

UNA MIRADA CLARA

“La fotografía es mi manera personal de expresar plásticamente
lo que uno piensa de las cosas”

Nicolás Muller

Jean Claude Lemagny, conservador jefe del departamento de fotografía de la Biblioteca Nacional de París, al ver por primera vez las fotos de Nicolás Muller, exclamó “¡No es posible! ¡Todos los grandes fotógrafos nacieron en Hungría!”. La anécdota la cuenta José María Díaz-Maroto, cuando en su tenaz labor de promoción, llevó las imágenes de Muller al 17º Encuentro de Fotografía de Arlés, en 1986 (GIRÓN, 249). El comentario de un experto como Lemagny resuena en la tesis que proponía una exposición notable, “Fotógrafos Made in Hungary”, que pudimos ver en España en 2003. Una tesis demoledora, que dice en resumen que la única posibilidad que tenía un fotógrafo húngaro de ver reconocido su talento era salir de su país. Y es que como afirma con humor Károly Kincses, el comisario de esa muestra: “Hungría es la mayor exportadora de fotógrafos mundialmente famosos”. Es el caso de Nicolás Muller (1913-2000), que nació en Oròsháza, una pequeña ciudad que entonces pertenecía al Imperio Austrohúngaro. Pero por poco tiempo: la primera guerra mundial (1914-1918) transformó ese mundo. El terrible vendaval político que la siguió, arrastró a Muller lejos de allí. En las cenizas de lo que fue un imperio, Endre Czeizel concluye: “El principal recurso natural de Hungría son los hombres dotados de talento” (FOTÓGRAFOS, 20). Un comentario a tener en cuenta, ya que Czeizel fue un destacado genetista. Un talento que creo imposible negar a Muller. El hecho es que un país de apenas ocho millones de habitantes, ha producido en el siglo XX nada menos que doce premios Nobel, y una nómina de autores sin los que no se podría escribir la historia de la fotografía moderna. Algunos de estos nombres son André Kertész, Laszlo Moholy-Nagy, Halász Gyula (Brassaï), Friedman Endre (Robert Capa) y su hermano Friedman Kornél (Cornell Capa), György Kepes, Martin Munkácsi, Ferenc Berko y el inventor de la holografía y Premio Nobel, Denis Gabor. La mencionada exposición relata cómo Hungría fue incapaz de retener a tantos grandes fotógrafos y, lo que es más raro, de

reconocer el talento de quienes se quedaron dentro de sus fronteras. Porque contradice toda lógica pensar que entre estos últimos no haya ni un solo nombre que merezca también el aprecio internacional. Ese hubiera sido con toda probabilidad el destino de Muller que, sin embargo, hoy goza de un merecido prestigio en España y, seguramente de resultados de ello, en su propio país.

Me ocuparé ahora de otro asunto que atañe también a las nacionalidades. No conozco ningún estudio que analice el papel que han tenido los extranjeros en la conformación del arte español¹. En mi opinión, en la segunda mitad del siglo XX, esa influencia ha sido muy importante. Baste recordar su presencia en dos iniciativas de peso, como fueron la Escuela de Altamira y el Museo de Arte abstracto de Cuenca, impulsados respectivamente por el alemán Mathias Goeritz y el filipino Fernando Zóbel. O la nómina de extranjeros que, convertidos en españoles, son nombres destacados de nuestra historia del arte, desde Olga Sacharoff a Eva Lootz, pasando por Vostell. Si a ello le añadimos algunas figuras imprescindibles en la creación de sus estructuras comerciales, como Juana Mordó, griega, y Helga de Alvear, alemana, creo que podemos decir que los extranjeros han impulsado el arte español hasta llevarle hasta sus mejores logros.

