotográfico mediante la inclusión de lo que Dubois define: un *fuera-de-campo por incrustación* (Dubois 1986: 171).



Figura 80: Kati Horna, *Fotomontaje con busto de Durruti*, 1937

La fotografía fue sacada en 1937 durante el recorrido que Horna hizo por las calles de Valencia. Ya se había aludido a esta imagen para identificar el nombre de la calle donde la fotografía se encontraba cuando sacó la foto de la máscara mortuoria del líder anarquista: la Gran Vía Buenaventura Durruti, que es la actual Gran Vía del Marqués del Turia.

La imagen que se presenta al espectador no es fácil de entender a primera vista, ya que el efecto visual denota cierto desorden de elementos que hay que identificar. Horna no usa la técnica de la sobreimpresión que, en varias ocasiones, demostrará manejar muy bien, sino que se aprovecha el reflejo natural de la luz contra el

escaparate. Explica Dubois que «se trata de insertar, por el juego del reflejo, en el interior del espacio “real” enmarcado por el aparato (el campo), uno (o varios) fragmento(s) de espacios “virtuales”, exteriores al marco primero pero contiguos y contemporáneos del mismo» (Dubois 1986: 171). Horna opta por un encuadre frontal del escaparate para que se pueda ver el reflejo del espacio a sus espaldas. Este espacio entra en el campo de la foto y se superpone a la imagen de la máscara mortuoria tapando y confundiendo la identificación de los varios elementos visuales. El fragmento de fuera-de-campo que es el reflejo «ocupa él mismo un espacio en el campo, es decir, que enmascara, tapa, se apropia de una porción de éste» (Dubois 1986: 172). Lo que ocupa y tapa una porción del espacio en el campo de la foto es el reflejo del edificio situado detrás: se reconoce una pared de ladrillos con algunos balcones, el nombre de la calle y dos carteles de propaganda republicana. La cara de Durruti que la máscara reproduce está en el centro de la composición, pero su reconocimiento es complicado. Los elementos que pertenecen al fuera-de-campo y que el reflejo incluye en el campo real de la foto, se interponen en la visión del espectador creando nuevas conexiones. La imagen de la máscara se mezcla con la de un niño, una esvástica bien reconocible a la derecha y un aviso de alerta. Estos elementos, que rompen los límites figurativos de la imagen en el campo, no ocultan simplemente, sino que tienen valor de presencia: «la superficie obliterante aquí no es neutra ni indiferenciada, no manifiesta una máscara, un agujero, una ausencia, sino por el contrario una *presencia* representativa nueva y suplementaria» (Dubois 1986: 172). Los elementos visuales en el espacio *off* son portadores de sentido. El espacio del enunciado se modifica, entonces, entrando en relación con estos nuevos aspectos que, a su vez, tienen origen en objetos concretos de la realidad. Los carteles de propaganda que Horna selecciona y combina mediante el reflejo son los siguientes:



Figura 81: Babiano, Cartel del niño Internacional, 1937



Figura 82: Antonio López Padial, Cartel del Socorro Rojo, 1937

Cada cartel vehicula un mensaje. El primero denuncia los trastornos alimenticios de los niños que «producen más víctimas que la guerra». El segundo denuncia cuatro aspectos de la guerra, como cuantos son los “brazos” de la esvástica: miseria, destrucción, persecución y muerte. En ambos, los colores son llamativos y la gráfica elocuente: se trata de denunciar y exhortar a la acción. Además, ambos están pensados según el punto de vista de quien los creó que, inevitablemente, entra en el campo elegido por Horna. La mirada de la fotografía incluye y, por lo tanto, acepta el mensaje que los carteles vehiculan. Un aspecto interesante es que, según el tipo de encuadre frontal, Horna también tendría que aparecer en el reflejo. Sin embargo, no se la ve. Esto se explica porque, en el momento de sacar la toma, la imagen podía ser corregida: la presencia de la fotografía queda invisible porque se desplaza ligeramente gracias a este recurso. Ella no se ve pero, en cierto sentido, su opinión está presente en los carteles de propaganda. Al usar el *fuera-de-campo por incrustación*, Horna renuncia «al valor discursivo, deductivo o demostrativo de la exposición-cuando exponer significa explicar, elucidar, contar en el orden justo- para desplegar, más libremente su valor icónico, tabular y mostrativo» (Didi-Huberman 2008: 31). No se puede saber con precisión cuál podía ser el mensaje de Horna, pero sí se puede intuir el efecto visual que provocan estos elementos juntos. Contar en el orden justo es imposible, ya que los reflejos que se introducen en el campo rompen la unidad y la homogeneidad. No se privilegia un punto de observación, sino muchos, según los reflejos que este juego

especular crea. Lo que se puede hacer, en cambio, es poner en evidencia el choque de heterogeneidades que componen la imagen fotográfica y que se refieren a dos espacios contrapuestos: el campo y el fuera-de-campo. La novedad de este tipo de imagen es que, para crear el fotomontaje, no ha sido necesario ningún trabajo en laboratorio: exceptuada la ampliación de la foto, la yuxtaposición de los elementos visuales se ha llevado a cabo usando el reflejo natural de la luz. Con respecto a esto, Edgar Morin observa lo siguiente: «Breton admiraba que en lo fantástico sólo hubiera lo real. Invirtamos la proposición y admiremos lo fantástico que irradia el simple reflejo de las cosas reales» (Morin 1972: 23).

El fotomontaje por sobreimpresión

Morin continúa y afirma que en la fotografía «lo real y lo fantástico se identifican como una exacta sobreimpresión» (Morin 1972: 23). Esto introduce otra técnica, seguramente más tradicional, de creación del fotomontaje: la sobreimpresión. La sobreimpresión se puede realizar de dos maneras: sacando una foto en la parte de negativo ya impresionado o ampliando las imágenes yuxtapuestas durante el montaje en laboratorio. La Rolleiflex que Horna usaba permitía seguramente la primera técnica, ya que el mecanismo para envolver el negativo podía ser desbloqueado manualmente. Sin embargo, la precisión de los detalles y, sobre todo, las distintas pruebas con el mismo referente desmienten la primera opción y confirman como más probable la segunda. Josep Renau la explica así:

En la práctica misma de los medios automáticos de control de los tiempos de exposición, es perfectamente factible, por medio de mascarillas- [...] montar directamente sobre una emulsión fotográfica única (positiva o negativa) varias imágenes sin necesidad alguna de recortes y pegaduras. (Renau 1981: 14)



Figura 83: Kati Horna, *Fotomontaje*, 1938

La imagen (Figura 83) es un ejemplo de lo que Renau explica. El fotomontaje muestra una mujer que lleva en los brazos un niño en medio de un escenario de destrucción. De la mujer sólo se ven las manos y el rostro que muestra una expresión de sufrimiento. Su figura aparece como si fuera un fantasma: tiene la consistencia efímera del fantasma que está presente ante nosotros y que en cualquier momento puede desaparecer. Horna sitúa a la mujer en una casa de la que quedan las paredes intactas, mientras que el techo se ha caído: una parte de él, que parece un abanico desplegado, cuelga encima de la cabeza de la mujer. En la parte inferior de la composición yacen en primer plano los restos de la construcción. Los escombros ocupan la parte que, supuestamente, tendría que ocupar el cuerpo de la mujer.

El fotomontaje es el resultado de un proceso de selección, combinación y

articulación de fotografías ya existentes y que Horna se limitó a poner en relación para que tuvieran cierto poder narrativo. En este caso, las imágenes que Horna eligió proceden del mismo fondo. La foto de la casa derrumbada fue sacada en Monte Aragón en 1937 y estaba incluida en la serie de tomas sobre la destrucción llevada a cabo por los bombardeos:



Figura 84: Kati Horna, *Monte Aragón*, 1937

Esta foto es una de las dos imágenes-matrices. La otra que se refiere a la mujer no ha sido posible encontrarla, posiblemente se haya perdido. Lo que importa para el análisis es ver cómo Horna selecciona el material visual directamente de lo que ya posee. La casa derrumbada se convierte, en el fotomontaje, en el escenario donde el dolor se manifiesta. En el nuevo contexto de mostración, la imagen mantiene su antiguo sentido y adquiere, a la vez, algo nuevo. Exactamente donde Horna había eliminado de la vista el cuerpo como centro del dolor y de la muerte, aparece ahora uno en el fotomontaje, sugerido por la segunda imagen de la mujer. Como se ha visto

en los párrafos anteriores, se puede mostrar algo de una forma directa o buscar una alternativa o en la analogía o en la metonimia. Otras veces, Horna decide mostrar la realidad recurriendo a la creación de mundos casi oníricos y fantasmales, como en este caso. Se trata de desvelar la violencia del mundo y el sufrimiento de la gente velando lo que se ve con la extrañeza. Los surrealistas, a los que hay que considerar siempre como los maestros visuales de Horna, sostenían por ejemplo que el «arte posee la capacidad operativa de llevar a cabo el velamiento del mundo; un velamiento que se concreta en la forma de cubrir el mundo de alteridad» (Puelles Romero 2005: 80). La alteridad es doble: de la forma de mostrar y del referente. Las dos cosas están relacionadas de manera estrecha, ya que la sobreimpresión genera un tipo de visión alterada, diferente de lo que realmente se ve. La mujer fantasmal aparece, además, en un lugar material concreto, por lo que no se puede reducir a un simple producto de la fantasía. Es un fantasma que se muestra mediante el rostro y que mira directamente hacia la cámara, es decir, hacia Horna y el espectador. La mirada a la cámara abre, como es sabido, un fuera-de-campo en profundidad que posiciona a la fotógrafa y la incluye en el espacio del enunciado. Es una mirada que interpela y que pide ser reconocida. No se la puede ignorar. Este espacio en profundidad es lo que permite a la fotografía abrirse a la comunicación con el espectador. Un mecanismo muy parecido ya se había observado en la foto de la *Primera línea de artillería* en Monte Aragón, en la que el miliciano miraba directamente hacia Horna. La diferencia entre las dos miradas es el contexto. La mirada de la mujer requiere ser acogida y entendida, hecho que no pasaba con la del miliciano que simplemente observaba a la fotógrafa sin ningún interés particular.

El espacio del enunciado se abre gracias a la mirada que interroga al espectador: captura sus ojos y su atención. Los límites de la representación son superados, no hay barreras. Ya se han visto varios ejemplos en los que Horna demuestra su interés por romper con los límites del cuadro. El fuera-de-campo es seguramente el recurso más usado porque remite a este espacio más allá que ella intenta evocar siempre. Para Horna, lo que no se ve tiene un enorme poder narrativo. El resultado final se puede observar con la imagen siguiente (Figura 85) que se refiere a la publicación del fotomontaje en la revista de la FAI (Federación Anarquista Ibérica). En la base pone «EL FASCISMO ES...» que añade el sentido que antes sólo se podía plantear como hipótesis.

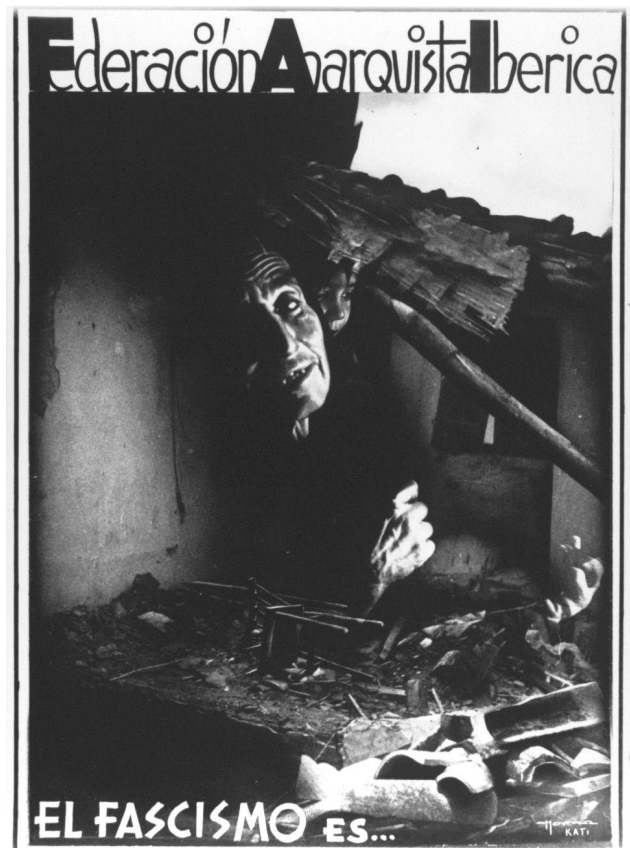


Figura 85: Kati Horna, *Fotomontaje*, 1938

Lo que el espectador ve es, entonces, la respuesta a la definición de fascismo. Horna selecciona y combina los elementos visuales que cree aptos para describir este término. Busca entre el material que ya posee y le da una forma. Elegir el fotomontaje significa, ante todo, desmontar, trocear, para luego montar según un orden nuevo capaz de provocar nuevas relaciones semánticas. Y no trocea solamente las distintas partes como producto de una selección, sino que fragmenta también al referente: la mujer que sólo posee las manos y el rostro y el niño del que se ve el perfil. Para Horna, el fascismo no tiene una forma de representación unitaria, sino fragmentada y caótica. Se trata de dar cuenta de la imposibilidad de una visión homogénea y segura: «la exposición por montaje, [...], renuncia por adelantado a la comprensión global y al “reflejo objetivo”. *Dys-pone* y recompone, por lo tanto interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad. Muestra las brechas profundas en lugar de las coherencias de superficie» (Didi-Huberman 2008: 127). Horna, disponiendo y recomponiendo, toma posición respecto a la realidad política de la época. El arte se ocupa de mostrar las contradicciones y ofrece otros puntos de vista. El artista y su actividad están «en el mismo nivel que su posición política: allí donde se trata de

mostrar (cuestión de forma) para dar una lección (cuestión de contenido, cuestión de combate)» (Didi-Huberman 2008: 131).

CAPÍTULO IV

MATERNIDAD E INFANCIA

Imágenes culturales en la guerra civil española

Hablar de la guerra civil española no significa solamente referirse a un contexto de fuerte movilización del pueblo levantado en armas, sino también considerar la repercusión que el conflicto tuvo en la creación de imágenes culturales y símbolos representativos de género. En este gran momento histórico que es la guerra civil, las mujeres que luchaban por la causa republicana no permanecieron impasibles y se movilizaron. La guerra «actuó de catalizador en la movilización femenina y dio lugar a un reajuste de las actitudes hacia las mujeres y su función social» (Nash 2006: 91). Fueron dos las imágenes que las mujeres llegaron a encarnar: la miliciana y la madre. El espacio doméstico que, hasta entonces, se había considerado más adecuado para la mujer, era integrado durante la guerra por una abertura en la esfera pública en la lucha contra el fascismo. Mantener la imagen de la mujer como “ángel del hogar” hubiera significado dificultar «la puesta en marcha de las reformas republicanas igualitarias» y obstaculizar «la entrada de las mujeres en la esfera pública y su consolidación en el terreno de la política, de la cultura y el trabajo, en pie de igualdad con los hombres» (Nash 1994: 90). La mujer aparece en la propaganda política republicana, comunista y anarquista, y contribuye a cambiar el imaginario colectivo. Uno de los nuevos símbolos de la resistencia antifascista fue la figura de la miliciana, que apareció desde los primeros días del alzamiento militar.



Figura 86: Arteché, Las milicias os necesitan

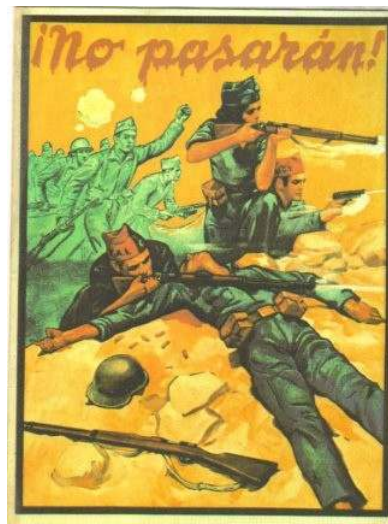


Figura 87: ¡No pasarán!

En los carteles de guerra la mujer empezó a tener cierta predominancia respecto al papel masculino. De ella se solía representar el aspecto combatiente, con el mono azul de las milicias populares y el rifle en la mano. Se subrayaba sobre todo su indispensable colaboración en la lucha al lado de sus compañeros, los hombres. Estas imágenes tenían un gran impacto porque mostraban, por primera vez, a la mujer bajo otra perspectiva que, en aquel entonces, era subversiva. Mary Nash, que estudió de cerca esta cuestión, lo explica así:

Precisamente, estas imágenes tenían un impacto indudable porque eran subversivas. Rompían con la tradición al retratar a las mujeres en actitudes varoniles, con un aire agresivo, revolucionario y militarista. Al asumir el papel de soldado en armas, cometido siempre reservado a los hombres, las milicianas ponían en evidencia a éstos y apelaban a atributos de la masculinidad, como la virilidad y el coraje. (Nash 1994: 94)

Sin embargo, los carteles de propaganda no eran el único medio para vehicular la imagen de la miliciana. La fotografía, también, dio cuenta de este cambio social. Desde los primeros días del alzamiento militar y, en general, a lo largo de todo el primer año de guerra, cuando las mujeres aún podían estar en el frente, las milicianas aparecieron en las fotos de los fotoperiodistas más conocidos como, por ejemplo, las de Agustí Centelles y Gerda Taro. Cada uno de ellos subraya un aspecto diferente de esta nueva figura, contribuyendo a crear un imaginario variado. Centelles, por ejemplo, estuvo presente en las calles de Barcelona cuando el pueblo marchaba en armas en aquellos días de julio y consiguió inmortalizar el entusiasmo en la cara de esta chica:



Figura 88: Agustí Centelles, *Miliciana*, 1936

En las fotografías de Centelles, la miliciana solía parecerse a la mujer española de clase obrera; aunque fuera joven, el aspecto no era tan atractivo como el que mostrará Gerda Taro por ejemplo (Figura 90). Se trataba de comunicar sobre todo un compromiso político y no un ideal estético. El fotógrafo no centra su atención en el cuerpo entero de la mujer, sino en su rostro feliz.



Figura 89: Gerda Taro, *Milicianos republicanos en Barcelona*,
1936

El 5 de agosto de 1936 Gerda Taro llega a Barcelona con Robert Capa y encuentran una ciudad «en ebullición y segura de la victoria» (Olmeda 2007: 117).

Jaume Miravittles, que fue uno de los primeros contactos en la ciudad, les asegura un carné de prensa para que puedan fotografiar. Taro describe así la atmósfera de aquellos días:

No entendemos el catalán, pero nos bastan los gestos y sentimientos generosos y espontáneos de los barceloneses. Los guerrilleros libertarios van en mono o llevan camisetas y camisas arremangadas. Por todas partes oímos la palabra “camarada”. Robert y yo nos sentimos participantes y preocupados. Los defensores de la República son nuestros aliados, nuestros camaradas de combate contra el fascismo. (Olmeda 2007: 118)

Taro dispara la foto con un encuadre frontal y cerrado que permite aislar la pareja de milicianos del contexto. No importa lo que hay alrededor, sino la complicidad y la alegría que la pareja transmite. Es una foto que demuestra el espíritu de camaradería de aquellos días y que Taro intentará mantener, también, en otras imágenes. La miliciana aparece aquí como una mujer alegre y segura de sí misma, compartiendo un momento de diversión con su compañero de lucha. En otras tomas Taro subraya, en cambio, el aspecto heroico de la mujer que lucha, como en la serie que sacó en la playa de Barcelona donde las milicianas solían entrenar:



Figura 90: Gerda Taro, *Miliciana*, 1936

La toma de encuadre frontal que la fotógrafa sacó estando agachada hacia el suelo, muestra una miliciana vestida con su mono de combate apuntando hacia un

enemigo imaginario situado fuera-de-campo. El cuerpo de la mujer ocupa la parte central del encuadre con un equilibrio perfecto de composición, ya que respeta la regla de los tres cuartos. La pose es de tipo estético y contribuye a crear la idea de la miliciana heroica pero también femenina: lo confirman los zapatos de tacón que lleva con desenvoltura. El contraste entre figura y fondo es marcado: es la miliciana el centro de la atención y nada más. Su importancia y su valor se muestran, en más de una ocasión, mediante un encuadre contrapicado, recurso que incluso Centelles adopta:



Figura 91: Gerda Taro, *Milicianas*, 1936



Figura 92: Agustí Centelles, *Miliciana*,
1937

En otoño de 1936, el ministro de guerra Francisco Largo Caballero ordenó a las mujeres que regresasen a la retaguardia para ayudar en tareas de otro tipo, así que la figura de la miliciana desapareció de la iconografía. Desde marzo de 1937 se les prohibió no solamente ir al frente, sino también llevar el uniforme (Olmeda 2007: 119). Esta información puede ser una de las razones que explican la falta de milicianas en las fotografías de Kati Horna, ya que ella llegó a España aproximadamente en ese período.

Ahora bien, la imagen de la miliciana convivía con la de la «madre combativa» (Nash 1994: 99). Se trataba de una figura opuesta, seguramente más clásica, pero que tenía igual influencia en el imaginario social. Los carteles de propaganda solían

exponer esta imagen en una gran variedad de versiones para suscitar en el espectador cierta simpatía y convencerse del valor de la causa antifascista. El mensaje era que las madres, y sobre todo ellas, podían y tenían que ayudar en la causa. Se convirtieron en heroínas, en un ejemplo a imitar. Explica Nash que «apelar a la maternidad y al derecho de las madres a defender a sus hijos de la brutalidad fascista era un método potente y eficaz para movilizar a las mujeres» (Nash 1994: 99). La maternidad se convirtió en un símbolo estratégico no solamente para los republicanos, sino también para los nacionales:



Figura 93: Cartel de la Solidaridad Internacional Antifascista



Figura 94: Cartel de La Falange

Los carteles de propaganda y también la fotografía de prensa apelaban al poder del símbolo de la maternidad. Las madres solían aparecer con sus hijos en contextos desastrosos, y esto tenía que sensibilizar a la gente para que luchara. Sin embargo, la maternidad no expresaba solamente el sufrimiento y la dificultad de vivir en un contexto de guerra, sino que aludía también al sacrificio:

Utilizada al principio como símbolo defensivo para rechazar el horror del fascismo, es significativo que adquiriese connotaciones combativas. La maternidad no sólo suponía protección sino también el sacrificio de los hijos por una causa mayor: la lucha en los frentes de guerra. Desde esta perspectiva, el papel vital de las madres era instar a sus hijos a convertirse en milicianos y defender la causa republicana en las trincheras. (Nash 1994: 100)

La imagen de la madre combativa se mezclaba a veces con la de la miliciana. Ser madre no excluía la posibilidad de luchar en el frente junto con los hombres. Se puede citar como ejemplo una fotografía que fue fuente de inspiración para la escritora Dulce

Chacón cuando escribió en 2002 la novela *La voz Dormida*. La foto, que aparece en la portada del libro, fue publicada en la revista *Ahora* en agosto de 1936 y muestra a la miliciana Rosita Sánchez con un niño:



Figura 95: AGA, Rosita Sánchez, 1936

La miliciana lleva el uniforme de las milicias con la estrella de cinco puntas bien a la vista, el gorro en la cabeza y unos pendientes que salen de la coleta y que le dan un toque de coquetería. Sonríe contenta, llevando entre los brazos a un niño que también mira hacia el fotógrafo. No se sabe si el niño es su hijo, pero es interesante observar cómo la figura materna de la mujer se mezcla con la combativa y beligerante de la miliciana. En la historia que Dulce Chacón narra, la mujer de la foto es el motor de la narración. La protagonista, Hortensia, que la escritora imagina ser la chica de la foto, decidirá incorporarse a las milicias a pesar de haberse quedado embarazada. Pepa, la hermana de la protagonista, subraya su valentía con estas palabras en estilo indirecto libre: «Porque ella no es valiente, como lo es su hermana, que no dudó en incorporarse a las milicias. Porque Hortensia fue miliciana. Y guerrillera también, se fue a la guerrilla poco después de la muerte de su padre, aún estando embarazada de cinco meses» (Chacón 2006: 27). El sacrificio del que habla Mary Nash se concretiza, en este caso, en compartir el ámbito privado de la maternidad con el contexto peligroso de la

guerra. Otras veces, los hijos representan la ofrenda que las madres tributan a la causa antifascista. Este aspecto se advierte tanto en los carteles de propaganda, en las fotos, e incluso en las canciones populares de la guerra civil española. Una, en particular, cuenta la historia de una madre que recibe la noticia de la muerte de su hijo, un miliciano. La reacción de la mujer encarna perfectamente la imagen de la madre combativa descrita por Nash.

La canción representa un momento histórico y una retórica de la guerra que veía las madres como suministradoras de hijos. Si, por un lado, se intenta fortalecer el papel materno apelando a la protección de los hijos, por el otro se decía a las mujeres que arriesgaran la vida de los mismos (Nash 1994: 101). En cualquier caso, los hijos representaban la esperanza futura de la lucha antifascista. Cada partido expresaba de una forma diferente su visión del papel materno, pero en línea general la imagen de la mujer combativa era la que predominaba.

Kati Horna: La maternidad bajo el signo de la Revolución

Según el mismo estudio de Nash, los anarquistas veían en el sacrificio de las madres no solamente una estrategia para ganar la guerra, sino también una oportunidad para cambiar la posición de la mujer en la sociedad (Nash 1994: 103). En efecto, a pesar de la aparente igualdad entre hombres y mujeres en el ámbito del anarquismo, en los años treinta aún había diferencias de género. Al estallar la guerra civil, algunas mujeres decidieron fundar una asociación llamada *Mujeres Libres* con el propósito de acercar a las mujeres a los propósitos anarquistas y emanciparlas mediante la educación. Más tarde se verán las relaciones entre los ideales anarquistas de *Mujeres Libres* con la fotografía y la imagen que se mostraba del mundo femenino. Lo que interesa ahora el fin de este análisis es que el grupo originario de la asociación estaba formado por la doctora Amparo Poch, la periodista Mercedes Comaposada y por Lucía Sánchez Saornil (Nash 1994: 129).

Lucía Sánchez Saornil era telefonista, poetisa y escritora autodidacta, además de ser una de las pensadoras más importantes entre las anarquistas españolas (Nash 1994: 129). En 1935 se publicó en el periódico *Solidaridad Obrera* un artículo titulado “La cuestión femenina en nuestros días”, en el que la pensadora anarquista habla del papel de la mujer en la sociedad, denunciando las contradicciones y las mentiras que a

menudo atañen a este tema. Dice: «tenemos nuevamente enfrentados el concepto de mujer y el de madre. [...], a través de todas las edades se ha venido practicando la exaltación mística de la maternidad» (Nash 1983: 76). Y, peor aún según ella, el papel de la madre absorbe el de la mujer, «la función anulando al individuo» (Nash 1983: 76). El artículo de Saornil pone en evidencia la necesidad de un cambio a nivel social que “limpie” la imagen estereotipada de la mujer. No duda de la importancia de la maternidad, pero para que ésta sea valorada como primer paso hay que considerar a la mujer como individuo: «Repito que hay que restablecer las cosas en sus verdaderos términos. Que las mujeres sean mujeres ante todo, sólo siendo mujeres tendréis después las madres que necesitáis» (Nash 1983: 77).

Esta pequeña introducción sobre la relación entre anarquismo y mujer tiene como objetivo el de dar un cuadro general del contexto social de la época en la que también Horna se movía y vivía. Citar a Lucía Sánchez Saornil no es una casualidad, ya que la pensadora anarquista colaboró con la fotógrafa para redactar un artículo sobre el tema de la maternidad. En el número 12 de la revista *Umbral* del 2 de octubre de 1937, apareció con este título: “La maternidad bajo el signo de la Revolución”.



Figura 96: Kati Horna, *Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio*, 1937

Después de haber estado a principios de año en Monte Aragón, Banastas

Carrascal, Vicién y haber pasado en julio por Jativa y Silla en la Comunidad Valenciana, Horna se dirigió hacia Vélez-Rubio, un pueblo pequeño situado en la provincia de Almería. Por aquel entonces, el médico y más tarde alcalde del pueblo, Salvador Martínez Laroca, fue el impulsor principal de la Casa de la Maternidad que se instaló en un antiguo convento para dar refugio y protección a las madres y a los niños evacuados de Madrid (Quirosa 2003:14). La capital aún resistía a los ataques de los nacionales que, desde el principio de la guerra, habían intentado tomar la ciudad. Como ya se ha dicho anteriormente, Madrid se había convertido en el símbolo de la resistencia antifascista. Había sufrido y superado batallas muy cruentas; la peor de todas en julio de 1937 en Brunete, que causó la muerte a veinticinco mil hombres. Cuando Horna llegó a Vélez-Rubio, los nacionales habían empezado a bombardear las ciudades cántabras que estaban del lado republicano. Este pueblo pequeño de Andalucía estaba en una posición más segura, lejos del frente de Madrid.

Antes de reflexionar sobre el contenido del artículo, es oportuno ver qué fotos sacó Horna de ese día, qué eligió fotografiar y cómo, porque en la revista que luego se publicó aparecen algunas diferencias significativas. El análisis tendrá en cuenta la serie de fotos que se sacaron al principio y que hay que considerar como producto de una primera selección que es también emotiva. En términos de Tisseron, la fotografía es un proceso de asimilación psíquica del mundo que «no corresponde sólo al ámbito de las representaciones», también «corresponde al ámbito afectivo con las emociones y sentimientos experimentados» (Tisseron 2000: 25). La primera fotografía es la siguiente:



Figura 97: Kati Horna, *Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio*, 1937

La foto muestra una madre amamantando a su bebé. El encuadre frontal y ligeramente picado enfoca a la mujer en primer plano, mientras que desenfoca los referentes del fondo que son otra madre amantando y dos niñas. A la derecha se ve una niña de espaldas respecto a la fotografía que parece no hacerle caso. Se sabe que el encuadre participa de la simbolización sensorial-afectiva-motriz, es decir que «todo sujeto, conmovido al presenciar un espectáculo, se enfrenta con el problema de introyectar en su Yo las experiencias nuevas resultantes» (Tisseron 2000: 25). El tipo de encuadre que Horna elige, tiene que ver precisamente con este aspecto. Se pueden mencionar como ejemplo las tomas sobre Teruel en las que la distancia entre fotografía y referente era evidente y se expresaba mediante un encuadre frontal alejado. Otras veces, como en las fotos sobre los bombardeos de Barcelona, la visión tradicional podía ser alterada por un encuadre oblicuo que obliga al espectador a un esfuerzo visual. Por lo tanto, es a partir del encuadre que se reciben las primeras informaciones acerca del acto fotográfico y su fenomenología.

En este caso, el encuadre tiende a aislar a la mujer de su contexto, del que se puede intuir algo por la presencia de más personas en el fondo. Se entiende que se

encuentra en compañía de otras mujeres pero no se puede deducir dónde están. El lugar no es evidentemente lo que a Horna le interesa mostrar, sino la unión entre madre e hijo en el momento de amamantar. Este momento se traduce y aparece en la imagen en el cruce de las dos diagonales que sitúan al niño y a la madre en el centro de atención. De esta forma, se quiere evidenciar sobre todo el pecho blanco que la mujer empuja ligeramente con la mano derecha y que contrasta con el vestido oscuro que lleva. El gesto de la mano, un poco cerrada y con dos dedos apoyados en el pecho, dirigen la mirada del observador justamente allí. Horna lo intuye e inclina la cámara hacia este espacio de conjunción. El niño, en cambio, está entre el pecho y la mano izquierda de la madre que lo ciñe. La mirada de la madre se dirige hacia él, que tranquilamente toma la leche con los ojos cerrados.

El artículo que la revista *Umbral* publicó en 1937 ofrece algunas respuestas acerca de la foto que, para empezar, aparece en la portada y que ha sido reencuadrada. De este modo, la mujer con el niño ocupa el espacio entero de la portada y las figuras del fondo o quedan borrosas o se han eliminado. La intención del reencuadre es bastante evidente: la atención del lector tiene que dirigirse hacia la madre y su hijo. Al lado de la foto aparece la siguiente introducción: «El instinto de la vida, más fuerte que la muerte y la destrucción, palpita en esta escena, complemento del reportaje “La Maternidad bajo el signo de la Revolución” que se publica en la doble página central» (*Umbral* núm 12).

Observando esta foto, es difícil encontrar algo que tenga que ver con la idea de mujer combativa difundida por la propaganda. Mary Nash observaba, además, que en el imaginario de la guerra se podía advertir «un universo decididamente masculino» en la representación de la maternidad también (Nash 1994: 103). Afirma que las madres tendían a preocuparse más por los hijos que por las hijas, ya que éstas no tenían que ir a la guerra; mientras que las hijas permanecían invisibles en la representación de la maternidad, los hijos «constituían la principal preocupación y eran la finalidad primordial dentro de la simbolización de la maternidad dedicada al esfuerzo bélico» (Nash 1994: 103). El universo fotográfico de Horna está poblado, en cambio, sobre todo de niñas. Lo confirma la foto que sigue a la anterior (Figura 98) y que muestra los mismos referentes:



Figura 98: Kati Horna, *Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio*, 1937

Excepto el niño que da la espalda a la fotógrafa y el niño pequeño, las demás son todas niñas. Se advierte que la niña, que antes daba la espalda a Horna, ahora está sentada en las rodillas de su madre junto con su hermanito. En este caso, el encuadre, ligeramente picado y más alejado, permite recibir informaciones acerca del contexto e incluir el universo femenino en la representación de la maternidad sin excluir a los niños. En la visión simbólica de la maternidad, Horna acoge a ambos sexos. Para la fotógrafa, la madre no asume el papel reproductor tan exaltado por cierto tipo de propaganda. La presencia de las madres con sus hijos no remite necesariamente a este aspecto. En este sentido, parece más bien acercarse a la idea promovida por Saornil, es decir, que una mujer antes de ser madre, es un individuo. La novedad de la visión fotográfica de Horna es proponer precisamente esta imagen de la mujer, sin por esto excluir el sentimiento de ternura y de intimidad que surge de las fotos. Este aspecto se notará, incluso, en los retratos de las niñas de Madrid o de Barcelona: siempre hay un punto de contacto visivo-sentimental entre la fotógrafa y lo que observa. Con la cámara intenta establecer este “enlace emotivo” para luego fijarlo y obtener así una

representación compatible con el sentimiento que la escena le suscita. La madre que Horna retrata es una mujer que sonríe tiernamente a su niño pequeño y que se muestra tranquila, como si la guerra estuviera ausente de ese contexto. Sin embargo, a la guerra se alude mediante la ausencia, como pasaba en otros contextos. Si por un lado la presencia de los niños y de las niñas celebra la comunión entre los sexos y remite por lo tanto a un aspecto positivo, la falta de hombres en la foto sugiere algo diferente. Este fuera-de-campo metafórico puede referirse tanto al frente de guerra, como a la muerte: durante la guerra, los hombres dejaban a sus mujeres porque se les llamaban a filas y en muchos casos no regresaban. Estas imágenes pueden encontrar un sentido si se las mira pensando en la «ineluctable modalidad de lo visible» de la que habla Didi-Huberman y que ya se ha explicado en varias ocasiones. Lo que se ve en la imagen nos toca porque remite a una ausencia. Es a partir de lo que falta, entonces, que hay que mirar la foto, y no solamente por lo que se muestra. La imagen fotográfica remite a un más allá que requiere una mirada detenida y atenta para pensar lo que se ve como un espacio sobredeterminado. La imagen juega constantemente entre lo que es visible y lo que es invisible. Se entiende aquí con el término «invisible» lo que de una forma afectiva se percibe en las formas sensibles y que induce a indagar más allá de ellas (Franzini 2001: 4). Reflexionar sobre este más allá de la imagen, significa considerar el contenido simbólico al que remite. Describir únicamente lo que hay en la imagen significaría limitarse al ámbito de lo visible. Considerar lo que la foto puede tener de simbólico, en cambio, significa dar dinamismo a la imagen y emprender el camino de “lo posible” (Franzini 2001: 6). Por lo tanto, interrogarse sobre la predominante presencia femenina en las fotos de Horna, implica también interrogarse sobre este más allá de la imagen que no pertenece a lo visible y que sólo se puede imaginar.

El pie de foto informa sobre el lugar donde la mujer se encuentra: es un centro de acogida. Este dato también remite a la guerra o, de todas formas, a una condición de alteración del sentido del habitar. A la destrucción de las casas y de los edificios con la consiguiente huida de las personas, sigue la creación de nuevos espacios destinados al habitar, entendido como el lugar donde sentirse a salvo y seguir viviendo (Heidegger 1976: 99). La Maternidad, dice Saornil, «está instalada en un antiguo convento, pero cuánto cariño, cuánta ternura, qué exquisito cuidado se ha puesto en borrar el aspecto demasiado austero de las estancias monacales para darles esta fisionomía de hospedería

alegre con atisbos de casa de familia» (Saornil 1937: 9). Habitar significa también, no solamente sentirse a salvo, sino protegerse y proteger a los demás de los males (Heidegger 1976: 99). Aplicando esta definición al contexto que la imagen intenta transmitir, las mujeres tienen la posibilidad de seguir siendo lo que son, es decir, de habitar el mundo que se revela también en el hecho de dar a luz un niño.



