



HAL
open science

Paz en la guerra: Kati Horna y los niños de la guerra de España (1937-1938)

Nancy Berthier

► **To cite this version:**

Nancy Berthier. Paz en la guerra: Kati Horna y los niños de la guerra de España (1937-1938). Les Travaux du CREC en ligne, 10, pp. 272-290, 2016, Une enfance en métamorphose (Espagne 1920-1975). <hal-03963945>

HAL Id: hal-03963945

<https://hal.science/hal-03963945v1>

Submitted on 30 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

PAZ EN LA GUERRA: KATY HORNA Y LOS NIÑOS DE LA GUERRA DE ESPAÑA (1937-1938)

Nancy BERTHIER

CRIMIC EA 2561, Université Paris Sorbonne



©DR

Un bebé rubio en una bañera, risueño, supuestamente limpio, rebosante de salud, con un cuerpo de modelo para anuncios de leche infantil. La luz invade el cuarto de baño, reflejándose en las losas, alegrando lo que se asemeja a una foto de familia, casi intemporal. ¿Quién adivinaría que se trata de una joven huérfana de la guerra civil, de no saber que fue sacada la imagen en el local de la CNT en Valencia en el remoto año de 1937? Esta fotografía forma parte del conjunto de los 270 negativos de 6X6 que la fotógrafa de origen húngaro Kati Horna (1912-2000) donó en 1979 al Estado español, imágenes que cosechó

durante su estancia en España durante los años 1937-1938 y que había rescatado y conservado desde entonces¹. Sin duda esta foto, que lleva el número 65 en el conjunto debidamente numerado y ordenado por la fotógrafa, fue sacada para elogiar los esfuerzos de los anarquistas en la retaguardia y servir puntualmente de propaganda en la medida en que trabajó la fotógrafa para unas publicaciones libertarias (*Umbral, Tierra y Libertad*, en particular). Sin embargo, este tipo de fotografía no es una excepción en el conjunto de las 270 imágenes, sino todo lo contrario: más allá de una posible dimensión propagandística, es harto emblemática de una mirada sobre el mundo infantil propia de la joven fotógrafa y alejada del discurso visual sobre la infancia imperante en ambos campos, aunque con matices, en el que predomina un registro patético o dramático. Con contadas excepciones, los niños retratados incansablemente por Kati Horna durante su estancia en España imponen una imagen de la guerra en radical desfase con los modelos imperantes del fotoperiodismo y fotoreportaje de la época, fundamentada en una estética y una ética originales, cuyos principales rasgos vamos a tratar a hora de poner de realce y de entender.

En su libro *La guerre des enfants 1914-1918*, Stéphane Audouin-Rouzeau ha analizado cómo, con la primera guerra mundial, “conflicto de un nuevo tipo” en la modernidad del siglo XX, la figura del niño irrumpe a gran escala en la realidad y en el imaginario bélicos, generando “la primera gran movilización moral e intelectual de la infancia en el campo político europeo”². En una guerra cuyos métodos, duración y campos de acción se ensanchan, el protagonismo ya no es sólo el de los soldados sino de toda una sociedad y la van padeciendo tanto el niño héroe involucrado directamente en el conflicto como el

¹ Las imágenes rescatadas (no sólo hay negativos) van numeradas del 1 al 272 (no existen los números 175 y 176). Fueron reproducidas en el catálogo de la primera exposición que se hizo en torno a este fondo, *Kati Horna. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)*, Salamanca, Ministerio de Cultura, 1992 y más recientemente, se editó un CDROM (*Fotografías de Kati Horna en el Archivo General de la Guerra Civil Española*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002). Una segunda exposición (*Kati Horna, el compromiso de la mirada. Fotografías de la Guerra Civil Española 1937-1938*), comisionada por Rafael Tranche, tuvo lugar en la Casa de Velázquez de Madrid en junio del 2009. Una muestra de estas imágenes se encuentra en la web del ministerio de cultura: http://www.mcu.es/archivos/CE/ExpoVisitVirtual/kati_WAI/fondo.html

² “la première grande mobilisation morale et intellectuelle de l'enfance au sein du champ politique européen”, Stéphane Audouin-Rouzeau, *La guerre des enfants 1914-1918*, Paris, Armand Colin, 2004 [1993], p. 252.