En el terreno concreto de la fotografía, su presencia ha obedecido a motivaciones comerciales, culturales y políticas, y ha pasado por distintas etapas. El retrato de Alfonso XIII y el de Franco, que aparecían en los sellos de correos respectivos, tuvieron como origen sendas fotografías de Christian Franzen, danés, y de Juan Gyenes, húngaro. Aunque no deja de ser una anécdota, indica que durante largos años la fotografía extranjera fue en España sinónimo de calidad y que sus autores mantenían buenas relaciones con el poder. Los primeros profesionales de la fotografía que trabajaron aquí fueron el galés Charles Clifford, el francés Jean Laurent y el conde de Lippa, polaco, entre otros. Al primero, Isabel II le encargó documentar las obras públicas de su reinado. Del segundo tenemos unas impagables imágenes de las *Pinturas Negras* de Goya, antes de ser arrancadas de su emplazamiento original. Les siguió un nutrido contingente de “fotógrafos viajeros”, que por su cuenta o por encargo de grandes compañías recorrieron España para abastecer el pujante mercado de imágenes de lugares o monumentos. La siguiente oleada importante pertenece a lo

que hoy llamaríamos fotoperiodismo, tanto de tipo estrictamente profesional como militante. A comienzos de los años treinta viajan a España la alemana Germaine Krull, el británico Bill Brandt y los franceses Henri Cartier-Bresson y Eli Lotar (que participaría en el rodaje de *Las Hurdes* de Buñuel). La guerra civil, es bien sabido, atrajo a fotógrafos de todo el mundo. Jean Moral, David Seymour (“Chim”), Luis Bressange, Walter Reuter, Hans Namuth y Hans Gutmann, entre otros. Y, destacadamente, a fotógrafas, como la alemana Gerda Taro, la polaca Margaret Michaelis, la estadounidense Martha Gellhorn y la mexicana Tina Modotti. También llama la atención el importante contingente de fotógrafos húngaros. Nada más estallar la sublevación, llegaron Emérico “Chiki” Weisz y Robert Capa, enviados por la revista *Regards*. Les acompañaba la también húngara Kati Deutsch (luego Kati Horna), encargada por la CNT de cubrir las colectivizaciones en Aragón. A ellos habrá que sumar el brigadista Dezvo Revai, que con el seudónimo de Turai realizó una importante labor para el Servicio de Propaganda. También era húngaro Geza Karpathi, que junto con el norteamericano Herbert Kline filmaron la película de propaganda *Heart of Spain* (1937), dirigida por Leo Hurwitz. Tras la inmediata posguerra, ya en las décadas de 1950 y 1960, la nómina de fotógrafos extranjeros que pasan por España es muy extensa y conocida, y ha sido consignada en diversas publicaciones². Son una bocanada de aire fresco en un panorama del que ha desaparecido todo atisbo de vanguardia y en cambio sigue vigente un pictorialismo que ha desaparecido del resto de Europa. Es el momento de recordar las palabras de Publio López Mondéjar: “La imagen española de la vida hay que buscarla en la obra de algunos grandes reporteros extranjeros, cercanos a la estética documental y humanista (...) El que realizó un trabajo más conocido fue Eugene Smith, autor del célebre reportaje *Spanish Village*, de 1950...” (LÓPEZ MONDEJAR, 203). Muller se había instalado en España sólo 2 años antes. Su llegada obedeció a motivos políticos, aunque de distinto signo que la mayoría de los exiliados que llegaban por entonces a una España acogedora con los perdedores de la guerra mundial. Sus fotografías se situaban exactamente bajo esos parámetros de modernidad compositiva y voluntad testimonial. Aunque con escasas conexiones con los círculos fotográficos locales (no así con los artísticos o los literarios), su obra inaugura la modernización de la fotografía en España. Es junto con Francesc Català Roca e incluso antes que él, un precursor de la actividad de AFAL y otros grupos.

