

# El conflicto en el cruce de fronteras: Kati Horna y la guerra civil española. *The conflict on the border crossing: Kati Horna and the spanish civil war*

Lisa Pelizzon

(pág 75 - pág 85)

El estallido de la guerra civil española catalizó la atención del mundo entero y produjo una notable obra escrita y visual en la que el trabajo artístico y periodístico de Kati Horna ofrece rasgos nítidamente diferenciales. Horna pone de manifiesto una visión del conflicto que se aleja de los cánones de la fotografía documental de la época. En sus fotografías y fotomontajes la guerra no coincide con lo sangriento o el elemento sensacionalista, sino con mostrar la cara oculta del conflicto: el cruce de fronteras. Las fronteras no son solo las que ella cruza en su vida real, sino las que de forma metafórica aparecen en sus fotos cuando quiere mostrar la huida de los civiles de los pueblos bombardeados.

Palabras clave: Kati Horna, guerra, fronteras, lugares fronterizos

The outbreak of the Spanish Civil War attracted the attention of the whole world and produced a notable written and visual archive in which Kati Horna's artistic and journalistic work shows clearly different characteristics. Horna reveals a vision of the conflict which is far from the photojournalism standards of that time. In her photographs and photomontage the war is not shown as a bloody vision or as a sensationalist event. Horna shows the hidden side of war: the crossing borders experience. Borders are not only those she crosses in her real life, but also those appear in a metaphorical way in her photos when she wants to show the civilians escape from the bombed-down villages.

Key words: Kati Horna, war, borders, border places

**Lisa Pelizzon** es doctora por la Università Ca'Foscari de Venecia. Experta de la fotógrafa húngara Kati Horna. (2014) *Kati Horna, Constelaciones de sentido*. Colaborar con críticos de arte y museos en la redacción de textos y artículos sobre la guerra civil española y la fotografía. Es redactora de la revista cultural *Le Mian Noir* y trabaja de docente e intérprete.

Este artículo ha sido referenciado por la UP el 31/01/2017 y por el ITESM el 16/03/2017.

## 1. BASES PARA UNA GUERRA VISUAL

Existe un nexo entre conflicto, entendido como guerra o lucha, y el desplazamiento, en el sentido de tránsito, movimiento, viaje o cruce de fronteras. Este nexo se hace patente al reconocer en el conflicto una causa común, un motivo por el cual la lucha es necesaria y urgente. La guerra civil española fue sin duda un ejemplo de ello, ya que catalizó la atención de la opinión pública internacional. En una época en la que los régimes totalitarios se habían impuesto tanto en Italia como en Alemania, el conflicto español representaba de manera simbólica el terreno de la lucha antifascista.

Al reconocer el conflicto como causa común, muchos voluntarios decidieron cruzar las fronteras de sus países y viajar a España para ofrecer su ayuda. La contribución no fue solamente de tipo militar, sino también cultural. Artistas, escritores, periodistas y sobre todo fotógrafos llegaron con el objetivo de testimoniar lo que estaba pasando. Cada uno con el medio que le correspondía contó su visión del conflicto: una visión absolutamente personal y única que entra a formar parte del inmenso *corpus* sobre la guerra civil española.

Los fotógrafos tuvieron un papel fundamental a la hora de documentar los acontecimientos históricos. Agustí Centelles, Alfonso, Josep Brangulí, Félix Albero y Francisco Segovia entre los españoles, o Robert Capa, Gerda Taro, David Seymour, Chiki (Emerico) Weisz para mencionar algunos entre los más reconocidos fotógrafos extranjeros. Salta a la vista la evidente minoría de mujeres fotógrafas y, sobre todo, la casi ausencia del nombre de Kati Horna entre las personalidades destacadas.