pequeño civil de la retaguardia, que se convierte en el receptor de unas operaciones de propaganda destinadas a convencerle del papel que le toca desempeñar en ella. Sin embargo, la gran ruptura a nivel representativo aparece con la guerra civil española, “la guerra más fotogénica que jamás se haya visto”, según Claud Cockburn³. En efecto, el desarrollo del fotoperiodismo y de la difusión de fotografías impresas a gran escala que generan una voluntad casi compulsiva por cubrir un conflicto del que pronto se adivina que representa el preludio de una segunda guerra mundial, hacen del niño un protagonista icónico de la guerra, cosa inédita hasta entonces. A esto se añade la misma naturaleza de esta guerra de larga duración, en la cual los civiles van a ocupar un estatuto nuevo, tanto al ser enrolados en el frente como por convertirse en víctimas inocentes o al tener que enfrentarse con sus consecuencias en la retaguardia.

Si el niño se impone entonces como motivo iconográfico en las fotografías de la guerra civil, es también en la medida en que se trata de una figura fácil de instrumentalizar a nivel propagandístico en ambos bandos. Más allá de una voluntad de elogiar el heroísmo para galvanizar al pueblo en armas, existe otra forma propagandística que consiste en denunciar al enemigo mostrando las consecuencias destructoras de su acción sobre las inocentes víctimas civiles, en particular las mujeres, los ancianos y los niños. Estos van a cobrar un relieve particular en este discurso al representar por antonomasia la inocencia. Se impondrá por consiguiente la figura del niño víctima en las representaciones. Imágenes de niños atemorizados, heridos, muertos, hambrientos, descuidados, huérfanos invaden las páginas glaseadas de las revistas ilustradas. Las fotografías se emplean también para elaborar carteles y fotomontajes de un gran impacto visual, o se reproducen de manera estilizada. En la nueva retórica propagandística que se va imponiendo entonces, la figura del niño víctima ofrece la ventaja de ser un vector casi obligado de emoción. Y en una guerra que se juega tanto en el frente de combate como a nivel de una propaganda destinada al interior y al exterior, la carga emocional es fundamental por su capacidad de movilización rápida. Entre las fotografías más conocidas y difundidas de la guerra civil española, las que representan a niños contienen pues una carga emocional muy fuerte. Tres grandes categorías se imponen:

³ “the most photogenic war anyone has ever seen”, Claud Cockburn, *In Time of Trouble: An Autobiography*, Londres, Rupert Hart-Davis, 1956, p. 252.

primero unas imágenes que escenifican al niño en un contexto excepcional que modifica su modo de vida, más o menos anecdóticamente, desde los nuevos juegos que inventa, hasta las lágrimas o el miedo. En segundo lugar, una serie de imágenes muestra cómo el niño experimenta la guerra en su propio cuerpo, con heridas, mutilaciones o la misma muerte. Por fin, uno de los motivos tal vez más difundido, por su vinculación con una tradición representativa occidental secular, asocia al niño con una madre protectora (niña con madre). Estas son las imágenes que han forjado el imaginario colectivo dominante de la guerra civil española en relación con la infancia⁴. Poco tienen que ver con las fotografías incansablemente sacadas por la joven fotoreportera húngara que llegó a Barcelona en 1937 encargada de tomar fotografías documentales para el Comité de Propaganda Exterior y realizar un álbum para la Confederación Nacional del Trabajo de la Federación Anarquista Ibérica (CNT-FAI) y que paseó durante casi un año su cámara Rolleiflex por tierras de España, viajando por el frente de Aragón, a Teruel, Valencia, Játiva, Gandía, Silla, Vélez Rubio, Alcázar de San Juan, Barcelona, Madrid.

Una estética de la banalidad

Cuando se considera el conjunto de las 270 fotografías rescatadas por Kati Horna de su estancia en España, resulta obvio que no es solamente su mirada sobre la infancia la que está en desfase con los cánones imperantes del fotoperiodismo y fotoreportaje de la época sino toda la serie o casi. De manera general, lo que llama la atención es la casi ausencia en ellas de lo más codiciado de la representación bélica : escenas de “acción” en el frente. De sus 270 fotografías de la guerra civil, solamente 3 se relacionan de modo más o menos directo con este tipo de iconografía : las 47, 48 y 200, en las que podemos ver a unos hombres con armas en el frente en situación de combate. La 48 es la única de ellas en que se representa la “acción” bélica propiamente dicha, con un soldado de espaldas apuntando al enemigo. Se trata obviamente de una excepción en el conjunto. Lo que interesa a Kati

⁴ No es que no existan fotografías distintas, alternativas (las hay por ejemplo en la obra de Agustí Centelles, de Chim e incluso en la de Robert Capa), sino que no pertenecen al cánón representativo dominante tanto en la prensa como en las revistas ilustradas.