Figura 99: Kati Horna, *Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio*, 1937



Figura 100: Kati Horna, *Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio*, 1937

Las fotografías (Figuras 99, 100) muestran a cinco bebés encima de una mesita mirando en varias direcciones. Las madres no están; probablemente estén observando la escena. Horna saca la foto desde varios puntos de vista y luego la reencuadra para crear con ella el fotomontaje que constituye el marco del artículo. La segunda imagen (Figura 100) muestra el recorte efectuado. De las fotos que se refieren al mundo de la infancia durante la guerra, éstas de Horna ofrecen seguramente un testimonio positivo o, por lo menos, de esperanza, en un contexto que normalmente la excluye. Se pueden citar como ejemplo las imágenes que Centelles sacó el día después del bombardeo en Lérida y que documentaban la muerte de muchos niños. Las fotografías daban cuenta, además, del grado de desfiguración que los cuerpos habían sufrido y se focalizaba en los aspectos más cruentos. Horna evita todo esto. En la representación de la muerte el cuerpo desaparece. En la representación de la vida y en el intento de celebrarla, el cuerpo está ahí, presente y ofrecido a la vista como en un banquete. Se trata literalmente de una ofrenda que está lejos de aquella otra ofrenda que las madres combativas estaban dispuestas a hacer en honor de la causa antifascista. El mensaje

tiene más que ver con la preservación de la vida, que es lo que rige la ideología de la Casa de la Maternidad:

En el jardín hay seis cunitas blancas, cubiertas por gasas inmaculadas. Son como bandejas que ocultaran la oferta de frutos delicados. Les dan guardia dos “nurses”. ¡Seis nenes! Seis trocitos de vida que la ciencia y el amor, éste que arde en los ojos de la compañera de Carreras, vienen día a día disputándole a la muerte. (Saornil 1937: 9)

La Casa de la Maternidad que se define como «oasis», tenía como objetivo no solamente acoger a las mujeres embarazadas, sino también mantener intactos los grupos familiares. Por lo tanto si una mujer tenía más de un niño y estaba embarazada, podía acudir al centro sin abandonarlos. El doctor explica a Saornil:

- Mire, las gestantes son evacuadas con todos sus hijos. ¿Cómo podíamos pensar en dejar a los hijos sin madre? ¿Somos hombres nuevos o no? ¿Tenemos o no conceptos nuevos de las cosas? Con este procedimiento matamos dos pájaro de un tiro. Reducimos la resistencia de las embarazadas a abandonar su hogar y sacamos a los niños de Madrid, que también es preciso. Así se explica la presencia de esta muchachada en Vélez-Rubio. Acompañan a sus madres los hijos hasta de catorce años. El régimen del establecimiento se desenvuelve a base de células familiares con la independencia que las condiciones del edificio permiten. (Saornil 1937: 9)



Figura 101: Kati Horna, *Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio*, 1937

Se aprende, además, que la estructura podía albergar hasta trescientas personas y

que no se limitaba con dar amparo a los refugiados. En el programa de acogida se había incluido, también, la posibilidad de ofrecer a los niños una educación adecuada, sin que la guerra interrumpiera la continuidad del estudio. Para que el texto estuviese suportado por una prueba visual, Horna sacó la foto de un aula en la que se ve a varios niños y niñas sentados en los bancos. De esta foto no queda traza alguna en el fondo sobre la guerra civil que la fotógrafa dejó. Así mismo, no se han encontrado las fotos que muestran a los niños jugando y a las mujeres charlando en una sala de espera. No se excluye la posibilidad de que se hayan perdido.

Al abrir la revista por las páginas 8 y 9, se puede ver el fotomontaje que Horna realizó para acompañar el artículo de Lucía Sánchez Saornil. Como ya se ha explicado, el fotomontaje se compone de fotografías enteras o recortadas que pertenecen a varios contextos. No todas las imágenes que aparecen se sacaron ese mismo día. En efecto, hay tres fotos que ella sacó en otras ocasiones y que, en el nuevo espacio de mostración, se apropian de la información vehiculada en el artículo. Es el caso de una niña comiendo y de una madre con su hijo pequeño en la página 8 y un primer plano de otra niña a la página 9.



Figura 102: Revista *Umbral*, página 8



Figura 103: Revista *Umbral*, página 9

La fotógrafa ha reunido fotos que había sacado en Vélez-Rubio en el mes de agosto y en Alcázar de Cervantes en septiembre. Dado que el número de la revista salió en octubre, Horna tuvo el tiempo y la posibilidad de hacer esta operación de fotomontaje. El uso que se hizo del material visual prueba que, en este caso, la correspondencia entre el contenido del artículo y la imagen se podía construir según las exigencias del discurso. A pesar de que algunas fotografías no pertenecen al contexto de la Casa de la Maternidad, su contenido visual puede adaptarse igualmente al expresado en el artículo, sin por esto carecer de validez. Se verán ahora las fotos recién mencionadas.

Kati Horna en “Alcázar de Cervantes”

Después de haber estado en ese pueblo pequeño de la provincia de Almería, la fotógrafa se fue a Alcázar de Cervantes, una ciudad situada 150 km al Sur de Madrid. Durante la guerra civil se llamaba así debido a la creencia de que allí había nacido Miguel de Cervantes. Hoy en día se la conoce con el nombre de Alcázar de San Juan. La ciudad acogió unos doce mil evacuados que llegaban de varias zonas. Resulta que la mayor oleada de gente se produjo entre los meses de julio y agosto de 1937 (Molina Carrión 2007: 83). Se formó, por lo tanto, un comité de refugiados que proporcionaba

no solamente comida, sino incluso ropa, alpargatas y demás auxilios (Molina Carrión 2007: 83). Las dos fotos que siguen y que se analizarán acto seguido, son las que aparecían “montadas” con las demás sacadas en Vélez-Rubio.



Figura 104: Kati Horna, *Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes"*, 1937

Los referentes de la foto son una madre con sus dos hijos: un niño pequeño que tiene entre los brazos y una niña. La mujer está sentada en una mesa y come. La niña, en cambio, da la espalda a la fotógrafa, está de pie encima de una silla y come. El encuadre es frontal y se centra en el trío familiar sin excluir el contexto de la escena. A la derecha aparecen un perro y una chica de la que sólo se ve el brazo y la mitad del cuerpo. Al fondo, en cambio, otros niños están sentados en una mesa y comen. Se intuye que la escena tiene lugar en un comedor, lugar que en el artículo para la revista *Umbral* se había mostrado con esta foto, aunque perteneciente a otro contexto. En la compaginación de la foto, la fotógrafa había eliminado la parte izquierda con la niña de pie y había re-encuadrado la imagen centrándose únicamente en la pareja madre-hijo. Esta operación puede ser explicada en ámbito periodístico con la teoría de la *Gestalt* según la cual «percibimos conjuntos organizados de sensaciones y no entidades

dispersas y sin elaborar (Vilches 1997: 22). Existe por lo tanto una ley llamada del agrupamiento que afirma que «cuanto más cercanos están los objetos más se atraen entre ellos. La dispersión, en cambio, debilita las fuerzas de atracción» (Vilches 1997: 25). Esta teoría puede dar un indicio sobre la forma de re-encuadrar la foto para obtener un efecto visual compatible con el mensaje del artículo. El reencuadre sugiere qué parte de la foto se valoró más según el mensaje que se quería transmitir. Esta operación implica una manipulación de la imagen-matriz, es decir la foto no re-encuadrada cuyo negativo originario se está analizando y que incluye la parte izquierda eliminada. Desde un punto de vista estructural, eliminar una parte de la imagen en favor de otra significa romper un esquema originario pensado al principio para ser equilibrado. En efecto, la foto se puede dividir idealmente en dos partes que ven a la madre, por un lado, y a la hija, por el otro. Ambas son especulares y acomodadas por el mismo gesto de acercar la mano a la boca para comer. La presencia de la niña de espaldas funciona como contraparte que da equilibrio a la composición de la imagen. Además de equilibrio, se puede también hablar de la correspondencia que se crea a partir de un cara a cara entre madre e hija. La madre no mira hacia el vacío (como parecía hacer en la versión re-encuadrada), sino que mira a su hija, y ésta le devuelve la atención volviendo la cabeza. La mirada crea un vínculo entre las dos y nadie más, construye un espacio privado de encuentro interno en la foto, espacio de la enunciación. Este tipo de mirada se distingue de la mirada frontal hacia la fotógrafa que se había analizado en otras ocasiones y que implica otro tipo de relación con el espectador. En este caso, quien observa la escena sólo puede ser testigo de una historia privada que la fotógrafa intenta documentar. La distancia misma entre Horna y los referentes muestra la capacidad de mantenerse al margen, sin interferir en un momento de intimidad familiar. Además del encuadre, la luz es otro elemento importante. Con respecto a esto dice Mariano Zuzunaga que «como “imagen-resultado”, siempre tendremos, dentro de un determinado encuadre, una escritura de luces y sombras, dentro del cual dicha escritura encerrará, como en cualquier otra forma de lenguaje [...], un fondo y una forma; un significado y un significante» (Zuzunaga 1996: 53). Volviendo a la foto en cuestión, se puede observar que la luz proviene de una puerta o ventana situada en el fuera-de-campo lateral derecho. Por lo tanto, no vemos la fuente luminosa pero sí su resultado en la estructura de la foto. El impacto visual de la luz que ilumina los cuerpos es fundamental. No se excluye que

Horna hubiera podido estar interesada en este aspecto. El impacto luminoso genera muchas veces en el fotógrafo un impacto emocional (Tisseron 2000: 54). Ahora bien, lo que en esta foto llama la atención es la forma en que la luz ilumina la escena, dando forma y expresividad a los cuerpos. Su reflejo se posa, en efecto, sólo en algunas partes significativas como, por ejemplo, las manos de la madre y el brazo de la niña, en el cuello de la mujer, en la taza sobre la mesa, en el niño pequeño y en las zapatillas de la niña. La luz tiene mayor impacto ahí donde golpea una superficie clara, sea la mesa o la carne del cuerpo. La casualidad ha querido que el niño pequeño se encontrara justamente entre la madre y la hermanita, que llevan ambas ropa oscura; el ojo atento de Horna pudo captar el contraste entre estos tres elementos. El niño se convierte, por este juego de la luz, en otro centro de atención que, además, está señalado por el brazo de la niña señalando (en el acto de comer) la derecha. La luz demuestra su poder de revelación: «aunque la imagen no revele el mundo mismo, sí que al menos se lo revela al fotógrafo» (Tisseron 2000: 55). Esta consideración sobre el valor revelador de la luz en la fotografía de Horna puede ser aplicada también a la segunda foto de este análisis que, como ya explicado, aparecía como complemento al artículo de Lucía Sánchez Saornil (Figura 103).

La foto muestra el primer plano de una niña comiendo. Está sentada en una mesa, la mirada fija en un punto fuera-de-campo, atenta en el gesto de llevar a la boca la cuchara. Delante de ella, encima de la mesa, hay un plato y un vaso. La niña lleva un vestido blanco que refleja la luz, cuya fuente se encuentra justo detrás de ella. Este tipo de luz lateral difumina los matices de blancos y negros que componen el rostro de la niña: el impacto visual es suavizado. En cambio, el color blanco del vestido contrasta con la parte izquierda del cuadro, que es más oscura.



Figura 105: Kati Horna, *Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes"*, 1937

La fotografía encuadra desde cerca y de perfil a la niña. Dado que la Rolleiflex que Horna usaba tenía un visor ventral, para sacar la foto tuvo que inclinarse hacia el referente. Desde un punto de vista simbólico, este gesto funciona como una reverencia, un acto de acercamiento hacia la niña y su mundo. De esta forma, la fotografía se sitúa a la misma altura de la niña. Otra vez, es el gesto lo que la fotografía subraya. Al igual que en la foto anterior, el acto de comer, en concreto, el de llevar el brazo a la boca, es lo que estructura la imagen. El brazo de la niña traza una diagonal que funciona como gesto indicador hacia sí misma. El valor de este primer plano, que es el tipo de encuadre que la fotógrafa quiso usar para representar a la niña, se entiende aún más si no se excluye la foto del conjunto del cual ha sido sacada. En efecto, la serie sobre el comité de refugiados se compone de 9 fotografías que documentan la vida cotidiana de las personas albergadas allí. Raras veces Horna elige el primer plano y cuando lo hace es porque decide acercarse al referente; no solamente desde un punto de vista físico, sino también emotivo. Aislar la figura y centrarse en ella dedicándole el espacio entero de la foto, implica un interés afectivo y humano hacia la persona como individuo. Este interés hacia la persona se muestra en las fotografías por un acercamiento gradual de la fotógrafa al referente. Kati Horna demuestra en más de una ocasión este interés,

sacando verdaderos retratos. A lo largo de su estancia en España, además de documentar los desastres de la guerra y las escenas de la vida cotidiana, la fotógrafa encontró unas cuantas caras que inmortalizó en retratos muy originales. En Monte Aragón ya había mostrado esta afición con la foto del miliciano que se usó para crear un cartel de propaganda. En este caso concreto, Horna se desplaza al mundo de la maternidad, de la infancia y de la vejez. Las fotos que siguen dan cuenta de la operación emotivo-motriz que precede y acompaña la toma del retrato:



Figura 106: Kati Horna, *Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes", 1937 (1)*



Figura 107: Kati Horna, *Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes", 1937 (2)*



Figura 108: Kati Horna, *Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes", 1937 (3)*

La fotografía se encuentra probablemente en un comedor. Los refugiados, de varias edades y sexos, están en la sala. La fotógrafa se mueve en este espacio y saca fotos de las madres con sus hijos pequeños y de los niños jugando, hasta que una mujer anciana le llama la atención. Está sentada en una silla, lleva un vestido negro y un pañuelo en la cabeza. Del grupo de personas ahí presentes, ella parece ser la mayor. Horna se acerca a la mujer que sonríe: no se sabe si es porque se ha dado cuenta de la presencia de la fotógrafa o por la niña pequeña que está a su lado. Hacia esta dirección parece dirigirse también la mirada del hombre de detrás con un niño en brazos. Quienes seguramente se dan cuenta de la presencia de Horna son los niños en segundo plano. Todas las personas que pertenecen al segundo plano han salido desenfocadas. Este aspecto es índice de movimiento que, al no usar el flash, Horna no ha podido evitar captar. En cambio, la mujer en primer plano que se ha quedado inmóvil, está bien enfocada. La fotografía ha podido fijar el dinamismo de los niños frente a la inmovilidad de la anciana.

La mirada es un indicador de movimiento y un aspecto que confiere dinamismo

a la foto. Cada imagen tiene su peculiar juego de miradas que adquiere un sentido diferente según el contexto de mostración. En este caso se pueden distinguir tres miradas, es decir, tres indicadores de movimiento: la de los niños, la de la anciana y la del hombre.



Figura 109: Kati Horna, *Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes"*, 1937 (1)

La mirada, así como los gestos y otras expresiones corporales, son importantes a la hora de poner en evidencia el dinamismo de la imagen fotográfica. En el análisis de la foto se tienen en cuenta todas las manifestaciones somático-cognitivas del cuerpo, porque funcionan como “cuentos de los pensamientos” de los referentes (Fossali-Dondero 2006: 282). Entre estas manifestaciones, la mirada es la que más poder narrativo tiene. Una foto en la que existe un juego de miradas que además incluye al espectador, es interesante justamente porque se participa en ella de otra forma. La foto nos mira. Ahora bien, la mirada de los niños hacia la fotógrafa no establece solamente un enlace emotivo, sino que atestigua su presencia en la escena. Horna es consciente de que la están mirando y le da al disparador en ese momento, quedando ella también “atrapada” en la foto. Mirando hacia la fotógrafa, los niños generan un movimiento hacia nosotros, los espectadores. La mirada a la cámara solicita otra mirada. Genera

dinamismo y sobredeterminación de tiempos y espacios. Por un lado está la fotografía como testigo de un momento de la vida cotidiana; por el otro, está quien mira la foto, ausente en el momento de la toma pero “presentificado” *ahora* mediante una mirada que lo llama en causa.

La mirada a la cámara tiene, también, otra función, que es la de revelar la mirada interesada de Horna hacia la mujer. El encuadre sugiere cómo ella se acerca al referente y entra en su espacio, habitándolo al igual que los demás allí presentes. Sin embargo, la mujer no le devuelve la mirada, sino que permanece en su posición, sonriendo hacia la niña. Probablemente, fue esta mirada la que Horna quería inmortalizar. Además, la luz natural que ilumina la cara juega un papel fundamental, porque revela la sonrisa. Horna es consciente de cómo usar la luz; por esta razón, se mueve hasta encontrar otra posición que pueda mostrar mejor la cara de la anciana (Figura 108):



Figura 110: Kati Horna, *Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes"*, 1937 (2)

El encuadre ha cambiado ligeramente. La distancia entre la fotografía y su referente es menor. La mujer está sentada en la misma silla, pero ahora el plano entero

permite ver su figura y, sobre todo, las manos cruzadas en su regazo. El encuadre no aísla la figura como ocurría en la foto de la niña, sino que la sitúa en un contexto más amplio, rodeada de otras personas. Horna parece estar interesada en la relación entre la anciana y los demás. Puede que sea la abuela de alguno de los niños allí presentes. Su actitud es tranquila y relajada: mira hacia un punto fuera-de-campo y parece no preocuparse por la presencia de la fotógrafa. El encuadre a figura entera permite dar otra visión del cuerpo de la mujer y enseñar sus manos. En más de una ocasión las manos aparecen en las fotos de Horna como portadoras de la forma en la que las personas se relacionan con el mundo.



Figura 111: Kati Horna, *Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes"*, 1937 (3)

Observando la foto de la mujer bebiendo (Figura 109), sólo se ve el perfil de la cara y las manos cogiendo la taza. Se puede poner en evidencia cierta semejanza con la foto de la niña. La analogía de la pose y del tipo de encuadre permite conectar las dos fotos también desde un punto de vista interpretativo. En la representación de la maternidad y de la infancia, el mundo de la vejez adquiere su sentido como parte final del mismo ciclo vital. Horna no excluye ninguna época de la vida de la mujer, sino que representa su vida como un conjunto. De esta forma, la imagen de la mujer no se

fosiliza en una única representación estereotipada, sino que se re-crea en papeles distintos según la edad.

El juego de los niños

La guerra destruye y a la vez crea espacios nuevos. El comité de refugiados es un ejemplo de esto. Nace a raíz de la desaparición de un lugar originario del habitar: alberga a las personas cuyas casas quedaron derrumbadas por los bombardeos y ofrece un amparo temporal. Los refugiados buscan, por lo tanto, una manera de habitar este espacio que los deja en suspenso. La estabilidad es un concepto temporal e ilusorio: afuera la realidad es diferente. En un contexto como éste, los niños parecen estar lejos de las preocupaciones que afectan a los adultos. Mientras las madres cuidan de los más pequeños y los ancianos intentan seguir con su rutina, los niños juegan:



Figura 112: Kati Horna, *Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes"*, 1937

La foto muestra a cinco niños jugando. Un niño y una niña están tumbados en el suelo, los otros tres están sentados: cada uno mira algo delante de sí mismo que el

espectador no puede ver. La distancia entre la fotógrafa y los niños le permite enfocar bien la escena sin entrometerse en sus juegos. Acercarse demasiado significaría correr el riesgo de interrumpir la espontaneidad de la toma. Además, la distancia del encuadre no excluye el contexto, sino que deja ver algo del espacio alrededor. Al contrario, un encuadre más cerrado hubiera evitado mostrar y entonces informar al espectador acerca del contexto. Este tipo de elección tiene como efecto el de recordar dónde se encuentran. En efecto, en el fondo de la foto se pueden ver, aunque están ligeramente desenfocadas, algunas cestas que contienen las pertenencias y los víveres de los refugiados. Al mismo tiempo, las sillas vacías y los bancos, que Horna encuadra también en las demás fotos, dan la idea de espera y de incertidumbre. La mirada interrogante de la mujer, que está sentada en lo alto a la izquierda, parece confirmar esta hipótesis. Mira directamente hacia Horna que la incluye en el encuadre.

Habitar significa también sentirse como en casa, en un espacio que dice algo de la persona que vive en ella (Galimberti 1987: 124). Pero habitar es incluso transfigurar las cosas, cargarlas de sentidos, y sacarlas de su anonimato (Galimberti 1987: 124). Para poder hacer esto, los hombres necesitan crear costumbres (Galimberti 1987: 125). Con respecto a esto, las fotografías de Horna muestran fragmentos de vida cotidiana en los que las personas intentan reconstruir este sentido del habitar: hablan con los demás, comen juntos, las madres se ocupan de los pequeños y los niños juegan. El juego se convierte en el medio que les permite habitar un espacio hasta entonces desconocido y entrar en contacto con los demás niños. Con respecto a este tema, la antropología ofrece una pista interpretativa acerca de la relación entre el juego y la hermenéutica de la foto. Debemos una primera definición de juego a Johan Huizinga en 1933, en su obra titulada *Homo Ludens*:

Summing up the formal characteristics of play we might call it a free activity standing quite consciously outsider “ordinary” life as being “not serious”, but at the same time absorbing the placer insensely and utterly. [...] It proceeds within its own proper boundaries of time and space [...]. It promotes the formation of social groupings which tend to surround themselves with secrecy [...]. (Huizinga 1950: 13)

El primer aspecto que Huizinga subraya en esta definición es la libertad que subyace en el juego. Se trata de una actividad cuyo comienzo y cuyo fin no respetan una reglas fijas, sino que se basa en la espontaneidad del momento elegido. Sin embargo, cuando empieza el juego se abre también una dimensión nueva que nada

tiene que ver con la vida cotidiana. En la foto se puede ver a los cinco niños en el suelo formando un círculo y mirando al centro del mismo: ese es el espacio del juego del que están excluidos los que no juegan. Cada niño sentado funciona como límite del círculo. Límite que, en este caso, es barrera, porque para seguir con el juego hay que estar allí presentes. Si el círculo se rompe, desaparece también el encantamiento que el juego provoca. Por lo tanto, el encuadre que Horna elige, dejando que se vea algo del contexto general, tiene una posible explicación: muestra la creación de otro espacio, que es privado y regulado por otro tiempo, interno al contexto real del comité de refugiados.

Lo que ocurre fuera del círculo que los niños forman con sus cuerpos, no tiene relevancia (Caillois 1961: 6). Todo tiene que pasar dentro de este límite ficticio, pero establecido entre todos. En la foto de Horna se puede notar esta diferencia entre lo que pasa en el círculo y lo que ocurre fuera de él. La mujer, que se encuentra apartada del espacio mágico e ilusorio del juego, ocupa también una posición alejada de la escena, mientras que los niños mantienen la mirada baja y dirigida al centro. Desde el punto de vista semiótico, ya se ha visto que este tipo de mirada construye un espacio cerrado que funciona como barrera entre el referente y el fotógrafo. En este sentido, el encuadre participa del mecanismo del juego: reproduce la diferencia de dimensión y muestra la creación de un espacio privado que pertenece a los niños y a nadie más.

La definición de Huizinga fue sucesivamente completada por Roger Caillois que, además de confirmar que el juego es una actividad libre, sostiene incluso que es insegura. Afirma que en el juego la duda tiene que permanecer hasta el final para que haya un desarrollo de su actividad (Caillois 1961: 7). Este aspecto guarda cierta analogía con el tipo de vida que se lleva a cabo en el comité. Los refugiados están pendientes siempre de lo que les pueda ocurrir. Han abandonado sus hogares y no saben qué harán. Esperan. Esperan en los bancos, esperan sentados en una mesa, comiendo o charlando. Los niños crean en el juego una espera parecida, pero que nada tiene que ver con la angustia de la realidad. La duda del juego les anima y es lo que alimenta la ilusión del juego, la magia que les aleja temporalmente de la guerra.

Otro tipo de juego es el que inmortaliza, en cambio, Agustí Centelles, que ve unos niños jugando en Monjuic, lugar de fusilamientos durante la guerra civil y después. En la foto se ve a cinco niños disfrazados de milicianos, apuntando hacia tres “enemigos” ficticios y esperando la señal de otro niño con un bastón en la mano:



Figura 113: Agustí Centelles, *Juego de niños*, Barcelona, 1937

La escena es escalofriante porque muestra hasta qué punto la guerra había entrado en la vida y en el imaginario de los niños. Además, Centelles encuadra la escena poniéndose justo detrás de los “ejecutores”, casi asumiendo su punto de vista, mientras que los “ejecutados” están apartados en el fondo del cuadro. Por esto, parecen ser más pequeños. Su posición estática e inerte contrasta con la tensión de la acción que deriva de la pose de los ejecutores. Todo en la foto transmite la idea de que la guerra se ha trasladado al mundo de la infancia. Con esta fotografía, Centelles muestra otro aspecto del juego: su universo mimético (Bourdieu 1980: 135). El juego es un mundo mimético que, al estar en relación con la realidad social, representa con acentuación algunos de sus aspectos como si los expusiera en un escenario (Bourdieu 1980: 135). Los niños de la foto se identifican completamente con su puesta en escena. Crean en ella. El disfraz funciona, en este sentido, como medio para llevar a cabo este reconocimiento. Además, el disfraz es lo que marca la diferencia con la realidad ordinaria. Aumenta la ilusión del juego.

De una forma parecida, en agosto de 1936 en Barcelona, Gerda Taro saca unas fotografías de niños disfrazados de milicianos jugando en las barricadas (Figura 112). Visten el uniforme al igual que los adultos y llevan una boina de cartón de la FAI y de la CNT. En la foto de abajo se puede ver el plano entero de uno de los dos niños. Asume una pose heroica y mira hacia el fuera-de-campo lateral, al igual que en los

retratos oficiales de la pintura del '400.



Figura 114: Gerda Taro, *Niño lleva la boina de la FAI*, Barcelona, 1936

En este caso y en la foto de Centelles, el juego permite la mimesis afectiva de situaciones serias que pertenecen al mundo de los adultos (Wulf 2002: 1073). En este tipo de juego no hay reglas fijas. Los niños reproducen de la realidad sólo los aspectos que más les interesan. Están libres de moverse también en los escenarios normalmente destinados a los adultos y a la guerra. Mediante el juego y el disfraz se apropian de la realidad que queda así filtrada por su punto de vista. La realidad de los adultos se convierte en otra cosa en el juego de los niños. La fotografía que sigue ofrece un ejemplo ulterior de esto (Figura 113).

En junio de 1937, un mes antes de que muriera en la batalla de Brunete, Gerda Taro se fue al frente de Córdoba, precisamente a la zona de La Granjuela, y sacó varias imágenes de soldados corriendo por las calles y también de unos niños jugando en medio de los escombros. La foto de arriba fue sacada a pleno día. En ella se ven seis niños, uno de los cuales está de espaldas a la fotógrafa, jugando en la calle. Las casas se han derrumbado: los escombros están por todas parte. En el fondo se ve lo que queda de una de ellas: ya no hay paredes que protegen la intimidad del hogar.



Figura 115: Gerda Taro, *Niños jugando en La Granjuela*, 1937

La casa se ha convertido en un volumen vacío, el mismo que muchas veces Horna documentó en sus fotos. Sin embargo, a diferencia de Horna, que excluye la presencia humana de las escenas de los bombardeos para centrarse en los objetos y en los edificios, Taro inmortaliza un momento de vida cotidiana en medio de las ruinas. El contraste entre el espacio, que es lugar de la tragedia, y los niños que juegan aparentemente sin preocuparse de otra cosa, es evidente. A pesar del contexto, la foto muestra la capacidad de imaginación de los niños. El objeto de su diversión es una viga convertida en columpio.

A este propósito, es interesante el testimonio de la escritora Josefina Aldecoa, que recuerda la infancia de los niños que, como ella, habían vivido durante la guerra civil. Cuenta que «además de la privación y el miedo que pudieron presidir nuestra infancia, había muchas cosas alegres. La infancia prevalece en las condiciones más adversas. Es biológicamente activa, imaginativa, capaz de vivir cada momento y de sacar partido a lo inmediato» (Aldecoa 1983: 10). La analogía entre sus palabras y lo que se ve en la foto es evidente: la viga, que muy probablemente sostenía una casa, se ha convertido en un juego. La destrucción que la guerra provoca ofrece, por otro lado, un escenario a reinventar. Mediante la imaginación y la fantasía, los niños sacan partido de la tragedia en la que están sumidos. Las sonrisas de los niños confirman la

felicidad y el entusiasmo por esta pequeña victoria. Aldecoa sigue con su relato y dice:

[...] es verdad que tuvimos cosas que nadie pudo quitarnos: el entusiasmo por las pequeñas conquistas, la libertad que nos daba el temor y la angustia de los mayores, la permanente aventura de cada día. Una pasión por descubrirlo todo, la excitante y dramática sensación de estar inmersos en el corazón de la historia. (Aldecoa 1983: 12)

La guerra parece estimular un instinto de supervivencia que se concretiza en el juego de los niños. Esto confirma lo que Huizinga afirmaba a tal propósito, es decir, que el juego crea un espacio y un tiempo separados de la realidad cotidiana. El mundo externo es el punto de partida para construir otra dimensión que permite al niño metabolizar lo que ve y vive. La infancia se salva precisamente gracias a la capacidad de jugar. A tal propósito, en la novela *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité le cuenta al hombre del sombrero negro su experiencia con los bombardeos de la guerra:

[...] no entendía nada, todo lo que estaba ocurriendo me parecía tan irreal. ¿Ir al refugio?, pues bueno, era un juego más, un juego inventado por los mayores, pero de reglas fáciles: en cuanto se oyera la sirena, echar a correr. ¿Por qué?, eso no se sabía, ni se preguntaba, daba igual, todo el mundo obedecía sin más a lo establecido por el juego. (Martín Gaité 2007: 55)

El refugio se convierte en un juego compartido con los adultos y que los niños aceptan sin preguntar: lo importante es jugar según las reglas. Van perfilándose poco a poco los escenarios del juego: el comité de refugiados en las fotos de Horna y el refugio en la novela de Martín Gaité. Las fotografías de Taro y de Centelles introducen otro escenario: la calle. Horna también documentará la vida en la calle pero en ámbitos que no se relacionan con el juego y que se analizarán más tarde. Esta variedad de espacios destinados a la infancia y al juego muestra que la guerra determina un cambio social importante en la vida no solamente de los niños, sino también de los adultos. Son de nuevo las palabras de Martín Gaité las que explican este cambio:

Se habían roto las rutinas internas de la vida familiar. Se habían abierto las puertas de la calle anárquica y variopinta. La gente huía, moría, amaba, odiaba, sufría, luchaba por sobrevivir. Porque nosotros éramos la retaguardia. La vida familiar desvió su atención del orden doméstico para fijarla en lo que sucedía en la calle. Y los niños salieron de sus protegidos rincones y se sintieron libres e independientes entre los miedos y las ruinas. (Aldecoa 1983: 13)

A las fotografías ya citadas se pueden añadir las fotos que el fotógrafo español Juan Pando sacó durante la guerra civil. Cuando estalló la guerra, Pando tenía

solamente 21 años y en poco tiempo se convirtió en uno de los fotógrafos de la agencia *Associated Press*. De su trabajo fotográfico se muestran dos imágenes que completan este itinerario sobre la infancia y el juego. La primera imagen (Figura 114) fue sacada en invierno de 1937 y muestra dos niños buscando proyectiles sin estallar en medio de la Gran Vía de Madrid.



Figura 116: Juan Pando, *Niños buscando proyectiles en la Gran Vía*, 1937

La segunda (Figura 115), en cambio, fue sacada casi al final de la guerra, en febrero de 1939, y muestra a un niño subido encima de un montón de escombros, con el brazo derecho levantado al estilo republicano, arengando a otros niños que asisten a la escena con atención:



Figura 117: Juan Pando, *Ultimas tropas de la República*, 1939

Un último ejemplo de juego en las calles lo ofrece esta fotografía de Martín Santos Yubero, fotógrafo español que documentó la España republicana y nacional. En agosto de 1936 inmortalizó unos niños disfrazados de milicianos en el barrio de Lavapiés de Madrid:



Figura 118: Martín Santos Yubero, *Juego de niños*, 1936

«La calle anárquica y variopinta»: puntos de vistas antes y durante la guerra

Durante la guerra se asiste, por lo tanto, a este cambio en las costumbres de los niños. Salen de las casas, vagabundean por las calles: estaban siempre en otras partes (Aldecoa 1983: 13). En la calle los niños juegan, se mueven, pasan el rato a la espera de algo. La guerra exaspera la necesidad de libertad de los niños que ven en el mundo externo una aventura que hay que vivir. La guerra civil rompe definitivamente las barreras de las casas. Sin embargo, la calle como escenario relacionado con la representación de la infancia aparece incluso en fotografías anteriores al estallido de la guerra civil.



Figura 119: Margaret Michaelis, *Niños leyendo*, Barrio Chino, Barcelona, 1932-1934

Margaret Michaelis estuvo en Barcelona durante un viaje en 1932 y en aquella ocasión sacó una serie de fotos ambientadas en el Barrio Chino. Ella también, como Horna, se fija en el día a día de la gente, sobre todo de las mujeres y los niños. Lo que pasa en la calle llama a menudo su atención, tanto que buena parte de sus fotos las sacó callejeando por el barrio.



Figura 120: Margaret Michaelis, *Niños jugando en la calle*, Barrio Chino, Barcelona, 1932-1934



Figura 121: Margaret Michaelis, *Niño con perro en brazos*,
Barrio Chino, Barcelona, 1934

Al igual que Horna, era de ideología libertaria, aspecto éste que se puede observar por el trato igualitario que destina a los referentes de sus fotos. Prostitutas, niños leyendo o paseando por la calle, las mujeres del barrio y los edificios. Capta el bullicio del barrio rescatando pequeños momentos sacados de la vida cotidiana de la gente sencilla. Una imagen diferente llega, en cambio, de otro fotógrafo que, al igual que Capa, Taro, Horna y muchos más, viajó a España en varias ocasiones: Henri Cartier-Bresson. En el ensayo titulado *The Decisive Moment* explica su quehacer fotográfico subrayando la importancia de la calle como fuente inestimable de momentos para captar. Dice: «Je marchais toute la tournée tendu, cherchant dans les rues à prendre sur le vif des photos comme des flagrants délits» (Cartier-Bresson 1952: 22).



Figura 122: Henri Cartier-Bresson, *Sevilla*, 1933

La calle es un espacio distinto al de la casa. Representa lo que está fuera de ella y que pertenece al mundo. En la calle pasa de todo. Con la guerra civil, se convierte en espía metafórico de la situación social: observando la calle se puede intuir dónde está la guerra. Robert Capa, por ejemplo, sacó esta foto en noviembre de 1936 cuando estaba en Madrid, cubriendo la primera ofensiva de los nacionales:



Figura 123: Robert Capa, *Niños en una calle de Madrid*, 1936

La fotografía muestra a tres niñas sentadas en una acera, supuestamente fuera de su casa. Una mujer, quizás sea la madre de una de las tres, observa la escena divertida. Detrás se puede ver la pared de la casa completamente agujereada por los proyectiles.

Del edificio queda poco: la puerta y la ventana ya no sirven para proteger. La desolación arquitectónica, que muestra las heridas bien evidentes de la guerra, contrasta con la vitalidad que el cuerpo de las niñas y de la mujer encarnan. Son seres humanos viviendo en un contexto trágico y evocador de muerte. La visión fotográfica de Capa se basa en el efecto de las contraposiciones. En sus fotos siempre hay algún elemento que sorprende al espectador. Además de saber captar el momento decisivo, demuestra saber escoger el encuadre más sugerente (véase también la foto *Bombardeo de Bilbao*). En este caso, las marcas de los proyectiles son el signo tangible de la guerra, su huella en el espacio del habitar.

Esta breve introducción acerca del escenario de la calle interpretado por fotógrafos distintos, permite reflexionar sobre la multiplicidad de imágenes posibles. En este contexto, es interesante ver cómo Kati Horna se mueve y habita la calle. En sus fotografías, la calle no es simplemente el escenario en el que se sitúan los objetos y las personas, sino que se convierte en el medio para conocer la ciudad y sus habitantes. Para entender esto, hay que volver a la serie de *El mercado de las pulgas* o *Los cafés de París* de 1933 y a la estética del *flâneur*. En aquella ocasión, al igual que en ésta, Horna sale al encuentro del mundo. Es una extranjera que llega a un país que no conoce y donde empieza a trabajar: la fotografía es el instrumento que le permite asimilar la realidad que la rodea, interpretándola según su punto de vista. La mirada del *flâneur* implica esta actitud de darse al espectáculo del mundo de las cosas y de las personas. De una forma parecida, Horna entraba al mercado de las pulgas u observaba la gente sentada en los cafés, con la misma mirada con la que ahora descubre la vida en el barrio barcelonés. La curiosidad al descubrir un encuentro inesperado se plasma en sus fotografías que, además de testimoniar este aspecto, fijan el proceso de acercamiento que Horna lleva a cabo. A distancia de cinco años de las primeras series, Horna guarda aún este espíritu callejero del acto fotográfico. La ciudad que en 1938 la alberga, se convierte en un escenario más a interpretar. La ciudad y las calles se hacen interpretables cuando la fotógrafa decide “perdersé” en el sentido surrealista del término, es decir, eludiendo «la trama de signos que *ordena* la dirección» de sus pasos (Puelles Romero 2005: 153). Para poder hacer esto «se debe postular la ilusión de un autor, un demiurgo que dote de algún sentido la dirección del trayecto» (Puelles Romero 2005: 153). Saber perdersé significaría, entonces, alejarse de esta ilusión y postular el camino del paseante como un proceso espontáneo, no regulado por

exigencias estéticas.