## 2. KATI HORNA Y SU VISIÓN DE LA GUERRA

Kati Horna era una fotógrafa anarquista húngara nacida en una rica familia de origen judío que llegó a España aproximadamente en marzo de 1937, tras haber recibido un encargo del Ministerio de Propaganda Exterior español para componer un álbum fotográfico sobre el bando republicano. No vino directamente desde su Hungría natal, sino tras un largo peregrinaje por Europa movida por su afán de formación como fotógrafa y, al mismo tiempo, para huir de las persecuciones raciales. Estuvo en Berlín donde entró en contacto con el círculo de Bertold Brecht; en París donde realizó sus primeras series fotográficas y se empapó de los últimos vestigios del movimiento surrealista; y finalmente llegó a España.

A pesar del gran trabajo fotográfico que realizó a partir de los años treinta y la gran cantidad de fotos que dejó, Kati Horna careció durante mucho tiempo del reconocimiento debido (Pelizzon 2012, 2014). En parte por propia voluntad de la fotógrafa, la cual solía definirse como una “obrera de la fotografía” cuyo cometido no era hacer negocio con su trabajo, sino expresar sus ideas y su compromiso ético-social; y en parte porque no fue hasta 1983 cuando Horna decidió regalar al Ministerio de Cultura español las 273 fotos que componían el archivo sobre la guerra civil española. Fue solo a partir de entonces cuando se pudieron organizar también las primeras exposiciones sobre su trabajo (Pelizzon 2012, 2014).

Mientras los demás fotógrafos publicaban sus fotografías en las revistas más famosas de la época como *Life*, *Vu* o *Regards*, Horna optó por colaborar con testadas anarquistas menos conocidas como las valencianas *Umbra* o *Libre Studio*. El enfoque gráfico de esas revistas y la afinidad ético-política con la ideología de Horna propiciaron una fructífera colaboración que dio lugar a la publicación de reportajes gráficos y fotomontajes.

La elección de publicar en una revista u en otra dependía de varios factores: la ideología política, el tipo de enfoque fotográfico que esta quería dar al acontecimiento histórico y la voluntad del fotógrafo de que su trabajo fuera reconocido, apreciado y bien valorado desde el punto de vista artístico y económico. Todo esto determinaba el quehacer fotográfico de los fotorreporteros. En este sentido, en la abundante producción visual sobre la guerra civil española, la obra de Kati Horna destaca por su unicidad y lejanía respecto a los cánones de la fotografía de prensa tradicionales.

### 2.1 EL ENCUADRE: HERRAMIENTA DE NARRACIÓN

A la hora de entender en qué se diferencia, es importante aclarar que cada fotógrafo ofrece del mundo una visión que es absolutamente personal, subjetiva. La cámara, lejos de ser una mera prótesis de la mirada, 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). El fotógrafo se mueve, observa y elige *cortar*, aislar una porción del mundo (Dubois 1986: 146).

El encuadre es la herramienta que permite llevar a cabo esta selección subjetiva de la realidad, ya que funciona como una ventana que dirige la mirada del espectador hacia lo que el fotógrafo quiere enseñar: tiene valor de índice. El encuadre participa de la intención del fotógrafo quien elige a su referente, el momento más apropiado para sacar la toma y cómo hacerlo.

Esta intención funda la estrategia visual del fotógrafo que es siempre una estrategia narrativa. Del fuerte potencial narrativo de la foto ya habló Roland Barthes en su noto ensayo *La cámara lúcida* cuando atribuye a la imagen una «fuerza metonímica» (Barthes 1990: 90), es decir, una gran capacidad de expansión que trasciende lo visible y que necesita las palabras para ser expresada.

## 3. REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO

A través de un breve itinerario visual compuesto por fotografías de Kati Horna y de algunos de sus compañeros fotógrafos de la época, se verá en qué consiste su estrategia narrativa y qué representación del conflicto español deriva de ella.

La primera fotografía que abre este recorrido se titula *Calle Marina, Bombardeos de marzo* de 1938 y es una de las imágenes que documentan el ataque aéreo sufrido por la

ciudad de Barcelona entre el 16 y 18 de ese mes. La fotógrafa, que ya vivía ahí y que hasta ese momento había documentado la vida en la capital catalana, pudo acercarse al lugar de los bombardeos y registrar lo acontecido.