Horna en el conflicto no es su dimensión militar sino sus consecuencias en la vida diaria de la población, tanto la de los civiles como de los combatientes. En cuanto a la temática de los bombardeos, la fotógrafa prescinde de la misma manera de cualquier dramatización o “espectacularización” para centrarse en el motivo estático de las ruinas⁵. Como lo subrayó Rafael Tranche: “Horna llega después y nos muestra otra perspectiva. En ese sentido, su instante no es el del fotoreportero sino el momento en el que todos se han ido ya con las imágenes exclusivas”⁶.

La importancia cuantitativa de la figura del niño en la obra de Kati Horna es un indicio del lugar donde se sitúa, lejos del frente, lejos de la acción y del acontecimiento. Sobre los 270 negativos que rescató, un 25 por ciento o se centra en figuras infantiles o incluye a niños en el campo fotográfico, lo cual representa un porcentaje muy alto y delata el interés que siente hacia ese motivo. Por otra parte, Kati Horna no busca en las figuras de estos niños el “instante decisivo” que condensaría el valor del acontecimiento histórico y que sería susceptible de convertirse en icono, sino que muy al contrario, se mantiene obstinadamente en una cotidianidad sin relieve, sea cual sea el lugar donde opera, una calle, una carretera, un centro infantil, un hospital o un campo. En la fotografía número 108, sacada en el comité de refugiados de Alcázar de Cervantes (Alcázar de San Juan)⁷, cuatro niños fotografiados en leve picado están jugando en el suelo absortos, bajo la mirada de un pequeño compañero sentado. Si el mismo lugar con sus sillas vacías, si la presencia de una mujer atenta en el trasfondo, si los bultos amontonados en la profundidad de campo detrás de ellos, sugieren el contexto bélico, sin embargo, es en la cotidianidad y en cierta medida, la banalidad en la que se focaliza la fotógrafa.

⁵ He analizado el papel del motivo de las ruinas en sus fotografías, en “*El arte nuevo de hacer ruinas...*”, segunda parte del texto colectivo “Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la Guerra Civil española (1937-1938)” (Nancy Berthier, Rafael R. Tranche, Vicente Sánchez-Biosca), *Iberic@l*, n°1, primavera 2012, <http://iberical.paris-sorbonne.fr/kati-horna-el-compromiso-de-la-mirada-fotografias-de-la-guerra-civil-espanola-1937-1938/>.

⁶ Rafael R. Tranche, “Fotografías de Kati Horna: fragmentos del paisaje cotidiano después de la batalla”, primera parte del texto colectivo “Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la Guerra Civil española (1937-1938)” (Nancy Berthier, Rafael R. Tranche, Vicente Sánchez-Biosca), *Iberic@l*, n°1, primavera 2012, <http://iberical.paris-sorbonne.fr/kati-horna-el-compromiso-de-la-mirada-fotografias-de-la-guerra-civil-espanola-1937-1938/>

⁷ Publicada en *Umbral* n° 28, el 24 de marzo de 1938, p. 16.



En la fotografía número 127, son ahora niñas las que protagonizan una imagen sacada junto a la escalerilla de un teatro callejero organizado durante los bombardeos de Barcelona en marzo de 1938. ¿Acabaría la función o estaría a punto de empezar? Se desprende de esta escena callejera una atmósfera lúdica y despreocupada muy alejada de la realidad de los dramáticos bombardeos. El encuadre imperfecto le confiere a la imagen un carácter de instantánea.



En cuanto a este grupo de la foto número 165, sacada en un centro infantil en los alrededores de Barcelona⁸, se dedica con un entusiasmo no disimulado a una sesión de gimnasia en una atmósfera soleada.

⁸ Publicada en *Umbral*, nº 29, 31 de marzo de 1938, p. 16.



En estas fotografías, Kati Horna, más que reportera, se hace cronista. Es lo cotidiano en su banalidad lo que la atrae. Si la guerra tiene indudablemente una dimensión militar y épica, no se agota en esta única dimensión. Fuera del heroísmo, fuera del acontecimiento que la gran historia no dudará en consignar, la vida sigue, en su inmensa banalidad y los niños de la guerra no son todos héroes o mártires sino que también muchos de ellos simplemente viven. La fotógrafa rescata del olvido una dimensión de la guerra que no forma parte de los códigos visuales del fotoreportaje de la época y le confiere una visibilidad. Podríamos decir que representa el envés del decorado desde el punto de vista espacial y, desde un punto de vista temporal, un “mientras” cuya existencia completa el mapa icónico de la guerra civil española.