La fotografía entra en el Barrio Chino de Barcelona. El barrio llegó a llamarse así en 1924 y se le conocía como una de las zonas más rebeldes y transgresoras de Barcelona. Ya en 1934, Margaret Michaelis había puesto en evidencia el carácter heterogéneo y oscuro del barrio sacando una serie de fotos de las prostitutas que lo poblaban:



Figura 124: Margaret Michaelis, *Prostitutas en una calle del Barrio Chino*, 1934

A tal propósito, en los años treinta fue el Carrer del Cid la zona del barrio más frecuentada por prostitutas y delincuentes y, quizás por esta razón, atrajo mucho la atención de escritores como Juan Goytisolo, Josep María de Sagarra, Juan Marsé o Manuel Vázquez Montalbán, por citar algunos (Theros 2007). La calle ofrecía locales de todo tipo, y «reinando sobre todos ellos -rey indiscutido del Distrito V- el cabaret La Criolla. Lugar mítico donde se daba cita la prostitución -homo o heterosexual-, la venta de drogas o de armas, los encuentros más insólitos, el baile muy agarrado y los espectáculos de transformistas» (Theros 2007). Una imagen muy diferente de la que

Horna quiere mostrar, evitando completamente el “lado oscuro” del barrio:



Figura 125: Kati Horna, *En las calles del Barrio Chino*, 1937



Figura 126: Kati Horna, *En las calles del Barrio Chino*, 1937

Las dos fotografías muestran la breve secuencia de un encuentro inesperado con una niña que está sentada en el umbral de un edificio. La escena está ambientada en plena calle y precisamente en el recién mencionado Carrer del Cid (como se puede leer en alto a la izquierda). El encuadre muestra el acercamiento de la fotógrafa hacia el referente. En la primera foto es más alejado y capta la escena en un contexto determinado: se ve el edificio detrás en cuya pared se lee el nombre de la calle y se puede apreciar el tipo de arquitectura. La niña no está sola, sino en compañía de otra niña que le está arreglando el pelo.

La segunda foto confirma el interés de la fotógrafa por la niña y muestra un encuadre más cercano y picado. Es oportuno abrir un pequeño paréntesis sobre este tipo de encuadre y su efecto emotivo, que ya se ha observado en varias fotos de Horna relacionadas con la representación de la infancia. En efecto, el encuadre no se separa de la transmisión de un determinado estado de ánimo. La inclinación de la cámara hacia abajo o hacia arriba influye en el mensaje que se quiere transmitir. Normalmente, un encuadre contrapicado (desde abajo hacia arriba) tiende a dar importancia al referente fotografiado. Un encuadre frontal, perpendicular al referente, implica paridad de trato. Un encuadre picado (de arriba abajo) muestra, en cambio, un aplastamiento de la figura. Aplastamiento que, desde un punto de vista metafórico, puede interpretar la condición humana. A este propósito, es interesante observar que el mundo de la infancia se relaciona con varios tipos de encuadre y que cada uno sirve para expresar un mensaje diferente. Excepto algunos casos en los que Horna representa mediante un encuadre frontal la cara de una niña comiendo, por ejemplo, se añaden otros en los que la fotógrafa usa un encuadre picado. Esta foto sacada en el Barrio Chino es un ejemplo, al igual que la de los niños jugando en el comité de refugiados. Ahora bien, el uso de este tipo de encuadre no remite siempre a un mensaje negativo, sino que puede servir también para establecer una diferencia de edad y condición. En este caso, la condición de niña durante la guerra. La niña está sentada y mira hacia Horna que, de pie y con la cámara inclinada hacia abajo, saca la foto: de esta forma se establece la diferencia. No se trata de una imagen negativa de la infancia porque la niña sonríe divertida a la fotógrafa y deja que ella se le acerque. Pero sí queda la idea de una condición social difícil. Al lado de la niña hay, en efecto, algunos objetos: una cesta llena de cosas, unas mantas o sábanas y otros objetos que no se distinguen bien.

Parece un mercadillo, y la niña podría estar vendiéndolos. No se sabe con exactitud, pero la foto que sigue (Figura 125) parece confirmar esta hipótesis. Esta vez se ve a un niño sentado en la acera de una calle del Barrio Chino. A su lado hay una cesta de mimbre que contiene alcachofas. Una mujer con sus hijos está en frente de él y le da dinero.



Figura 127: Kati Horna, *En las calles del Barrio Chino*, 1938

El encuadre es parecido: de arriba hacia abajo. El escenario es el mismo: la calle. Esta vez la fotografía muestra otro aspecto de la vida en la retaguardia. Los niños salen a la calle, pero no se limitan a jugar, sino que trabajan para seguir adelante. Aldecoa subraya este aspecto y dice: «Cuando sobrevino la catástrofe, maduramos deprisa. Los mayores bajaron la guardia. Acobardados o luchadores, se vieron obligados a hacer frente a momentos angustiosos» (Aldecoa 1983: 12). Los niños aprendieron a hacer muchas cosas, entre éstas, también a trabajar. La foto atestigua este cambio social en la infancia y confirma la ausencia de los padres. Se verán más niños en la calle, en hospitales o centros de acogida sin la presencia de los padres.



Figura 128: Kati Horna, *Niña de Madrid*, 1937

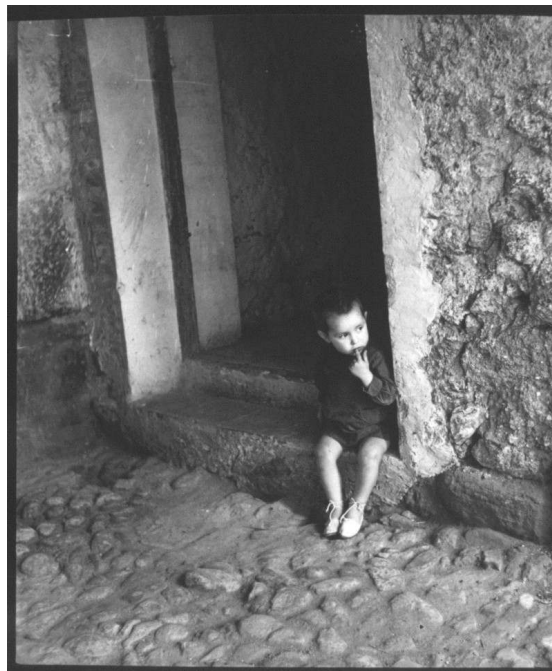


Figura 129: Kati Horna, *Niño de Vicién*, 1937

La otra cara de la infancia

Comparando las fotografías de Horna que la revista *Umbral* publicó a lo largo de 1937 y 1938, se puede afirmar que buena parte de éstas se referían al mundo de la

infancia. Las palabras de Josefina Aldecoa han ayudado a entender cómo, al estallar la guerra civil, cambiaron las costumbres familiares que determinaron la salida de los niños a la calle. También explican la importancia del juego como medio de apropiación del mundo y de aceptación de una realidad complicada. Aldecoa opta por enseñar, quizás, el aspecto más positivo de la infancia durante la guerra. Aunque en cierto sentido Horna también intenta dar una representación que sea fuente de esperanza, no excluye completamente la otra cara de la moneda. Es decir, que la calle y la alegría de los niños son solamente una pequeña parte de una realidad más compleja, sombría.

En este contexto se pueden ver otros ejemplos que dan cuenta de esta condición y que cada fotógrafo decide representar de una forma personal. Se excluyen los casos más dramáticos que se han enseñado en el apartado sobre la estética del cadáver, en que Centelles y Taro ofrecían imágenes estremecedoras de niños muertos y casi irreconocibles. En cambio, se considerarán aquellos ámbitos de la infancia que no se separan del sufrimiento y de las condiciones adversas que la guerra conlleva.

En el mes de febrero de 1937, después de haber pasado por Murcia y Valencia, Gerda Taro documentó «una gigantesca riada de recién llegados» hacinados en las calles de Málaga (Olmeda 2007: 129). Han huido de los fascistas pasando por Campo de Gibraltar y otros pueblos, hasta que el día 7 de febrero los nacionales ocupan Málaga. Ciento cincuenta mil personas deciden emprender el camino hacia Almería para evitar la opresión de los nacionales (Olmeda 2007: 130). Las fotos que Taro sacó se refieren, probablemente, al momento en que los recién llegados buscan refugio en el centro de acogida más cercano.



Figura 130: Gerda Taro, *Civiles recién llegados de Málaga*, 1937

Esta fotografía fue publicada en la portada de la revista *Volks-Illustrierte* del 30 de junio de 1937, varios meses después de la tragedia que se acaba de mencionar. La versión que se publicó fue manipulada mediante el re-encuadre de la imagen, eliminando el anciano a la derecha y dejando en cambio a las mujeres con los niños. Esto se debe probablemente a exigencias de tipo propagandístico. Desde el punto de vista editorial, la ley de la *Gestalt*, ya mencionada, permitía agrupar los elementos más cercanos en un grupo único. En cambio, la imagen-matriz, que es la que se considera ahora, guarda una composición de tipo piramidal: por un lado, la mujer de pie, la niña a su lado y otra mujer sentada, por el otro, el anciano tendido en el suelo con un bastón en la mano. En la zona central se distinguen dos planos: el de los niños sentados en el colchón o manta y el niño que mira directamente hacia la fotógrafa.

El aspecto interesante de esta foto es el juego de miradas que participa en la construcción de la tragedia y del dolor. La mujer que está de pie se lleva un brazo a la mejilla como para sostenerse a sí misma y el otro brazo está recogido en su regazo. El gesto muestra preocupación por algo que, evidentemente, reside en el fuera-de-campo lateral de la foto. Hacia esta misma parte se dirigen las miradas interrogantes del anciano y de otra mujer sentada a la izquierda del cuadro. No se sabe qué es lo que les llama la atención, solamente se puede intuir el efecto que este “algo” ausente de la

escena provoca en las personas. La preocupación en los rostros de los adultos atrae la atención de los más pequeños. La niña que está de pie busca amparo cerca de la mujer a su lado, que quizás sea su madre. Sin embargo, su mirada no se dirige hacia el fuera-de-campo lateral derecho, sino al otro lado, hacia algo que no se ve. Se puede intuir que es hacia alguien que probablemente está sentado, ya que la inclinación de su mirada se dirige al suelo. En la parte central de la foto otra niña abraza a su hermanito que parece estar absorto en sus pensamientos y deja que se ocupen de él. La mirada de la niña se vuelve hacia la mujer sentada, como si estuviera esperando a que le digan algo. Resumiendo: las miradas son múltiples y se entrecruzan formando una red de relaciones de significado. En efecto, cada mirada es el producto de una solicitud interna o externa al cuadro y que contribuye a crear una atmósfera de suspensión, de espera, de duda y de confusión. No se sabe lo que está pasando. De repente, los ojos del niño en primer plano salen al encuentro con los de la fotógrafa y los del espectador. La importancia de este tipo de mirada, desde el punto de vista semiótico y narrativo, ya se ha explicado en varias ocasiones. En este caso concreto, se puede poner en evidencia no solamente el efecto de comunicación de espacios y tiempos diferentes, sino también de separación, de alejamiento de lo que pasa a espaldas del niño. Él también parece ser un observador, al igual que el espectador.

Esas personas que viven el drama que se desarrolla en el centro de acogida aún ignoran lo que pasará de allí a unas pocas horas. Los refugiados no saben que el camino va a ser largo y que tendrán que empezar un viaje de doscientos kilómetros a pie. Serían cuatro o cinco días de marcha sin que los bombardeos fascistas de aviones y barcos parasen (Olmeda 2007: 130). El médico canadiense Norman Bethune, que se encuentra en una ambulancia en la carretera Málaga-Almería para ayudar a los fugitivos, se enfrenta «con una avalancha humana que le pide socorro» (Olmeda 2007: 130). En esa ocasión no estaba solo, sino acompañado por el amigo arquitecto y fotógrafo, Hazen Size, que se ocupó también de documentar lo que estaba pasando. Olmeda explica que Size realizó «veintiséis fotografías que muestran su furgoneta, transformada en unidad móvil de transfusión de sangre, y la gigantesca e indefensa hilera de mujeres, ancianos y niños huyendo, enloquecidos por el pánico y la desesperación» (Olmeda 2007: 131).



Figura 131: Hazan Size, *Bombardeos de los fascistas en la carretera Málaga-Almería*, 1937

La fotografía de arriba (Figura 129), en la que se ve una niña en la carretera Málaga-Almería, es solamente un fragmento extraído de la serie de imágenes que Size sacó en aquella ocasión. La niña y la muñeca que yace en el suelo son los únicos referentes de la foto. El encuadre es picado y hace que la niña parezca aún más pequeña e indefensa. Ya se ha visto cómo este tipo de encuadre condiciona el mensaje que se quiere transmitir. La niña está al lado de la carretera, dando la espalda al fotógrafo: no cruza su mirada y, por lo tanto, no hay reconocimiento. La desolación del escenario es aún más fuerte al notar la muñeca en el suelo que, imitando al cuerpo de un niño pequeño, alude inevitablemente a la masacre que acaba de perpetrarse.

Ese mismo año, pero unos meses después, Kati Horna estaba en Barcelona recién llegada de Francia. Las fotos que sacó en aquel período se refieren a las condiciones de los niños ingresados en el hospital del pueblo, una infraestructura que nació al estallar la guerra civil y que antes era un convento de clausura. Las fotos, que se publicaron en el número 27 de *Umbral* del 26 de febrero de 1938, sólo muestran una parte de las que Horna sacó en el hospital. Las exigencias editoriales eran otras: se trataba de mostrar el conjunto. De esta forma, de las imágenes que se incluyeron, sólo una mostraba una niña en la cama con su muñeca y la expresión triste; las demás daban una idea de la estructura arquitectónica del edificio y mostraban a los médicos

trabajando. Por lo tanto, en este caso es interesante ver lo que la fotógrafa eligió documentar antes de la selección editorial que luego se hizo.

Una primera observación puede ser la siguiente: en la producción fotográfica de Horna aparecen varios hospitales, de ciudad y de campo y, en ambos casos, la presencia humana ha sido eliminada. En cambio, la serie que se refiere al hospital del pueblo incluye, por primera vez, el cuerpo de la víctima: el niño. Las fotos se refieren al mes de abril de 1937.



Figura 132: Kati Horna, *Barcelona. Hospital del pueblo*, 1937

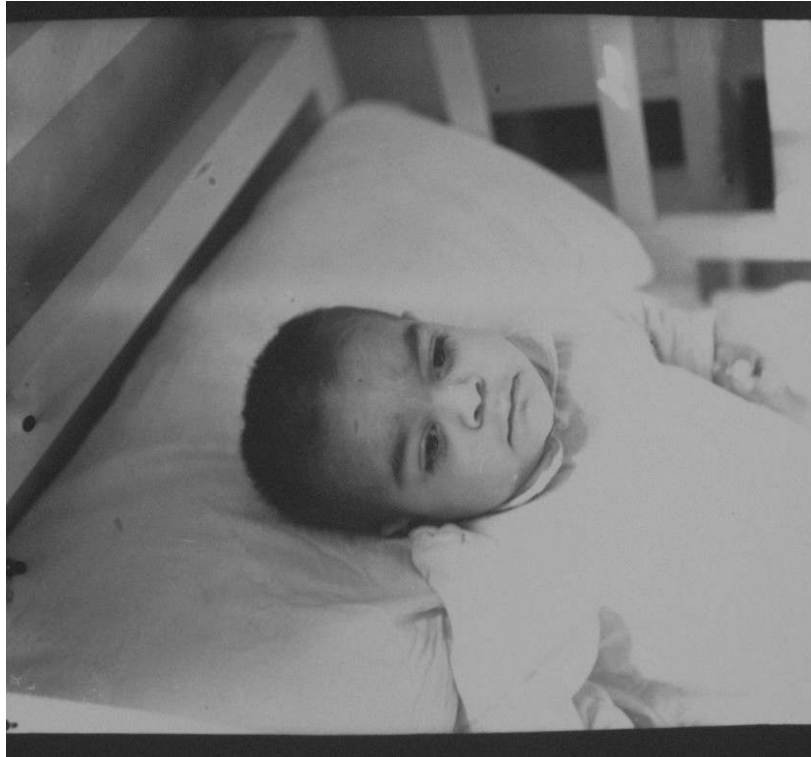


Figura 133: Kati Horna, *Barcelona, Hospital del pueblo*, 1937

El niño está tendido en una cama del hospital. Dos tomas muestran el momento de la comida (delante de él se ve un plato y un trocito de pan) y del descanso. En la cama blanca con rejas, el niño está tumbado, inerte y con una mirada vencida. Para retratarlo, Horna elige primero un encuadre de arriba a abajo a figura entera, de modo que se vean la cama y la postura del niño; luego un primer plano picado. La fotografía no tiene otra opción que la de acercarse desde arriba, ya que el niño no puede moverse. De los espacios de “reclusión” que se han visto hasta ahora, el hospital es el que mejor muestra los efectos de la guerra en los niños. Faltan siempre en las fotos de Horna lo sangriento y lo macabro, se evita en ellas el fenómeno del sufrimiento-espectáculo. Al contrario, Horna prefiere acercarse al dolor de los demás con discreción. Las respuestas que derivan de este tipo de postura, se pueden advertir en las miradas de los niños que le devuelven la atención.



Figura 134: Kati Horna, *Barcelona. Hospital del pueblo*, 1937

La mirada de esta niña, por ejemplo, parece más bien interrogar a la fotógrafa. Su postura ordenada, con las piernas cruzadas como si fuera ya una señorita, contrasta con la seriedad de su rostro. Su actitud parece transmitir la idea de que la guerra la ha hecho madurar deprisa: no hay muñecas ni juegos, como tampoco unos padres dándole consuelo. Está sola. Una vez más es el encuadre el dispositivo que construye el dramatismo de la imagen. La fotógrafa permanece de pie y saca la foto inclinando la cámara hacia abajo. La figura de la niña parece cambiar de dimensiones y empequeñecerse bajo la mirada de Horna. El espectador también está allí, llamado en causa por la mirada de la niña. Esta foto no se publicó. Se prefirió una imagen más tradicional de una niña tendida en la cama con su muñeca. Pero los niños eran también otra cosa y Horna lo sabía.

Varias veces había sacado fotos de niñas sonrientes, de niños jugando sin preocupaciones en un comité o haciendo collares de margaritas en centros infantiles. Sin embargo, ésta era sólo una parte de la realidad, la más feliz, la que intentaba sacar adelante para mostrar que era posible desafiar a la muerte y a la guerra. Detrás de sus fotografías, se advierte la esperanza e, incluso, el desafío por enseñar que la vida aún

sobrevivía en algún lugar de la retaguardia. La violencia deja, sin embargo, sus huellas en el cuerpo y en las caras de los niños.

Durante su peregrinaje por los alrededores de Barcelona, Horna visitó también un centro infantil. No se sabe exactamente dónde estaba ni que tipo de estructura era, pero las fotos documentan varias escenas de la vida cotidiana que ofrecen algunas pistas interpretativas. El centro acogía no solamente a los niños, sino también a las madres, como se puede ver en la foto:



Figura 135: Kati Horna, *Centro infantil en los alrededores de Barcelona*, 1937

Había momentos de diversión en los que los niños hacían gimnasia todos juntos en el patio como se puede ver en la foto que sigue (Figura 134).



Figura 136: Kati Horna, *Centro infantil en los alrededores de Barcelona*, 1937

El edificio albergaba a niños de todas las edades y de ambos sexos. En un patio externo al edificio (del interno no hay fotos), Horna observa a unos chicos sentados en unas sillas (Figura 135). Se han reunido allí probablemente para charlar y pasar el rato. Son cuatro, aunque sólo de uno se pueden ver las piernas. Lo que llama la atención del espectador es el niño con las muletas en una mano y sin la pierna derecha.

La violencia, dice Sofsky, «deja huellas profundas», su marca es indeleble (Sofsky 2006: 78-79). No solamente afecta al hombre en su cuerpo, sino que altera y destruye su mundo. El hombre está desamparado. El chico de la foto no está en su casa y además no puede andar como antes: su forma de estar en el mundo ha cambiado por completo. La mirada baja evita la de la fotógrafa que guarda cierta distancia. De una forma parecida, también el niño del hospital evitaba la cámara, no miraba hacia la fotógrafa. Esto, quizás, tenga que ver con la dimensión individual del dolor que delimita al que sufre y lo aparta de los demás (Natoli 2008: 19).



Figura 137: Kati Horna, *Centro infantil en los alrededores de Barcelona*, 1937

En esta última foto, en cambio, esta dimensión se sugiere no solamente mediante el desvío de la mirada, sino también mediante la posición del chico, ligeramente apartado de los demás. Los demás forman un grupo; uno de ellos hasta mira sonriente a la fotógrafa. Pero el otro no. La mirada baja del chico crea un límite que es barrera, más allá de la cual el observador no puede ir. Es una distancia de seguridad que Horna entiende y respeta.

CAPITULO V

ES TIEMPO DE HUIR: LA ETAPA FRANCESA

La huida a Francia

Las fotos que Kati Horna sacó en marzo de 1938 después de los bombardeos en Barcelona, preanuncian la caída que, poco meses después, sufriría la capital catalana. En enero de 1939 el ejército nacional avanzaba e iba ocupando las ciudades de la costa: Montblanc el día 12 y Tarragona el día 14. Al ver la amenaza que esto suponía para Barcelona, el gobierno republicano decidió movilizar a los ciudadanos de ambos sexos, entre 17 y 55 años, para que ayudaran al ejército popular en la capital. Sin embargo, esta decisión complicó aún más una situación militar ya precaria, ya que faltaban municiones para defender la ciudad. Cuando Tarragona fue definitivamente ocupada por los nacionales y la noticia llegó al frente popular, la huida en masa fue inevitable. El día 24 de enero el gobierno republicano huyó hacia Gerona y el día 26 las tropas nacionales entraron en Barcelona.

En el momento mismo en que ocurría esto, Kati Horna ya estaba en París, ciudad a la que se había ido poco tiempo antes. En la entrevista con Manuel García lo sintetiza así: «Poco antes de terminar la guerra me marché a París. La caída de la capital catalana me pilló en la capital francesa» (García 2001: 68). Gracias a la misma entrevista, se sabe que José Horna también cruzó la frontera francesa, pero estuvo internado en varios campos de concentración franceses de los que su mujer consiguió sacarlo al terminar la guerra civil española. Entonces ella cuenta que «al salir de ese infierno de los campos de concentración vigilados por la gendarmería francesa y soldados senegaleses, llegamos hasta París y de allí, gracias a la generosidad del General Lázaro Cárdenas, conseguimos exiliarnos a México» (García 2001: 68).

Sin embargo, el estudio que posteriormente llevó a cabo Joanna Moorhead para el catálogo de la exposición *Surreal Friends*, contiene otras informaciones que completan las declaraciones de la fotógrafa. En ese laxo temporal, que comprende la liberación de José Horna y el exilio mexicano, cabe una estancia parisina de algunos meses, por lo menos hasta octubre de 1939. A pesar de las críticas condiciones histórico-sociales y la incertidumbre de su situación, la pareja empezó una nueva y duradera etapa de trabajo en común. En la capital francesa empezaron a colaborar en la revista *Agence Photo*: ella como fotógrafa y él como dibujante. Para Kati Horna se trataba de una experiencia familiar, ya que en 1933 había realizado su primer reportaje

gráfico con la serie *El mercado de las pulgas* en la misma revista.

En esta segunda ocasión, Horna volvía con más experiencia tanto por su bien desarrollada visión fotográfica, como por el manejo de técnicas diferentes. Como se ha observado en los capítulos anteriores, en la revista anarquista *Umbral* hizo experimentos con las sobreimpresiones realizando carteles de propaganda como, por ejemplo, *Frente de Aragón*; en *Libre Studio*, en cambio, fue donde creó sus primeros fotomontajes: *Navidad en España* (1937), con recortes heterogéneos de imágenes cogidas de una obra de Goya y otro titulado *Subida a la Catedral de Barcelona* (1938). En este sentido, Horna no se limitó nunca a la mera práctica fotográfica como tal; sus reportajes sobre la guerra civil española demuestran una capacidad peculiar para manipular el material visual y manejarlo más veces hasta conseguir imágenes inéditas. Sus primeros fotomontajes muestran precisamente este uso de la foto, entendida como trabajo, como esfuerzo para sacar sentidos ulteriores a lo que realmente se ve. Los fotomontajes que crea con la colaboración de su marido parten de la recuperación del material fotográfico anterior para convertirlo en imágenes nuevas en un cruce de nuevas relaciones y sentidos. Pertenecen a esta época parisina los fotomontajes titulados: *Cartel de Francia y L'Enfance* (1939).

Tomar posición frente a la realidad: el fotomontaje

El fotomontaje se compone de una parte icónica y de una parte indicial. La parte icónica corresponde al dibujo de José Horna que caracteriza buena parte de la composición, mientras que la parte indicial se refiere al material fotográfico que su mujer integra en la imagen. Lo que se ve (Figura 136) es una muñeca que lleva en brazos a otra muñeca más pequeña en primer plano, a la izquierda del cuadro. El tamaño de la figura ocupa en altura la mitad del espacio de la composición que puede ser dividida en dos: un espacio de representación superior e inferior.

En el espacio superior se observa, en cambio, un escenario de desolación: se entrevé un edificio cuyo esqueleto interno ha quedado desvencijado por un bombardeo y escombros de todo tipo al lado de la carretera, que divide ulteriormente el espacio del cuadro en una parte derecha, una central y una izquierda.



Figura 138: Kati Horna, *Cartel de Francia*, 1939

Las ruinas de los edificios forman una maraña de formas contrastantes: las puntiagudas, que definen el espacio arquitectónico, y las curvas del cuerpo de las muñecas. La parte superior de la composición y la inferior están conectadas por la carretera, en la que se pueden reconocer unas huellas, signo de una peregrinación hacia el primer plano del cuadro. Las huellas confirman que las muñecas se están alejando de lo que parece ser una ciudad bombardeada. No se salva nada de la fisionomía íntegra de la ciudad. Se crea un movimiento hacia abajo que contrasta, en cambio, con el del edificio, que se presenta como una línea vertical.

Es precisamente en el edificio donde la atención del espectador tiene que fijarse por un momento, ya que se trata de la parte indicial del fotomontaje y remite, por lo tanto, al material fotográfico que Kati Horna recuperó. En efecto, el contexto de mostración de la foto es nuevo y posterior con respecto a la toma originaria. Buscando en la producción fotográfica antes de abandonar España y, precisamente, entre las fotos de los bombardeos de marzo de 1938 en Barcelona, el espectador se encontrará con esta imagen. Se titula *Calle Marina*:

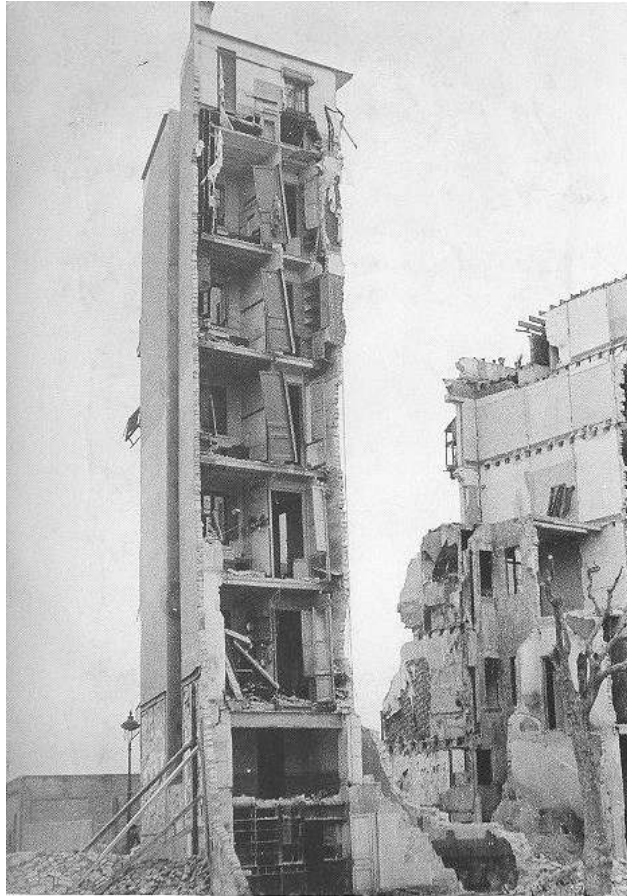


Figura 139: Kati Horna, *Calle Marina*, Barcelona, 1938

Esta foto se colocaba entre varias tomas que la autora sacó para documentar el estado de los edificios que quedaron completamente destruidos durante los bombardeos. De esta serie, el único referente humano era un perro que aparecía muerto en la acera de una calle. Todas las demás fotos mostraban los escombros de los edificios y las pertenencias de los civiles amontonadas en el suelo. Ahora bien, según la denominación que se ha empleado hasta aquí, se puede definir esta foto como la imagen-matriz. El contexto de la imagen-matriz determina su sentido. Al cambiar el contexto, cambia, por consiguiente, aquel sentido originario que se había creado al principio. La fotografía interviene directamente en la matriz: la recorta y la adapta al nuevo espacio de mostración. De esta forma, el edificio parece más pequeño y faltan algunos elementos que sí estaban en la primera toma. El primer efecto visual del fotomontaje tiene que ver con este aspecto, porque la aparición inesperada de un elemento indicial que el espectador reconoce como originario de otro contexto, entabla aquí nuevas relaciones y crea un ambiente extraño. Un ambiente en cierto

sentido familiar por las latencias que lleva en sí mismo y, a la vez, enigmático. Ades Dawn, en su estudio sobre el fotomontaje, lo explica así:

By the juxtaposition of elements by nature strange to one another, hallucinatory landscapes are formed; commonplace objects become enigmatic when moved to a new environment. Our thought struggles to encompass them and is baffled, or a new thought is made for them. Different realities are thus revealed. (Ades 1986: 107)

Como ocurría con los demás fotomontajes de Horna, la mirada del espectador intenta abarcarlo todo para poder tener una visión de conjunto. Sin embargo, por su misma naturaleza de objeto fragmentado y heterogéneo, el fotomontaje requiere un esfuerzo visual. Se trata de dejar que la mirada se pose en distintos elementos de forma separada y sin un orden previo. La intención última del fotomontaje no es la de reunir en un único sentido las interpretaciones posibles sino, al contrario, como lo explica Ades, privilegiar la creación de un mundo “otro” en el que el pensamiento pueda gozar de los choques visuales y emotivos que las nuevas relaciones entre los elementos producen. Paralelamente a la creación de un mundo “otro”, es oportuno considerar también el carácter sobredeterminado de la imagen, como ya se ha hecho en los capítulos anteriores. Observando la geometría interna de la composición y teniendo en cuenta el tema representado, se puede notar cierta analogía con las fotos que Horna sacó durante la *Evacuación de Teruel* (1937).

La fotografía captó a los civiles que abandonaban la ciudad de Teruel recién ocupada. Era diciembre de 1937 y las fotos (Figuras 138, 139) tienen un enfoque muy parecido al que se observa en el fotomontaje. Los civiles andan por una carretera rural con sus pocas pertenencias dejando atrás Teruel, que no aparece en las fotos. El encuadre que Horna elige es frontal, más alejado en un caso y más cercano en otro. Su atención va respectivamente al camino que los civiles tienen que cumplir y al cansancio que observa en la cara de la mujer anciana. No se trata de documentar solamente el hecho en sí, sino de hacerlo fijando las condiciones materiales y emotivas de los civiles. Observando con detenimiento la pose de la mujer anciana con la cesta de mimbre en brazos o la de la madre llevando a su niño, se puede establecer otra analogía con la pose de las dos muñecas del fotomontaje. Un detalle de este tipo se convierte en un paradigma visual fundamental a la hora de entender la geometría interna del fotomontaje. Abre paso a una reminiscencia espacial y temporal ulterior. Es la oscilación de la imagen-síntoma. Como ya se ha visto en varias ocasiones, el síntoma

aparece y provoca un desgarró en la imagen, una ruptura en el fluir del tiempo y en el espacio de la representación. No se puede, por lo tanto, mirar el fotomontaje sin que el malestar del sntoma salga a la luz poniendo patas arriba el mundo tal como se ve. El espectador tendrá en cuenta estas reminiscencias porque constituyen el m3vil de la imagen dialéctica.



Figura 140: Kati Horna, Evacuaci3n de civiles de Teruel, 1937

Las fotografías sobre la evacuaci3n de Teruel dan lugar a una reflexi3n ulterior acerca del tipo de encuadre. Se ha mencionado ya al hecho de que la fot3grafa eligi3 varios ángulos de visi3n, sobre todo frontales, pero tambi3n otros de espaldas a los referentes, seg3n el tipo de mensaje que quería comunicar. El encuadre participa de la forma en la que Horna se apropia del mundo y, de una manera parecida, el fotomontaje tambi3n. Se ha observado c3mo un primer plano o un plano alejado, un encuadre picado o contrapicado, influyen en la transmisi3n del mensaje. Ahora bien, las muñecas ocupan el primer plano a la izquierda y están solas: al otro lado del cuadro no hay nadie. El espectador tampoco puede ver el camino que tienen por delante, ya que Horna las sit3a en el límite de la imagen. Ellas miran hacia un punto indefinido fuera-de-campo. El espectador no sabe ad3nde van ni qu3 están mirando. El límite

impuesto por el cuadro determina una oposición entre el dentro y el fuera que se implican mutuamente, funcionan el uno como complemento del otro. El más allá del límite contagia con su poder metonímico lo que está dentro. El límite es, por lo tanto, «una realidad ambigua en la cual aquello de lo cual el límite es límite se contagia y contamina de un “más allá” que lo determina desde dentro» (Trías 1999: 48). Lo que queda invisible, es decir, la meta última del viaje emprendido por las muñecas, causa una sensación de incertidumbre, acentuada además por la visión de una ciudad destruida a sus espaldas.



Figura 141: Kati Horna, Evacuación de civiles de Teruel, 1937

Horna juega con este contraste. La carretera se convierte en un espacio intermedio indefinido, porque si por un lado conecta los puntos en el espacio, por otro carece de coordenadas que establezcan el lugar de llegada. La meta es lo que define para el peregrino el sentido último de su viaje iniciático. Su movimiento se caracteriza por la linealidad y por la certidumbre del destino (Wulf 2002: 199). Los civiles que huyen no saben precisamente hacia dónde ir. La carretera se convierte, entonces, en espacio abierto, expuesto a los peligros y, a la vez, a cualquier posibilidad, incluida la salvación. Las huellas que la muñeca deja tras de sí confirman el abandono

de un lugar que se ha vuelto inhóspito: la ciudad destruida. El fotomontaje *Cartel de Francia* puede enriquecerse de nuevas «constelaciones de sentido» si no se lo considera de forma aislada, sino en relación con otro fotomontaje que Kati y José Horna crearon en el mismo período.

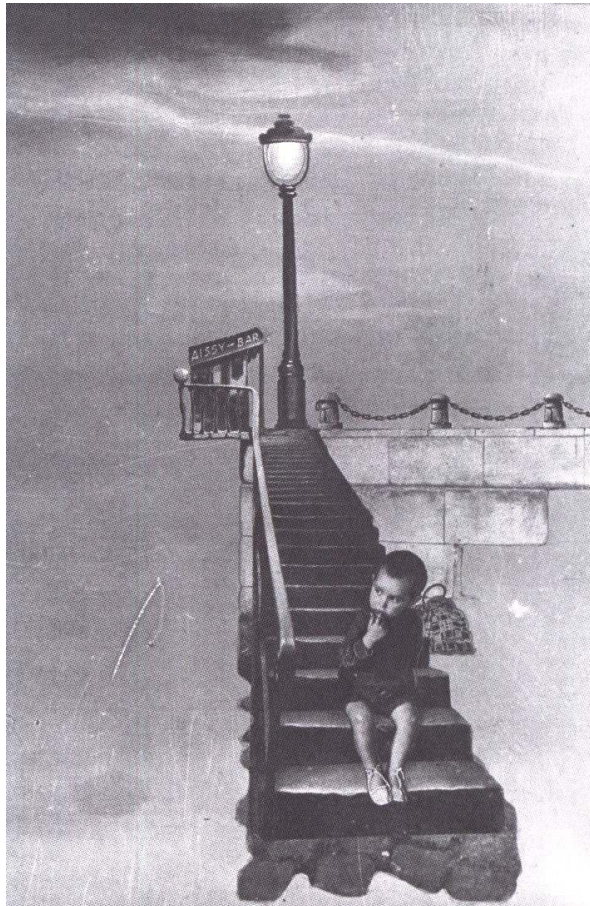


Figura 142: Kati Horna, *L'Enfance*, 1939

Se titula *L'Enfance* y se compone de dos imágenes que se publicaron en México. Se verá la primera. Es una imagen en blanco y negro que se compone de una parte icónica, constituida por el dibujo, y una parte indicial, dada por la fotografía. Las dos partes están montadas en el mismo plano visual. El escenario que se presenta al espectador es diferente. Se ve un niño sentado en los primeros peldaños de una escalera que está a sus espaldas. La escalera, de peldaños en piedra oscura y bordeada a un lado por una barandilla, parece estar suspendida en el vacío. En efecto, por debajo de la misma no se atisba ningún elemento arquitectónico que la sostenga. En cima de la misma, a la izquierda, se ve un cartel que pone “Aissy Bar”. Al lado de éste un farol, de los que muchas veces se han visto en las fotos de París a principio del siglo y, a la

derecha, un muelle. El fondo de la imagen muestra un cielo nublado: unas nubes más oscuras se condensan en la esquina superior izquierda. Quizás sea síntoma de una tormenta que se acerca. No se sabe con precisión. Sella la autoría del fotomontaje la firma de Horna en el margen derecho de la composición.

El análisis del fotomontaje empieza volviendo a fijar la atención hacia la parte indicial de la imagen, que es la que recoge, por su naturaleza, las referencias con la realidad exterior. Como ocurría con *Cartel de Francia*, el espectador busca el contexto originario de mostración de la foto. En efecto, la figura del niño es la misma de la foto de 1937, *Niño de Vicién*, que se había mostrado en el capítulo IV.



Figura 143: Kati Horna, *Niño de Vicién*, 1937

Horna ha recortado e insertado la foto en otro contexto visual, el fotomontaje. En este caso concreto, la manipulación de la foto no se limita al cambio de plano, sino que atañe al negativo, pues se interviene en él invirtiendo su sentido originario. En la toma original el niño miraba hacia la derecha, mientras que en ésta mira hacia la izquierda. El negativo de una foto es la matriz que permite su reproducción. Funciona como un molde que reproduce por contacto la imagen en un soporte visual (Didi-Huberman 2008: 44). La manipulación del negativo responde a la necesidad de adaptar el recorte fotográfico al nuevo contexto. En efecto, la parte derecha de la

imagen está ocupada por el muelle, mientras que la parte izquierda queda vacía. La mirada del niño se dirige en esta dirección.