Figura 1 Kati Horna, Calle Marina, Bombardeos de marzo, Barcelona, 1938.

### 3.1 UN CRUCE DE FRONTERAS: DENTRO/FUERA

La foto muestra un edificio que ha quedado completamente abierto por el efecto de las bombas. Las paredes se han derrumbado y los espacios que antes eran cerrados y definían el espacio del habitar se ofrecen indefensos a la vista de todos. La fotografía pone de manifiesto la destrucción que «anula lo existente» y «violenta todas las barreras» (Sofsky 2006: 193). Esas barreras eran las que estructuraban el espacio de la vida del hombre, lo fundaban y protegían. Si construir significa habitar y sentirse a salvo (Heidegger 1976: 97), la entrada repentina de la destrucción y la consecuente anulación de la construcción primigenia trastornan el orden de las cosas. El espacio doméstico se ha vaciado no solo de su función, sino también de los objetos que lo constituyan (Pelizzon 2012, 2014).

La invasión del conflicto en el espacio doméstico del hombre obliga al espectador a reflexionar sobre dónde está la guerra. La fotografía de Horna atestigua la disolución de los límites que separan el espacio de la batalla del espacio de los civiles (Pelizzon 2012, 2014). Un hecho que marca de manera decisiva la diferencia entre la guerra civil española y la primera guerra mundial, en cuyas trincheras permaneció la lucha. En el conflicto español se estrena una nueva táctica, tal y como lo explica la revista *Umbral* en 1938: «la guerra no existe en el campo propiamente hecho para la guerra, (...), sino en las ciudades y arrojando metralla desde las alturas» (*Umbral* 24: 1938: 5). La ventaja del agresor queda entonces así establecida.

Si por un lado la foto muestra la ruptura de la frontera que había entre espacio bélico y espacio de los civiles, por el otro expresa también la ruptura de la frontera entre el espacio privado de la casa y el espacio público del afuera. Se entiende entonces que ya no hay nada que defina la vida del hombre como antes. Solo quedan huellas de una «familiaridad terriblemente inquietante» impresa en el esqueleto de ese edificio bombardeado (Didi-Huberman 1997: 79).

### 3.2 UN CRUCE DE FRONTERAS: CAMPO/FUERA DE CAMPO

Al contrario de lo que ocurre en pintura donde el artista construye el espacio de la representación con los elementos que él elige, el fotógrafo no tiene esta libertad. Se ha explicado que el acto fotográfico presupone un corte, una selección que separa una porción del mundo del resto. Sin embargo, como observa el filósofo Maurice Merleau-Ponty, «el mundo está alrededor de mí, no enfrente» (Merleau-Ponty 1964: 59). Esto significa que, a pesar de este corte ínsito en el acto fotográfico, el mundo no puede existir solo en ese fragmento substraído a la realidad. Basar la lectura de una foto solo en sus elementos visibles sería superficial y poco productivo, ya que se dejaría de lado una reflexión importante.

El espectador tiene que considerar entonces un espacio distinto al que está acostumbrado a observar, el enmarcado y definido ante sus ojos. Tiene que cruzar la frontera más allá de los límites físicos de la imagen. Otro espacio, aunque no visible, se impone por su existencia. Se trata del espacio que ha quedado excluido de la selección del acto fotográfico y que se denomina *fuera de campo*.

En una fotografía lo que se muestra y lo que no tienen la misma importancia. Entre campo y fuera de campo no hay barrera, sino una comunicación construida sobre la base de indicios que aparecen en la imagen y que sugieren su existencia (Dubois 1986: 165). Este diálogo es lo que confiere a la imagen el dinamismo y la fuerza metonímica necesaria para narrar un acontecimiento. Hace falta pensar entonces en qué falta en la imagen que Horna sacó y cómo esta ausencia sea sintomática de una toma de posición ética y moral.