Cuerpos sin dramatismo

No cabe duda de que la fotografía más conocida de la guerra civil española es la famosa fotografía del miliciano supuestamente sacada en septiembre de 1936 en Cerro Muriano por quien fue amigo de Kati Horna, el también exiliado de origen húngaro Robert Capa⁹. Con el tiempo, y a pesar de las polémicas recientes en torno a su autenticidad, esta imagen se ha convertido en icono en la medida en que, más allá de sus calidades estéticas, su tema, el de la muerte en combate, condensaba lo que se impondría como un nuevo paradigma en el fotoreportaje de guerra a lo largo del siglo XX, la representación de la violencia contra los cuerpos: heridos, mutilados y muertos, sea en el frente, sea en la retaguardia, invaden el campo fotográfico, imponiéndose como las figuras por antonomasia de las víctimas. La presencia de niños entre ellos añade un evidente dramatismo, a menudo utilizado por la propaganda. Las imágenes más emblemáticas de este fenómeno son las de los cadáveres de unos niños muertos durante el bombardeo del aeropuerto de Getafe el 30 de octubre de 1936, ofrecidas a la mirada de la comunidad internacional por primera vez en noviembre de 1936¹⁰, siendo después muy difundidas y utilizadas en los carteles de propaganda, pero también en postales. Imágenes de hecho impactantes, en las cuales es difícil de sostener la mirada. Los cuerpos anónimos sin vida, identificados en el tanatorio por unos números, fotografiados frontalmente con unos picados verticales, en plano corto cintura condensan el horror de la guerra: “Aquí no hay nada simbólico, accidental, eufemístico o estético: la muerte se mira enfrente”¹¹.

⁹ Se publicó por primera vez en *Vu* el 23 de septiembre de 1936 pero luego se difundió ampliamente.

¹⁰ Publicadas en *Regards*, 11 de noviembre de 1936, p. 12-13 y en *Daily Worker* el 12 de noviembre de 1936, p. 5.

¹¹ “Here is nothing symbolic, incidental, euphemistic or aesthetic; death is looked in the eye”, Caroline Brothers, *War and Photography*, Londres, New York, Routledge, 1997, p. 176.



© Jean Carlu, 1937. Editado por *Secours International aux Femmes et aux Enfants des Républicains Espagnols*, Paris

En las fotografías de Kati Horna, el tema de la violencia contra los cuerpos infantiles no es del todo ausente. En efecto, en el “Hospital del pueblo” de Barcelona, en marzo de 1937, la fotógrafa hace cuatro retratos de niños, tres de ellos en la cama (dos fotos representan al mismo niño) y una niña sentada. Sin embargo, obviamente estas imágenes ostentan un pudor respecto con los cuerpos que queda muy lejos de los paradigmas “voyeuristas” dominantes. Son imágenes pacíficas, sin tremendismo. Si las caras de estos niños son indudablemente graves, sus cuerpos cubiertos no dejan adivinar el motivo por el cual están hospitalizados: ninguna herida corporal es ostentada. Estas imágenes se vinculan con una cotidianidad hospitalaria que si despierta la emoción, lo hace en tono menor. Y sobre todo, representan un porcentaje bajísimo entre las imágenes de niños presentes en el conjunto. En efecto, en la mayoría de las demás, son los cuerpos sanos los que dominan. Tal es el caso de esa niña del comité de refugiados de “Alcázar de Cervantes” (Alcázar de San Juan),

fotografiada de perfil mientras está tomando una sopa (o algún gazpacho), en la foto 112¹². Sacada en plano corto pecho, con un leve picado, la niña está absorta en su tarea de llevar cuidadosamente su cuchara a la boca. Bien vestida y peinada, con un elegante pendiente en la oreja, bañada en una luz suave que llega de la parte derecha, esta niña de la guerra tal vez padezca –o haya padecido- de sus horrores; pero no es esta dimensión lo que atrae a la joven fotógrafa, sino más bien la dulzura de ese momento de paz en la guerra sobre el cual posa una mirada enternecida.



Lo mismo pasa con esa otra niña de Madrid con vestido de lunares, fotografiada en septiembre de 1937¹³ que dirige sus grandes ojos oscuros hacia la cámara, con su dedo índice en la boca y su rebanada de pan generosamente untada en la mano.