La puerta que formaba un marco ulterior en la foto de 1937 ha desaparecido. Y con ella desaparece la casa y la calle de la toma. Ahora el niño está sentado en una escalera. Al igual que la puerta, la escalera es un lugar de paso, conecta dos espacios. En este caso concreto, conecta la parte inferior del cuadro donde está el niño y la parte superior donde están el farol y el muelle. La escalera sugiere un camino, pero es incierto, suspendido en el vacío, al igual que el muelle. La escalera es también una arquitectura ambigua: se puede subir o bajar. En este caso, el niño da la espalda a la escalera, es decir, a la única referencia arquitectónica, y se sitúa en el límite del cuadro, que abre un fuera-de-campo ulterior lleno de interrogantes. No se sabe a quién está esperando o dónde quiere ir: por qué razón está allí y por qué está solo: son cuestiones abiertas. La posición del niño en la foto de 1937 es importante a estas alturas del análisis, porque se convierte en el paradigma visual que permite entender las demás imágenes. De manera sintomática, esta posición vuelve en el fotomontaje y anticipa incluso la lectura de las fotos futuras. En este sentido, si se vuelve a *Cartel de Francia*, se da otro valor a la posición de las muñecas.

En cuanto a los demás elementos del fotomontaje, la atención del espectador se posa indistintamente en las partes que lo componen pero, como ocurría con otras imágenes, siempre hay algo que “relampaguea”, que sintomáticamente alude a un más allá de lo que se ve. Hace falta recordar que las imágenes siempre se componen de una estratificación de tiempos y espacios diferentes que de repente pueden aparecer más evidentes: se trata de un momento en el que la mirada del espectador reconoce algo, descubre alguna nueva analogía con fotos vistas antes y que aportan nuevas constelaciones de sentido a la que ahora se está viendo. Se puede pensar, por ejemplo, que el lugar de creación del fotomontaje, París, tiene para Kati y José Horna cierta importancia. Se puede pensar también que, de alguna forma, podrían haber dejado constancia de su paso por allí; en este sentido, no extrañan las huellas que las muñecas dejan tras de sí al salir de la ciudad destruida. Se trata de encontrar un símbolo que, al ser percibido por el espectador, dé lugar a un despliegue de sentido. El farol, por ejemplo. Simplemente deteniéndose en él, vienen a la memoria las fotografías que Eugène Atget sacó a principios del siglo XX y que documentaban el París de aquella época. Por su peculiar forma de captar la realidad, Atget fue considerado el precursor

del Surrealismo, anticipándose varios años a los demás fotógrafos en la creación de fotomontajes. Podían ser el antecedente del que Horna hizo con el busto de Durruti. Atget fotografió la ciudad entera deteniéndose sobre todo en lo que le sugería cierta armonía de formas; de allí su peculiar esmero en fotografiar escaleras y faroles. La geometría interna del fotomontaje recuerda precisamente una fotografía de Eugène Atget de 1900, titulada *Rue de la Colonie*, donde la escalera y el farol son los referentes principales de la imagen. La perspectiva es inversa: la escalera guía la mirada del espectador hacia abajo y el farol está en el centro de la composición:



Figura 144: Eugène Atget, *Rue de la Colonie*, Paris, 1900

La referencia a la foto de Atget no es casual, puesto que también él, como Horna, buscaba los objetos abandonados de la ciudad y las perspectivas insólitas en los lugares cotidianos. Sin embargo, para él la ciudad era un escenario exento de presencia humana (Benjamin 2000: 71). Por contra, se ha visto cómo Horna busca la presencia humana e intenta captar la relación única que cada individuo establece con su casa. Se pueden citar fotos como *Anciana de Beceite* (1937), *Niño de Vicién* (1937), *En el barrio chino de Barcelona* (1938). En la foto de Atget se omite el elemento humano, en la de Horna no. Atget contribuye, entonces, a la creación de un imaginario poético de la ciudad de París que permanecerá en el tiempo. No se excluye que cuando Horna

llega a Francia consiga conocer su producción artística. La escalera y el farol que, de manera análoga, Horna incluye en el fotomontaje, funcionan como síntomas de una imagen-matriz ulterior. Aparecen en la representación como indicios de una pérdida. Objetos auráticos entonces.

La foto remite a una serie de estratificaciones temporales. Cuando el espectador está ante la imagen, está ante el tiempo (Didi-Huberman 2008: 11), que no es solamente el del fotomontaje, sino un conjunto de temporalidades diferentes que chocan entre sí. Estas temporalidades se refieren, por ejemplo, a la figura del niño en España (1937), a la foto evocada de Atget en París (1900) y también al presente del espectador que observa la foto. El fotomontaje es, por lo tanto, un objeto de tiempo complejo, impuro, anacrónico, siendo el anacronismo un «modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes» (Didi-Huberman 2008: 18). A partir de la sobredeterminación de la imagen se despliega la hermenéutica de la imagen fotográfica, considerada en su aparición sintomática. El síntoma aparece, sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas (Didi-Huberman 2008: 44) y se manifiesta según una doble paradoja: visual y temporal.

La paradoja visual se refiere, en primer lugar, a la aparición en el fotomontaje de la figura conocida del niño de Vicién. En segundo lugar, se refiere a la manipulación de la matriz de esta misma figura. Lo que se ve, por lo tanto, es un resultado que remite a ausencias, fracturas, pérdidas, siendo propio del fotomontaje el estar hecho de elementos incompletos que han perdido el contexto y el sentido originarios. De ahí nace también la paradoja temporal. Con la manipulación de la foto de 1937, el contexto de la Guerra Civil se manifiesta parcialmente. Permanece en la representación como un “relampagueo”, un “guiño” que informa sobre la existencia de un pasado latente. Por esta misma razón, el fotomontaje requiere un esfuerzo mayor para ser entendido. Necesita una mirada detenida en cada elemento que lo compone. En principio, la aparición del niño sorprende: el espectador percibe su intrusión. La presencia de esta figura se da como presencia incompleta.

El *Niño de Vicién*, en la versión original de 1937 y posteriormente en la de 1939, tiene valor de paradigma. Pasando de una representación a otra, muestra la operación llevada a cabo por la fotógrafa: del documento de la fotografía de reportaje a la estetización de la imagen en el fotomontaje. El paradigma no responde a un criterio lógico, sino que se forma a partir de analogías (Agamben 2008: 21), en este caso las

que están presentes en las imágenes fotográficas. La analogía interviene, en este caso, en las dicotomías lógicas no para reunir las en una síntesis, sino para convertirlas en un campo de fuerzas (Agamben 2008: 22). Sólo a partir de este punto de vista la analogía o paradigma puede aparecer como *tertium comparationis*, es decir, el tercer dato que anula la dicotomía inicial volviéndola indiscernible (Agamben 2008: 22). La foto representa entonces este tercer dato: un territorio híbrido y sintomático en el que las analogías se repiten y vuelven, cada vez, con distintas variantes. La lectura de *Cartel de Francia* aclara también la de *L'Enfance* y de *Niño de Vicién*: los referentes humanos dejan algo a sus espaldas. En la foto de 1937 el niño daba la espalda a la casa, el lugar que lo protege, creando una oposición entre el dentro y el fuera; en el segundo, a la escalera y, sobre todo, a los elementos urbanos de una ciudad (el farol, el muelle, el bar), creando una oposición entre la parte de abajo y la de arriba. En *Cartel de Francia* las muñecas dan la espalda a una ciudad destruida: la arquitectura desaparece poco a poco. En *L'Enfance* el niño se encuentra abajo al igual que en *Cartel de Francia*: la oposición se mantiene pero ya no queda nada de la arquitectura presente en *L'Enfance*. Por lo tanto, son imágenes que funcionan como “torbellino en el río” del devenir histórico: imágenes siempre anacrónicas que obligan a considerar la historia “a contrapelo” (Benjamin 1982: 175).

El análisis demuestra un uso diferente de las fuentes fotográficas. Esta diferencia abre una reflexión sobre el cuerpo. En *L'Enfance*, el elemento indicial, que era el niño, remitía al elemento humano. La fotografía expresaba la necesidad de referirse no solamente a la edad de la infancia o de los civiles en general, sino, sobre todo, al cuerpo orgánico, humano, vivo. Sucesivamente, en *Cartel de Francia*, el cuerpo sufre una metamorfosis. Se convierte en un objeto inanimado, en un doble simulacro. Con respecto al tema de la imagen, Platón solía distinguir entre las buenas y las malas copias, es decir entre las copias-iconos y los simulacros-fantasmas. Las primeras «siempre bien fundadas», mientras que las segundas son «sumidas en la semejanza» (Deleuze 2005: 298). El simulacro es una copia de una copia, el «icono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida» (Deleuze 2005: 299). El simulacro es una imagen sin semejanza. La muñeca del cartel, doble simulacro, no simula solamente el cuerpo humano, sino la copia que de él muestra la fotografía. El cuerpo llega a ser un objeto deshumanizado. Lo *siniestro* entra en la representación. En la vida infantil la muñeca es habitualmente un objeto familiar. Las niñas suelen jugar

con ella para imitar el papel materno. Por lo tanto, se la asocia al hogar y a la intimidad. En su fotomontaje, Horna juega con esta idea manipulando y distanciándose del contexto habitual. La muñeca, que es un objeto inanimado, imita la vida asumiendo la actitud de un ser viviente: parece caminar y tener en un brazo a su pequeño. De ahí que lo *siniestro* freudiano no sea solamente algo que fue familiar y que resulta extraño, sino también una duda en la naturaleza de un objeto que parece estar de alguna manera animado. Al mismo tiempo, las muñecas remiten, de manera sintomática, a las que Horna había fotografiado en el mercado de las pulgas de París, en 1933 (“Muñeca” de la serie *Les marchés aux puces*), y a la teoría surrealista de lo maravilloso que es el maniquí, la muñeca, el cuerpo mutilado (un ejemplo es la serie de Hans Bellmer, “La Poupée”). Este retorno produce un efecto. Muestra unas latencias.

El análisis de los fotomontajes que José y Kati Horna crean en ese período demuestra que el punto de partida es siempre el documento fotográfico. La foto tiene referencia directa con la realidad exterior, documenta un momento de la historia que tiene coordenadas temporales y espaciales concretas. Sin embargo, esta cuestión permite reflexionar sobre el por qué la foto es recortada y pegada en otro contexto, con otro orden y desplazada, por lo tanto, a otro nivel de legibilidad. Se ha visto cómo Horna amplía la foto del niño de Vicién, manipula la matriz y la monta en un espacio imaginario; lo mismo ocurre con la foto de Calle Marina. La respuesta es que «un documento encierra al menos dos verdades» (Didi-Huberman 2008 CITP: 41). Por un lado, está la referencia originaria que pretende documentar un acontecimiento histórico, por el otro la foto montada en el nuevo espacio de mostración da origen a más reflexiones. Por ejemplo que, sin conocer las fotos anteriores de la fotógrafa, hubiera sido difícil descubrir este entramado de relaciones: «ver nos permite saber» (Didi-Huberman 2008: 41). El montaje de las imágenes «funda toda su eficacia en un arte de la memoria» (Didi-Huberman 2008: 42). Desde su posición de refugiada, Horna parece querer comunicar precisamente esto: no olvidar el pasado, porque éste sigue allí presente bajo otra forma que es la del mundo imaginado en el fotomontaje y, al mismo tiempo, preanuncia su próximo (y definitivo) exilio a México.

Se trata de imágenes dialécticas de las que no se puede considerar un único aspecto, sino que requieren más lecturas según las distintas relaciones que entablan con las demás imágenes e, incluso, con las vicisitudes que atañen a la vida personal de

la fotografía. A este propósito, los fotomontajes adquieren nueva luz si se piensan desde el punto de vista de su fenomenología, es decir, como producto de una huida. En la sobredeterminación de tiempos y espacios que se cruzan anacrónicamente en la imagen, no hay que olvidar aquel momento en el que José Horna estuvo internado en un campo de concentración francés. Una experiencia que no está directamente documentada como en el caso de Agustí Centelles o Enrique Tapia Jiménez, pero que constituye el sustrato emotivo y existencial en la base del proceso creativo de la pareja. Se puede decir que la parte visual de la experiencia de los campos de concentración queda relegada a un fuera-de-campo metafórico muy poderoso que se puede sólo imaginar.

La otra cara del exilio francés: los campos de concentración

Considerar el fuera-de-campo en la experiencia de Kati y José Horna, significa entrar precisamente en la sobredeterminación de la imagen, en aquella maraña de tiempos y espacios heterogéneos que en ella se acumulan y que remiten a un más allá. Considerar el fuera-de-campo significa, también, adentrarse en otras historias que ofrecen puntos de vista ulteriores. No se trata de dar una lectura única y definitiva de la obra de Kati y José Horna, sino de mostrar posibilidades nuevas de interpretación que derivan de la comparación y del montaje con otras imágenes.

El síntoma es, en este sentido, un punto de partida importante para abrir una brecha de sentido en lo que el espectador ve. Es interesante observar, por ejemplo, las muñecas que salen a pie de la ciudad destruida en *Cartel de Francia* y ver cómo remiten sintomáticamente a un éxodo forzoso. Pensando en el contexto histórico de entonces, se puede suponer que el éxodo en cuestión fuera el de las miles y miles de personas que, amenazadas por el avance del ejército nacional, no tuvieron otra alternativa que la de huir a Francia.

La de 1939 fue la oleada más importante de exiliados, ya que ocurrió después de la caída del frente de Cataluña y, además, llegaba tras dos años y medio de guerra civil. Tanto los soldados como los civiles no tuvieron otra vía de escape que la de irse a Francia. A pesar de los temores que, en varias ocasiones, los políticos franceses habían expresado acerca de la posibilidad de una llegada masiva de refugiados, Francia no estaba preparada para acogerlos (Dreyfus-Armand 2000: 43). El gobierno español

intentó, por otra parte, buscar una alternativa a Francia y propuso la creación de una zona neutral donde las personas pudieran quedarse para recibir ayuda. Pero Franco rechazó el proyecto precisamente el día 27 de enero. Francia cerró la frontera, que volvió a abrir de nuevo el día 28 por la mañana para dejar pasar a los civiles. La escena que se presentó a la vista de los guardias era trágica: la mayoría de los refugiados iba a pie y cargaba con las pocas cosas que podía llevar. En la frontera esperaban soldados de la república, antifranquistas, mujeres, niños y ancianos; entre ellos había también personalidades conocidas como Federica Montseny, que había colaborado con Horta en la revista *Umbral*, Antoine Miró y Agustí Centelles, por citar algunos. En marzo de 1939 el número de refugiados llegaba a unos 500.000. El gobierno francés pensó que una solución podía ser la creación de campos de concentración en la costa.

De esa trágica experiencia existen numerosos relatos y testimonios de primera mano. Uno de ellos es el de un aviador de la república, Enrique Tapia Jiménez, tras haber estado internado en el campo de Argelès-sur-Mer, el primero en ser construido. Enrique Tapia Jiménez se alistó en 1932 en el Ejército del Aire y, cuando en 1936 estalló la guerra civil, participó activamente como partidario de la república. Al igual que muchos civiles empujados por el avance del frente nacional, Tapia Jiménez tuvo que abandonar su hogar en la Ciudad Condal, que compartía con su mujer y su niño de pocos meses, para dirigirse hacia la frontera francesa (Tapia Jiménez 2004: 18). Tuvo que esperar cuatro días antes de poder cruzarla. Al llegar a Le Boulou pensó que lo peor había pasado ya. Sin embargo, después de haber aparcado la camioneta que conducía y haber dicho a su familia que le esperasen mientras él buscaba un puesto de policía, un oficial francés lo llevó a la Gendarmería con la excusa de ayudarlo. Tapia consiguió escaparse, pero al volver al aparcamiento su familia no estaba. Tuvo que esperar tres meses en los cuales, ya sin esperanza alguna, decidió entrar en el campo de internamiento de Argelès (Tapia Jiménez 2004: 19).

Junto con el de Saint-Cyprien, el campo agrupaba dos tercios de los internados (Dreyfus-Armand 2000: 61). Como demuestran algunas fotografías de la época, el campo era, en realidad, una playa desierta dividida en rectángulos y delimitada por alambradas (Figura 143). Nada estaba preparado para acoger a los refugiados y protegerlos del frío del invierno. Las hileras de alambre delimitaban el espacio, pero faltaban barracas, al igual que infraestructuras que garantizaran las condiciones mínimas de higiene. La arena rodeaba cualquier cosa y la única forma para descansar

era la de cavar cobijos en ella.

En principio, tampoco existía separación entre hombres y mujeres, y los refugiados estaban abocados a la promiscuidad. Centelles que, como se verá, estuvo también internado en el mismo campo y luego en Bram, confirma que la promiscuidad era uno de los aspectos que caracterizaban la vida reclusa. La fotografía siguiente muestra este tipo de situación. En la playa se reúnen personas de cualquier edad y sexo. Como no había baños, la única forma para limpiarse era la de bañarse en el agua gélida del mar (Figura 144).



Figura 145: Anónimo, *Campo de Argelès-sur-Mer*, 1939



Figura 146: Anónimo, *Campo de Argelès-sur-Mer*, 1939

Había voluntarios para distribuir la comida (poco nutritiva y casi siempre insuficiente) y para construir las primeras barracas para alojar a los refugiados. Sin embargo, el número de personas seguía aumentando y ningún campo podía realmente garantizar lo básico para vivir. Los aviadores, entre ellos Tapia Jiménez, forman un grupo propio (Tapia Jiménez 2004: 20). Entienden que para sobrevivir tienen que organizarse como puedan. Es en ese momento que Tapia Jiménez saca su antigua cámara Grade y empieza a tomar fotos. Es importante subrayar que él no era fotógrafo profesional, sino un aficionado que mantuvo su pasión por la fotografía durante toda su vida.

Su obra sobre los campos de concentración franceses y las imágenes de Toulouse, que fue la ciudad de los republicanos, ofrecen un punto de vista nuevo. Su trabajo pudo conocerse gracias a la publicación en 2004 de una recopilación retrospectiva de sus fotos, acompañada de su biografía. Posteriormente se organizó en 2009 una exposición en Almería para recordar a los exiliados republicanos en Francia. Enrique Tapia hijo proporcionó el material fotográfico que pertenecía al archivo personal de su padre (Rodríguez 2009: 27).

En un campo de concentración, dice Agamben, una de las razones que permiten a un prisionero sobrevivir es la de convertirse en testigo (Agamben 1998: 13). De una forma parecida, Tapia se convierte en fotógrafo para testimoniar: no se siente fotógrafo pero entiende que la fotografía es para él el único medio capaz de dar cuenta de la realidad que está viviendo. La fotografía le sirve para dar una forma a lo que ve y que

quiere documentar. Necesita crear una imagen allí donde la imaginación falla. Se trata, ante todo, de imágenes-hecho, es decir, un intento de representación visual de una situación de degradación y humiliación (Didi-Huberman 2004: 114). Las imágenes-hecho entran en la categoría del gesto político de la resistencia, de la voluntad de testimoniar a pesar de todo (Didi-Huberman 2004: 114).

Con respecto a esto, es interesante ver qué es lo que Tapia rescata del universo de los campos de concentración y de qué manera lo representa. Sus fotos documentan sobre todo la vida cotidiana de los refugiados republicanos en los campos: el momento del rancho, del paseo por la playa, de las charlas con los familiares que llegan de visita. Son fotos que carecen totalmente de efecto estético: Tapia no poseía de hecho una formación artística capaz de ofrecer este matiz, a diferencia de otros fotógrafos o reporteros que valoraban lo estético como categoría importante de la foto. Tapia documenta como puede, eligiendo en varias ocasiones encuadres frontales y ligeramente alejados que le permiten incluir a más personas en la foto: es el caso de las fotos en grupo en las que fija los rostros de los aviadores y de los demás detenidos a la hora del rancho. Otras veces, la imagen da cuenta de la tentativa de evitar incluir en el encuadre las alambradas del campo: pero ellas están ahí inevitablemente. Tapia intenta evitar esta barrera subiendo a sitios más altos, como muestran otras fotos, y las imágenes registran ese movimiento mediante un encuadre picado (de arriba a abajo). En este sentido, el encuadre «participa intensamente en la formalización y apropiación simbólica» de la reclusión (Tisseron 2000: 26). Por más que lo intente, su mirada se topa constantemente con las alambradas de espino del campo (Figura 145). Y no podría ser de otra forma, ya que su punto de vista es el del preso que testimonia *desde dentro*: comparte la condición de recluso al igual que los referentes de sus fotos. Es en este sentido que la imagen-hecho adquiere todo su sentido: no se la mira como mero registro de la realidad, sino como el resultado de un acto en un contexto que condiciona la puesta en escena. Este contexto es la reclusión forzosa que limita la posibilidad de moverse y que, por lo tanto, obliga al autor a buscar una posición capaz de dar cuenta de la realidad. La reclusión es seguramente el aspecto más importante a la hora de observar tanto estas fotos como, en general, toda la producción fotográfica sobre los campos de concentración.

Como se decía al principio de este apartado, la fotografía de Tapia nace de la necesidad de sobrevivir para testimoniar, no solamente una experiencia personal, sino

la de miles de refugiados republicanos. Él también, al igual que los demás refugiados, padece la reclusión, los malos tratos de los gendarmes y las pésimas condiciones de vida del campo. Además, hay que tener presente otro aspecto a la hora de observar sus fotos: su historia personal, es decir, la de un hombre que ha perdido a su familia y que no sabe si volverá a verla. Probablemente es a partir de esa preocupación personal que se explica la repetición en sus fotos de escenas como los encuentros entre padres e hijos o los refugiados comunicando con las personas al otro lado de la alambrada.

Con respecto a esto se puede ver la primera imagen (Figura 145). El campo 1 bis de Argelès donde Tapia se encontraba, estaba destinado a las mujeres y a los niños. Las familias que vivían separadas podían comunicarse a través de la alambrada de espino mediante un locutorio improvisado. La alambrada delimita el espacio físico del hombre: le impide acercarse adonde no puede escaparse. Se trata de una barrera que limita el movimiento pero no la vista.

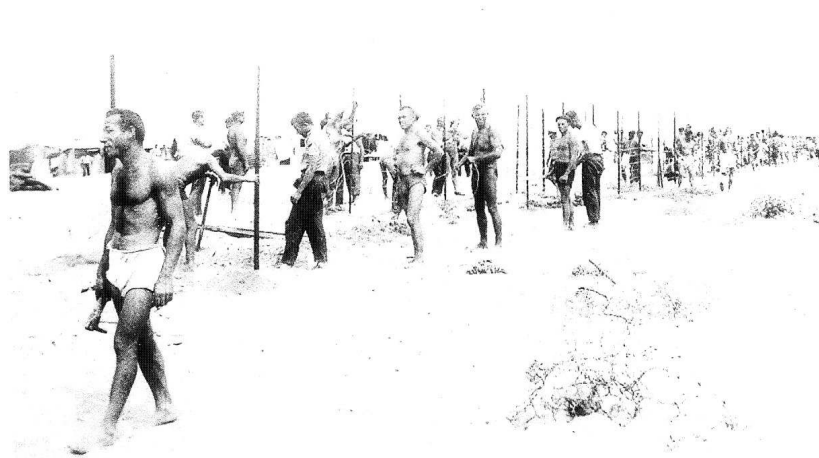


Figura 147: Enrique Tapia Jiménez, *El campo 1 bis de internamiento de Argelès*, 1939

La alambrada deja ver y tocar a la persona que está al otro lado (Figura 146). Las alambradas se convierten en *limes*, es decir, en «espacio y lugar susceptible de ser habitado» (Trías 1999: 47). Habitado mediante la vista y el tacto, como se puede ver en la foto del padre que habla y toca a sus hijos y a su mujer. Tapia busca desesperadamente un momento que brille por su humanidad y ternura.



Figura 148: Enrique Tapia Jiménez, *Un padre hablando con su hija*,
1939

Esto ocurre cuando, por ejemplo, las madres y los hijos esperan poder ver a sus padres. En esta última foto, al igual que en las demás, la mirada de Tapia se fija en el gesto del padre que acaricia a su hija a pesar de que la alambrada los separa inevitablemente. Aprieta el disparador en el instante del contacto familiar que genera una sonrisa en la cara de la niña. El encuadre, por cerrado que sea, no puede evitar la toma del campo ya que todos, fotógrafo incluido, están encerrados en él. Sin embargo, no importa que haya alambradas de por medio, ni que haya una pared a sus espaldas que recuerda el estado de reclusión: de ahí no se sale. Con esta foto y muchas más, Tapia parece querer arrebatar a esa realidad una imagen de esperanza y, a la vez, demostrar que, a pesar de todo, las personas luchan por mantenerse vivas.



Figura 149: Enrique Tapia Jiménez, *Un padre hablando con su familia*, 1939

El campo de Bram visto por Agustí Centelles

Posteriormente, para mejorar las condiciones de vida de los refugiados y bajo la presión de políticos y las protestas de la población local, se construyeron otros campos de concentración, el de Bram entre ellos (Tapia Jiménez 2004: 9). El fotógrafo catalán Agustí Centelles se encontraba allí en 1939 tras haber cruzado la frontera.

Centelles cuenta su experiencia en un diario que vio la luz en 2009 cuando Teresa Ferré lo publicó gracias a la ayuda de Sergi, el hijo del gran fotógrafo. El diario era en realidad el resultado de dos libretas que Centelles había empezado durante su internamiento en el campo de concentración de Bram y que, después, había guardado en un cajón de su escritorio. El material contenía información imprescindible a la hora de acercarse a las fotografías de aquel período de reclusión, ya que constituía un testimonio de primera mano. El diario empieza con una nota posterior del autor escrita el día 20 de abril de 1939, en la que hace una dedicatoria a su hijo Sergi e introduce el tema del diario:

A mi hijo Sergi y a los que puedan venir posteriormente.

Empiezo este relato de lo que es y ha sido mi vida en unos momentos trágicos para mí. Recluido en un campo de concentración en calidad de «refugiado», según las autoridades francesas; de preso, por las características del campo, por su ambiente, por su disciplina y por el comportamiento de los gendarmes que, siguiendo órdenes superiores, cuidan del funcionamiento del mismo. Tiempo me ha de quedar para hacer su descripción y hablar del tipo de vida que en él se lleva. (Centelles 2009: 15)

Ésta es la premisa que abre el relato del fotógrafo, que el día 6 de febrero cruza la frontera tras la victoria de Franco en el frente catalán y quiere dejar constancia de lo que ha vivido. Por un lado muestra la voluntad de contar los hechos para documentarlos desde un punto de vista histórico y social; por el otro expresa la necesidad de contar su historia al hijo que en aquel momento es un bebé y que, quizás, no pueda volver a ver en mucho tiempo. Esta necesidad se concretiza en la construcción literaria de un árbol genealógico en el que sitúa a sus progenitores: su padre, su madre (que murió cuando él era muy pequeño) y su madrastra, a quien llama madre, y que se ha portado con él como si hubiera sido su hijo (Centelles 2009: 18). Centelles habla de cada uno de los miembros de su familia con el afán de explicar a su hijo de dónde viene. Se advierte el miedo a no regresar del campo y a ser olvidado por

su niño. Posteriormente, cuenta cómo se hizo fotógrafo y sólo entonces, después de haber tejido la trama de su vida, empieza a apuntar en su libreta los acontecimientos que, día a día, pasan en una Barcelona lista para ser evacuada. El día 25 de enero cuenta lo siguiente:

Barcelona está desconocida a mis ojos. Algunos camiones, arrimados a los edificios donde hay dependencias oficiales, cargan precipitadamente. ¿Pero será posible que caiga Barcelona? ¿No habrá resistencia? ¿Por lo que parece, no! Todo el mundo huye. Por la Diagonal, soldados sin fusil, guardias de asalto, carabineros, mujeres, ancianos, niños, inválidos, todos cargados con maletas, paquetes o hatillos se dirigen hacia la carretera de Gerona. También desfilan carros de campesinos con la familia al completo. Todo se pierde, todo se abandona. Cuántos hogares quedan hoy deshechos, probablemente para siempre. ¡Qué cruel es la guerra! (Centelles 2009: 40)

La ciudad sufre una metamorfosis bajo el efecto de la guerra, que apaga poco a poco la ilusión de la victoria. Ya no hay esperanzas. Centelles huye de Barcelona con una única maleta que contiene el archivo de negativos Leica y las copias (Centelles 2009: 36). Se trataba de las fotos sacadas durante la guerra, fotos que entrarán más tarde en la memoria histórica de España.

Cuando Centelles cruza la frontera y acaba en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer, se siente un «hombre humillado» (Didi-Huberman 2009: 49). Humillado no solamente por la derrota de la causa republicana en la que creía y por la que se había comprometido, sino también por faltarle el trato respetuoso que se esperaba de la policía francesa y que no recibió. Didi-Huberman lo explica así: «L'home humiliat no és tan sols aquell que ha caigut a terra. És l'home a terra- aquella terra que, sigui on sigui, ja no serà mai més la seva- amb el dolor esquinçador de sentir el cap aixafat per la bota d'un altre home. La humiliació immobilitza per força. Trastoca les idees, et deixa mut» (Didi-Huberman 2009: 49). En el caso de Centelles, quedarse mudo significa no sacar fotografías. Al leer las primeras páginas del diario se comprueba que su atención se dirige al estado de las personas, al grito de los soldados senegaleses que le entra en los oídos y al trato reservado a los refugiados. Por otro lado, observa con amargura la falta total de compañerismo entre la gente. El día 11 de enero dice: «Compruebo que no hay compañerismo alguno. Todo el mundo se pelea con palabras más o menos gruesas. Los favores de amigo a amigo o de compañero a compañero son nulos» (Centelles 2009: 52). La situación empeora al día siguiente tras la llegada de más gente al campo. Los malos tratos de los soldados se suman a la

precariedad de las condiciones higiénicas y alimentarias. Centelles es incapaz de mirar a través de su cámara y documentar lo que está ocurriendo hasta que algo genera en él un instinto más fuerte de supervivencia:

Sigue llegando gente y más gente. [...] Hay mucha fuerza de senegaleses, soldados y gendarmes que maltratan continuamente. La aviación francesa sobrevuela continuamente el campo tomando fotos y haciendo reportajes cinematográficos. Hace mucho viento. El que ha logrado traer comida, come. Los confiados como nosotros, comemos pan. Saco fotos. (Centelles 2009: 52)

A pesar de todo decide tomar fotografías. Es su manera para enfrentarse a una realidad que al principio lo invade por completo y lo deja mudo. A partir de este momento empezará a documentar lo que ve y, entonces, a situarlo y construirlo no solamente mediante la escritura, sino también con su cámara Leica. Es importante considerar la complementariedad de estos dos medios de comunicación por lo que el uno le da al otro lo que falta: las palabras arrojan luz sobre lo que ocurre en la foto y ésta ofrece una forma sensible a las palabras. Mediante la fotografía, Centelles intenta, sobre todo, «arrebatar algunas imágenes a esa realidad. Pero también -puesto que una imagen está concebida para ser mirada por otro- arrebatar para el pensamiento humano en general, el pensamiento de “fuera”, un imaginable del que nadie, hasta entonces [...], había vislumbrado la posibilidad» (Didi-Huberman 2004: 23). Sin embargo, enfrentarse a la realidad para fijarla, registrarla, documentarla, significa también, en ese contexto, exponerse a unos riesgos. Centelles no quiere “pasar mal”: «No quiero exponerme sacando fotos. Si me ven, puede que lo pase mal» (Centelles 2009: 57). La reacción a la humillación de asistir a ese lamentable espectáculo y de ser parte del mismo se mezcla con el sentimiento de prudencia y con la conciencia de que una foto tiene el poder de exponerle a unos riesgos. La fotografía no expone solamente la materia de lo real, convirtiéndola en una forma sensible, sino que saca del escondite al fotógrafo también. Se trata por lo tanto de encontrar una forma para seguir documentando a pesar de este riesgo.

El día 1 de marzo, a las 10. 30, Centelles llega al campo de concentración de Bram (Aude). Su primera impresión del campo la recibe desde fuera cuando apunta lo que ve desde la ventanilla del tren: «Desde el tren se ve un incontable número de barracones de madera colocados simétricamente, según parece. Todo el campo está rodeado por alambradas de espino» (Centelles 2009: 61). A partir de ese momento el tipo de visión que Centelles tendrá del campo será desde dentro, en el papel de

prisionero. Por esta razón, lo que se ve en la imagen fotográfica no se puede separar del estado del sujeto que la saca (Didi-Huberman 2009: 52).



Figura 150: Agustí Centelles, *Llegada de refugiados al campo de Bram, 1939*

La fotografía (Figura 148) muestra la llegada de otros refugiados al campo de concentración de Bram. Lo primero que se ve es la alambrada, que inevitablemente se superpone al encuadre del fotógrafo. El campo está en todas partes, no se puede evitar. El punto de vista del fotógrafo se sitúa siempre detrás de la alambrada: su mirada no es nunca la de una persona en libertad (Didi-Huberman 2009: 52). Centelles ve desfilar delante de sus ojos a personas que, como él, están encerradas en el mismo campo. La alambrada es una barrera física: separa y delimita varias zonas del campo. Uno de los refugiados le devuelve inesperadamente la mirada al fotógrafo. El encuadre lo sitúa en el centro, en medio del desfile: lleva un abrigo largo y carga un saco al hombro. Los demás siguen el paso del gendarme que abre la fila.

La mirada a la cámara por parte del refugiado crea un contacto visual con Centelles que, en ese momento, no es simplemente un fotógrafo, sino un prisionero más. Se trata de una mirada igualitaria entre dos personas de la misma condición: la de la humillación. A este propósito explica Didi-Huberman que «el que mira i el que és mirat formen aquí una veritable comunitat d'experiència. Tot el que veu el que mira, no es limita només a mirarho, ho fa i ho pateix igual que tots els que mira, en

l'empatia d'una mateixa i única condició d'humiliat» (Didi-Huberman 2009: 53). Por el contrario se había visto, en la serie que Centelles sacó sobre el cementerio de Lérida, que el dolor tendía a aislar a la persona que sufre. El sufrimiento aísla a la vez que pide ser reconocido y entendido. Una forma de entenderlo y recibirlo es precisamente devolver una mirada, como acto de atención hacia el que padece la misma condición de miseria y reclusión. Por lo tanto, Centelles mira a la vez que es mirado: es el trabajo mismo de la humillación el que se hace visible (Didi-Huberman 2009: 53).



Figura 151: Agustí Centelles, *Refugiado en el campo de concentración de Bram*, 1939

En esta foto se ve a un refugiado durmiendo desnudo y cubierto apenas con una manta. Duerme en el suelo: la paja es su colchón y una chaqueta su almohada. Su mano izquierda le sostiene la cabeza. Esta imagen es un ejemplo de cómo la vida del hombre en el campo de concentración está sometida a múltiples privaciones. Centelles menciona muchísimas veces el frío, la lluvia y el fuerte viento que provocaba tanto en él como en los demás prisioneros una diarrea permanente. En el diario del fotógrafo la palabra «diarrea» es constante y vuelve con insistencia a lo largo de su permanencia en el campo. Se convierte en la pesadilla de los refugiados, ya debilitados por las pésimas condiciones climáticas. La diarrea despoja al hombre de las pocas fuerzas que le quedan. La foto del refugiado desnudo tendido en el suelo (Figura 149) parece sugerir precisamente ese estado de despojo, que no es solamente físico, sino moral también. Ante una visión de este tipo, Centelles se acerca con discreción: su mirada no es analítica, sino de compasión y comprensión. No hay juicio alguno. Como ocurría con la foto del desfile de refugiados, aquí también hay empatía. Su fotografía no opera

distinciones de estatus. Pertenecen todos a la misma comunidad recluida.



Figura 152: Agustí Centelles, *Refugiados en el campo de Bram*, 1939

El campo se convierte en el escenario de la vida despojada de todo, hasta del pudor. Esta fotografía muestra cómo era el retrete del campo. La imagen fue sacada al aire libre, en pleno día, y se ven varias personas haciendo sus necesidades delante de los demás, fotógrafo incluido. El mismo día de su llegada, Centelles escribe en el diario lo que le provoca la vista de estos retretes improvisados:

Tengo necesidad de ir al retrete. Éste me deja aturdido. Un cercado al aire libre cerrado en sus cuatro paredes por maderas hasta una altura de un metro cincuenta aproximadamente. Dentro, una zanja de unos 15 metros de largo por unos 50 cm de hondo. Unas maderas que atraviesan la zanja sirven para colocar los pies y hacer las necesidades dentro de la misma. No hay lugar para el pudor: hay que hacer las funciones más necesarias y repugnantes a la vista de todos los concurrentes al lugar. El trato francés deja mucho que desear. ¿Qué concepto tienen de quienes hemos tenido que cruzar la frontera a la fuerza? (Centelles 2009: 64).

Centelles se incluye siempre en lo que cuenta: el uso de la primera persona plural es un ejemplo de esto. En sus relatos cotidianos no evita comunicar los detalles personales que luego encuentran una forma sensible en la fotos que saca. La foto del retrete es otra afirmación por su parte: es su manera de compartir la experiencia con los demás. Él también tuvo que perder el pudor y salir más veces de día y de noche para ir al retrete, a pesar del frío, del viento y de la nieve. Se entiende, por lo tanto, que detrás de cada imagen hay también una toma de posición política. El acto fotográfico a pesar de todo se convierte en una afirmación de dignidad. Para dar

dignidad a las personas que pueblan este trágico escenario, Centelles lucha contra cualquier tipo de vergüenza o humillación. De esta forma, expone, saca a la luz todos los aspectos más íntimos; pone a la vista lo que normalmente se destina a un espacio privado del habitar.