En 1993, cuando Muller contaba 80 años, a la pregunta de José Girón de cuáles eran sus mejores fotos, contestó que se podían salvar media docena. Y las enumeró exactamente: “La de las mujerucas escuchando al Gobernador Civil en Argamasilla de Alba; la del cura leyendo el breviario en un cruce de caminos en San Cristóbal de Entreviñas, en Zamora; la que hice en picado a una mujer lavando en Arenas de San Pedro; la de los obreros trabajando en una montaña de sal, en Cádiz; la de un hombre sentado en el quicio de una puerta, en Cudillero; la de los obreros pintando el casco de un barco en Canarias.” (GIRÓN, 295). Dos cosas me llaman la atención: una, la amplitud geográfica de la selección, que da idea de hasta qué punto Muller recorrió de una punta a otra la península. Pero sobre todo y esto es realmente notable, el hecho de que estas imágenes no son simplemente las mejores de todas aquellas que la casualidad brindó a quien se confesaba discípulo de Cartier-Bresson, el adalid del “instante decisivo”. En absoluto. No son fotografías *encontradas*, son fotografías *conseguidas* tras una persecución de cincuenta años, intentadas una y otra vez, en distintos lugares y con distintos protagonistas. Sin ir más lejos, en esta exposición de hoy encontramos también “mujerucas”, también hay prodigiosas tomas en picado que recogen el brillo del agua y también hay curas que pasean su soledad... y ninguna de ellas está entre las rotundas imágenes que Muller menciona. Como decía, hay composiciones que se repiten a lo largo de su trayectoria hasta dar con la que no puede ser mejorada. Pienso en el corro de niñas en la llanura manchega (que yo sí que tengo entre mis favoritas), que anteriormente Muller había fotografiado en la Alta Saboya, en Marruecos y en otro lugar de España. O escenas atravesadas por la misma diagonal, ya esté formada por tablones que cargan dos hombres en Hungría, por la pasarela del muelle en Oporto o por la cinta transportadora de unos altos hornos asturianos. Diagonales que, por cierto, ya estaban en los fotocollages que realizó en Viena en 1933, influido por la Bauhaus. Eso por no hablar de los temas reiterados: manos de campesinos y de escritores, rostros de niños de distintas razas... Quizás, del mismo modo que se dice que un escritor escribe siempre el mismo libro, un fotógrafo hace siempre la misma foto. A la vista de las imágenes citadas, es fácil concluir que el interés primordial de Muller fue la figura humana. Efectivamente, pocas son sus fotografías en las que no está presente, al menos su huella. El propio fotógrafo declaró en alguna ocasión que el paisaje le interesaba en la medida en que situaba a las

personas. Como observa sagazmente Chema Conesa: “El fotógrafo acerca o aleja a los personajes de sus fotografías, marcando de esta manera la inmensidad de la tarea a realizar” (OBRAS MAESTRAS, 12). Primeros planos en que nos miran con naturalidad, como afirmando que esa es su realidad cotidiana. O siluetas lejanas, minimizadas por un escenario cuyas dimensiones dramatizan el esfuerzo. Ese interés por lo humano ¿qué significa, a fin de cuentas? Pues la necesidad de encontrar en hombres y mujeres algo que está por debajo de la nacionalidad, el idioma o la ideología. No podemos distinguir si son húngaros, portugueses, franceses o españoles, porque todos visten el traje nacional del remiendo y hablan el lenguaje universal del jadeo. Creo, por tanto, que más protagonista de sus fotografías que la figura, es el trabajo. La inmensa mayoría de las fotos están captadas en entornos rurales y muestran a campesinos, obreros y pescadores, esos trabajadores que desde entonces han desaparecido en Europa por millones. Y con ellos, modos de vida, tradiciones y vocabularios. Y algo que también parece interesarle a Muller especialmente: su sociabilidad, los modos de estar juntos, ya sea en la labor o la fiesta. Todo esto remite a una cultura, la del trabajo manual, que visto desde la perspectiva actual resulta muy llamativa, por contraste con el proceso galopante de mecanización antes y de automatización ahora. Aquel era un mundo “hecho a mano”, con la energía humana como combustible fundamental y cuyos materiales se transformaban lo imprescindible antes de su utilización. Cuyo inmovilismo desafía también la volatilidad de nuestro mundo urbano contemporáneo. El crítico y novelista John Berger, que vivió largos años entre el campesinado de la Alta Saboya, observó que las rutinas, los rituales y, en definitiva, el carácter conservador del campesino, son su forma de protegerse frente a un flujo de cambio incesante (BERGER, 271). Esa clase resistente, que hoy en día empieza a valorarse como depositaria de saberes de nuevo necesarios, es la que siempre retrató Muller.