Se ha explicado que el edificio de Calle Marina muestra un vaciamiento de las funciones del espacio doméstico. Las casas se presentan como volúmenes vacíos que remiten a lo que el crítico Georges Didi-Huberman define «la ineluctable modalidad de lo visible» y que se refiere a la ausencia o vacío que cada objeto sugiere en el acto de ver (Didi-Huberman 1997: 15).

De manera parecida a la sensación que el espectador puede tener ante un ataúd vacío cuyo espacio hueco hace que se sienta aludido en su inevitable destino mortal (Didi-Huberman 1997: 19), los volúmenes oscuros y vacíos del edificio remiten a los cuerpos de los civiles que la fotógrafa decidió no incluir en el espacio de la representación. Si se compara esta imagen con otras de Gerda Taro, Robert Capa o Agustí Centelles se entiende la distancia de posturas ante el acontecimiento bélico respecto a Horna.



Figura 2 Agustí Centelles, Cementerio de Lérida, 1937.



Figura 3 Gerda Taro, Víctima de un raid aéreo, Valencia, 1937.

### 3.3 UN CRUCE DE FRONTERAS: DEL CUERPO AL SIMULACRO



Figura 4 Kati Horna, Bombardeos de marzo, Barcelona, 1938.



Figura 5 Kati Horna, Vigilando después del bombardeo, 1938.

Lo sangriento, lo macabro y el cadáver no entran en la representación del conflicto de Horna. Detrás de esta estrategia narrativa de la muerte reside la voluntad de contar el conflicto usando otros medios que no sean los imperantes del fotorreportaje de la época. Las fotografías que siguen muestran el uso de un nuevo recurso capaz de dar cuenta de la

brutalidad de la guerra sin convertir la muerte en un espectáculo: la analogía (Pelizzon 2012, 2014).

Las fotos se refieren a los mismos bombardeos del mes de marzo en Barcelona y siguen a la primera toma ya analizada. En una, se ve a un perro muerto, cuyo cuerpo sin vida yace abandonado en la acera; en la otra, dos guardias vigilan las pertenencias de la gente que se recogieron después del ataque aéreo. Dos imágenes muy distintas que, sin embargo, incluyen elementos que desestabilizan la representación del conflicto tal y como se suele imaginar.

La primera foto presenta seguramente un referente inusual pero no nuevo. En 1924 el artista Otto Dix hizo algo parecido en la serie *La muerte* cuando dibujó el cadáver de un caballo. El perro, al igual que el hombre, vive y muere. Al igual que él, sufre las consecuencias del conflicto (Pelizzon 2012, 2014). La analogía es entonces el medio que permite a Horna cruzar otra frontera, esta vez de contenido: la que va del cuerpo a su simulacro.

La segunda imagen muestra una escena de aparente tranquilidad. Sin embargo, los objetos que han sido recuperados y amontonados en la calle son los mismos que faltaban de los edificios bombardeados. Los objetos, al igual que las casas, remiten a las personas a las que pertenecían, pero ahora sin dueños que establezcan su función y reconstruyan su historia. En ese desorden «lo individual, lo indivisible, queda fragmentado y sus contornos suprimidos» (Sofsky 2006: 193).

En medio de este desorden donde la individualidad se funde en una maraña de objetos, dos elementos destacan por su capacidad metonímica: una Virgen María con su niño Jesús decapitado y una muñeca con los brazos en cruz. Dos detalles que a primera vista podrían incluso no llamar la atención si no fuera por la predilección que Horna sentía hacia el mundo de las cosas y, en particular, hacia los simulacros del cuerpo como maniquíes o muñecas.