La fotografía no es solamente un arma estética y política, es también un medio de supervivencia. Centelles lo reconoce desde el principio de su llegada en Bram. Su equipaje fotográfico es objeto de control por parte de los gendarmes franceses y el fotógrafo sabe que tiene que salvaguardar sus cámaras como sea. El día 1 de marzo escribe:

Bajamos en la misma puerta, nos alinean de a cuatro y nos conducen, en continuas paradas, hacia la parte derecha del campo. Allí hay unos veinte gendarmes alineados que registran toda clase de objetos y a las personas. Los mecheros son su debilidad. Me toca el turno a mí. El gendarme me pregunta qué son tantas cámaras fotográficas. Le enseño el carné profesional de la FJI y responde con un “*pardon, monsieur*”. Ya no mira detenidamente la maleta con el archivo de negativos ni la cartera grande. Le doy el encendedor y le digo que es un recuerdo de mi padre. Si no se hubiera acercado otro gendarme, creo que me lo habría devuelto. (Centelles 2009: 61)

El encendedor de su padre es el compromiso que Centelles acepta forzosamente para poder fotografiar. Es el objeto que atrae la atención del gendarme y, al dárselo, cumple con las condiciones del campo. Hay que ceder en algo. Centelles deja allí un objeto que es un recuerdo familiar, quizás el único que llevaba a su llegada en Bram. A pesar de todo, sigue con el equipaje fotográfico que sacará todas las veces que se encuentre en las circunstancias aptas para hacerlo. Por ejemplo, cuando va a la enfermería y fotografía al médico, cuando pide permiso para hacer un reportaje gráfico sobre la llegada del ministro francés o cuando inmortaliza una fiesta con los compañeros del campo.

Sin embargo, en el mes de mayo se observa un cambio. Centelles menciona la construcción de un laboratorio fotográfico en colaboración con su amigo Pujol. Pueden tirar copias y ampliaciones con papel bromuro en el mismo barracón del campo. A pesar de la escasez de material consiguen montar el laboratorio. Empiezan a vender las fotos que sacan y con el dinero compran comida (Centelles 2009: 92). El día 27 de junio Centelles cuenta lo siguiente: «Tenemos una clientela selecta. Todos los gendarmes acuden a que le hagamos fotos. [...]. El dinero de las fotos nos permite comprar pescado en escabeche, tomates en conserva, guindillas, leche, cebollas,

huevos, puros y puritos» (Centelles 2009: 118). Centelles encuentra la manera de arrebatar no una, sino muchísimas imágenes a lo no imaginable. Produce formas para testimoniar (Didi-Huberman 2009: 58).

Hacia otro exilio

«La noche era glacial y el prado no era de color verde sino blanco. Diez centímetros de nieve lo recubrían por completo. Ni un solo cobertizo. Nada para comer. Nada para beber...» (Rafaneau-Boj 1995: 56). Con estas palabras, Antonio Miró cuenta lo que veía en el campo de internamiento. El frío y la nieve son otros factores que se suman al horror del campo. Se ha notado que estas palabras vuelven repetidas veces también en los relatos de Centelles y adquieren una forma en sus fotos. Vuelven incluso en los dibujos de otro refugiado español que estuvo internado en el campo de Argelès-sur-Mer, el dibujante Antonio Rodríguez Luna:



Figura 153: Antonio Rodríguez Luna, *Campo de concentración de Argelès-sur-Mer*, 1939

El frío lo invade todo. Las mantas no protegen lo suficiente; tapan los cuerpos en el éxodo hacia una tierra más segura. No se ve lo que han dejado atrás, ni hacia dónde van. Las figuras que Rodríguez Luna pinta en la serie *Éxodos* de 1939 parecen fantasmas vagando en la nada. Son cuadros «de una melancolía y una desolación casi alucinantes. Tierra y cielo se enrojecen y como que se penetran entre sí para realizar más la soledad, la terrible soledad de unos hombres vencidos y en trágica dispersión, después de un prolongado combate por alcanzar la luz» (Rejano 1971: 20).



Figura 154: Antonio Rodríguez Luna, *El éxodo*, 1939

En sus dibujos los hombres se convierten en espectros cuyos rostros o no se ven o parecen máscaras. El rostro, que es lugar de la identidad, sufre una metamorfosis siniestra. Se congela a causa del mismo frío. El frío y la nieve, que recorren las imágenes y los relatos, son fenómenos que se abren por un instante al sentido. Relampaguean sintomáticamente y tejen una casi imperceptible relación con la escena que Horna representa en *Cartel de Francia* donde la muñeca harapienta lleva en brazos a una muñequita desnuda: se pueden ver las huellas que dejan detrás de sí en la nieve y se puede imaginar el frío que sienten. Con respecto al frío, a la nieve y a los rostros que se convierten en máscaras, véase ahora otra foto de Horna. Se titula *Invierno en el patio* y fue sacada en París en 1939, antes de que la fotógrafa se embarcara para exiliarse de manera definitiva a México. Lo único que se sabe de esta foto es que fue publicada en el catálogo de la exposición *Los sentidos de las cosas*, que ya se ha mencionado al principio de este capítulo, y que fue creada tras el internamiento de José Horna en el campo de refugiados. A pesar de la ausencia de informaciones ulteriores, es interesante notar algunas analogías con los temas tratados hasta aquí.

La foto muestra dos máscaras blancas: una en posición frontal respecto a la cámara, la otra está al revés. Una tiene rasgos de mujer, mientras que la otra parece más bien tener rasgos masculinos. La de la derecha se parece a una máscara de teatro,

mientras que la otra podría ser más bien la cabeza en yeso de una estatua. Están en el suelo; quizás sea un jardín, porque se nota detrás un árbol completamente cubierto de nieve. La nieve lo rodea todo y pesa en las ramas del árbol. Al lado de las máscaras hay una manta harapienta y “ensuciada” por el blanco de la nieve que parece tapar un cuerpo que no se ve.



Figura 155: Kati Horna, *Invierno en el patio*, 1939

El cuerpo, que ya en *Cartel de Francia* había sufrido una primera metamorfosis convirtiéndose en muñeca, sufre una degradación ulterior en *Invierno en el patio*. Horna va alejándose aún más de la representación humanizada del cuerpo, sólo queda el rostro, sede de la identidad del sujeto. Pero el rostro se ha convertido en algo artificial, sin expresión alguna, en máscara. Sin embargo, la máscara que Horna pone en escena parece no ocultar nada. Al contrario, es como si el rostro mismo fuera una máscara.

Respetaría más bien el significado del término griego *pròsopon* que indica el rostro y la máscara a la vez: es lo que se muestra a la vista de los demás (Frontisi-Ducroux 1991: 132). Por lo tanto, la máscara puede suprimir y sustituir el rostro. Se verá cómo, posteriormente, la máscara volverá más veces en las fotografías de Horna. Junto con otros objetos como las muñecas, siempre presentes desde el principio de su producción, la máscara se presentará bajo diferentes formas. Como simulacro de un rostro que ya no existe o como *pròsopon*. Lo que interesa destacar, de momento, es la metamorfosis que lentamente atañe al cuerpo del individuo que, durante la guerra civil, era cuerpo de carne y hueso y que, poco a poco, va convirtiéndose en un simulacro. Es un proceso que Horna llevará hasta el extremo durante su exilio mexicano.

CAPÍTULO VI
EL EXILIO A MÉXICO

Exilio a México: contexto general

Durante un tiempo, el trabajo en *Agence Photo* proporcionó a la pareja cierta tranquilidad económica y emotiva. Después de la trágica experiencia de los campos de concentración, con todas las privaciones y el sufrimiento que ella implica, la huida a Perpignan en busca de refugio y, finalmente, la llegada a París, Kati y José Horna podían disfrutar en ese momento de un poco de paz. *Agence Photo* les daba también la oportunidad de volver a colaborar en la creación de fotomontajes y collages, como solían hacer cuando trabajaban en la revista *Umbral*. De hecho, fue así como se conocieron: Kati era fotógrafa y José dibujaba los mapas para los republicanos. *Cartel de Francia* y *L'Enfance* son el producto de esa colaboración, que seguiría también en los años siguientes. Sin embargo, esa estabilidad terminó el día que, paseando por las calles de París, un policía les pidió los papeles. José Horna no los tenía y le sancionaron (Moorhead 2010: 66). A partir de ese momento estaba fichado y el riesgo de que le detuvieran o enviaran a España era muy alto. La única solución fue la de pedir ayuda a dos embajadas: Kati optó por Hungría, su país natal y José propuso México, que ya había empezado una política de acogida y ayuda para los refugiados españoles. Quedaron después de algunas horas en un café para comunicarse los resultados: Kati no tuvo suerte, mientras que José sí. México les acogería.

La disponibilidad de México no extraña si se piensa en la posición que tomó durante la guerra civil con respecto a España: un apoyo al frente republicano que fue decisivo. Esto se debía no solamente a las buenas relaciones que los dos países habían establecido durante la Segunda República (Lida 2011: 22), sino también a la necesidad de defender unos principios fundamentales. En efecto, México, representado por Lázaro Cárdenas, basaba su política en «la autodeterminación, no intervención, solución pacífica de controversias, igualdad jurídica de los estados respecto a las obligaciones internacionales contraídas y cooperación internacional» (Vázquez Hernández 2010: 8). De modo que, cuando estalló la guerra civil española, México condenó desde el principio la amenaza nazi-fascista que había irrumpido en el país. Apoyar España significaba, entonces, defender esos principios en los que México creía. Por lo tanto, apoyó a la República española cuando las demás potencias democráticas la habían abandonado (Beevor 2009: 210). El 2 de agosto de 1936 Francia propuso el

principio de «no intervención» al que se adhirieron 27 países, pero no México. De ahí en adelante, México hizo lo que pudo para apoyar a la causa republicana.

A pesar de los escasos recursos de los que disponía, ya que en aquella época México era un país pobre, Lázaro Cárdenas envió, a principios de septiembre de 1936, 20.000 fusiles Mauser y veinte millones de cartuchos y vituallas (Beevor 2009: 212). La ayuda no constaba solamente de armas, sino también de comida que, a partir del segundo año de guerra, empezaba a escasear. Las lentejas eran el alimento principal, tanto que se convirtieron en el símbolo de la resistencia republicana. Se las llamaban irónicamente “Las píldoras del Dr. Negrín”(Bolinaga 2009: 226). Además del envío material de víveres y armas, Cárdenas se preocupó por acoger en 1937 a 500 niños evacuados de España, los famosos «Niños de Morelia» que llegaron al puerto de Veracruz en el barco *Mexique*. Después de la derrota republicana, el presidente siguió apoyando esta política de acogida, y el 20 de abril de ese mismo año desembarcó en Veracruz otro grupo de 77 refugiados españoles en el *Flandres* (Beevor 2009: 639).

Detrás de esta «política de atracción» no había, sin embargo, solamente un afán de generosidad, como subraya también Clara Lida en su ensayo *Un exilio en vilo*. En efecto, ya desde el principio de la guerra civil española, se materializó la idea de que se podía traer a México a los españoles refugiados que habían huido y que poseían «un alto grado de calificación laboral, profesional y técnica» (Lida 2011: 22). En un informe del 10 de septiembre de 1939, cuando ya la guerra había terminado con la victoria de los nacionales, Cárdenas subrayó una vez más la aportación positiva que hubiera recibido México al acoger «esas energías humanas que vienen a contribuir con su capacidad y esfuerzo al desarrollo y progreso de la nación» (Lida 2011: 22). La intención inicial del gobierno mexicano era la de acoger a esa “élite cultural” pero, al terminar la guerra en España, estuvo claro que había que dar asilo a más gente. Desde la llegada de los «niños de Morelia» en 1937, más barcos llegarían a México hasta alcanzar en poco tiempo los 20.000 refugiados, cinco mil de los cuales pertenecían a la llamada “clase intelectual” (Fagen 1975: 56).

El Barco, L' Enfancey el torbellino de Niño de Vicién

En uno de estos barcos, el *De Grasse* viajaron Kati y José Horna en 1939. Era un barco francés que zarpó del puerto de Le Havre en Normandía y llegó a Nueva York a

finales de 1939. Hay que precisar que existen versiones diferentes con respecto a la fecha de llegada a México. En la ya mencionada entrevista con Manuel García, la fotógrafa no ofrece datos más precisos pero el autor añade una nota afirmando que el barco llegó el 30 de diciembre de 1939 (García 2001: 71). Sin embargo, en la reconstrucción que Elena Poniatowska hace en la novela *Leonora*, dedicada a la vida de la pintora surrealista Leonora Carrington, aparece una fecha determinada e incluso añade que el barco pasó por Ellis Island (Poniatowska 2011: 307). Se excluye que se trate de una construcción ficticia, ya que la misma información la confirma Joanna Moorhead en el catálogo de la exposición *Surreal Friends* (Moorhead 2010: 67). De todas formas, el viaje fue largo y no faltaron las dificultades, ya que la pareja se encontraba sin dinero y los barcos para México escaseaban. En Ellis Island supieron que sólo quedaban dos billetes de primera en el barco que salía para Veracruz, pero no los podían pagar. Los demás refugiados, que en su mayoría eran judíos como Kati, decidieron recoger el dinero entre todos y pagar los billetes a la joven pareja (Moorhead 2010: 67). Kati y José Horna llegaron a Veracruz y desde allí cogieron un tren para Ciudad de México.

Antes de centrarse en la etapa mexicana de la fotógrafa, que es también la última de su vida, hay que dar un paso atrás en el tiempo y volver a su estancia española. Examinemos un fotomontaje que la pareja realizó en España en 1939 y que alude al tema del viaje en barco. El salto temporal que hay que dar para analizar el fotomontaje se justifica principalmente por tres razones. La primera es la analogía temática que se relaciona con el contexto histórico del exilio y de la travesía por mar. La segunda es la analogía de la técnica usada por Kati y José Horna, la del fotomontaje, que anticipa la trayectoria que luego emprenderán con *L'Enfance* y *Cartel de Francia*; en efecto, estos dos trabajos en colaboración se colocan después desde el punto de vista cronológico. La tercera razón y, quizás la más importante, tiene que ver con la aparición del síntoma que, como ya se ha explicado, es un objeto dialéctico, «una cosa de doble faz, una percusión rítmica» (Didi-Huberman 2008: 63). Se observarán detenidamente las tres razones mencionadas y el juego dialéctico al que dan lugar.

El fotomontaje se titula *Barco* (Figura 154)y, probablemente, fue creado cuando aún trabajaban para la revista *Umbral*, ya que fue allí donde empezaron a colaborar juntos. Al igual que los demás fotomontajes de la pareja, éste también se compone de una parte icónica (el dibujo de José Horna) y de una parte indicial (la foto de Kati

Horna). El tema principal de la composición es un barco en el que viajan varias personas. El sujeto ocupa la casi totalidad del espacio que, en términos más precisos, corresponde a una hoja de 17x22 cm. El barco se sitúa en el centro que, como se ha observado en las fotos, es el lugar que atrae la atención o el lugar que cobra importancia. Sin embargo, la mirada no se fija en un solo punto, sino que vaga y se detiene en los múltiples detalles que componen la heterogeneidad de la imagen. El fotomontaje impide una mirada unitaria.



Figura 156: Kati y José Horna, *Barco*, 1939

Obsérvense ahora en detalle a las personas que componen la tripulación. Empezando por la izquierda, se puede ver a un hombre sentado en la proa del barco mirando con unos prismáticos hacia un horizonte invisible. Detrás de él, tumbada en el interior del barco, hay una mujer con los brazos cruzados y mirando hacia arriba, en actitud pensativa. A su lado, una mujer embarazada está sentada con la espalda apoyada en flanco del barco y haciendo punto, posiblemente algo para el hijo que

nacerá. En frente de las dos mujeres hay varios objetos: una maleta atada con cuerdas para que no se pueda abrir, una caja de madera cuyo contenido se desconoce y lo que parece ser un colchón, enrollado y atado también con cuerdas. Al lado de la mujer haciendo punto se ve un chico que libera de sus manos una paloma mensajera que se va hacia el fuera-de-campo de la imagen. Otra persona, no se sabe si hombre o mujer, escribe una carta bastante larga sin prestar atención a lo que ocurre a su alrededor. De pie en la popa del barco, se ve un hombre con barba pescando y, a su lado, sentado en la actitud pensativa de siempre, el niño que el espectador ha encontrado ya varias veces: el *Niño de Vicién* (1937). La mirada del niño se dirige hacia la tierra que el barco está dejando: probablemente hacia España, hacia donde vuela también la paloma con su mensaje, quizás escrito por el mismo personaje arrodillado con la carta entre las manos. La dirección del barco se puede deducir por la camisa atada al mástil que se agita hacia la izquierda, donde está el hombre de los prismáticos. En esa dirección está la “tierra prometida” y territorio de salvación. En la orilla izquierda se pueden entrever unas flores, mientras que en la orilla derecha (la tierra abandonada) se ve una rana o sapo mirando hacia el barco. Es interesante observar, también, que el mástil funciona como límite que, al mismo tiempo, separa y pone en comunicación dos espacios. La parte derecha del barco es la que está dirigida hacia al pasado, a España en este caso, y es la parte que se mantiene enlazada con ella: con la carta que lleva la paloma y la que escribe el personaje arrodillado. Pero es también la parte que añora la tierra abandonada: la mirada del niño es esto y, a la vez, expresa una duda con el dedito en la boca. La parte central e izquierda del barco se proyectan, en cambio, hacia el futuro, es decir, hacia la tierra que los salvará: los prismáticos permiten verla desde lejos. La idea de una tierra que les espera da confianza en un futuro mejor: el niño va a nacer allí, lejos de la guerra y no en España. La referencia a la guerra civil española es lícita por el hecho de que aparece el elemento visual que la lleva en sí mismo, cargado, además, de todo el sentido adquirido en sus múltiples apariciones: el niño de Vicién. Se trata de una imagen dialéctica que como se ha dicho, es «un relámpago esférico, que atraviesa el horizonte entero de lo pretérito» (Benjamin 2009: 60). Este relámpago rompe el fluir homogéneo de la historia y crea un anacronismo. A la reconstrucción cronológica de la historia se opone, dice Benjamin, una mirada que se demora donde «la tradición se interrumpe» porque sus puntas y escarpaduras «obligan a detenerse a quien quiere pasar por sobre ellas» (Benjamin 2009: 72). No se puede pasar por encima de la figura

del niño, porque procede de un contexto histórico específico, el de la guerra civil, y de un momento temporal determinado, el año 1937 en que la foto fue sacada.

A partir de este año hasta 1939, la figura ha aparecido en tres imágenes diferentes: *L'Enfance* (serie de dos fotomontajes del que sólo se ha analizado uno hasta ahora) y *Barco*. Además, su aparición se relaciona de forma sintomática con tres territorios geográficos, España, Francia y México (país de publicación de los fotomontajes), que corresponden al itinerario de la fotógrafa y su marido.

El niño de Vicién lleva en sí mismo el sentido del contexto originario de la toma. En los capítulos anteriores se le ha definido como la imagen-matriz, es decir, el negativo original del que se han sacado, sucesivamente, las demás copias. A partir del negativo fue posible, incluso, manipular la imagen, como ocurría en *L'Enfance*, donde el niño aparecía mirando hacia la izquierda (en origen era hacia la derecha). El sentido de la figura del niño adquiere otros matices según el contexto de mostración. En la toma original aparecía sentado en la entrada de una casa, en el primer y segundo fotomontaje de *L'Enfance* estaba sentado en una escalera suspendida y encima de una nube, respectivamente; en *Barco* está sentado en la popa. Por lo tanto, el niño es el mismo; lo que cambia es el contexto y con él, el sentido que esta figura adquiere. Siguiendo el método de exposición por montaje, en el que se rompe el fluir homogéneo del tiempo para introducir el dinamismo de la imagen dialéctica, se introduce en la argumentación un elemento más, es decir, la otra imagen que compone *L'Enfance* (Figura 155).

El segundo fotomontaje que compone *L'Enfance* es importante para introducir otros espacios de relación con el niño en el torbellino temporal que estas imágenes crean. El fotomontaje se compone de una parte icónica y una indicial, al igual que los demás. En este caso, la indicial es doble, ya que son dos las imágenes-matrices que la componen: el niño de Vicién (1937) y el edificio bombardeado de la calle Marina en Barcelona (1938).



Figura 157: Kati y José Horna, *L'Enfance*, segundo fotomontaje

La misma calle que se ha visto varias veces en la serie sobre los bombardeos de Barcelona y que aparece sintomáticamente en *Cartel de Francia* como base del escenario de guerra. El edificio se veía a medias pero se reconocía claramente. La analogía indicial permite enlazar las dos imágenes a pesar de que el referente-niño aparece, en *Cartel de Francia*, bajo forma de muñeca.

Este tipo de exposición por montaje, que es la base del método dialéctico, es capaz de «dispersar la apariencia (Schein) de lo siempre-igual, e incluso ya sólo de la repetición, en la historia» (Benjamin 2009: 113). Se entiende, por lo tanto, que la aparición del niño no puede analizarse desde el punto de vista meramente repetitivo. No vuelve a la imagen como lo siempre-igual: a pesar de que su aspecto es el mismo, cambia el bagaje de sentido adquirido en los diferentes espacios en los que ha estado y que, finalmente, lo han transformado alejándolo de lo humano, como ocurre en *Cartel de Francia*. Queda por ver qué tipo de espacios son los que entretejen con él una

estrecha relación. Resumiendo, el niño aparece: en la puerta de una casa; sentado encima de una nube; de una escalera suspendida; en un barco; y se puede incluir, también la calle, como lugar evocado en *Cartel de Francia*.

En el capítulo IV se ha explicado la importancia de la calle en las fotos de Horna y se ha mostrado, también, que se trata de un espacio ambiguo. Su ambigüedad deriva del contexto en el que se sitúa. Durante la guerra, la calle se convierte en el territorio de la infancia donde los niños juegan a reinventar la realidad con lo que encuentran al azar. Para el niño, la calle es el espacio de la libertad recobrada: ya no existen reglas que lo obliguen a quedarse en casa. La calle se convierte en el espacio “anárquico y variopinto” que rompe con la rutina de las familias. Por otro lado, durante el conflicto se experimenta un cambio en negativo debido a la destrucción del hogar y de las estructuras que garantizan la protección individual. Los bombardeos crean el vacío allí donde antes estaba el lugar del habitar. Las fotos que Horna sacó en Madrid atestiguan este aspecto. La calle pierde el carácter de libertad y se convierte en la vía de escape obligatoria para dejar una ciudad destruida por la guerra (*Cartel de Francia, Evacuación de civiles de Teruel*). Los personajes que aparecen en los fotomontajes de Horna siempre dejan algo a sus espaldas.

La calle remite también a la conexión y a la comunicación entre espacios diferentes. Lo mismo se puede decir de la escalera, objeto ambiguo que implica un doble movimiento: se la puede bajar o subir. Mediante la escalera, la parte superior de la composición y la inferior se comunican. El niño está sentado en los primeros peldaños. No se mueve, está esperando. La escalera es una conexión, un puente entre dos partes de la imagen: la escalera se puede bajar o subir. El niño que está sentado en ella, sin embargo, no se mueve. En el segundo fotomontaje de *L'Enfance*, esta inmovilidad se reitera y refuerza en la imagen de la nube. La nube es un elemento icónico nuevo que, introducido en el circuito de la composición, desata una constelación de sentido. Para empezar, se puede pensar en las características que la nube asume en la representación pictórica con tema religioso. Un ejemplo pueden ser los frescos del Renacimiento o del Barroco en los que la nube remite simbólicamente al mundo de Dios. Al mismo tiempo, es algo que no puede ser agarrado y definido, ya que su misma naturaleza se lo impide: es efímera, puede desvanecerse. Desde un punto de vista simbólico, sin embargo, esta última característica remite a la trascendencia divina y a un espacio que está más allá de lo que el hombre ve. En la capilla Sixtina,

por citar un ejemplo entre muchos, las nubes constituyen la arquitectura del mundo divino. En ellas se sientan los ángeles mirando hacia abajo o están de pie los seres que pueblan este espacio trascendente. El ejemplo da también otra información: cuando la nube remite a un más allá, pierde las características que habitualmente la constituyen y adquiere otras. Si las nubes permiten a Dios sostenerse de pie, es porque han perdido su inconsistencia, y esto porque pertenecen a otra dimensión. Este cambio se debe al valor simbólico que la nube tiene. La nube recibe también a Jesús antes de entrar al mundo de Dios. Al principio de los Hechos de los Apóstoles se le:

Entonces los que se habían reunido le preguntaron, diciendo: Señor, ¿restaurarás el reino a Israel en este tiempo? Y les dijo: No os toca a vosotros saber los tiempos o las sazones, que el Padre puso en su sola potestad; pero recibiréis poder, cuando haya venido sobre vosotros el Espíritu Santo, y me seréis testigos en Jerusalén, en toda Judea, en Samaria, y hasta lo último de la tierra. Y habiendo dicho estas cosas, viéndolo ellos, fue alzado, y le recibió una nube que le ocultó de sus ojos. Y estando ellos con los ojos puestos en el cielo, entre tanto que él se iba, he aquí se pusieron junto a ellos dos varones con vestiduras blancas, los cuales también les dijeron: Varones galileos, ¿por qué estáis mirando al cielo? Este mismo Jesús, que ha sido tomado de vosotros al cielo, así vendrá como le habéis visto ir al cielo. (Hechos de los apóstoles, Biblija.net)

La nube no solamente recibe a Jesús, sino que tiene la función de ocultarle de la vista de los que se quedan en el mundo terrenal. Por lo tanto, la nube se convierte en umbral. Volviendo al fotomontaje de *L'Enfance* y al niño sentado en la nube, se puede observar que el sentido de la imagen adquiere otro matiz que antes no se había considerado. De una forma parecida al Jesús de los Evangelios, el niño puede sentarse en la nube porque ya no pertenece al mundo de los humanos. Probablemente ha muerto: el árbol de ramas secas, sin hojas y agujereado, que yace detrás de él, también sugiere esta idea. Los ojos del niño miran hacia la derecha, que es la parte del cuadro donde no hay nada: miran al fuera-de-campo. Vuelve literalmente la espalda a lo que pasa "abajo" en el mundo de ruinas y escombros que la guerra ha dejado. El edificio derrumbado sigue allí, índice de una realidad que ha expulsado al niño. Al contrario, por ejemplo, de lo que pasaba en *Cartel de Francia* donde las muñecas (degradación de lo humano) convivían en la misma dimensión de lo demás representado. En cambio, Horna coloca ahora al niño encima de una nube, aislándolo de la realidad terrenal a la que pertenecía. De esta forma reafirma la ausencia de lo humano. El único referente presente ya no pertenece al mundo de los vivos; su presencia es síntoma inquietante de

la ausencia de vida. El niño se nos presenta y nos mira. De esta forma, la visión se desgarrar porque en ella trabaja algo que sólo se puede captar como *desgarro*, ausencia ineluctable (Didi-Huberman 2010: 205). Lo que falta es, sobre todo, el contexto original de mostración del niño: una calle y la puerta de una casa en Vicién. La imagen-matriz se refería a un niño de carne y hueso que la fotógrafa encontró en su vagabundear por los pueblos aragoneses. La matriz es fruto de ese encuentro que ahora, desde el presente de este análisis, se vuelve *profético*. «Es a partir de la situación actual» dice Didi-Huberman, «que el pasado más lejano debe analizarse en sus efectos de autodesciframiento “profético”» (Didi-Huberman 2008: 146).

Siguiendo, por lo tanto, esta línea de exposición el análisis vuelve al elemento icónico del barco con que se ha abierto el presente párrafo. Como se ha dicho, la imagen-matriz de 1937 mostraba al niño en la entrada de una casa: al situarse en el espacio liminar de la puerta estaba expuesto a la ambigüedad que su ambivalencia implica. La puerta separa y deja entrar; es cópula y disyunción a la vez (Trías 1999: 50). El barco del último fotomontaje retoma la idea de la casa que es, también, un espacio de tránsito: es la casa flotante que permite moverse de un lugar a otro. El barco comparte con la casa algunas características, ya que es el lugar que preserva al niño de los males terrenales. Habita en el sentido de que permanece al amparo de lo que él conoce y que cuida de él (Heidegger 1976: 99). En este sentido el barco es un lugar inmune que protege a las personas que habitan en él de una realidad que las ha expulsado. Sin embargo, hay que considerar también que el barco está rodeado del mar que permite la navegación: en este caso, el agua no es solamente símbolo de purificación, sino de incertidumbre, ya que el hombre está abandonado a su destino (Foucault 2008: 18). Se verá este aspecto en breve.

Con respecto a esto, se ha hablado ya de la sobredeterminación de la imagen y del trabajo del síntoma, pero es preciso insistir en su capacidad por dejar aparecer «la larga duración de un pasado latente» (Didi-Huberman 2008: 144). Las supervivencias que el síntoma deja aflorar como un relámpago, para luego desaparecer, permiten enlazar la imagen del barco con una iconografía ya conocida en la Edad Media. La analogía icónica permite dar un salto temporal e introducir un anacronismo productor de otros sentidos. El barco es el que Hyeronimus Bosch pintó a principios del siglo XVI y que llamó *La nave de los locos*.



Figura 158: Hieronymus Bosch, *La nave de los locos*, 1510

No se presentará aquí un análisis de la obra de Bosch, ya que el intento es mostrar algunas relaciones y, también, unas reconfiguraciones con el fotomontaje de Horna. Se mencionarán, por lo tanto, sólo los aspectos pertinentes para el desarrollo de esta interpretación. Desde el punto de vista histórico y cultural el cuadro apareció en un contexto que ya estaba familiarizado con el tema de la locura y de la nave (Centini 2003: 54). Pocos años antes, en 1492, se publicó en Basilea un poema satírico titulado *Narrenschiff* de Sebastian Brandt, que remite precisamente a estos aspectos. Esta obra creó un verdadero género literario en el que la figura del loco tenía que poner en evidencia los vicios comunes sin preocuparse por las consecuencias. Al loco le estaba permitido hablar libremente, ya que su condición mental lo excluía de la

comunidad. En el libro de Brandt la locura es el emblema del pecado que convierte a los hombres en exiliados, siempre en busca de un puerto donde atracar (Centini 2003: 54). El motivo del barco cargado de locos parece tener un origen en un hecho verdadero según Foucault, que señala en esta imagen la antigua costumbre de transportar de una ciudad a otra a los insensatos para alejarlos de la comunidad (Foucault 2008: 18).

En la obra de Bosch la locura tiene un aspecto satírico, ya que los locos que él representa son gente alegre e indiferente a lo que pasa fuera del mundo del barco. El barco es, entonces, el espacio de la libertad de expresión: un lugar inmune, un espacio al que era posible relegar a los personajes incómodos de la sociedad (Centini 2003: 56). Por otra parte, la nave funciona como una cárcel: el loco está en un lugar cerrado, puesto fuera de la ciudad y fuera de la tierra misma (Foucault 2008: 19). El límite es su cárcel. Considerando estos aspectos opuestos, se puede afirmar que la nave asume, entonces, un doble significado de salvación y perdición. En general, el cuadro es una crítica directa al clero que el pintor elaboró a partir del motivo, ya conocido, de la nave de la iglesia que se dirige hacia la salvación (Centini 2003: 59). Bosch elimina el carácter solemne de la iconografía original y añade elementos satíricos: el mástil ya no es el crucifijo, sino un árbol de la cucaña; la tripulación no se compone de religiosos, sino de locos. Cada personaje hace lo que da la gana: hay quien come, quien se baña desnudo o quien canta y toca.

Kati y José Horna proponen, en cambio, una imagen distinta. Se puede notar que algunos elementos se mantienen, mientras que otros han sido reconfigurados según el contexto histórico y social de la época. Se mantiene, por ejemplo, la iconografía del barco como lugar ambiguo. Se verá en breve en qué sentido. Sin embargo, la tripulación que habita este espacio insólito no tiene nada que ver con los locos de Bosch. No representan los vicios y los pecados de la época. Más bien, encarnan a los desafortunados sin patria. Las mujeres, el niño, el hombre pescando y esa otra persona escribiendo la carta representan a las víctimas de la guerra: son gente común. Una diferencia importante con el cuadro de Bosch es que si en éste faltaba una dirección y el barco estaba literalmente a la deriva, en el de Horna sí la hay, y bien clara: el hombre con prismáticos nos la enseña. Además, el espectador puede advertir el sentimiento de incertidumbre o, quizás, de nostalgia que el niño expresa con su posición: mira hacia atrás, hacia lo que deja.

La lechuza que en Bosch representaba la herejía, ha sido sustituida por una paloma mensajera: es ella la que posibilita la comunicación con la tierra abandonada. El árbol de la cucaña ha desaparecido en la obra de Horna y se ve, en cambio, una camisa deshilachada como vela. Faltan, sobre todo, los aspectos lúdicos presentes en Bosch: no hay comida, no hay bebida, no hay música. El hombre que está de pie en la popa del barco intenta pescar, pero lo que consigue es un pez minúsculo. Falta la sátira. Horna ha reconfigurado el tópico del barco según el contexto histórico y cultural de su época y, sobre todo, según su punto de vista. La representación de Horna difiere en tono y sentido de los carteles que la propaganda republicana hizo durante la guerra civil española. Se muestra aquí un ejemplo significativo:



Figura 159: Juan Antonio Morales, *Los Nacionales*, 1937

El cartel es atribuido al pintor español Juan Antonio Morales, quien durante la guerra civil española combatió en el frente y colaboró con la Alianza de Intelectuales Antifascistas. El cartel es una caricatura de los nacionales y de sus apoyos internacionales. En el barco, que se llama "Junta de Burgos" en referencia a la sede del

gobierno militar rebelde, viajan: un cardenal (situado en el centro haciendo el gesto de bendición), un oficial del ejército, un capitalista con el saco de dinero en mano y la esvástica nazista en la solapa de la chaqueta, dos moros, un pájaro. El mástil es, en realidad, una horca de la que cuelga un mapa de España y un rótulo que pone “Arriba España”. Todos los aspectos que formaban la iconografía de la nave de la iglesia han sido reconfigurados en clave satírica. En efecto, la sátira es el instrumento que desmonta y des-construye la realidad constituida y la remonta al revés (Domenichelli 1985: 179). El resultado es que no queda nada de la solemnidad que caracterizaba el cuadro originario: el cartel desvela una realidad distinta que ridiculiza los aspectos del poder.

En el fotomontaje de Kati y José Horna se puede reflexionar sobre otro aspecto: el barco deja una tierra para alcanzar otra. Las dos orillas son visibles y permiten, por lo tanto, establecer una dirección junto a varios indicadores de movimiento: el viento que sacude la camisa-vela, el hombre de los prismáticos y el niño que mira hacia atrás. La imagen estructurada de esta forma plantea dos preguntas: «¿Qué tierra dejamos a nuestras espaldas y hacia dónde vamos?» (Cacciari 1996: 19). La respuesta está en la imagen misma. La tierra que se deja y la nueva no se pueden ver del todo, pero su presencia parcial en el campo de la imagen remite metonímicamente a un espacio situado en el fuera-de-campo. Este espacio condiciona la interpretación de la imagen.

El aspecto interesante de esta travesía es que Kati y José Horna han introducido una meta. Las personas que habitan temporalmente el barco esperan, entonces, poder llegar a la meta en cuestión; se espera que «al final se realice el plan que había sido anunciado» (Galimberti 1996: 63). Mientras tanto, lo que se ve es la duración de un presente en tensión. El barco o acaba de salir o está a punto de llegar. El movimiento del barco es «acercamiento tanto como separación» (Didi-Huberman 2008: 12). Esta es, también, la posición del exilio: entre una vida interrumpida y una vida posible. Sin embargo, antes que hablar de exilio, condición que afectó a Horna y a muchos de su generación, habría que hablar sobre todo de tránsito. Todos los espacios que se han visto hasta ahora son liminares: remiten al paso y a una situación transitoria. En este sentido, el barco asume la ambivalencia de lugar inmune que acoge y protege a los desafortunados, pero también de «cárcel del tránsito» (Foucault 2008: 19), porque los mantiene durante un tiempo indefinido en el *limes*. El límite que debe ser pensado en forma afirmativa «como espacio y lugar susceptible de ser habitado» (Trías 1999: 47).

Una última reflexión acerca de este fotomontaje es que puede pensarse como imagen de la postura que Horna asume durante toda su vida. En particular, el gesto del niño de mirar hacia atrás realza un aspecto de la posición del exiliado que afectará siempre a la fotógrafa. Didi-Huberman lo explica con estas palabras: «debemos contar con todo lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizás negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto nuestra posición» (Didi-Huberman 2008*: 11). Para entender a la fotógrafa y su obra hay que recordar estas palabras. Kati Horna no dejará nunca de contar con ese fuera-de-campo que ha sido lo que ella vivió antes de llegar a México. Por lo tanto, la reaparición del niño de Vicién puede ser interpretada como un paradigma de la memoria: allá donde ella estuvo, el niño aparece en sus fotos. Esto explica, también, por qué la fotógrafa recorta y pega la misma figura del niño desplazándola a otros niveles de inteligibilidad. Demuestra que la fotografía del niño no encierra una verdad única. Por un lado, atestigua un acontecimiento que ha ocurrido de verdad, por el otro, induce a reflexionar sobre el sentido que ese mismo acontecimiento tuvo para ella. En este sentido, las imágenes son «superficies de inscripción privilegiadas para estos complejos procesos memoriales» (Didi-Huberman 2008*: 43). Es significativa, a tal propósito, una frase que Horna solía citar para sintetizar su experiencia como fotógrafa: «las fotografías deben ser una vivencia» (Anza-González 2001: 34). Por lo tanto, las fotos no derivan de una mera voluntad de hacer, sino que son, sobre todo, el producto de lo que uno ha vivido y sufrido.