Del mismo modo que, como dije más arriba, sus mejores fotografías son el resultado de una larga búsqueda y no de la casualidad, podríamos caer en la tentación de ver del mismo modo su biografía. Bastaría elegir y ensartar los hechos. Pero sabemos que una vida lograda no es sino azar domesticado, por así decir. En el mejor de los casos, el final es lo que da sentido al proceso. En el caso de Muller, el balance entre venturas y desventuras, desde luego, podría haber sido muy otro. Radicalmente otro. Cuando en

los sesenta regresó por primer a vez a su ciudad natal se encontró con la lápida que recordaba a los 200 judíos muertos en Oròsháza. Su querido Radnóti fue fusilado por los nazis en 1944... Pero empecemos por el principio. Su interés por la vida campesina debió surgir al acompañar a su padre, abogado de profesión, en sus visitas por aquella comarca empobrecida, en la que imperaban condiciones de vida semifeudales. Con motivo del Bar Mitzvá, una celebración religiosa judía que su familia celebraba a pesar de su talante librepensador, recibió su primera cámara de fotos. Tenía 13 años. En 1931, cuando cursaba derecho en Szeged, ingresó en la Asociación de Estudiantes Universitarios, donde se discutía sobre autores como Brecht y Kafka, se escuchaba a Bela Bartok y se seguían las investigaciones del psicoanálisis. En 1933 lo encontramos en Viena. Publicó sus primeras fotos, de tema político, en la revista *Osterreichische Woche*, próxima al partido socialcristiano de Dollfuss. De vuelta a Szeged, entró a formar parte de un grupo de ideología socialdemócrata, el llamado Colegio de Jóvenes Artistas. Fue allí donde conoció a quienes serían algunos de sus amigos de por vida: Miklós Radnóti (poeta) y Gyula Ortutai (etnólogo). Formaron un grupo que llamaron "Descubridores de las aldeas", con el que recorrieron diversas zonas rurales para investigar sus modos de vida. Terminados en 1935 sus estudios de Derecho y Ciencias Políticas, entre 1937 y 1938 Muller ilustró varios libros de tema etnográfico: *Vida de nuestros campesinos* (con textos de Ortutay), *Rincón de tormentas*, *Pobreza adornada* (de Zoltán Szabó y junto al también fotógrafo Ferenc Orban) y en solitario, *Campesinos*. La foto de cubierta de *Rincón de las tormentas* (podemos verla en esta exposición), era un trabajador con el torso desnudo y el rostro marcado por el esfuerzo. La prensa rumana la utilizó para lanzar una campaña antihúngara, presentándola como prueba del estado de esclavitud de los trabajadores. En Hungría, por su parte, se consideró el libro un ataque a la patria. Como resultado, el editor fue condenado a la cárcel. Aquellos años Muller compaginaba su trabajo de pasante en un despacho de abogados con viajes fotográficas al este del Danubio. Sin embargo, el avance del nazismo y el ambiente enrarecido en su propio país le decidieron a abandonar Hungría. Salió con rumbo a Venecia en 1938, recién cumplidos los 25 años. Instalado en París, pocos meses después, gracias a Capa, publicó sus primeras fotos en *Regards*, de orientación comunista y logró algunos encargos que le permitieron viajar por el país haciendo fotografías. Otra vez empujado por el avance del nazismo se