La muñeca imita al ser viviente aunque solo sea por el parecido antropomórfico al que tiende: puede moverse o cambiar de postura, tiene rasgos humanos y puede romperse. De ahí que este parecido reenvíe al destino del cuerpo real que en la foto no se muestra. Un destino también aludido por el niño Jesús decapitado que avisa al espectador de que algo no funciona en esta imagen aparentemente normal (Pelizzon 2012, 2014).

### 3.4 UN CRUCE DE FRONTERAS: UMBRALES Y CAMINOS

Desde el comienzo de este recorrido visual se ha intentado contestar a distintas preguntas y a mostrar cómo Horna construye su estrategia narrativa usando recursos distintos como el encuadre y la analogía. Su objetivo es narrar el acontecimiento histórico y, en particular, la muerte según esquemas que se alejan de lo sangriento y del espectáculo. En todo momento, se entiende que el encuadre participa de la intención de la fotógrafa que deliberadamente omite del campo el cuerpo, es decir, los civiles afectados por el conflicto. El fuera de campo sugiere al espectador que se han desplazado, han cruzado distintas

fronteras: del espacio doméstico al espacio público, del cuerpo al simulacro. Sin embargo, queda por ver adónde se han ido los que sobrevivieron, los que cumplieron el primer paso desde el espacio seguro de la casa al incierto y suspendido del afuera.

En la conspicua producción fotográfica de Horna se asiste a la proliferación de nuevos espacios destinados a la vida del hombre. La guerra ha cambiado la fisionomía de las ciudades, ha invadido el espacio destinado a los civiles y ha cambiado por completo la estructura y la función de estos lugares. La casa ya no puede proteger, deja de cumplir su cometido.

La guerra cambia las costumbres de la gente que se ve obligada a asignar nuevas funciones a los espacios de los que dispone: las iglesias se convierten en almacenes o en hospitales, algunos edificios milagrosamente a salvo se convierten en centros de acogida para niños y ancianos. Y, finalmente, las personas empiezan a habitar el afuera, es decir, los umbrales de las casas y la calle (Pelizzon 2012, 2014). La escritora Josefina Aldecoa describe muy bien este cambio social durante la guerra civil española. Los niños, sobre todo, salen de las casas y vagabundean por las calles: están siempre en otros lugares (Aldecoa 1983: 13). En las fotos de Horna los niños esperan sentados en los umbrales –esperas que parecen infinitas–, juegan o incluso trabajan.

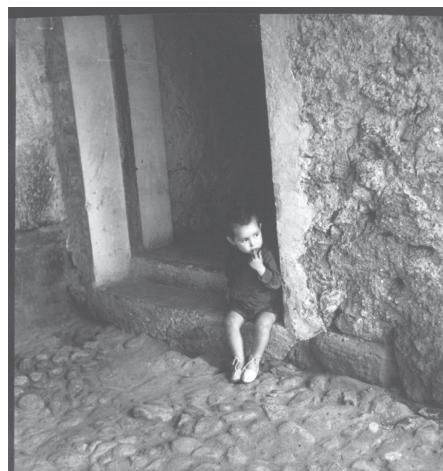


Figura 6 Kati Horna, Niño de Vicién, 1937.



Figura 7 Kati Horna, En las calles del Barrio Chino de Barcelona, 1937.

El umbral no es un límite, sino una zona que implica el cambio, la transición (Benjamin 2004: 495). Un lugar paradójico que distingue y opone dos mundos y a la

vez los pone en contacto (Eliade 1981: 28). La casa, por un lado, y la calle, por el otro: privado-público, dentro-fuera, seguro-inseguro, oposiciones en las que el umbral funciona como un puente. El umbral se abre al espacio de la calle, a lo desconocido y, al mismo tiempo, ofrece amparo, cobijo a quien está en él. En las fotos de Horna que se muestran arriba y en muchas otras de su archivo, los niños recobran las fuerzas sentados en el umbral tras el trauma de los bombardeos.