En este sentido, la foto del niño remite a un encuentro real ocurrido durante la guerra de España que en Francia se convierte en la representación de la infancia y que en México, finalmente, vuelve a aparecer en un suplemento de la revista *Siempre!* de 1964. La fotografía venía junto con otras de la guerra civil española (seleccionadas por el joven escritor José Emilio Pacheco) y acompañada por un fragmento del poema de Miguel Hernández, *Hijo de la luz y de la sombra*, que parece captar lo que esta foto evoca:

Hijo del alba eres, hijo del mediodía.
Y ha de quedar de ti luces en todo impuestas,
Mientras tu madre y yo vamos a la agonía,
Dormidos y despiertos con el amor a cuestas.

Ciudad de México

El gobierno mexicano había intentado limitar la residencia en la ciudad de México a unos pocos intelectuales y profesionales y situar en las zonas periféricas a los demás refugiados. Sin embargo, el centro de la vida era la capital mexicana y en 1939 los españoles que habían sido diseminados por el país, se trasladaron a los centros urbanos (Fagen 1975: 53). Desde el punto de vista administrativo, la capital era un punto de referencia para los recién llegados, ya que allí estaban los funcionarios de las organizaciones de ayuda a los refugiados republicanos, el SERE y la JARE, que se formaron al producirse la huida en masa de los ciudadanos españoles. Estas organizaciones colaboraron con la Junta de cultura española, que Juan Negrín creó en París en marzo de 1939, y que se ocupaba de patrocinar proyectos agrícolas e industriales, además de organizar la actividad cultural de los desterrados españoles (Caudet 2011: 64). Entre sus iniciativas financió la publicación de la revista *España Peregrina* y la editorial Séneca. En cambio, en la capital, Lázaro Cárdenas fundó en 1938 la Casa de España como «centro de investigación y creación para recibir a los artistas y creadores republicanos más destacados» (Lida 2011: 24).

Importa señalar que llegaron a la capital personas de diferente *status* social y cultura y también de diferente nacionalidad e ideología. Por lo tanto, la integración en el nuevo ambiente mexicano fue compleja. Los españoles, en general, se consideraron desde el principio como un grupo aislado de la comunidad a pesar de los orígenes hispánicos comunes (Fagen 1975: 59). Aspecto éste, que desaparecería en poco años al hacerse definitivo el exilio. Por su parte, los mexicanos demostraron actitudes diferentes. A pesar de las palabras comprensivas del presidente Lázaro Cárdenas, que intentaba crear un clima de acogida tolerante y respetuoso, no faltó en el pueblo mexicano cierto recelo. La llegada en masa de los miles de refugiados españoles suscitaba dudas y perplejidades: el cambio social sería significativo. Sin embargo, hay que precisar que, en general, los refugiados fueron bien acogidos. Adolfo Sánchez Vázquez recuerda, por ejemplo, el instante en que por fin llegó a México, después de dieciocho días de travesía en el *Sinaia*, el barco que entró en la memoria colectiva de los exiliados y que dio el nombre a la revista que se redactó durante el viaje:

Mi memoria registra vívidamente [...] no sólo el caudal incontenible de impresiones sonoras y visuales, y el río jubiloso que se desborda en nosotros al pisar al fin tierra libre, sino la intensa emoción

que nos sacude todo el cuerpo ante los veinte mil obreros que nos saludan en el muelle agitando sus brazos, alzando los estandartes y pancartas entusiastas, y lanzando entusiastas vítores. Un espectáculo inolvidable [...] (Sánchez Vázquez 2006: 128).

Por otra parte, el barco *De Grasse*, en el que viajaban Kati y José Horna, desembarcó en Veracruz, última parada de un viaje muy largo que no concluiría allí, sino que seguiría en tren hasta Ciudad de México. Se puede imaginar lo que la pareja pudo ver desde la ventanilla citando estas palabras de Octavio Paz que bien describen el impacto visual con la nueva tierra de acogida:

Ascender a la ciudad de México desde las playas arenosas y ardientes de Veracruz es recorrer todos los paisajes, de la sofocante vegetación de los trópicos a las tierras templadas de la meseta. [...] Del vaho impresionista y sus colores violentos a la sobriedad de una composición regida por la geometría del dibujo. Contrastes y oposiciones pero, asimismo, combinaciones súbitas y conjunciones insólitas. (Paz 2001: 493)

La ascensión describe una experiencia de visión totalmente nueva para el viajero que no ha estado nunca antes en México. Se puede imaginar el asombro y la fascinación por esta tierra que reúne tantos contrastes y que, sin embargo, conserva aún su armonía. Y finalmente, se pueden imaginar la expectativa y la esperanza que los Horna albergaban para la nueva vida que iban a empezar lejos de la guerra. La fotógrafa le estaría muy agradecida a México durante los cincuenta años allí vividos.

Los Horna llegaron, tras un viaje de varias horas, a Ciudad de México: «El Distrito Federal es una ciudad que tiene origen de quimera, sacada del agua, levantada sobre el agua. Los mexicanos viven sobre lo inestable, trampa, marisma y pantano a la vez. Aquí lo real y lo irreal se confunden» (Poniatowska 2011: 285). A la inestabilidad del territorio contribuye también un afán de renovación y cambio de la ciudad que se respira en los años '40. Cuando los Horna llegan a Ciudad de México encuentran aún un horizonte urbano horizontal, una ciudad llana con edificios que no superan los dos pisos de altura pero que, en poco tiempo, se transformaría muy rápidamente (Debroise 1984: 94). Edificios de las épocas anteriores serían derrumbados para dejar espacio a los primeros rascacielos, otros en cambio se convertirían en cines, almacenes o tiendas (Gruzinski 2004: 35). La capital sufre, entonces, la metamorfosis de la modernidad, aspecto que el pintor Juan O'Gorman intentará representar, pocos años después, en el mural *La ciudad de México*:



Figura 160: Juan O'Gorman, *La ciudad de México*, 1947

La capital se presenta como un universo heterogéneo y en constante cambio. Un ambiente en el que permanece el aura mítica de la ciudad junto con las nuevas construcciones arquitectónicas. Un «hormiguero de almas» y «una congregación de tribus» con un rumor «que viene del fondo de los tiempos», «murmullo incoherente de naciones que se juntan o dispersan». Una ciudad «que todos soñamos y que cambia sin cesar mientras la soñamos» (Paz 1987: 47). Con respecto a esto, Octavio Paz señala el contraste como uno de los rasgos que forman ese ambiente: «Lo que se puede decir del México de aquella época es que era una ciudad llena de grandeza caída. Grandeza y pobreza: vieja grandeza y melancolía» (Paz 1988: 9-10).

Una casa mágica

Con una maleta en la mano y su marido al lado, la fotógrafa llegó a este nuevo ambiente. La pareja se instaló, entonces, en una casa en la calle Tabasco de la Colonia Roma. Se trataba de una zona construida a principios del Siglo XX y ubicada cerca del centro de la capital. Durante el Porfiriato, la Colonia había sido renovada mediante la construcción de varios edificios y gozaba de cierta importancia al ser la zona ocupada por la alta burguesía. Entre los años '40 y '50, acogió a varias comunidades extranjeras y de diferente clase social. El escritor estadounidense Jack Kerouac vivió en la Colonia Roma en los años cincuenta, al igual que Leonora Carrington, Remedios Varo y el fotógrafo húngaro Imre Emerico Weisz, llamado Chiki, y amigo de infancia de Horna y Robert Capa. Hablar de la Colonia Roma no significa solamente situar la casa entendida como lugar del habitar de Kati y José Horna, sino sobre todo el centro

neurálgico de su labor artística y de su inspiración.



Figura 161: Anónimo, *Kati Horna en la ventana de su casa en México*

En la producción fotográfica de Horna, la imagen de la casa no ha faltado nunca. Sobre todo durante la guerra civil española, su mirada atenta se detuvo en varias ocasiones en las paredes derrumbadas de un edificio, en el interior de algún centro de acogida o en la ventana abierta de una casa. Fragmentada en múltiples visiones, la casa vuelve como referente principal de la vida del hombre y, quizás, también de la suya. Desde que dejó su casa natal en Budapest, donde vivía con sus padres y hermanas, la fotógrafa vivió en Berlín, París, Barcelona y Valencia: nunca tuvo la posibilidad de construir un espacio privado sin tener que huir, hasta que llegó a México. Por lo tanto, hablar ahora de la casa de Kati Horna es referirse a ella, a su mundo personal, a las cosas que pudo construir. La persona y el lugar son una cosa sola. Después de haber estado con ella en distintos lugares del tránsito (la puerta, la escalera, la calle o el barco) y de haber asistido, a través de sus ojos, a la tragedia de una casa violada por las bombas, ha llegado el momento de traspasar el umbral de su morada. Porque, a pesar de que existen sus fotografías, sus series y sus publicaciones, «parte de ella se nos esconde. Parte de Kati está en su casa» (Anza-González 2001: 27).

La gente que la conoció no puede evitar hablar de Kati sin mencionar su casa. Además, tanto su hija como los artistas y los amigos que entraron en ella, coinciden en afirmar que su casa era un espacio mágico. Con respecto a esto, Enrique Creel, que

conoció a Horna a finales de los cincuenta, dice:

Entrar a la casa de Kati era sentirse envuelto en un mundo de magia en el que las cosas que estaban pasando sólo podían pasar ahí y en la que estaban presentes un conjunto de elementos mágicos que derivaban tanto de su obra creativa como de su personalidad» (Anza-González 2001: 27).

La casa se presenta como un envoltorio que arropa y transporta al visitador hacia un mundo mágico que no ha de entenderse como una realidad separada, sino al revés, como la realidad misma «ofreciéndose como *lo nunca visto y lo ya visto*». Un espacio en el que «todo está animado y cada parte está en comunicación viviente con ese todo» (Paz 349). Las razones de esta unión indisoluble entre el hogar y la persona tienen que ver con la relación que Horna tenía con su casa y con los ámbitos de interés asociados a ella como el trabajo, la maternidad y la amistad.

Por primera vez en su vida, la fotógrafa podía trabajar en casa. Con su marido compartía un taller situado justo en frente de la ventana que aparece en la foto de arriba. El taller era, a la vez, laboratorio fotográfico: un lugar de creación para ambos, lo cual permitía una colaboración más estrecha y una mezcla insólita de artes diferentes como, por ejemplo, el dibujo, la fotografía y la escultura. Tanto que la fotógrafa no se limitó a fotografiar, sino también a construir objetos de vario tipo y materiales. La llamaban “escultora de objetos”. Estanislao Ortiz, que trabajó con ella durante años y con ella compartió la cátedra de fotografía en la Academia de San Carlos, dijo: «Todo en su casa es una extensión de ella misma, no sobra y no falta nada. Ella tenía una relación personal con los objetos porque en cada una de sus cosas está su identidad: los objetos eran ella» (Anza-González 2001: 27). La mezcla de artes diferentes no ha de extrañar, ya que para ella la escultura era otro medio para enriquecer la fotografía, como lo había sido el dibujo en el caso de los fotomontajes. La fotografía es más que nunca un género híbrido con el cual poder experimentar y hasta jugar.

Un acontecimiento personal que seguramente influyó de forma decisiva en la creación de estos objetos fue el nacimiento de Norah, su única hija. A ella, tanto Kati como José Horna destinan algunos de los objetos que producen. El primero es significativo no solamente por el tema que presenta, sino por la colaboración con otra artista del exilio, la pintora surrealista Leonora Carrington:



Figura 162: Leonora Carrington y José Horna, *Cuna*, 1949

Se titula *Cuna* y aparece en una foto que Kati sacó el mismo año de su construcción (Figura 161). La niña sonriente que está sentada en ella es Norah. El objeto artístico creado por José Horna y Carrington es complejo y, como ocurría con las fotos de Kati, hay que considerarlo desde el punto de vista de su sobredeterminación de tiempos y de espacios: un choque inevitable de anacronismos que obligan al espectador a un trabajo de la memoria.

La cuna es el producto de distintos factores que no se refieren solamente al nacimiento de Norah. Es, ante todo, fruto de un encuentro que tuvo lugar en 1943 entre los Horna, la pintora catalana Remedios Varo, esposa de Benjamin Péret, y Leonora Carrington que llegó a México con su marido Renato Leduc. Las circunstancias de ese encuentro no se conocen detalladamente. Un dato seguro es que la Colonia Roma fue también el destino de Varo y de Carrington nada más llegar a México.



Figura 163: Kati Horna, *Norah en su cuna*, 1949

Por lo tanto, se puede suponer que esto facilitó las cosas. Además, las tres parejas habían vivido experiencias parecidas: la salida de sus países de origen, la guerra de España, la huida a Francia y, finalmente, el exilio a México. Sus itinerarios coincidieron en más de una ocasión. Para empezar, Remedios Varo, Leonora Carrington y Kati Horna estuvieron en París en 1937. Ese año Carrington llega a la capital francesa con su compañero de entonces, el pintor surrealista Max Ernst; en cambio, Remedios Varo llega a París para estar con el poeta Benjamin Péret, con el cual empezará una historia de amor duradera. Gracias a él, entra en contacto con el grupo surrealista encabezado por André Breton y formado por Victor Brauner, Max Ernst, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Joan Miró y Roberto Matta. Mientras tanto, Kati Horna acababa de llegar también a París, después de haber pasado una temporada en Berlín y en Budapest. Ese año recibe el encargo de crear un álbum de fotografías sobre la guerra civil española. A partir de 1937, las tres mujeres seguirán caminos distintos, cada una según su propia inclinación artística y sus vicisitudes personales. En 1943 vuelven a coincidir en México.

La fecha de ese encuentro es importante porque establece también el comienzo de una amistad y de una colaboración artística destinada a durar una vida entera. De esta unión artística entre Kati Horna, Remedios Varo y Leonora Carrington se ha

hablado, en manera detallada, sólo recientemente con ocasión de una exposición que se organizó en Chichester (Londres) en 2010. Sin embargo, se trata de un aspecto fundamental a la hora de entender la obra de Horna. Un año después, el episodio del encuentro se convierte, incluso, en material narrativo de la novela *Leonora* de Elena Poniatowska. La autora lo sitúa en el capítulo dedicado a Remedios Varo. La escena tiene lugar en la calle Gabino Barreda donde la artista catalana tenía su casa. Paseando por allí, Leonora ve de repente a Remedios Varo y piensa que se trata de una aparición. Superada la emoción del reencuentro, Varo la invita a pasar a su casa. Los pensamientos de Leonora expresan la felicidad y, sobre todo, el reconocimiento de sí misma en un espacio familiar:

Es la primera vez desde que llegó a México que Leonora se siente bien. En el departamento que Remedios comparte con Benjamin Péret la reciben, pegados con una chinche, un dibujo provocador de Picasso, uno fálico de Tanguy, otro ya conocido de Ernst. Está en terreno familiar. - Pasa por favor a tu humilde casa, como dicen los mexicanos. Kati Horna le tiende las manos. (Poniatowska 2011: 307)

Poniatowska ofrece, además, un acertado retrato de Kati Horna y Remedios Varo que puede ayudar a entender las diferencias y las peculiaridades de las dos mujeres:

Pequeña, inteligente, dinámica y observadora, lleva noticias del exterior a la casa. Ver su falda escocesa es ya un regalo. Kati no tiene la menor coquetería. En cambio Remedios ciñe su cintura, ya de por sí delgada, con un cinturón ancho, se viste de negro y guarda dos pares de zapatos de tacón alto. Nueve años mayor que Leonora, es la maestra, la animadora, la que enamora a los hombres, la que protege a Benjamin y todavía se da el lujo de recoger gatos perdidos y convertirlos en talismanes [...] (Poniatowska 2011: 309)

En cambio Leonora Carrington es un ser inquieto y visionario. Nacida en Inglaterra de una de las familias más ricas de su tiempo, se opuso desde niña a la voluntad de sus padres. Fue amante de su maestro, el surrealista Max Ernst y se quedó con él hasta que le enviaron a un campo de concentración francés. Este acontecimiento provocó en la pintora un colapso mental y enloqueció. Después de haber estado encerrada en el manicomio de Santander, consiguió huir a México gracias a Renato Leduc, periodista y diplomático mexicano. Con Kati Horna compartiría la afición por fabricar muñecas de todo tipo y con José colaboraría en la creación del vestuario para sus títeres de madera y pintando el desfile de seres fantásticos en la ya citada *Cuna*.

La *Cuna* remite de manera sintomática al tema que se ha presentado al principio de este capítulo y que recurre más veces no solamente en la obra de Kati y José Horna. Se pueden mencionar por ejemplo las navecillas fantásticas que aparecen en los lienzos de Remedios Varo y cuya insistente presencia es sintomática de cierta poética del tránsito. Entre las obras más significativas se citan *Trasmundo* (1955), *Exploración del río Orinoco* (1959), *La Huida* (1961) y *Tránsito en espiral* (1962). En todos estos cuadros el protagonismo lo tienen las navecillas que la pintora sitúa en mares fantásticos o en ríos. Su tránsito es continuo: siempre se dirigen hacia algún lado. A veces exploran los ríos, otras veces se mueven en espiral dentro de caminos ya establecidos, como bien enseña *Tránsito en espiral*.

La *Cuna* tiene forma de barco y fue pensada para que diera la sensación de estar «en perpetuo movimiento» (Uribe Hernández 2003: 53). Esta sensación se debe a determinadas características estructurales. La primera es que José Horna, después de haber dado forma a la navecilla, la puso encima de dos cilindros de madera de distintos diámetros. De este modo, la navecilla se inclina hacia un lado, como bajando de una ola que efectivamente está allí presente, ella también de madera y fragmento de un instrumento musical que Horna tomó de la casa familiar (Uribe Hernández 53). A este movimiento se opone la dirección del desfile pintado por Leonora Carrington. El desfile se compone de criaturas fantásticas, seres híbridos en tránsito que se dirigen hacia la popa de la nave.

Se ha visto al principio de este capítulo que la nave es un espacio ambiguo. Según el contexto donde aparece, asume el valor de salvación o de condena. En la obra de Kati y José Horna esta imagen se repite, ante todo, como experiencia del viaje que tuvieron que emprender. En segundo lugar, como motivo iconográfico que vuelve en su obra: el fotomontaje constituía un primer ejemplo. En tierra mexicana se asiste a la reiteración del motivo que se presenta con algunas variantes. Es interesante que la nave aparezca ahora asociada a la cuna, espacio del niño recién nacido y de su sueño. En este sentido, el viaje por mar se relaciona también con el viaje onírico hacia el inconsciente. Por otra parte, esta asociación entre la cuna y el barco remite de manera sintomática a un episodio bíblico: el de Moisés que fue abandonado por su madre que lo entregó a las aguas del Nilo. El niño yacía en una cesta que había sido recubierta de betún para que pudiera flotar y en ella permaneció hasta que lo encontraron. Por lo tanto, la cuna se convierte en barco que protege al niño de los peligros y que, al mismo

tiempo, lo lleva hacia una vida nueva. De una forma parecida funciona también el arca de Noé cuya forma recuerda precisamente la de una cuna que acoge y protege, espacio familiar que remite al vientre materno. Por otra parte, la cuna que José talla e imagina como si estuviera zarpando en las olas, prevé un espacio interno, un fondo destinado al cuerpo que la ocupará. De ahí que el objeto mire al espectador desde este fondo que está vacío. La ausencia no ha de ser pensada aquí como algo negativo, ya que la forma misma de la cuna y su espacio interno remiten ineluctablemente a un cuerpo en carne y hueso que pronto lo ocupará.

En este sentido la foto que posteriormente Kati Horna saca a la niña en su cuna, rescata esta ausencia. En la nave que la protege está ahora su hija: está a salvo. La fotografía registra un momento de la cotidianidad que tiene en realidad un valor significativo en la vida de los Horna. No se trata solamente de fijar lo anecdótico y curioso, sino de reunir en la misma imagen fotográfica unos objetos capaces de desatar las latencias que llevan en sí mismos. Probablemente no se entiende del todo el sentido de esa cuna-nave que protege y salva, si no se menciona un episodio real que atañe a la vida familiar. La niña pequeña de Kati y José Horna aún no tenía nombre. Una noche sus padres se dieron cuenta de que estaba mal. La niña estuvo a punto de morir y, en la confusión general, los Horna llamaron a Leonora Carrington. No se sabe precisamente lo que pasó pero la pintora inglesa llamó a un médico y salvó a la niña. Kati, como gesto de gratitud hacia ella le puso nombre Norah, de Leonora entonces, su salvadora (Moorhead 2010: 73). Por lo tanto, la *Cuna* ha de verse como un objeto aurático «cuya aparición despliega, más allá de su propia visibilidad, lo que debemos denominar sus imágenes, sus imágenes en constelaciones o en nubes, que se nos imponen como otras tantas figuras asociadas que surgen, se acercan y se alejan» (Didi-Huberman 1997: 95).

Kati Horna “Escultora de objetos”: una propuesta de lectura

La *Cuna* no es el único objeto aurático. En la casa de los Horna había varios que yacían por todas partes, «en cada rincón y encima de todos los muebles» (Anza-González 2001: 29). Estaba, por ejemplo, la *Casa de muñecas* que construyeron para Norah y el *Espejo marino* que José fabricó para su cumpleaños, las marionetas de

madera, las muñecas, la *Caja con sirena* de 1972 y la *Caja de puros con muñeca y foto* de 1983 que Kati creó a partir de materiales heterogéneos. Son objetos que a menudo se han definido como surrealistas por la magia que Horna conseguía conferirles. Con respecto a ellos, Enrique Creel dice:

Tanto su fotografía como sus objetos de arte estaban dentro de la corriente surrealista, la que ella seguía no tanto como un movimiento, sino por la magia interna que tenía, la que convertía la realidad en sueño y que permitía que viviéramos un mundo de sueños con su realidad. (Anza-González 2001: 29)

En la entrevista que Horna hizo con Manuel García se habla también de esta cuestión. La fotógrafa nunca se adhirió al Surrealismo como movimiento y no produjo su obra a partir de un manifiesto. Esto no excluye que algunos aspectos propios del Surrealismo cupieran en su visión del mundo. Horna entró en contacto con el arte surrealista en París en los años treinta y frecuentó los ambientes con él relacionados. Es probable entonces cierta influencia o simple interés en algunas temáticas. En su primera serie dedicada al *Mercado de las pulgas* (1933) manifiesta una gran fascinación por el mundo de los objetos y por su disposición caótica. Su mirada se detiene en los puestos del mercado y registra no solamente la variedad de cosas que yacen amontonadas en ellos, sino sobre todo la extrañeza que deriva de su estar colocadas en un contexto ajeno a su función. Son, como se decía, objetos «huérfanos del origen, de su autor» y por esta razón entran en lo que los Surrealistas llaman «el hallazgo», es decir, el encuentro con lo inesperado. La fotógrafa se apropia de esta poética del descubrimiento y la aplica a su forma de ver el mundo. Con la mirada elige y aísla los aspectos que le llaman la atención, como un edificio, un perro, un hombre, un niño, una muñeca o las ruinas después de un bombardeo, y presenta todo como *lo nunca visto y lo ya visto*, que está en la base del concepto de magia explicado por Octavio Paz y que para los Surrealistas coincide con lo maravilloso. La actitud mágica y maravillosa de Kati Horna es, por lo tanto, «un cierto modo de dejar que la realidad se manifieste de forma inusual sin que por ello deje de ser la realidad que es» (Puelles Romero 2005: 134). Para que la realidad se manifieste de forma inusual hace falta, también, otra cualidad. André Breton lo sabía y en el *Primer Manifiesto del Surrealismo* de 1924 exalta el poder revelador de la imaginación: «Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que puede llegar a ser, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta, también, para que me abandone a ella, sin miedo al engaño» (Breton 1980:

19). La magia, a la que tanto Enrique Creel como otros aludían hablando de Horna, tiene que ver con esto. Es mediante la imaginación como se llega a concebir la realidad como un universo mágico donde «las partes están unidas por una corriente de secreta simpatía» (Paz 2001: 349). En consecuencia, la casa y sus objetos no se pueden pensar como ámbitos separados, sino como parte del mismo universo. Con respecto a esto, una frase del poeta surrealista Paul Eluard resume con acierto la visión de Horna en su proceso creativo: «Il y a un autre monde mais il est dans celui-ci». Es a partir de esta idea que los objetos de Horna han de ser vistos e interpretados.

La frase del poeta Eluard alude a la existencia de otro mundo que no ha de ser buscado lejos de la realidad tal como se la conoce. Este mundo existe y coincide con el nuestro. Queda por ver cómo Kati Horna se apropia de esta fórmula en el proceso de creación artística. El primer ejemplo es la *Caja con Sirena* que se ha mencionado al principio de este apartado.



Figura 164: Kati Horna, *Caja con sirena*, 1972

La fotografía muestra una caja de madera abierta y apoyada sobre su lado más largo. La tapa ha sido pintada de negro y lleva pegados a su superficie, perlas y piedrecitas coloreadas de vario tipo y dimensiones. En cambio, la otra parte de la caja ha sido pintada de azul claro y en la pared del fondo hay un espejo. Dentro de la caja hay un ser fantástico difícil de reconocer si no se lee el título: es una sirena.

Ahora bien, el espectador encuentra por primera vez este tipo de objeto y el impacto con él puede extrañar, ya que hace falta acostumbrar la mirada a un objeto artístico diferente. Hasta ahora el análisis se ha ocupado únicamente de la obra fotográfica de Horna mostrando los recursos usados, las técnicas, los diferentes tipos de encuadre e intentando dar unas pistas de lectura de la imagen. Sin embargo, no se trata de considerar los diferentes ámbitos separadamente, ya que Horna concebía su quehacer artístico como un proceso en el que la escultura y la fotografía se complementaban. La escultura es el instrumento que le permite ensanchar las posibilidades de la fotografía: gracias a ella da forma y consistencia a personajes maravillosos y a escenarios fantásticos que antes sólo podía realizar con el fotomontaje. Lo que ella crea alimenta una visión que necesita renovarse continuamente y que busca, entre las cosas comunes, lo inesperado, la sorpresa y la fascinación por *lo nunca visto*.

Con respecto a esto, se pueden hacer algunas consideraciones. Las primeras se refieren a la caja. La caja contenía probablemente otra cosa: por ejemplo, para fabricar *Caja con muñeca*, Horna usó una caja de puros. En este sentido, lo que se ve se acerca al concepto de *ready-made*, ya que recupera un objeto de uso cotidiano y le asigna otra función. Y este es el aspecto interesante. Es suficiente observar la caja desde otro punto de vista para que empiece una metamorfosis del sentido. Por un lado, la caja mantiene su función originaria de contenedor; por el otro, se presenta como retablo o escenario. Lo que en él se ve es, entonces, una puesta en escena simbólica. Kati Horna no es la única artista que concibe la caja de esta forma. Empezando por los surrealistas, se puede citar a Gala Eluard, Marcel Duchamp (que fabricó una maleta-caja en 1936), Man Ray (*Pandora's Box* 1962), Joseph Cornell (*Object-Roses des Vents* 1942-56) o Charles LeDray (*Secret Shame* 1991). La caja es un objeto evidente porque se da como tal y es reconocible; y al mismo tiempo es un objeto inevidente porque «su extrema manejabilidad lo condena a todos los juegos» (Didi-Huberman 1997: 56).

La puesta en escena que Horna concibe prevé, para empezar, que la caja tenga el color del mar y que su fondo remita al fondo marino. A tal propósito, es interesante el uso del espejo que aparece varias veces también en la obra fotográfica de Horna. El espejo aparece detrás de la sirena: un uso de este tipo podría remitir al agua. Un recurso, éste, que no es nuevo. Por ejemplo, las culturas africanas del Congo suelen usar el espejo para referirse a los elementos de la cosmogonía y el agua es uno de los

principales (Mack 1995: 62). Sin embargo, el espejo no se limita a esto. La función del espejo es, ante todo, la de reflejar lo que está delante de él. El espejo no traduce nada, sino que se limita a registrar lo que se refleja en él: necesita entonces un referente (Eco 1985: 15). Además de esto, el espejo funciona como una prótesis de la mirada y, como tal, es un instrumento que permite ampliar la potencia del órgano visual (Eco 1985: 16). En efecto, observando el objeto que Horna ha fabricado, el espectador se da cuenta de que puede ver la espalda de la sirena y algunos detalles de su figura que no serían visibles de frente. El espectador observa también que a la sirena le falta la cabeza y que ésta yace apoyada en su aleta. Esta ausencia se hace más evidente si se desplaza la mirada hacia el espejo que, siendo prótesis, permite al ojo llegar donde no puede. En esto reside, también, la magia del espejo: permite ver el mundo de otra forma (Eco 1985: 16).

Sin embargo, el aporte de originalidad del objeto creado por Horna reside también en otro empleo de la superficie reflectora. En efecto, la caja con sirena tiene que ser pensada no como un objeto autónomo, sino como un dispositivo lúdico capaz de incluir la participación del espectador. De hecho, el observador que se acerca a la caja no puede evitar ver reflejado su rostro, que aparecerá justo al lado de la sirena. Como superficie reflectora, el espejo permite introducir un elemento que está fuera-de-campo, dentro de la composición. El espejo funciona como medio de inclusión. De una forma parecida, se había mostrado el ejemplo del fotomontaje por reflejo en la foto que Horna sacó en Valencia, titulada *Fotomontaje con busto de Durruti* (1937). Philippe Dubois había definido este artificio como *fuera-de-campo-por incrustación* (Dubois 1986: 181). La ventana de la foto reflejaba lo que estaba delante de ella y permitía la inclusión de otro espacio situado a espaldas del espectador. El resultado era una composición heterogénea con planos superpuestos. En suma, un fotomontaje obtenido con otra técnica.

Caja con sirena propone, entonces, algo muy parecido, con la única diferencia que el espejo no es una superficie que congela la imagen. El espejo refleja pero no fija su referente como lo hace la técnica fotográfica. La puesta en escena catóptrica que Horna ha fabricado sirve para crear, entonces, un efecto mágico, una ilusión en la que cada persona que se ve reflejada en el espejo entra por un instante en otro mundo para abandonarlo nada más alejarse de la superficie reflectora. Horna juega pues con lo efímero del reflejo y con la precariedad de la presencia. El cuerpo que se ve reflejado

nunca es el mismo, ya que el espejo no tiene memoria, no registra y no interpreta nada. Lo que sí queda es la caja, puesta en escena catóptrica, que Kati Horna piensa como si fuera un encuadre y en el que el espectador entra como quiere: asume la pose deseada, se mueve, se va.

A propósito de muñecas...

Existen, en la obra fotográfica de Kati Horna, motivos que recurren más de una vez y que, cuando vuelven, despliegan nuevas constelaciones de sentido. Son motivos auráticos que requieren ser vistos desde el punto de vista de la sobredeterminación. En la visualidad aurática «todos los tiempos serán trenzados, puestos en juego y desbaratados, contradichos y sobredimensionados» (Didi-Huberman 1997: 95). Estos motivos son las muñecas.

Aparecen por primera vez en 1933 en la serie de *El mercado de las pulgas* de París, cuando Horna se encontraba allí tras su huida de Alemania y del nazismo. Confundidas entre los demás objetos, las muñecas yacen sentadas en sillas como si fueran personas o encima de muebles antiguos junto con maniquíes, bustos y estatuillas (Figura 163).



Figura 165: Kati Horna, serie de *El mercado de las pulgas*,

1933

El aspecto interesante de esta primera serie es que informa al espectador acerca la relación que Horna teje con los objetos. Ya se ha hablado de esto en el primer capítulo, pero es importante señalar la insistencia de la cámara en todo lo que se refiere al simulacro del cuerpo humano: las personas de carne y hueso están presentes únicamente en su relación con los objetos que les rodean. Los protagonistas son ellos. Como se ha visto, la fascinación de Horna por los objetos no es nueva, sino que se sitúa en un contexto cultural que aún le debe mucho al surrealismo. En este sentido, el surrealismo, dice Puelles Romero en *Filosofía del objeto surrealista*, «es cierta forma de nostalgia, que es decir cierta forma de amar, por hacia las cosas perdidas. Las cosas desterradas del ser» (Puelles Romero 2005: 14). Esta definición ofrece un punto de vista diferente con respecto al sentimiento que lleva al hombre a volver hacia los objetos desechados y a sentir cierto placer en su vagabundeo por los mercados de las pulgas o por lugares parecidos. La palabra *nostalgia*, que deriva del griego *nòstos* (retorno) y *alghía* (de *algos*: dolor), indica el dolor por el retorno. Normalmente se asocia este retorno a la patria, el lugar donde el hombre vivió su infancia y construyó una vida formada por personas y, también, objetos. Sin embargo, no siempre el retorno se realiza. De ahí el deseo y la necesidad de volver a lo que se ha dejado mediante otros recursos: el acto fotográfico entre otros. La fotógrafa, al igual que los surrealistas, vagabundea por el mercado de las pulgas por el placer de estar entre un mundo de objetos abandonados y de este desorden rescata varias cosas: las muñecas por ejemplo. La mirada de Horna las aísla del conjunto de objetos y les confiere un espacio de importancia en la imagen fotográfica. En este sentido, el acto fotográfico, como elección subjetiva, otorga un valor especial a los elementos de la realidad cotidiana. Sin embargo, no se trata solamente de observar lo que Horna fotografía, sino sobre todo, cuántas veces vuelve sobre el mismo tema.

En 1937, documentando los daños provocados por un bombardeo en Valencia, Horna saca otra fotografía en la que aparece una muñeca, como una más entre los objetos rotos y confundida entre los escombros de un edificio. Su descubrimiento por parte del espectador responde al hallazgo y a la sorpresa. La muñeca, que además se parece mucho a un maniquí, aparece inesperadamente: yace con los brazos abiertos, ella también víctima del bombardeo. La montaña de escombros recuerda en cierto sentido el desorden del mercado. Un desorden que es necesario a la hora de observar qué es lo que la fotógrafa rescata. Dos años más tarde, en 1939 la fotógrafa crea el

fotomontaje *Cartel de Francia* donde las protagonistas de la escena son dos muñecas, supuestamente madre e hijo, que dejan una ciudad destruida por los bombardeos. En esta imagen, las muñecas andan como si fueran humanas, presentándose así como seres siniestros bajo la mirada de Horna.

Estos tres ejemplos muestran el reiterarse del mismo tema. Que se trate de una forma de nostalgia, así como los surrealistas la entendían, es una hipótesis interesante a la hora de indicar una interpretación posible. Se trataría, pues, de un retorno pero ¿hacia dónde? En general, hacia el mundo de la infancia, ya que se trata de objetos familiares en los juegos de las niñas. No se excluye que Horna sintiera el deseo de volver hacia ese momento de su vida. Con respecto a esto, la misma Norah habla de la infancia de su madre como de una época feliz, pasada en compañía de sus hermanas y de sus amigos. Una época sin preocupaciones cuando el nazismo aún no había derrumbado su mundo y la había separado de él. Su infancia seguía siendo el punto de comienzo para definirse a sí misma como confirman las personas que la conocieron de cerca. Su Hungría natal volvía en el pequeño ritual del *gulash* que solía preparar para sus amigos y en la figura del vampiro que aparece en la serie *Historia de un vampiro. Sucedió en Coyoacán* (1962). Además de su hija, el pintor mexicano Manuel Felguérez, que conocía a Horna y fue retratado por ella en los años sesenta, cuenta:

Lo que es imposible no recordar es su diálogo, sus largas pláticas. Siempre empezaba cuando era chica, en Hungría, sus inicios como fotógrafa, Berlín en tiempos del nazismo, su entrada a la guerra española como fotógrafa de prensa, su llegada a México haciéndose pasar como refugiada española. (Anza-González 2001: 32)

Entonces, la fotógrafa necesitaba situarse a sí misma a partir de sus orígenes húngaros, a pesar de que nunca más pudo volver a su tierra. El tema del retorno a los orígenes se revela en sus diálogos con la gente que ella quería, en las pequeñas costumbres, en la forma de pensar su casa como un cosmos con objetos que ella fabricaba y que, quizás, funcionaban como «detonadores de recuerdos» (Cordero 2003: 15). No se excluye, por lo tanto, que en la figura de la muñeca ella encontrara alguna reminiscencia de su infancia, entendida sobre todo como época feliz. Pero la infancia es también el momento del juego y las muñecas entran en este ámbito. Recordemos que la atención que la fotógrafa dedicó al tema del juego ya se había manifestado en algunas fotos que sacó en 1937 durante la guerra civil, cuando inmortalizó a unos niños jugando entre ellos sin preocuparse por lo que pasaba alrededor. En esa ocasión

se había mostrado cómo en el juego los niños buscaban una dimensión “otra” para escapar de la violencia de la guerra. El juego crea un límite ideal y fuera de él nada importa (Caillois 1961: 6). Cuando Horna llega a México y da a luz a su hija, pasa algo extraordinario: el juego entra a formar parte de su proceso creativo. Mejor dicho: lo que ella crea es el resultado de un juego con los objetos que pertenecen a la realidad cotidiana y que adquieren nueva vida bajo su mirada y sus manos. La *Caja con sirena* es un ejemplo de esto, pero el más significativo es el de 1950, cuando Horna fabricó una muñeca para Norah. Este objeto es importante no solamente porque ella decide destinarlo a la hija, sino por la nueva dimensión artística que le otorga. La muñeca, después de haber aparecido en varias fotos, adquiere una forma tangible. Se convierte en un objeto tridimensional. Véase ahora cómo Horna pensó y realizó esta muñeca:



Figura 166: Kati Horna,
Muñeca, 1950

Los materiales que Horna usó son varios: terciopelo negro, papel maché pintado y madera tallada. La muñeca cuelga de un paño color rojo con una cuerda: probablemente servía de soporte para colgarla. Su cara es romboidal y trabajada en

relieve con perlas y decoraciones. Tiene un tercer ojo en la frente. Los ojos son grandes y expresivos, la nariz fina y un poco alargada, la boca dibuja una sonrisa. El vestido que lleva es de terciopelo y lleva encajes en la falda. Completan la figura unas perlas, unas llaves que cuelgan de la falda y una cadena.