trasladó a Portugal, en donde terminará por ser encarcelado. Finalmente, tras bautizarse y recurrir a los contactos de su padre, conseguiría un visado hacia un lugar seguro: Tánger. Allí pasará 8 años. La ciudad acababa de quedar bajo el mando del nuevo estado español y el gobierno franquista estaba interesado en reforzar su presencia. De ahí los encargos en revistas como *España, África* o en diarios como *Arriba* o *ABC* y, más importante, un libro de propósito claramente político como fue *Tánger con el Jalifa* (1944). Ahí conoció a personalidades como Fernando Castiella, director del Instituto de Estudios Políticos y Fernando Vela, dedicado al periodismo y discretamente retirado de la vida pública, tras haber sido secretario de *Revista de Occidente*. Resumen de esos años es el libro *Estampas marroquíes*. Gracias a Fernando Vela celebró en 1944 su primera exposición en Madrid, así como la segunda, en los locales de *Revista de Occidente*, en 1947. Allí aparecen por vez primera sus retratos de personalidades la vida cultural española y allí conoció a la que sería su esposa, Angelina Lassa Maffei. La acogida profesional y la estabilidad afectiva le decidieron a trasladarse a España. Instalado en Madrid, durante la década de 1950 Muller va a colaborar con muy distintos medios: oficiales, como *España Exporta* o *Mundo Hispánico*, ligados a la imagen exterior del país; y muchos otros de la prensa diaria y semanal y destacadamente, *Mundo Hispánico*. También abrirá un estudio profesional, dedicado fundamentalmente al retrato y, finalmente, podrá emprender un trabajo más vocacional y libre de compromisos. Para ello recorrerá España, acompañado muchas veces por sus amigos, el poeta Federico Muelas y el dibujante Goñi. También expondrá sus creaciones con regularidad (caso insólito en la época), en galerías de arte como *Clan* o *Biosca*. Se integrará en la cultura española a través de un sector muy concreto: los círculos en que coincidían los sectores más liberales del franquismo con la oposición moderada. Asiduo de las tertulias de la *Revista de Occidente*, el *Café Gijón* o la galería *Juana Mordó*, entre sus amigos más cercanos se encontraban, además de los ya mencionados, Luis Felipe Vivanco, el catedrático Rodrigo Uría, Luis Rosales, Camilo José Cela o Pedro Laín. También y especialmente, Dionisio Ridruejo. Y mientras estuvo en Madrid, Mathias Goeritz. Con 68 años, a principios de la década de 1980, gozando de un prestigio creciente, decidió retirarse a Andrín, un pueblecito de Asturias donde se había construido una casa varias décadas antes.

Lo que llamo la “Mirada Clara” de Muller no es algo espontáneo o natural, sino un punto de vista escogido con precisión. Resulta de la conjunción de tres factores. Por un lado, su interés por reflejar un determinado estrato de la sociedad, humilde y al borde de su transformación. Por otro, el carácter profesional y no libremente artístico de sus reportajes. Y finalmente, la comprometida posición del exiliado de un país que, a su llegada, ni siquiera tenía embajada en España. No pudo ser fácil siendo extranjero, judío y con inclinaciones izquierdistas, desarrollar una carrera profesional en una dictadura ferozmente anticomunista, que consideraba a judíos y masones una amenaza. Quizás la explicación de su éxito provenga de un carácter nacional acostumbrado a vivir en permanente compromiso entre opuestos. “La técnica de sobrevivir a todo, la obligación de adaptarse, de ser un vivales, de mostrarse al mismo tiempo diferente, se van heredando de generación en generación... Nuestros genes nos mantienen en permanente estado de alerta” (FOTÓGRAFOS, 19). Por eso Muller no dudaría un instante en bautizarse en Portugal, si así evitaba la deportación, por eso pudo trabajar con los medios de comunicación de un estado aliado con el aniquilador de su raza. Por eso aconsejó discreción en sus opiniones a su íntimo amigo Mathias Goeritz, que no le hizo caso y fue expulsado de España en 1949. Dicho esto, siempre que pudo elegir, eligió. Eligió a sus amigos, que ya he mencionado y son nombres que a su manera trataron de cambiar el país en que vivían. Y si pensamos en sus fotos, hay que decir que ni una sola de ellas rinde culto al falso heroísmo, a la idealización o al triunfalismo. Como escribió Manuel Vicent: “Entre fotografiar a una rica heredera envarada, o a Pío Baroja paseando por El Retiro dentro de un abrigo humilde, la cosa estaba clara. Ante el dilema de subir a los salones de la plutocracia o viajar por los pueblos perdidos para sacar el alma primigenia de España, tampoco tuvo dudas” (GIRÓN, 244). Cuando, por ejemplo, leemos los textos con que Azorín acompañó las fotos de Muller (pues así lo concibió la editorial Doncel y no al contrario, como era habitual) en el libro *España Clara* (1966) es difícil no sonrojarse. Su exaltación patriótica insensata³ (AZORÍN, 21, 22 y 24) contrasta con las serenas imágenes de Muller, sin una sola concesión al tópico. Sus fotografías no participan del blanqueo de la realidad que ofrecía la visión oficial, aquí en la voz de Azorín, que mostraba una España pía, sin sombra de drama ni conflicto. Una España Blanca construida por el Régimen que asumió, por ejemplo, otro fotógrafo húngaro asentado en España, Juan