A la espera de los niños se opone el movimiento de los civiles que huyen de las ciudades destruidas. Caminos, calles y carreteras aparecen en las fotos de Horna como testimonio de la invasión de la guerra en el espacio del habitar. La calle se convierte para miles de personas en su nueva casa. Dice la escritora Carmen Martín Gaite: «Se habían roto las rutinas internas de la vida familiar. Se habían abierto las puertas de la calle anárquica y variopinta» (Aldecoa 1983: 13).



Figura 8 Kati Horna, Evacuación de civiles de Teruel, 1937.

En esta última fotografía, los civiles abandonan Teruel: se sabe por el pie de foto, ya que a sus espaldas no se ve la ciudad. El encuadre que Horna elige es frontal y sitúa a los referentes en el primer plano, donde es posible notar el cansancio en los rostros de las mujeres. La atención de Horna se centra sobre todo en el viaje, en el recorrido que han dejado atrás y en el que tienen que hacer. Con respecto a esto, el propio límite del campo fotográfico impide saber cuál es su destino (Pelizzon 2012, 2014). De manera metafórica, este uso del encuadre sugiere la condición misma de la evacuación de los civiles, es decir, la incertidumbre que acompaña este fenómeno. A diferencia del viaje del peregrino, que se caracteriza por la linealidad y certidumbre de la meta, el del evacuado depende de otros factores que minan su seguridad. La linealidad y la certidumbre de un destino quedan excluidos.

#### 4. CONCLUSIONES: EL FOTOMONTAJE

No sorprende que en este vaivén de espacios distintos, desplazamientos y cruce de fronteras Horna manifieste un claro interés hacia el fotomontaje, técnica que emplea desde sus comienzos como fotógrafa. Si el mundo se derrumba y ya no es posible reconstruirlo en una imagen unitaria, el fotomontaje permite dar cuenta de la realidad conflictiva y cambiante de la guerra. Horna entonces adjunta visual y temporalmente distintos elementos para crear un extraordinario montaje de tiempos y espacios heterogéneos (Didi-Huberman 2008: 39).



Figura 9 Kati Horna, Cartel de Francia, 1939.

Vuelven elementos que el espectador ya ha encontrado anteriormente: el escenario –la huida de una ciudad destruida–, el edificio de la calle Marina en Barcelona, cuidadosamente recortado y reintegrado en un nuevo contexto, y los civiles, bajo las apariencias de dos muñecas, evolución extrema de lo que se ha visto en *Vigilando después del bombardeo*. Se trata de migraciones icónicas que cruzan una vez más las fronteras del espacio fotográfico (Pelizzon 2012, 2014).

A lo largo de este recorrido visual se ha visto como la representación del conflicto que Horna propone se basa en la idea del cruce de fronteras. Mediante recursos distintos se ha mostrado el tránsito de un espacio a otro, de un cuerpo a su simulacro y del campo al fuera de campo fotográfico. En todo este proceso es importante no olvidar nunca el primer cruce de fronteras que la misma fotógrafa cumple al llegar a España tras unos años de itinerancia por Europa. El viaje, entonces, está siempre presente en las fotos de Horna como herramienta de interpretación: para entender su manera de ver el mundo y como recuerdo de su vivencias.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldecoa, J. (1983) *Los niños de la guerra*. Madrid: Anaya Ediciones.
- Barthes, R. (1990) *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Benjamin, W. (2004) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Didi-Huberman, G. (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (2008) *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Eliade, M. (1981) *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Edición Labor.
- Heidegger, M. (1976) “Costruire, abitare, pensare”, en: *Saggi e Discorsi*. Milano: Mursia, 96-108.
- Merleau-Ponty, M. (1964) *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Pelizzon, L. (2012) *Más allá de la foto: la mirada de Kati Horna*. Venezia: Università Ca'Foscari.
- (2014) *Kati Horna. Constelaciones de sentido*. España: Sans Soleil Ediciones.
- Revista *Umbral*. (1938) núm. 24, Enero.
- Sofsky, W. (2006) *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada Editores.
- Tisseron, S. (2000) *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.