Una primera reflexión tiene que ver con los materiales: son pobres y se pueden encontrar fácilmente. Esta sencillez de la materia refleja también el ambiente hogareño de Horna, nada elegante pero fabuloso. Por otra parte, la muñeca presenta algunos detalles originales cuyo significado, probablemente, sólo Horna conocía. Para empezar, la forma del rostro de la muñeca no se parece en nada a la que el espectador está acostumbrado a ver. La primera operación de Horna es, entonces, la de alterar su aspecto tradicional, es decir, la muñeca como copia en miniatura del cuerpo humano, «el antropomorfismo por excelencia» (Didi-Huberman 1997: 53). Su forma es romboidal. Con respecto a esto, es interesante la analogía con un símbolo que aparece en toda Europa y en la cultura Maya también: la del rombo. En general, se trataba de un símbolo femenino que indicaba la fertilidad (Concannon 2006: 36). En algunos casos podía indicar también un momento de tránsito o metamorfosis. Ahora bien, Horna nunca declaró de forma explícita las bases teóricas de su creación artística, sin embargo, no hay que olvidar la amistad con Remedios Varo y Leonora Carrington, ambas aficionadas al esoterismo, a la cultura Maya y precolombina de México. Es posible, entonces, que haya habido alguna influencia, ya que las tres amigas solían compartir sus conocimientos y quedar en casa de Horna para discutir ideas y hablar de mundos mágicos. Además, la muñeca debe su creación a Norah: de esta forma, el símbolo de la feminidad y de la fertilidad podría encontrar su sentido.

Otro elemento ornamental que salta a la vista es el tercer ojo: en la iconografía hindú se le conoce como *Ajna*, símbolo del conocimiento y de la percepción que remite no a un ojo físico, sino a uno mental, capaz de percibir el mundo espiritual. Un ojo revelador de otras dimensiones y de relaciones inéditas entre los objetos. Tratándose de un objeto fabricado por una fotógrafa, el tercer ojo es significativo, ya que la fotógrafa tenía para ella ese valor de revelación de mundos insólitos. Tanto ella como su fotografía se acercan a la magia. Una vez más es Enrique Creel quien ofrece un retrato acertado de Horna, insistiendo en el hecho de que ella era un ser mágico:

Ella era un ser completamente desprendido de la realidad. Ella hacía su realidad formada por ciertas raíces o recuerdos, reminiscencias que quería conservar y por un conjunto de ventanas que había

abierto a través del sueño. [...] quiere transmitir el sueño a la realidad, cambiar la realidad por ese sueño o darle a la realidad los talismanes del sueño para hacerla visible. (Anza-González 2001: 30).

Este retrato ofrece otra materia de reflexión: y ¿si el objeto que Horna crea, sea muñeca o caja, fuera un talismán para hacer visible su realidad? Es una pista posible. Con respecto a esto, se puede también avanzar una hipótesis que conectaría la idea del talismán al objeto. La frecuencia con la que aparece la muñeca en la obra, no solamente fotográfica, de Horna, sino también artesanal, podría tener que ver con un proceso de conversión en fetiche del objeto. En este caso, convertir en fetiche es «conceder a un objeto un alma, un valor que va más allá de lo material» (Santaemilia 2003: 113). El fetiche es un ente «con espíritu propio» (Santaemilia 2003: 113). La forma en la que se concede un alma al objeto tiene más que ver con el proceso de creación artística que con su aspecto exterior. Porque lo que se ve en la superficie no es la esencia del objeto, sino un espacio intermedio entre el mundo interior oculto y el mundo exterior de lo humano (Mack 1995: 58). El espectador puede entonces reflexionar sobre el aspecto que la muñeca tiene y sobre su sentido, pero algo se le escapará siempre. Quizás resida en esto la magia de los objetos que Horna fabricó.

Además del proceso de creación entendido como un momento mágico en el sentido que ya se ha explicado, la muñeca sufre un proceso de animación, si así se le puede llamar. Se decía, en efecto, que el proceso de conversión en fetiche consiste en dar un alma a un objeto. Para hacer esto, Horna cumple la segunda operación: insertar la muñeca en sus fotos. De esta forma, el espectador la ve actuar en contextos distintos: entre las esculturas de Pedro Friedberg (Figura 165) por ejemplo, al lado de otra muñeca (más tradicional con cara de niño) o al lado de Beatriz Sheridan en la portada de la revista *Mujeres* (Figura 166).

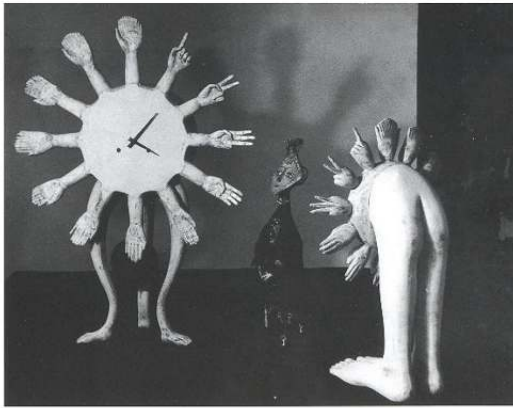


Figura 167: Kati Horna, *Muñeca entre esculturas* de Pedro Friedberg, 1966



Figura 168: Kati Horna, *Muñeca con muñeca*, 1979

La muñeca pasa de un ámbito de mostración a otro: de la foto a la escultura y de nuevo a la foto. Se anima. En la foto de la izquierda mira las esculturas con interés: la cara ligeramente inclinada hacia arriba y las manitas juntas, en actitud pensativa. En la segunda foto, posa sonriente en un primer plano junto con otra muñeca compañera, esta sí más parecida a un niño de verdad.

Sin embargo, la sorpresa no termina con la animación que Horna confiere a su muñeca, sino con la que su amiga Leonora Carrington le da en un cuadro de 1954. Para entonces Horna y la pintora inglesa ya se conocían y habían compartido incluso el momento de la maternidad, ya que Carrington tuvo su primer hijo de Chiki Weisz, fotógrafo y amigo de la infancia de Horna. El título del cuadro es *El templo de la palabra*. El ser que aparece en el centro de la composición con una mano levantada y sonriendo a un público de criaturas fantásticas es la muñeca de Horna. Es claramente reconocible porque conserva las características principales: su forma romboidal, el tercer ojo en la frente y el vestido con decoraciones muy parecidas a las originales (Figura 167).

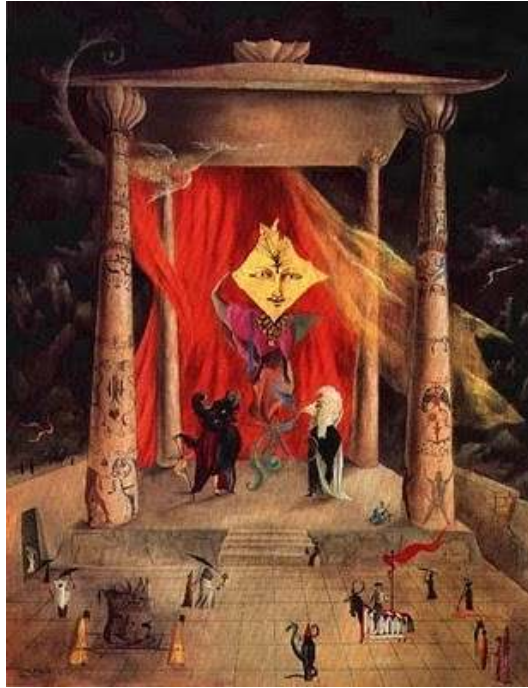


Figura 169: Leonora Carrington, *El templo de la palabra*,
1954

Oda a la necrofilia: una propuesta de lectura

Los años mexicanos de Kati Horna no se caracterizaron únicamente por su producción artesanal hogareña, sino que mantuvo, a lo largo de toda su vida allí, una actividad fotográfica intensa, colaborando con revistas locales. Ya desde el mismo año de su llegada a México dio a conocer su trabajo de fotógrafa y foto-montadora colaborando con algunas revistas mexicanas. En el mes de diciembre consiguió publicar en la revista *Todo* un breve cuento visual titulado *Lo que va al cesto*, en el que la fotógrafa va tirando a la basura billetes de otros países, una rama de olivo llevada por una paloma de la paz, libros y pasaportes. Las seis imágenes en secuencia que componen este cuento dan comienzo a una nueva época fotográfica en la que Horna se dedicará sobre todo a las series. Entre éstas destacan dos que se refieren a unos reportajes que la fotógrafa hizo en 1945 y que se titulan: *La Castañeda* y *Títeres en la Penitenciaria*. En este mismo período, colaboró también con la revista *Nosotros* hasta 1946, mientras que de 1959 a 1974 fue jefa del departamento de la revista *Mujeres: Expresión Femenina*. En esa ocasión, Horna volvió al retrato, género que había practicado ya durante la guerra civil española para realizar los carteles de propaganda

junto con su marido.

Sin embargo, son sobre todo los años sesenta de la experimentación artística los que interesan ahora en este apartado. En esos años Horna cambia de trayectoria aún manteniendo cierta memoria de la producción anterior que, como se podrá notar, siempre vuelve de manera sintomática mediante unos motivos-clave. Son de este período las series: *Historia de un vampiro. Sucedió en Coyoacán* (1962), *Fetiches de S.nob* (1962) y *Mujer y Máscara* (1963). El análisis se centrará en particular en una foto aparecida en la sección “Fetichismo” de la revista *S.nob* que había publicado tres de los cuentos visuales creados por Horna: *Oda a la necrofilia*, *Impromptu con arpa*, *Paraísos Artificiales*.

La revista *S.nob* fue el resultado del encuentro entre personas con intereses parecidos y acomunados por la necesidad de tener un espacio nuevo donde expresar su propio arte. Su creador fue el escritor Salvador Elizondo juntos con Emilio García Riera (subdirector) y Juan García Ponce (director artístico). El primer número de la revista, que se presentaba como publicación semanal, apareció el 20 de junio de 1962 y en él artistas, escritores, pintores y fotógrafos dieron rienda suelta a su imaginación. De esta forma, *S. nob*, hebdomadario, «anunciaba que “abriría a sus lectores las puertas de lo insólito» (Sánchez Mejorada 2004: 17). En el comité de dirección artística se juntaron también Kati Horna, Leonora Carrington, Alejandro Jodorowsky, Tomás Segovia y otros más.

A pesar de la masiva participación, la revista *S.nob* tuvo una existencia muy breve, ya que en octubre de ese mismo año cesó por falta de patrocinio (Sánchez Mejorada 2004: 17). En el diario de Salvador Elizondo se aprende la dificultad para seguir adelante y la esperanza de poder publicar por lo menos el número siete de la revista:

5 de agosto de 1962: No tengo ni un centavo. El *S.nob* se está viniendo abajo y estoy sin trabajo y sin ninguna perspectiva. No sé qué voy a hacer. Mañana tenemos que reunirnos para ver si podemos seguir haciendo el *S.nob*. [...]. Acabo de terminar un ensayo magnífico que se llama “Morfeo o la decadencia del sueño”. Es sobre la significación de las drogas y el alcoholismo. Era para el No. 7 de *S.nob*. A ver si todavía se puede publicar ahí. Hay un tipo que se llama Edward James que parece estar interesado en el *S.nob* y nos quiere dar dinero para que siga saliendo. Mañana lo voy a conocer, a ver qué tal se porta. (Letras Libres)

Este fragmento es significativo porque da una idea de la precariedad en la que la revista se encontraba y, sobre todo, porque nombra a uno de los mecenas más

influyentes en aquella época, Edward James que patrocinó a muchos artistas entre los surrealistas como, por ejemplo, Magritte, Dalí y Man Ray. En este contexto se le conoce también por haber sido muy amigo de Leonora Carrington, cuyos cuadros compraba para que se expusieran en las galerías, y de Kati Horna, que lo retrató en varias ocasiones. La relación entre James y las dos artistas era tan fuerte y especial que hasta les pidió que se casaran con él (Moorhead 2010: 25). Volviendo al tema de la revista, Edward James entró a formar parte de la dirección artística y Kati Horna se encargó de la sección llamada “Fetiché” en la que pudo expresar la parte más visionaria de su fotografía.



Figura 170: Portada de la revista
S.nob, núm. 7, 1962

La fotografía de la que se ocupará este apartado pertenece a la ya citada serie de los fetiches de *S.nob*. Fue sacada en 1962 y se titula *Oda a la necrofilia*. Antes de ver en detalle de qué se trata, es necesaria una pequeña reflexión acerca del título. Llama la atención el hecho de que la fotógrafa haya pensado en una exaltación o alabanza a la necrofilia, que literalmente significa amor por la muerte o lo que está muerto en general. El título parece indicar una contradicción si se piensa en la actitud pacifista de Horna. Desde el primer capítulo sobre su formación visual, se ha insistido en la importancia que tuvieron las enseñanzas del pensador y maestro Lajos Kassák basadas en la fotografía como instrumento social y como instrumento para rescatar a los menos afortunados. Horna aprendió de él qué significaba ser pacifista y cómo tenía que comportarse para que su fotografía tuviera un sentido acorde con su forma de ser. En todo esto, el tema de la muerte ha jugado siempre un papel central, ya que Horna nunca quiso representarla de forma directa. Durante la guerra civil española dio

prueba de su compromiso ético, evitando con cuidado cualquier representación que pudiera convertir la muerte en espectáculo. Otros compañeros fotógrafos como Robert Capa, Gerda Taro o Agustí Centelles se acercaron mucho a las zonas del conflicto y lo registraron todo: la sangre, los cuerpos desmembrados y los rostros desfigurados entran sin filtro alguno en la imagen fotográfica. En cambio Horna elige un tipo de representación en la que el elemento violento o la muerte en general se presenta bajo la alusión. Opera un desplazamiento del aspecto mortífero. Es suficiente citar, por ejemplo, la serie sobre los bombardeos de Barcelona para entender esta operación: los edificios derrumbados atestiguan el vacío que la guerra deja y el perro muerto remite inevitablemente a otras muertes humanas que no se ven. La analogía y también la metonimia se convierten en el instrumento para aludir al cuerpo muerto.

Véase, ahora, lo que Horna representa en *Oda a la necrofilia*.



Figura 171: Kati Horna, *Oda a la necrofilia*, 1962

La escena se desarrolla en el interior de una casa, precisamente en una habitación iluminada por la luz que entra por una ventana situada a la izquierda. En la habitación, una mujer misteriosa, cubierta enteramente por un manto negro, llora desesperada. Su cuerpo se apoya en una cama donde yace una máscara blanca. A su lado se puede ver una vela encendida. Unas sábanas blancas tapan el resto de la cama aunque dejan entrever el colchón por debajo.

La tipología de foto merece una pequeña reflexión. La fotografía fue sacada en

blanco y negro, una elección significativa, ya que en los años sesenta ya existía la película en color. No se trata, entonces, de una elección forzosa, como ocurría en la producción fotográfica anterior. Ante todo, hablar de blanco y negro o de color en fotografía significa referirse a dos códigos de representación de lo real diferentes. Como códigos, cada uno tiene sus características: el blanco y negro es *cohesivo*, mientras que el color es *dispersivo* (Fossali-Dondero 2006: 329). El blanco y negro tiende, por lo tanto, a crear una unidad de planos porque uniforma todas las figuras que aparecen en la foto en una gradación cromática homogénea. El color, en cambio, diferencia más todos los planos y contribuye a la dispersión de las figuras (Fossali-Dondero 2006: 329). Con respecto a esto, Horna eligió el color en otros contextos como, por ejemplo, los reportajes que hizo para la revista *Mujeres*. Detrás de una elección de este tipo reside, por lo tanto, una estrategia de comunicación por parte de la fotógrafa. Quiere enviar un mensaje, y esto requiere no solamente un contenido, sino sobre todo una forma. En la categoría formal entra seguramente el encuadre pero también el tipo de papel usado, el tamaño y el color del soporte visual. Según los principios de la semiótica fotográfica, el blanco y negro participa de una “estrategia englobadora” que busca la totalidad (Fossali-Dondero 2006: 330). De esta forma, el blanco y negro asegura cierta unidad conceptual a la hora de representar algo. Se entiende, por lo tanto, que en el análisis de la imagen fotográfica no se puede prescindir de esta reflexión, ya que todo forma parte del punto de vista de la fotógrafa. En la foto destacan, entonces, dos tonalidades-madre, la negra del manto de la mujer y la blanca de la máscara y de las sábanas. Esta primera distinción puede servir como pista interpretativa, ya que cada tonalidad tiene un valor simbólico en la imagen. Con respecto a esto, para entender el valor simbólico hay que entrar primero en el mérito de la representación y ver de qué se trata.

La fotografía de Horna escenifica un *momento mori* que, por un lado, conserva algunas de las características iconográficas tradicionales, y por el otro las re-configura dándoles otro sentido. Con respecto a esto, la figura doliente vestida de negro respeta la iconografía tradicional de la lamentación, entendida como *pietas*, tal como se había configurado durante el Renacimiento. El duelo se manifestaba en la representación a través de esta figura cuyo objetivo era llorar alrededor del cuerpo del difunto. En el capítulo III se había citado el ejemplo del *Cristo muerto* de Andrea Mantegna en el que aparecen las dolorosas o figuras dolientes. Sin embargo, es interesante observar que, a

diferencia de lo que ocurría en ese cuadro, el rostro de la mujer que llora no se ve, se niega a la mirada del espectador.

Luego, en la foto aparece también el lecho de muerte que es otro elemento-clave de la iconografía. En la composición fotográfica ocupa una posición central respecto a la mujer que está a la izquierda y el resto de la habitación, que queda a oscuras (parte derecha). Además, la fotógrafa lo ha colocado diagonalmente en la imagen, para que el difunto se encuentre en posición casi central con respecto al espectador. Sin embargo, este tipo de colocación tiene su matriz en otro tiempo, precisamente en la Edad Media y en la iconografía del *ars moriendi*. Las *artes moriendi* eran, ante todo, un corpus de imágenes acompañadas por un texto, que aparecieron a mitad del siglo XIV, cuando las “danzas macabras” y “triumfos de la muerte” (en el capítulo III se habían citado para introducir la estética del cadáver) empiezan a desaparecer para privilegiar reflexiones de tipo humanístico (Brugnolo 2010: 2). Ahora bien, lo que es interesante de las *artes moriendi* es que su creación y desarrollo se debe a la necesidad de dar una forma a lo irrepresentable, en ese caso, a la muerte. Por lo tanto, cada elemento figurativo, empezando por la perspectiva, tenía valor semántico (Brugnolo 2010: 11). El lecho de muerte tenía función de mediación entre este mundo y el más allá y, al ser puesto diagonalmente, se ofrecía literalmente a la mirada del espectador como punto focal del choque entre dos fuerzas: las angélicas y las diabólicas (Brugnolo 2010: 12). En la foto de Horna ocurre algo muy parecido, porque la perspectiva es exactamente la misma: el lecho de muerte es, además, el único elemento representado en escorzo. La autora necesita ponerlo en evidencia porque es ahí donde la mirada del espectador se dirige y es desde el lecho de muerte que la máscara se da a la vista.

Las *artes moriendi* preveían que el centro de atención fuera el cuerpo del moribundo: un cuerpo de carne y hueso que aparece en la mayoría de los grabados. Sin embargo, en la foto de Horna no hay cuerpo: esta es la primera y gran diferencia con la matriz medieval. Lo que hay, en cambio, es una máscara blanca totalmente inexpresiva que yace apoyada en su almohada, como si fuera una persona, pero sin cuerpo. La aparición de la máscara choca porque no respeta la iconografía tradicional y pone en tela de juicio la presencia de la figura doliente. La *pietas* se dirige hacia el simulacro del rostro humano: no llora hacia una persona. Con respecto a esto, es necesario abrir aquí un paréntesis.

La presencia de la máscara no sorprende si se piensa en las múltiples ocasiones

en las que Horna la usa en sus fotografías. Existe, por ejemplo, un célebre retrato de Remedios Varo llevando una máscara que Leonora Carrington fabricó. La foto fue sacada en 1956.



Figura 172: Kati Horna, *Retrato de Remedios Varo*, 1956

La colaboración de la pintora inglesa en la realización de la máscara no es un hecho nuevo, ya que sólo un año antes había creado los disfraces para la obra teatral *Penélope*. Carrington compartía con Horna varios intereses: las muñecas y las máscaras estaban entre ellos. Sin embargo, la máscara que se ve en el retrato de Remedios Varo es diferente de la que aparece en *Oda a la necrofilia*. En el retrato ella no oculta el rostro de la pintora surrealista, más bien lo acompaña. Su aspecto es original: tiene ojos grandes y muy abiertos, un encaje negro que le rodea el rostro, una nariz larga y perfilada y la boca cerrada como pronunciando una “U”. La estructura parece ser de papel maché y tiene un agujero para que sea visible el otro rostro de Varo. Este aspecto es el que permite asociar este tipo de máscara con las figuras dobles. Se trata de las más antiguas entre las figuras, son las originarias (Canetti 1981: 453). Este tipo de máscara prevé, en efecto, que sus dos aspectos tengan el mismo valor: el uno no oculta al otro y

viceversa (Canetti 1981: 453).

Dando un salto temporal hacia atrás, es otro tipo de máscara la que aparece en una foto de 1937 que Horna sacó en Valencia. Se trataba de una máscara mortuoria del líder anarquista Buenaventura Durruti. En ese caso, se analizó la función de máscara mortuoria capaz de congelar la mirada última del muerto para preservarla y, de esta forma, salvarla de la muerte. El espectador no veía solamente el aspecto de Durruti, sino también su aliento retenido, preservado de la corrupción corporal, destino común de todos los hombres. La máscara eterniza y, a la vez, contiene dos tiempos: el pasado de una vida y el presente ineluctable de muerte.

Es probablemente a partir de esta idea de la máscara que hay que volver a mirar *Oda a la necrofilia*. Una reflexión más que puede ayudar a entender es la de considerar la puesta en escena elaborada por Horna desde el punto de vista de la antropología de la muerte. La antropología de la muerte es la disciplina que, en este caso, ofrece instrumentos diferentes para entender las prácticas funerarias, los ritos fúnebres pero, sobre todo, el sistema de los objetos que intervienen simbólicamente en la representación. Una primera reflexión se puede dedicar a la vela encendida que es uno de los símbolos que con más frecuencia aparecen. El fuego tiene, en general, una fuerte ambivalencia ya que destruye y purifica a la vez. El fuego es principio inmortal y de espiritualización mediante la luz y de sublimación gracias al calor (Thomas 1976: 481). Pero el fuego es también símbolo del hogar: es significativo con respecto a esto que la muerte escenificada ocurra en casa. Se trata de una muerte privada. En la cultura judía, la vela encendida tiene múltiples sentidos; entre los más recurrentes son los de la vela como símbolo de la nueva vida y los de la vela como símbolo de esperanza. Existe, de hecho, una parábola judía que explica el sentido de la vela: al permanecer encendida expresa la esperanza en la paz y en la vida (Ravasi 2006: 2). Por otra parte, el fuego pertenece también a los rituales africanos como principio capaz de invertir el movimiento de muerte (Thomas 1976: 481). Se verá qué posible relación puede tener todo esto con la máscara.

Otra vez, es la antropología la que ofrece informaciones útiles con respecto a esto. En las tribus africanas existen una serie de técnicas simbólicas para conjurar la muerte operando un desplazamiento: se trata de técnicas que alejan el aspecto mortífero. Una de estas técnicas prevé el uso de máscaras (Thomas 1976: 451). Las máscaras suelen ser blancas, el color de los difuntos, y tienen la función de traer a la

presencia a los muertos. En las mismas tribus africanas, la máscara blanca no tiene necesariamente los rasgos humanos del difunto porque su poder más importante no es el mimético. Al revés, la máscara tiene poder evocador (Thomas 1976: 452). Es significativo el valor simbólico del color blanco, que es el color de los difuntos pero, a la vez, sirve para alejar a la muerte y las desgracias: simboliza la muerte de la muerte (Thomas 1976: 451).

Estas informaciones, aunque pertenecen a un contexto aparentemente distante, abren una constelación de sentido muy poderosa, ya que la máscara que Horna elige en su *Oda a la necrofilia*, refleja estas características y remite sintomáticamente a otra foto, *Invierno en el patio* de 1939, donde dos máscaras sustituyen al cuerpo humano. En esa foto del período parisino, al igual que en *Oda a la necrofilia*, el rostro del difunto se convierte en *pròsopon*, es decir, en rostro y máscara a la vez: no existe oposición. La máscara no oculta nada, más bien revela (Frontisi-Ducroux 1991: 133). Lo que revela cambia por completo la idea de muerte tal y como se la conoce, es decir, como un fenómeno biológico que genera una metamorfosis del cuerpo. Lo que queda del hombre después de la muerte son sólo unos restos, vestigios del organismo y residuos últimos de una mutación. Sin embargo, si se sustituye el cuerpo con su simulacro, ya no se puede hablar de mutación. En este sentido, la máscara representa el último estado de la metamorfosis que es la figura (Canetti 1981: 452). Por lo tanto, la máscara detiene la metamorfosis: por esta razón el hombre la crea. No es algo natural, sino un artefacto (Canetti 1981: 452). No es la máscara teatral detrás de la cual se esconde el rostro del actor. Ella no oculta nada: no expresa ningún cambio intermedio hacia el rostro del hombre. Es clara y rígida y se da a ver como tal. La figura doliente en la foto de Horna llora, entonces, hacia un simulacro, la máscara, que tiene poder salvador. La máscara preserva la vida porque la detiene en sí misma con su rigidez. La máscara como la mirada de Medusa. La máscara con un poder parecido al de la fotografía que, en un solo instante, congela y perpetúa.

Sin embargo, la operación estética y conceptual que Kati Horna lleva a cabo ha de ser pensada en su contexto cultural y no de forma aislada. A diferencia de Europa, México tenía y tiene aún hoy una idea de la muerte que se aleja bastante del imaginario al que el espectador está acostumbrado. Esta diferencia tiene que poder entrar en el análisis con el fin de producir una reflexión más profunda y revelar la originalidad de la operación artística.

La reflexión empieza, entonces, sobre esta primera diferencia entre Europa y América Latina en la elaboración cultural de la muerte. Si en el siglo XX los europeos la veían como entidad que había que rechazar y alejar de sus vidas, los mexicanos desarrollaron cierta «alegre familiaridad que acabó siendo la piedra angular de la identidad nacional» (Lomnitz 2006: 20). Esta familiaridad, cuyas razones han de ser buscadas probablemente en el pasado colonial de México, entra en las artes figurativas del país mediante dos figuras que se han convertido en los tótem nacionales: la calavera y el esqueleto. Un ejemplo muy significativo son los grabados de unos de los artistas más conocidos durante el gobierno de Porfirio Díaz, José Guadalupe Posada:



Figura 173: José Guadalupe Posada,
Calaveras



Figura 174: José Guadalupe Posada, La calavera
Catrina



Figura 175: José Guadalupe Posada, Calaveras

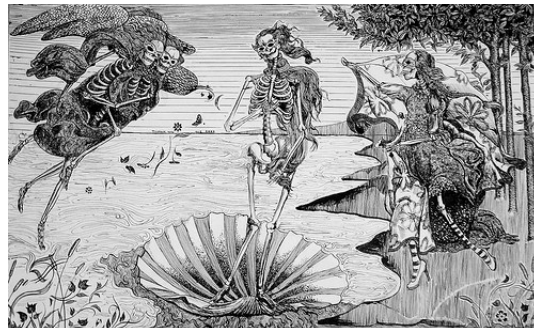


Figura 176: José Guadalupe Posada, Calaveras

El esqueleto pierde su dimensión trágica y se convierte en arma satírica. Posada lo usa para criticar a la sociedad burguesa con un tono humorístico: en sus grabados los esqueletos viven situaciones de la vida cotidiana como ir en bicicleta, pasear con alguien o bailar. La cohabitación con la muerte se convierte, entonces, en algo normal, tanto que desde los años veinte varios artistas han considerado este rasgo como un símbolo mexicano (Lomnitz 2006: 24). Otro símbolo, como se ha dicho, es la calavera que no solamente Posada representa en sus grabados, sino en general artistas y escultores de la misma época. Diego Rivera es un ejemplo con el mural *Día de muertos: la fiesta urbana* de 1923. Es sobre todo con ocasión de esta fiesta que la calavera aparece en toda su evidencia: puede ser dibujo, escultura o hasta dulce de azúcar. La calavera perdura como «símbolo de la inmortalidad de la vida más que de la muerte» (Martínez 1982: 92). La calavera no es macabra porque se convierte en un juego. Kati Horna también participó en este sentido a la re-configuración de la muerte como elemento nacional humorístico y dejó constancia de esto en la foto que sigue:



Figura 177: Kati Horna, “Calaveras de azúcar”, serie de *El mercado de los dulces*, 1963

Mediante la imagen jocosa de la calavera, la muerte pierde su dimensión sobrehumana y se convierte en el algo concreto que se puede encontrar en un puesto de mercado. No asusta, sino que entra por completo en el ámbito del juego. Al ser la

muerte un hecho desagradable, afirma Octavio Paz, «un hecho que pone en tela de juicio todas nuestras concepciones y el sentido mismo de nuestra vida», el mexicano intenta escamotear su presencia (Paz 1950: 59). Por lo tanto, la forma juguetona sirve para burlarse de ella y quitarle importancia.

Ahora bien, este aspecto lúdico de la muerte es solamente una parte del imaginario mexicano o, por lo menos, la parte que se refiere a la cultura folklórica y popular. En cambio, investigando un poco el ámbito artístico, se descubre que uno de los motivos que recurren con más frecuencia en la fotografía mexicana es precisamente el de la muerte. La muerte como acontecimiento inevitable y, a veces, desagradable que aparece en los retratos mortuorios o en algunas series dedicadas a este tema. Se citarán sólo algunos ejemplos para dar una idea de la relación que diferentes fotógrafos tuvieron con la muerte. El primero es un retrato mortuorio de 1910 sacado por el fotógrafo José Domingo Noriega:



Figura 178: José Domingo Noriega, *Retrato mortuorio*, 1910

Noriega aborda el tema desde varios puntos de vista: desde la foto de altar con flores hasta el retrato en grupo del duelo (Billeter 1993: 25). En este caso, se trata del retrato mortuorio de un niño de pocos meses. En la foto el niño no está solo, sino que lo acompaña una niña, quizás su hermana mayor, que está de pie a su lado con un ramo de flores entre las manos. La puesta en escena respeta los códigos funerarios tradicionales mexicanos: una cama con sábanas blancas, el niño, que también viste de blanco, yace en ella, las flores que lo rodean y las velas encendidas. En cambio, la niña

encarna la *pietas*, pero su mirada no se dirige al niño muerto, como ocurre en la iconografía tradicional, sino al fotógrafo, respetando el código de este tipo de foto. De hecho se puede observar la misma desviación de la mirada en otros retratos en grupo del duelo. La mirada es un factor importante porque pertenece, junto con los gestos, al grupo de los indicadores de movimiento. Además, según la semiótica fotográfica, la mirada pertenece a la enunciación (Fossali-Dondero 2006: 279). Esto significa que una mirada a la cámara no se parece a una mirada fuera-de-campo o dentro del campo. Cada una excluye o engloba al espectador de una forma distinta. En el caso del retrato mortuorio infantil, por ejemplo, la mirada a la cámara sirve para incluir al fotógrafo y al espectador en el espacio de la enunciación visual; es una invitación a participar en el duelo, una forma para compartirlo.

El retrato mortuorio infantil no era un género nuevo en México, sino derivado de una costumbre ya presente en la pintura y perpetuada posteriormente a través de la fotografía. Noriega ofrece de esta forma su visión del duelo. Esta visión difiere bastante de la que propone, por ejemplo, Graciela Iturbide a finales de los años setenta.



Figura 179: Graciela Iturbide, "Angelito", serie de *El cementerio de Dolores Hidalgo*, 1978

Graciela Iturbide, que fue discípula de unos de los fotógrafos más importantes de México, Manuel Álvarez Bravo, explora el tema de la muerte a partir de una vivencia personal muy dolorosa: la pérdida de su hija Claudia. Como ella misma

cuenta, después de ese acontecimiento tuvo una obsesión por fotografiar la muerte, quizás, para «saldar» su propio dolor (Bradú 2006: 190). Un día de 1978 se encontraba en el campo mexicano y vio a una familia llevando un “angelito” al cementerio de Dolores Hidalgo. La fotógrafa pidió permiso para sacar fotos y se lo dieron: la foto de arriba se refiere al momento en el que le abrieron el pequeño ataúd. El niño casi ni se ve: las flores impiden verle bien el rostro. La foto testimonia otro momento del duelo: el de la separación. En efecto, en las demás imágenes, la familia posa con el ataúd abierto y luego se la ve enterrarlo en el campo. Son el padre y la madre los que cavan la fosa. La secuencia es espeluznante. Si por un lado la serie da cuenta de un ritual funerario, por el otro, es también fruto de una búsqueda interior por parte de la fotógrafa. Búsqueda de la muerte se ha dicho, para compensar la ausencia de una hija que ya no vive. Sin embargo, algo pasa durante el camino hacia el cementerio: Iturbide se encuentra cara a cara con la muerte que tanto buscaba.



Figura 180: Graciela Iturbide, “El hombre-calavera”, serie de *El cementerio de Dolores Hidalgo*, 1978

La fotógrafa habla así de la foto en cuestión:

En el camino, el señor voltea a verme con los ojos azorados, aterrados, porque en el camino yacía un hombre, mitad calavera, mitad hombre. Los pájaros ya habían empezado a comérselo. El

cuerpo, o lo que quedaba del cuerpo, estaba en mitad del camino. Todavía estaba vestido, con pantalones y zapatos, pero estaba todo picoteado por los buitres. Para mí fue como si la muerte me estuviera diciendo: “Quieres fotografiarme, aquí estoy” (Bradú 2006: 190).

Iturbide esperó bastante tiempo antes de poder imprimir la fotografía: hacerlo hubiera significado encontrarse otra vez cara a cara con la muerte. A partir de esa serie, las imágenes de la muerte a las que dio preferencia tenían más que ver con la idea juguetona antes delineada. Un ejemplo es la *Novia Muerte* de 1984, en la que se ve un hombre disfrazado llevando una máscara de la muerte y un vestido de novia. La foto testimonia la necesidad de burlarse de la muerte para alejar su aspecto trágico.

La muerte asume, en cambio, las connotaciones de un tránsito inevitable en esta foto de otra fotógrafa mexicana. Se titula *Osario*:

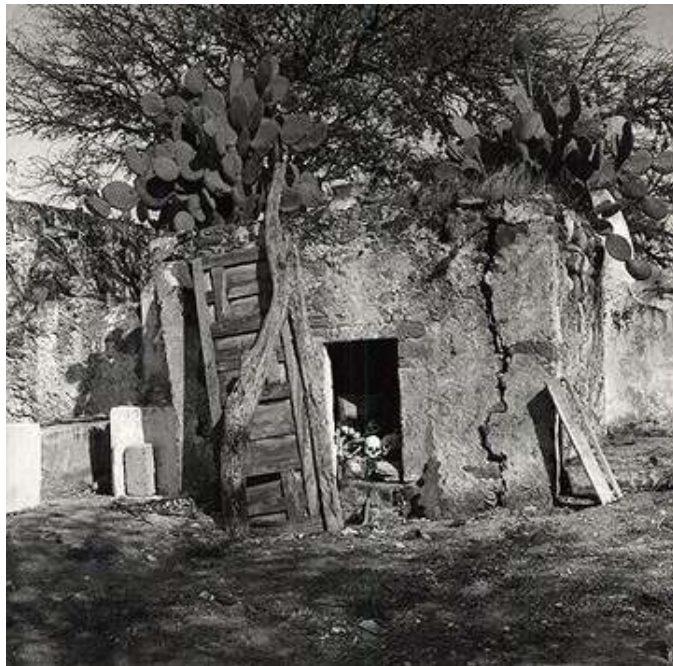


Figura 181: Mariana Yampolsky, *Osario*, 1973

La calavera que aparece en la foto no remite esta vez a la irónica representación de la imaginería popular mexicana. Los huesos son los últimos vestigios del cuerpo humano. Su sola presencia es suficiente para sugerir metonímicamente esta ausencia ineluctable. La muerte está en el mundo de los vivos y la calavera alude sin más al destino que acomuna a todos los hombres: el de perecer. No existe salvación posible.