Gyenes. Pero Muller tampoco retrata, desde luego, la España Negra que una mirada también extranjera (la del belga Verhaeren) consagró en 1898 en su libro de igual título. Una visión tremendista, en ocasiones emparentada con el reformismo noventayochista, que practicaron con fruición Darío de Regoyos, Gutiérrez Solana y Zuloaga. Y que en lo anecdótico estaba todavía presente en el tardío pictorialismo español. El de Ortiz Echagüe, por ejemplo, por oscuridad y patetismo está incluso más cerca de la llamada “veta brava” del arte español, que recorrió desde el último Goya a Saura y José Hernández. Por el contrario, en el caso de Muller, su mirada clara le acerca a Zurbarán, Juan Gris y Sorolla, pintores solares, aunque no necesariamente optimistas. El último escollo que tuvo que salvar fue el exotismo, que parecía consustancial a la imagen internacional de nuestro país y, de un modo u otro, habíamos finalmente asumido como algo propio (el “Spain is different” de la propaganda oficial). Una visión generalizada, que resumen bien las palabras de una guía célebre en la época, con varias ediciones entre 1933 y 1962: “Estos focos de la España primitiva como Mojácar o Las Hurdes son cada vez más escasos. Sin embargo, todavía se puede hacer etnografía histórica con menos gasto y esfuerzo que en las islas Hébridias o en las Tuamotu”⁴.

Volviendo a nuestro fotógrafo, el éxito de *España Clara*⁵, que fue declarado “libro de interés turístico” por la Administración, trajo consigo encargos de envergadura. En ese mismo año, Muller aceptó la propuesta de una editorial para una colección de 12 libros, titulada “Imagen de España”, de los que se publicarían 6. En 1967, el Ministerio de Asuntos Exteriores le encargó una serie de exposiciones temáticas (*El románico, El arte árabe*, etc) con reproducciones de gran tamaño, que circularían por las legaciones extranjeras. En ambos casos, las imágenes iban acompañadas de textos de autores y especialistas de primera fila. Por todo ello, creo que es justo considerar la aportación de Muller como un ingrediente fundamental (junto a la de otros, como Paco Ontañón) en la elaboración de la que sería la imagen predominante de nuestro país durante varias décadas, tanto fuera como dentro de sus fronteras. Que gracias a Nicolás Muller nos libráramos de los estereotipos igualmente desenfocados de la España Negra y la España Blanqueada, y pudiéramos reflejarnos en el espejo de su España Clara, es una contribución que aún le debemos agradecer.

José María Parreño

BIBLIOGRAFÍA

Berger, J. *Puerca Tierra*. Madrid, Alfaguara, 1989

Fotógrafos made in Hungary. Los que se fueron, los que se quedaron. Textos de Károly Kincses. ICO, Madrid, 2003

Girón, J. *La luz domesticada. Vida y obra de Nicolás Muller*. Reúne textos de N. Muller, A. Anderle y J. Girón. Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995

López Mondéjar, P. *Historia de la fotografía en España*, Lunweg, Madrid, 1997

Obras Maestras. Reúne textos de Chema Conesa y Pilar Rubio. La Fábrica, Madrid, 2013

¹ Me ocupé de este asunto en la exposición *Extranjeros. Los otros artistas españoles*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2002

² Destacadamente en “La visión de los extranjeros”, un capítulo de *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las fuentes de la memoria III*, de P. López Mondéjar. Lunweg, Madrid, 1996.

³ “Todos los más bellos paisajes de las naciones europeas están en España. Y están perfeccionados, superados (...) Dejad, dejad los librotos de autorcillos extranjeros de efímera existencia: los autores españoles modernos, valen más que ellos (...) España, geográficamente, es el primer país de Europa. Y hoy socialmente, literariamente, también”.

⁴ *L'itinéraire espagnol*, del belga Albert T'Serstevens.

⁵ Son reflejo de éste las numerosas y elogiosas reseñas en prensa, la realización de una exposición de las fotos en el Club Urbis y la entrega a Azorín del Premio Miguel de Unamuno por su texto.