¹² Publicada en *Umbral*, nº12, 2 de octubre de 1937, p. 9.

¹³ Fotografía número 214, publicada en el periódico *Umbral*, nº12, 2 de octubre de 1937, p. 8.



En ciertos momentos, Kati Horna fotografía lo que podríamos considerar la antítesis del dramatismo, las sonrisas. En la foto número 220¹⁴, otra niña madrileña, algo mayor, ofrece a la cámara un rostro resplandeciente, con una sonrisa irradiante motivada por algo (o alguien) situado fuera de campo y hacia lo que dirige una mirada intensa y risueña. La ausencia de profundidad de campo hace que nos fijemos en este retrato alegre.

¹⁴ Publicada en *Tierra y Libertad*, n° 21, 11 de junio de 1938, p. 2.
ISSN 1773-0023



En resumidas cuentas, Kati Horna no suele buscar el drama de la guerra en la superficie de unos cuerpos infantiles heridos, mutilados o muertos. Movida tal vez por cierto pudor a la hora de enfrentarse con la guerra, practica lo que podríamos definir como una estética del contrapunto.

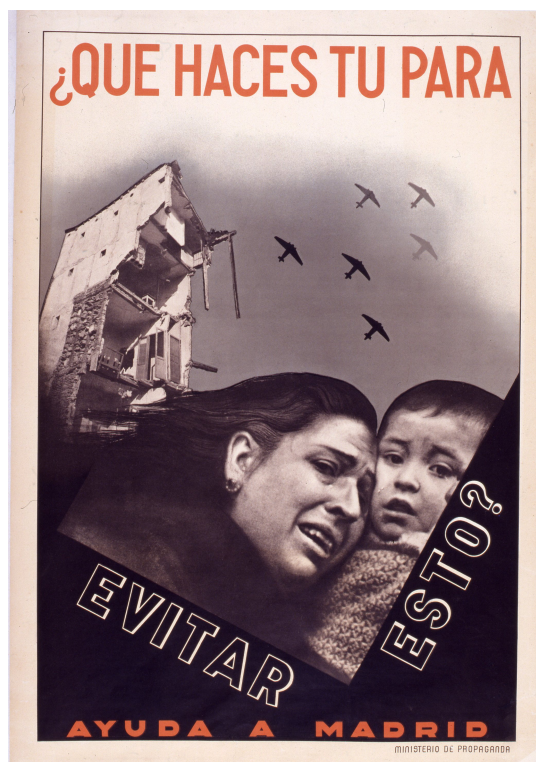
Madres con niños

En la propaganda de guerra, se trató de convencer de la barbarie del campo adverso evidenciando que el enemigo estaba destruyendo lo considerado entonces lo más sagrado, la familia. Como lo ha puesto de realce Caroline Brothers, “[...] la noción de familia amenazada se convirtió en un potente instrumento político” y se impuso como “una de las principales medidas de la destructividad de la guerra, siendo los daños causados a sus

elementos básicos el pretexto para una condena implícita y explícita en ambos bandos”¹⁵. La figura del niño se vinculó naturalmente con esta iconografía de la familia amenazada, debilitada o desintegrada. En el conjunto muy amplio de imágenes de la infancia víctima de la desestabilización familiar en tiempos de guerra, una figura se ha impuesto como un motivo recurrente y emblemático, la de la madre con niño. Una de las variantes más conocidas de este tema representa a una mujer con un niño en brazo sacada en una concentración en Barcelona con motivo del entierro de Durruti, pero que fue publicada recortada en un cartel republicano muy famoso del año 1937, que le confiere un sentido específico¹⁶. El cartel aísla a la mujer con el niño, gráficamente puestos de relieve en el centro de la imagen. En su parte superior, el motivo de unas ruinas y de unos aviones estilizados la re-contextualiza en el marco de un bombardeo de civiles. El texto, repartido en la parte superior e inferior del cartel, reza: “¿Qué haces tú para evitar esto?”. Obviamente, se apela a los sentimientos del espectador, supuestamente escandalizado por esa fotografía de una mujer atemorizada que protege a su indefenso niño, en un momento en que los republicanos, al sentirse aislados, tratan de conmover a la comunidad internacional con unas imágenes impactantes.