Concluyendo, vuélvase un momento a *Oda a la necrofilia* de Horna. La diferencia en la puesta de escena de la muerte es bastante evidente, a pesar de que en algunos

casos coinciden determinados elementos de la práctica funeraria (las sábanas blancas, las velas, la *pietas* encarnada en una figura del duelo). El itinerario visual que se ha propuesto tiene el objetivo de mostrar la ausencia ineluctable del cuerpo en la foto de Horna. En las fotos de Yampolsky por ejemplo, a pesar de que no aparece un cuerpo, sí está lo que lo sostiene, el esqueleto; pero el esqueleto siempre forma parte de la materia que compone el cuerpo. En cambio Horna busca la manera de alejarse lo más posible de la materialidad del cuerpo y de la idea de caducidad de lo humano: porque mostrar el cuerpo significaría dejar que la muerte se apodere de él. En este punto de la reflexión se sitúa el papel del simulacro-máscara. El simulacro, dice, Deleuze, «no es una copia degradada»; al revés posee «una potencia positiva que niega *el original, la copia, el modelo y la reproducción*» (Deleuze 2005: 305). La máscara no es una copia del rostro, sino su simulacro en el sentido que «lo mismo y lo semejante sólo tienen ya por esencia el ser *simulados*» (Deleuze 2005: 305). La simulación, que está en la base del funcionamiento del simulacro, es lo que permite alejar la materialidad del cuerpo, es decir, el destino inevitable de su metamorfosis última: la muerte. La máscara bloquea este proceso, lo hace imposible. En todo esto, ¿dónde se sitúa el espectador?, mejor dicho, ¿dónde sitúa Horna al espectador?. Intentar contestar a esta pregunta significa llamar en causa el papel de la mirada, que es lo que permite establecer una comunicación entre quien mira y el referente de la foto. Sin embargo, en *Oda a la necrofilia*, este diálogo es imposible. El espectador mira hacia al núcleo de la representación, es decir, hacia la mujer y la máscara, y nadie le devuelve la mirada. Sus ojos topan con dos barreras. La primera es la imposibilidad de ver el rostro de la mujer y la segunda es la impenetrabilidad de la máscara. El espectador espera poder ver el rostro de la mujer que llora porque es allí donde el sufrimiento se expresa. El rostro, además de ser la sede de la identidad de cada uno, es el lugar donde el dolor tiene la posibilidad de mostrarse a los demás para que pueda ser compartido (Natoli 2008: 13). Sin embargo, la mujer de negro lo tapa por completo dejando a la vista del espectador solamente el gesto de la mano, como gesto de desesperación. No entrega su dolor al espectador. A la ausencia de rostro, que es ausencia de reconocimiento también, se contrapone la presencia del simulacro, falso rostro. Con su gesto, la mujer parece entregarlo a la vista. Es allí donde el espectador detiene finalmente su mirada esperando encontrar algo de este sufrimiento ocultado: pero la máscara no expresa dolor, sino la muda impenetrabilidad. El espectador sólo puede permanecer en el

umbral de la foto, lejos del sufrimiento.

Conclusiones

El objetivo de este trabajo era el de proponer un nuevo método de análisis de la imagen fotográfica entendida como paradigma de acontecimientos históricos y sociales interpretados a través de la mirada de la fotógrafa húngara Kati Horna. Con este fin se han usado las ideas sobre historia e imagen dialéctica de Walter Benjamin, posteriormente teorizadas por Georges Didi-Huberman y se ha articulado el material fotográfico según el concepto de paradigma que Giorgio Agamben explica en su teoría sobre el método.

La aplicación de esta base teórica en el estudio de las fotos ha dado lugar a seis capítulos, cada uno dedicado a una temática principal coherente con los viajes que Kati Horna emprendió a lo largo de su vida: de Budapest a la Ciudad de México, pasando por Alemania, Francia y España. A pesar de que el orden de sucesión de los capítulos sigue el criterio cronológico, el análisis de las imágenes fotográficas no lo respeta, mostrando en cambio las «puntas y las escarpaduras que interrumpen la tradición y que obligan a detenerse» (Benjamin 2009: 72). Es precisamente a partir de esas interrupciones que se ha interrogado a la imagen fotográfica, no solamente como documento que registra la realidad exterior, sino como objeto de tiempo impuro, complejo, sobredeterminado y siempre anacrónico (Didi-Huberman 2008: 46).

La respuesta a esa interrogación ha sido la creación de nuevos itinerarios de la mirada que confirman la imposibilidad de decirlo todo sobre la imagen. Los caminos que ante ella se abren son interminables, ya que cada espectador ve según su propio bagaje cultural y sus experiencias. No se trata de dar una lectura única de la imagen fotográfica: las múltiples reflexiones que han nacido al observar las fotos de Kati Horna lo confirman. Con respecto a esto, es útil recordar las palabras de Georges Didi-Huberman cuando insiste en «la modalidad siempre defectiva de nuestra mirada» (Didi-Huberman 2010: 293). El objetivo no es cerrar el camino, sino abrirlo. Hacer esto significa poder ir más allá de lo visible y experimentar con la maraña de tiempos y espacios heterogéneos que se presentan, no como si fueran un obstáculo a la investigación, sino pensando en ellos como fuerza dinámica de la imagen.

Es con esta invitación a abrir el camino comenzado aquí y a crear nuevos itinerarios de la mirada como quisiera terminar este trabajo.

Índice de imágenes

Figura 1: Flor Garduño, Retrato de Kati Horna.....	2
Figura 2: Kati Horna, Retrato de Robert Capa, 1933.....	16
Figura 3: Robert Capa, Retrato de Kati Horna, 1933.....	16
Figura 4 Kati Horna, serie de El mercado de las pulgas, París, 1933.....	23
Figura 5: Kati Horna, "Muñeca", serie de El mercado de las pulgas, 1933.....	25
Figura 6: Kati Horna, "Pareja con perro", serie de Los cafés de París, 1933.....	26
Figura 7: Anónimo, 18 de julio de 1936, Barcelona.....	30
Figura 8: Rolleiflex.....	33
Figura 9: Leica.....	34
Figura 10: Kati Horna, Reunión en el local de Mujeres Libres, 1937.....	37
Figura 11: Kati Horna, Primera línea de artillería en Monte Aragón, Abril de 1937...38	
Figura 12: Robert Capa, Gente observando aviones alemanes surcando el cielo de Madrid, Noviembre de 1936.....	40
Figura 13: Kati Horna, Primera línea de artillería en Monte Aragón, abril de 1937...43	
Figura 14: Agustí Centelles, Guardias de asalto en la calle Diputación, 19 de julio de 1936.....	44
Figura 15: Agustí Centelles, Guardias de asalto en la calle Diputación.....	44
Figura 16: Robert Capa, Gerda Taro con un soldado republicano en el frente de Córdoba, 1936.....	46
Figura 17: Gerda Taro, Soldados republicanos, La Granjuela, frente de Córdoba, junio de 1937.....	48
Figura 18: Hans Namuth, Miliciano lanzando granadas, Toledo, 1936.....	48
Figura 19: Kati Horna, Grupo en las cercanías del bosque Carrascal, marzo, 1937.....	50
Figura 20: Kati Horna, Miliciano de la División Ascaso, Marzo, 1937.....	51
Figura 21: Kati Horna, Miliciano de la División Ascaso, Marzo, 1937.....	51
Figura 22: Kati Horna, Carteles de propaganda, 1937.....	53
Figura 23: Agustí Centelles, Familia republicana, Barcelona, 25 de julio de 1936.....	54
Figura 24: Robert Capa, Voluntario de las Brigadas Internacionales.....	54
Figura 25: Kati Horna, Escenas en Monte Carrascal, División Ascaso, Marzo, 1937...55	
Figura 26: Anónimo, Soldado en la Sierra de Madrid, 1937.....	57
Figura 27: Kati Horna, Escenas tomadas en la Plaza del Torico, Diciembre, 1937.....	59
Figura 28: Robert Capa, Batalla de Teruel, 1937.....	61

Figura 29: Robert Capa, Batalla de Teruel, 1937.....	62
Figura 30: Agustí Centelles, Teruel, Diciembre, 1937.....	62
Figura 31: Agustí Centelles, Teruel, Diciembre, 1937.....	62
Figura 32: Kati Horna, foto de la serie Escenas tomadas en la Plaza del Torico, diciembre, 1937.....	64
Figura 33: Kati Horna, foto de la serie Escenas tomadas en la Plaza del Torico, 1937.	65
Figura 34: Kati Horna, foto de la serie Escenas tomadas en la Plaza del Torico, 1937.	66
Figura 35: Kati Horna, foto de la serie Escenas tomadas en la Plaza del Torico, 1937.	66
Figura 36: Kati Horna, foto de la serie Escenas tomadas en la Plaza del Torico, 1937.	68
Figura 37: Kati Horna, foto de la serie Escenas tomadas en la Plaza del Torico, 1937..	68
Figura 38: Kati Horna, foto de la serie Escenas tomadas en la Plaza del Torico, 1937.	69
Figura 39: Kati Horna, foto de la serie Escenas tomadas en la Plaza del Torico, 1937.	69
Figura 40: Kati Horna, Frente de Madrid hacia El Pardo, Septiembre, 1937.....	72
Figura 41: Kati Horna, Camino de El Pardo, septiembre, 1937.....	75
Figura 42: Kati Horna, "Rabino" de la serie El Mercado de las Pulgas, París, 1933.....	76
Figura 43: Kati Horna, Escenas tomadas desde la Plaza del Torico, Diciembre, 1937..	78
Figura 44: Buonamico Buffalmacco, El triunfo de la muerte, 1355.....	82
Figura 45: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp, 1632.....	83
Figura 46: Felice Beato, India, 1857	84
Figura 47: Felice Beato, India, 1857.....	84
Figura 48: Francisco de Goya, "Tampoco", serie de Los desastres de la guerra, 1810..	84
Figura 49: Francisco de Goya, "Estragos de la guerra", serie de Los desastres de la guerra, 1810.....	84
Figura 50: John Warwick Brooke, Trinchera alemana destruida, Batalla de Messines, 1917.....	86
Figura 51: Franck Hurley, Soldado alemán muerto, 1917.....	86
Figura 52: Alfonso Sánchez García, Cuartel de la montaña, 1936.....	86
Figura 53: Martín Santos Yubero, Cuerpo de José Calvo Sotelo.....	86
Figura 54: Portada de la revista Vu, Septiembre, 1936.....	87
Figura 55: Gerda Taro, Frente de Segovia, 1937.....	89
Figura 56: Gerda Taro, Portada de la revista Regards.....	91
Figura 57: Gerda Taro, Víctima de un bombardeo de la aviación, Valencia, 1937.....	92

Figura 58: Gerda Taro, Víctima de un bombardeo de la aviación, Valencia, 1937.....	94
Figura 59: Gerda Taro, Víctima de un raid aéreo, 1937.....	95
Figura 60: Gerda Taro, Víctima de un raid aéreo, 1937.....	96
Figura 61: Andrea Mantegna, Cristo morto, 1475.....	97
Figura 62: Gerda Taro, Víctimas de un raid aereo, 1937.....	98
Figura 63: Georg Baselitz, Retrato de Franz Dahlen, 1969.....	100
Figura 64: Georg Baselitz, Auftritt am sandtreich, 2006.....	100
Figura 65: Agustí Centelles, Cementerio de Lérida, 1937.....	102
Figura 66: Kati Horna, Monte Aragón, 1937.....	105
Figura 67: Kati Horna, Escaparates en Valencia, 1937.....	107
Figura 68: Kati Horna, Escaparates en Valencia, 1937.....	108
Figura 69: Kati Horna, Bombardeo en Barcelona, 1938.....	110
Figura 70: Kati Horna, Bombardeo de marzo, Barcelona, 1938.....	111
Figura 71: Kati Horna, Bombardeos de marzo, Barcelona, 1938.....	112
Figura 72: Kati Horna, Vigilando después del bombardeo, 1938.....	115
Figura 73: Detalle de la foto.....	114
Figura 74: Detalle de la foto.....	117
Figura 75: Kati Horna, Bombardeo de marzo, 1938.....	118
Figura 76: Otto Dix, "Cadáver de caballo", serie La muerte, 1924.....	119
Figura 77: Kati Horna, Navidad en España, 1937.....	121
Figura 78: El cementerio de San Isidro de Madrid como es ahora.....	122
Figura 79: Francisco de Goya, Cristo en el huerto de los olivos, 1819.....	124
Figura 80: Kati Horna, Fotomontaje con busto de Durruti, 1937.....	126
Figura 81: Babiano, Cartel del niño Internacional, 1937.....	128
Figura 82: Antonio López Padial, Cartel del Socorro Rojo, 1937.....	128
Figura 83: Kati Horna, Fotomontaje, 1938.....	130
Figura 84: Kati Horna, Monte Aragón, 1937.....	131
Figura 85: Kati Horna, Fotomontaje, 1938.....	133
Figura 86: Arteche, Las milicias os necesitan.....	136
Figura 87: ¡No pasarán!.....	136
Figura 88: Agustí Centelles, Miliciana, 1936.....	138
Figura 89: Gerda Taro, Milicianos republicanos en Barcelona, 1936.....	138
Figura 90: Gerda Taro, Miliciana, 1936.....	139

Figura 91: Gerda Taro, Milicianas, 1936.....	140
Figura 92: Agustí Centelles, Miliciana, 1937.....	140
Figura 93: Cartel de la Solidaridad Internacional Antifascista.....	141
Figura 94: Cartel de La Falange.....	141
Figura 95: AGA, Rosita Sánchez, 1936.....	142
Figura 96: Kati Horna, Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio, 1937.....	144
Figura 97: Kati Horna, Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio, 1937.....	146
Figura 98: Kati Horna, Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio, 1937.....	148
Figura 99: Kati Horna, Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio, 1937.....	150
Figura 100: Kati Horna, Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio, 1937.....	150
Figura 101: Kati Horna, Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio, 1937.....	151
Figura 102: Revista Umbral, página 8.....	154
Figura 103: Revista Umbral, página 9.....	154
Figura 104: Kati Horna, Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes", 1937.....	156
Figura 105: Kati Horna, Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes", 1937.....	159
Figura 106: Kati Horna, Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes", 1937 (1). .	160
Figura 107: Kati Horna, Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes", 1937 (2). .	160
Figura 108: Kati Horna, Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes", 1937 (3). .	160
Figura 109: Kati Horna, Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes", 1937 (1). .	161
Figura 110: Kati Horna, Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes", 1937 (2). .	162
Figura 111: Kati Horna, Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes", 1937 (3)...	163
Figura 112: Kati Horna, Comité de refugiados en "Alcázar de Cervantes", 1937.....	164
Figura 113: Agustí Centelles, Juego de niños, Barcelona, 1937.....	167
Figura 114: Gerda Taro, Niño lleva la boina de la FAI, Barcelona, 1936.....	168
Figura 115: Gerda Taro, Niños jugando en La Granjuela, 1937.....	169
Figura 116: Juan Pando, Niños buscando proyectiles en la Gran Vía, 1937.....	171
Figura 117: Juan Pando, Últimas tropas de la República, 1939.....	171
Figura 118: Martín Santos Yubero, Juego de niños, 1936.....	172
Figura 119: Margaret Michaelis, Niños leyendo, Barrio Chino, Barcelona, 1932-1934	173
Figura 120: Margaret Michaelis, Niños jugando en la calle, Barrio Chino, Barcelona, 1932-1934.....	173
Figura 121: Margaret Michaelis, Niño con perro en brazos, Barrio Chino, Barcelona,	

1934.....	174
Figura 122: Henri Cartier-Bresson, Sevilla, 1933.....	175
Figura 123: Robert Capa, Niños en una calle de Madrid, 1936.....	175
Figura 124: Margaret Michaelis, Prostitutas en una calle del Barrio Chino, 1934.....	177
Figura 125: Kati Horna, En las calles del Barrio Chino, 1937.....	178
Figura 126: Kati Horna, En las calles del Barrio Chino, 1937.....	178
Figura 127: Kati Horna, En las calles del Barrio Chino, 1938.....	180
Figura 128: Kati Horna, Niña de Madrid, 1937.....	181
Figura 129: Kati Horna, Niño de Vicién, 1937.....	181
Figura 130: Gerda Taro, Civiles recién llegados de Málaga, 1937.....	183
Figura 131: Hazan Size, Bombardeos de los fascistas en la carretera Málaga-Almería, 1937.....	185
Figura 132: Kati Horna, Barcelona. Hospital del pueblo, 1937.....	186
Figura 133: Kati Horna, Barcelona, Hospital del pueblo, 1937.....	187
Figura 134: Kati Horna, Barcelona. Hospital del pueblo, 1937.....	188
Figura 135: Kati Horna, Centro infantil en los alrededores de Barcelona, 1937.....	189
Figura 136: Kati Horna, Centro infantil en los alrededores de Barcelona, 1937.....	190
Figura 137: Kati Horna, Centro infantil en los alrededores de Barcelona, 1937.....	191
Figura 138: Kati Horna, Cartel de Francia, 1939.....	195
Figura 139: Kati Horna, Calle Marina, Barcelona, 1938.....	196
Figura 140: Kati Horna, Evacuación de civiles de Teruel, 1937.....	198
Figura 141: Kati Horna, Evacuación de civiles de Teruel, 1937.....	199
Figura 142: Kati Horna, L'Enfance, 1939.....	200
Figura 143: Kati Horna, Niño de Vicién, 1937.....	201
Figura 144: Eugène Atget, Rue de la Colonie, Paris, 1900.....	203
Figura 145: Anónimo, Campo de Argelès-sur-Mer, 1939.....	209
Figura 146: Anónimo, Campo de Argelès-sur-Mer, 1939.....	210
Figura 147: Enrique Tapia Jiménez, El campo 1 bis de internamiento de Argelès, 1939.....	212
Figura 148: Enrique Tapia Jiménez, Un padre hablando con su hija, 1939.....	213
Figura 149: Enrique Tapia Jiménez, Un padre hablando con su familia, 1939.....	214
Figura 150: Agustí Centelles, Llegada de refugiados al campo de Bram, 1939.....	218
Figura 151: Agustí Centelles, Refugiado en el campo de concentración de Bram, 1939.....	

.....	219
Figura 152: Agustí Centelles, Refugiados en el campo de Bram, 1939.....	220
Figura 153: Antonio Rodríguez Luna, Campo de concentración de Argelès-sur-Mer, 1939.....	222
Figura 154: Antonio Rodríguez Luna, El éxodo, 1939.....	223
Figura 155: Kati Horna, Invierno en el patio, 1939.....	224
Figura 156: Kati y José Horna, Barco, 1939.....	230
Figura 157: Kati y José Horna, L'Enfance, segundo fotomontaje.....	233
Figura 158: Hyeronimus Bosch, La nave de los locos, 1510.....	237
Figura 159: Juan Antonio Morales, Los Nacionales, 1937.....	239
Figura 160: Juan O'Gorman, La ciudad de México, 1947.....	244
Figura 161: Anónimo, Kati Horna en la ventana de su casa en México.....	245
Figura 162: Leonora Carrington y José Horna, Cuna, 1949.....	247
Figura 163: Kati Horna, Norah en su cuna, 1949.....	248
Figura 164: Kati Horna, Caja con sirena, 1972.....	253
Figura 165: Kati Horna, serie de El mercado de las pulgas, 1933.....	256
Figura 166: Kati Horna, Muñeca, 1950.....	259
Figura 167: Kati Horna, Muñeca entre esculturas de Pedro Friedberg, 1966.....	262
Figura 168: Kati Horna, Muñeca con muñeca, 1979.....	262
Figura 169: Leonora Carrington, El templo de la palabra, 1954.....	263
Figura 170: Portada de la revista S.nob, núm. 7, 1962.....	265
Figura 171: Kati Horna, Oda a la necrofilia, 1962.....	266
Figura 172: Kati Horna, Retrato de Remedios Varo, 1956.....	269
Figura 173: José Guadalupe Posada, Calaveras.....	272
Figura 174: José Guadalupe Posada, La calavera Catrina.....	272
Figura 175: José Guadalupe Posada, Calaveras.....	272
Figura 176: José Guadalupe Posada, Calaveras.....	272
Figura 177: Kati Horna, "Calaveras de azúcar", serie de El mercado de los dulces, 1963.....	273
Figura 178: José Domingo Noriega, Retrato mortuorio, 1910.....	274
Figura 179: Graciela Iturbide, "Angelito", serie de El cementerio de Dolores Hidalgo, 1978.....	275
Figura 180: Graciela Iturbide, "El hombre-calavera", serie de El cementerio de Dolores	

Hidalgo, 1978.....	276
Figura 181: Mariana Yampolsky, Osario, 1973.....	277

BIBLIOGRAFÍA

_____ Catálogos fotográficos sobre Kati Horna

- Kati Horna. Fotografías de la Guerra Civil Española (1937-1938)*. (1992). Salamanca: Ministerio de Cultura.
- Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*. (2003). México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Surreal Friends, Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*. (2010). Chistester: Pallant House Gallery.
- Kati Horna. Retratos de la contienda*. (2010). Córdoba: Diputación de Córdoba.

_____ Catálogos fotográficos de referencia

- Agustí Centelles. El camp de concentració de Bram, 1939*. (2009). Barcelona: Actar, Arts Santa Monica.
- Eugène Atget, Paris*. (2008). España: Taschen.
- Enrique Tapia Jiménez, El ojo del exilio. El exilio de los republicanos españoles en Francia*. (2004). Lleida: Milenio.
- Gerda Taro*. (2009). Roma: Contrasto.
- Immagini Nemiche: la Guerra Civile Spagnola e le sue rappresentazioni*. (1999). Bologna: Editrice Compositori.
- Magareth Michaelis. Fotografía, Vanguardia y Política en la Barcelona de la república*. (1998). Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern.
- La Maleta Mexicana. Las fotografías redescubiertas de la guerra civil española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro*. (2011). Madrid: La Fábrica Editorial.

_____ Ensayos y artículos sobre Kati Horna

- Aldama, Legna. (1986). "Kati Horna en el Mercado de las Pulgas", en: *Foto Zoom*, núm. 126, Marzo, México: 17-24.
- Ana Luisa-González, Carmen. (2001). "Kati Horna: una vida onírica en obra y amigos", en: *Revista Cuartoscuro*, núm. 50. Sept-Oct, México: 26-41.
- Cordero, Karen. (2003). "Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna", en: *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 9-22.

- Díaz, Juan Luis- Horna, Norah. (2004). "Kati Horna", en: *Curare. Espacio crítico para las artes*, núm. 24, julio-diciembre, México: 95.
- García Krinsky, Emma Cecilia. (1995). *Kati Horna. Recuento de una obra*. México: Fondo Kati Horna, CENIDIAP- INBA.
- García Manuel. (2001). "Entrevista con la fotógrafa húngara Kati Horna", en: *Lápiz Revista Internacional del Arte*, núm. 173, España: 67-71.
- Moorhead, Joanna. (2010). "Kati Horna", en: *Surreal Friends, Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, Chichester: Pallant House Gallery, 70-97.
- Sánchez Mejorada, Alicia. (2004). "Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad", en: *Addenda*, núm. 10, octubre-diciembre: 5-30.

_____ **Obras de historia y crítica de la fotografía**

- AA.VV. (2007). "Trasduzioni lettrera/immagine", en: *Il Verri*, núm. 33, Enero: 25-36.
- Ades, Dawn. (1986). *Photomontage*, London: Thames and Hudson.
- Bañuelos Capistrán, Jacob. (2008). *Fotomontaje*, Madrid: Cátedra.
- Barthes, Roland. (1990). *La Cámara Lúcida*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- Benjamin, Walter. (2000). "Piccola storia della fotografia" y "L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica", en: *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi, 20-78.
- Billeter, Erika. (1993). *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana 1860-1993*, Madrid: Lunwerg.
- Bradú, Fabienne. (2006). "Entrevista con Graciela", en: *Eyes to fly with: portraits, self-portraits, and other photographs*, Texas: University of Texas Press, 180-191.
- Cartier-Bresson, Henri. (1952). *The Decisive Moment*, New York: Simon and Shuster.
- Centelles, Agustí. (2009). *Diario de un fotógrafo. Bram 1939*, Barcelona: Ediciones Península.
- Colombo, Furio. (1977). "Para la muestra fotográfica sobre la guerra de España", en: *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*, Barcelona: Colección Punto y Línea, 17-34.
- Csorba, Csilla. (2009). "Picturing Progress. Hungarian women photographers 1900-1945", en: *Women in the Arts*, March 20-July 5, Washington:12-15.
- Didi-Huberman, Georges. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- ~ . (2008). *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- ~ . (2008). *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- ~ . (2010). *Ante la imagen*, Murcia: Cendeac.
- ~ . (2009). “Quan l’humiliat mira l’humiliat”, en: Agustí Centelles, *El camp de concentració de Bram*, Barcelona: Actar, 49-60.
- ~ . (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Dubois, Philippe. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- Flusser, Vilém. (2006). *Per una filosofia della fotografia*, Milano: Bruno Mondadori.
- Fontcuberta, Joan. (1990). *Estética fotográfica*, Barcelona: Hermann Blume.
- Fossali, Pierluigi, Dondero, Maria Giulia. (2006). *Semiotica della fotografia*, Rimini: Guaraldi editore.
- Franzini, Elio. (2001). *Fenomenologia dell’invisibile. Al di là dell’immagine*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Freund, Gisèle. (1993). *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Martínez-Artero, Rosa. (2004). *El retrato. Del sujeto en el retrato*, España: Montesinos editor.
- Moholy-Nagy, László. (1969). “Constructivism and the Proletariat”, en: Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy: Experiment in totality*, Cambridge Mass: the Mit Press, 19.
- . (2005). *Pintura, fotografía y cine*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Monegal, Antonio. (2007). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Barcelona: Paidós Estética.
- Nancy, Jean-Luc. (2003). *Au fond des images*, Paris: Galilée.
- Olmeda, Fernando. (2007). *Gerda Taro, fotógrafa de guerra. El periodismo como testigo de la historia*, Barcelona: Debate.
- Ortoleva, Peppino, Ottaviano, Chiara. (1994). *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, Napoli: Liguori Editore.
- Schaber, Irme. (2006). *Gerda Taro. Une photographe révolutionnaire dans la guerre d’Espagne*, Monaco: Anatolia éditions du Rocher.
- Sontag, Susan. (2003). *Davanti al dolore degli altri*, Milano: Mondadori.
- . (1996). *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa.
- Tisseron, Serge. (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Vilches, Lorenzo. (1997). *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- Whelan, Richard. (1985). *Robert Capa: a biography*, New York: Knopf.
- Zuzunaga, Mariano. (1996). *El territorio fotográfico. La fotografía revisitada*, Barcelona: Actar.

Ensayos y artículos de crítica

- Ackelsberg, Martha. (2005). *Mujeres Libres*, Reggio Emilia: ZeroInCondotta, (edición originaria: (1999). *Mujeres Libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*, España: Virus editorial).
- Agamben, Giorgio. (2008). *De signatura rerum. Sul metodo*, Torino: Bollati Boringhieri.
- ~ . (1998). *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Aristarco, Teresa - Orto, Nuccio. (1980). *Lo scherzo didattico. Un esperimento di alfabetizzazione cinematografica*, Bari: Dedalo Edizioni.
- Beevor, Anthony. (2009). *La guerra civil española*, Barcelona: Crítica.
- Benjamin, Walter. (1993). "Il ritorno del flâneur", en: *Ombre Corte. Scritti 1928-1929*, Torino: Einaudi, 468-473.
- ~ . (1982). "Tesis de filosofía de la historia", en: *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 177-191.
- ~ . (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- ~ . (2005). *Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales*, Madrid: Akal.
- Bolinaga, Iñigo. (2009). *Breve Historia de la Guerra Civil Española*, Madrid: Nowtilus.
- Bourdieu, Pierre. (1980). *Le sens pratique*, Paris: Éditions de Minuit.
- Brugnolo, Sara. (2010). "Ars Moriendi. Un problema semiótico. Rappresentare l'irrapresentabile", en: www.ec-aiss.it, 1-20.
- Breton, André. (1995). *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona: editorial Labor.
- Cacciari, Massimo. (1996). "La paradoja del extranjero", en: *Archipiélago*, núm. 26-27, 16-20.
- Caillois, Roger. (1961). *Man, Play and Games*, Illinois: The Free Press of Glencoe.
- Canetti, Elias. (1981). *Massa e potere*, Milano: Adelphi.
- Caudet, Francisco. (2011). "La mitificación nacionalista de España en las revistas del

- exilio de 1939”, en: Andrea Pagni, *El exilio republicano español en México y Argentina*, Madrid: Iberoamericana, 59-76.
- Centini, Massimo. (2003). *Bosch: una vita tra i simboli*, Firenze: Edizioni Polistampa.
- Concannon, Maureen. (2006). *La femmina sacra. Sheela, la dea dei Celti*, Roma: Edizioni Arkeios.
- Corral, Juan Luis. (2005). *Los desastres de la guerra de Francisco Goya*, Barcelona: Edhasa Ediciones.
- Debroise, Olivier. (1984). *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona: ediciones Océano.
- De Chirico, Giorgio. (2002). “Sull’arte metafisica”, en: *Commedia dell’arte italiana*, Milano: Abscondita, 26-30.
- Deleuze, Gilles. (2005). *Lógica del sentido*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- De Luna, Giovanni. (2006). *Il Corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino: Einaudi.
- Díaz-Plaja, Fernando. (1971). *De la dictadura a la guerra civil (1923-1936)*, Barcelona: Plaza & Janes Editores.
- Domenichelli, Mario. (1985). “La satira è de-costruttiva (de-compositiva)”, en: Attilio Brilli, *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari: edizioni Dedalo, 179-182.
- Dreyfus-Armand, Geneviève. (2000). *El exilio de los republicanos españoles en Francia. De la guerra civil a la muerte de Franco*, Barcelona: Crítica.
- D’Urso, Sebastiano. (2009). *Il senso dell’abitare contemporaneo*, vol 1, Milano: Maggioli Editore.
- Eco, Umberto. (1985). “Sugli Specchi”, en: *Il segno, la rappresentazione, l’illusione, l’immagine*, Milano: Tascabili Bompiani, 334-361.
- Elizondo, Salvador. (2008). “Diarios 1958-1963”, en: *Letras Libres*, Mayo: 32-37.
- Evangelio de Lucas 22, 39-46, en: www.biblija.net.
- Facundo, Tomas. (2006). “Guerra civil española y carteles de propaganda: el arte y las masas”, en: *Olivar*, núm 8, Julio/diciembre: 63-85.
- Fagen, Patricia. (1975). *Transterrados y ciudadanos: los republicanos españoles en México*, México: Fondo de cultura económica.
- Franco, Francisco. (1969). “Proclama de Franco”, en: Fernando Diaz-Plaja, *La guerra de España en sus documentos*, Barcelona: ediciones G. P.
- Foucault, Michel. (2008). *Storia della follia nell’età classica*, Milano: Edizioni Bur.

- Frontisi-Ducroux, Françoise. (1991). "Sinza mascara né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi", en: Maurizio Bettini, *La mascara, il doppio e il ritratto*, Roma: Biblioteca di cultura moderna Laterza, 131-157.
- Galimberti, Umberto. (1996). "El alma extranjera", en: *Archipiélago*, núm. 26-27, 61-68.
- ~ . (1987). *Il Corpo*, Milano: Feltrinelli.
- Girard, René. (1980). *La violencia e il sacro*, Milano: Adelphi.
- Gubern, Román. (2008). "Retórica y estética del cartel bélico", en: *Carteles de la Guerra*, Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 47-53.
- Heiberg, Morten. (2004). *Emperadores del Mediterráneo: Franco, Mussolini y la guerra civil española*, Barcelona: Crítica.
- Heiddeger, Martin. (1976). "Costruire, abitare, pensare", en: *Saggi e Discorsi*, Milano: Mursia, 96-108.
- Hemingway, Ernest. (1971). "Crónica de Teruel", en: Fernando Díaz-Plaja, *De la dictadura a la guerra civil (1923-1936)*, Barcelona: Plaza & Janes Editores.
- Huizinga, Johan. (1950). *Homo Ludens. A study of the play-element in culture*, London: The Beacon Press.
- Kern, Stephen. (1988). *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna: Il mulino.
- Jankélévitch, Vladimir. (1966). *La mort*, Paris: Flammarion éditeur.
- Lessing, Gotthold Efrain. (1992). "Cómo lo antiguos se imaginaban a la muerte", en: *La Ilustración y la muerte*, Madrid: Debate.
- Lida, Clara. (2011). "El exilio en vilo", en: Andrea Pagni, *El exilio republicano español en México y Argentina*, Madrid: Iberoamericana, 21-32.
- Lomnitz, Claudio. (2006). *Idea de la muerte en México*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Mack, John. (1995). "Magic figures in Central Africa", en: Anthony Shelton, *Fetish? Visualizing Power and Desire*, London: South Bank Centre, 53-65.
- Martínez, Pilar. (1982). *La muerte en la vida y libros de México*, Madrid.
- Mendelson, Jordana. (2007). *Revistas y guerra. 1936-1939*, Madrid: Ministerio de Cultura, Museo de Arte Reina Sofía.
- Mezei, O.. (1982). "Ecoles d'arte libres en Hongrie entre 1896 et 1944", en: *Actae Historiae Artium Budapest*, volumen 28, núm. 1-2, 175-209.
- Molina Carrión, Felipe. (2007). "Un punto estratégico en la defensa de Madrid: Alcázar de San Juan 1936-1939", en: *Tesela*, núm. 29, 1-114.

- Montoliú Camps, Pedro. (1999). *Madrid en la guerra civil*, Madrid: Silex ediciones.
- Mori, Gioia. (2007). *De Chirico metafísico*, Firenze: Art Dossier Giunti.
- Morin, Edgar. (1972). *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona: Seix Barral.
- Nancy, Jean-Luc. (1996). "La existencia exiliada", en: *Archipiélago*, núm. 26-27, 34-52.
- Nash, Mary. (1983). *Mujer, Familia y Trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona: Anthropos editorial del Hombre.
- ~ . (2006). *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid: Santillana ediciones.
- Natoli, Salvatore. (2008). *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano: Feltrinelli.
- Nicolás, Cesár. (1998). "La cornucopia vanguardista", en: *Obras completas III. El Rastro, El Circo, Senos (1914-1917)*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 37-57.
- Noja Ruiz, H. (1937). "La no violencia", en: *Libre Studio*, Valencia: 7-11.
- Passuth, Krisztina. (1980). "Les relations internationales des Huits et des Activistes", en: *L'Art en Hongrie: 1905-1930. Art et Revolution*, Saint-Etienne: Musée d'art et d'industrie, 18-24.
- Paz, Octavio. (1988). "Una grandeza caída", en: *Artes de México*, otoño: 9-10.
- ~ . (2001) *Los privilegios de la vista. Arte moderno universal. Arte de México*", Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ~ . (1950). *El Laberinto de la soledad*, México: Ediciones Cuadernos Mexicanos.
- ~ . (1987). *Árbol adentro*, Barcelona: edición Seix-Barral.
- Puelles Romero, Luis. (2005). *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, Murcia: Cendeac.
- Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, Rafael y Lentisco Puche, Jose Domingo. (2003). "Salvador Martínez Laroca y el republicanismo de izquierdas en Almería durante la II República", en: *II Congreso sobre el Republicanismo en la historia de España. Historia y Biografía*, Córdoba: Priego de Córdoba, 757-779.
- Rafaneau-Boj, Marie Claude. (1995). *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia. 1939-1945*, Barcelona: Ediciones Omega.
- Ravasi, Gianfranco. (2006). *Breviario laico*, Milano: Mondadori.
- Rejano, Juan. (1971). *Antonio Rodríguez Luna*, México: Universidad Autónoma de México.
- Renau, Josep. (1981). "Homenaje a John Heartfield", en: *Photovision*, núm. 1, Julio-Agosto: 11-16.

- Revista *Umbral*. (1938). núm. 24, Enero.
- Robles, Gil. (1971). "Discurso en las Cortes", en: Fernando Díaz-Plaja, *De la dictadura a la guerra civil (1923-1936)*, Barcelona: Plaza & Janes Editores.
- Rodríguez, Marta. (2009). "Los exiliados se tiraron cuatro décadas pensando: el año que viene a España", en: *La voz de Almería*, 14 de mayo: 31.
- Sánchez, Saornil, Lucía. (1937). "La maternidad bajo el signo de la Revolución", en: *Umbral*, núm. 12, 2 de octubre de 1937: 8-9.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. (2006). "Recordando al Sinaia", en: Ángel Miquel, *Barco en tierra: España en México*, México: Universidad Autónoma de México, 128.
- Santaemilia, José. (2003). *Género, lenguaje y traducción: actas del primer seminario internacional*, Valencia: Universidad de Valencia.
- Scarry, Elaine. (1985). *The body in pain. The making and unmaking of the world*, New York: Oxford University Press.
- Sofsky, Wolfgang. (2006). *Tratado sobre la violencia*, Madrid: Abada Editores.
- Soler, Maciá, Francisco. "Memoria de un socialista en el batallón Elche", en: <http://www.guerracivil1936.galeon.com/diario06.htm>.
- Stoichita, Victor. (2006). *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid: Siruela.
- Theros, Xavier. (2007). "La calle de los escritores perdidos", en: *El País* del 9 octubre de 2007(web:http://www.elpais.com/articulo/cataluna/calle/escritores/perdidos/elpepuespcat/20071009elpcat_19/Tes)
- Thomas, Luis-Vincent. (1976). *Antropologia della morte*, Milano: Garzanti.
- Thomas, Hugh. (1995). *La Guerra Civil Española*, Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Trías, Eugenio. (1999). *La razón fronteriza*, Barcelona: Ediciones Destino.
- Uribe Hernández, Eloísa. (2003). "Espejo marino. Madera tallada desde el sueño: José Horna, en: *Artes de México. México en el surrealismo: la transfusión creativa*, México: Conaculta, núm. 64, 51-55.
- Velázquez Hernández, Aurelio. (2010). "La diplomacia mexicana: ¿Agente al servicio del exilio español? Las relaciones entre los diplomáticos mejicanos y los organismos de ayuda a los republicanos españoles (1939-1942)", en: *HAOL*, núm. 22, Primavera: 7-17.
- Wulf, Christoph. (2002). *Le idee dell'antropologia*, vol 1, Milano: Bruno Mondadori.

- Aldecoa, Josefina. (1983). *Los niños de la guerra*, Madrid: Anaya Ediciones.
- Breton, André. (1963). *Nadja*, Paris: Gallimard.
- Chacón, Dulce. (2006). *La voz dormida*, Madrid: Punto de Lectura.
- Gómez de la Serna, Ramón. (1998). “El Rastro”, en: *Obras completas III. El Rastro, El Circo, Senos (1914-1917)*, Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Martín, Gaité, Carmen. (1994). *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona: Anagrama.
- ~ . (2007). *El cuarto de atrás*, Barcelona: Destino.
- Poniatowska, Elena. (2011). *Leonora*, Barcelona: Seix Barral.