¹⁵ “[...] the notion of the family under threat became a powerful political instrument”, “ one of the chief measures of the destructiveness of war, damage to its basic elements the pretext for implicit and explicit condemnations on both sides”, Caroline Brothers, *War and Photography*, op. cit., p. 123.

¹⁶ En “Miedo y terror en el Madrid republicano: de los bombardeos a la quinta columna”, Rafael Tranche pone de realce el papel fundamental de la imagen del niño en la propaganda republicana y en particular su utilización en los carteles, en *Retóricas del miedo. Imágenes de la guerra civil española* (Dir. Nancy Berthier, Vicente Sánchez-Biosca), Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p. 115-126.



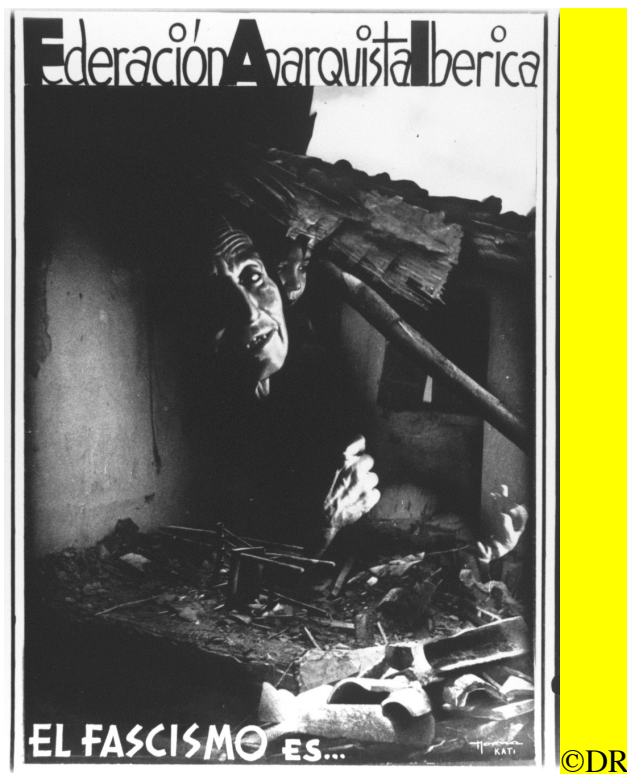
¿Qué haces tu para evitar esto? © Anónimo. Editado por el Ministerio de Propaganda, (Valencia) c. 12/1936-1/1937

Caroline Brother ha resaltado lo que este tipo de imagen debe a la presencia en ella de la iconografía cristiana y de su capacidad “para forjar nociones potentes de sufrimiento, resistencia y pathos en parte derivados de las creencias judeo-cristianas”¹⁷. Las figuras de Pietà, en las cuales las madres abrazan o descubren a un hijo muerto serían una forma extrema de este motivo.

En el conjunto de fotografías de Kati Horna, un fotomontaje se vale explícitamente de esta iconografía (imagen 186¹⁸), retomado en un cartel para la FAI cuyo cristal para su proyección cinematográfica es reproducido con el número 272.

¹⁷ “[...] to forge powerful notions of suffering, endurance and pathos, derived in part from Judeo-Christian belief [...]”, Caroline Brothers, *War and Photography*, op. cit., p. 151.

¹⁸ Publicada en la portada de *Tierra y Libertad*, n° 10, 10 de marzo de 1938.



El fotomontaje reúne tres de los principales motivos del conjunto de fotografías: una anciana, en el centro, que parece estar mirando al espectador, un niño detrás de su hombro izquierdo, al que protege, y las ruinas de un hogar devastado que forman un dramático fondo oscuro. El texto sobreimpreso reza “El fascismo es...”, con unos puntos suspensivos que sugiere que no existen palabras para calificar el fascismo y que la imagen las sustituye. La reunión de estos tres motivos que pertenecen a un espacio-tiempo distinto es lo que le confiere su dramatismo a este cartel. El motivo de la madre con niño en su modalidad dramática está presente en otras imágenes, pero de manera desviada, mediante la inclusión en el campo fotográfico de unos carteles ajenos, en particular en la foto número 172 en la que Kati Horna se interesa por una pared cubierta con carteles en las afueras de Barcelona. La representación de una madre con niño en brazo, estilizada, parcialmente arrancada en su parte inferior, coteja otras representaciones y se impone como “cita”. Pero lo que atrae sobre todo la mirada de la fotógrafa en esta imagen, más que este motivo, diminuto, es el conjunto de la pared, con una guerra que se inscribe “en creux” en ella mediante la serie de

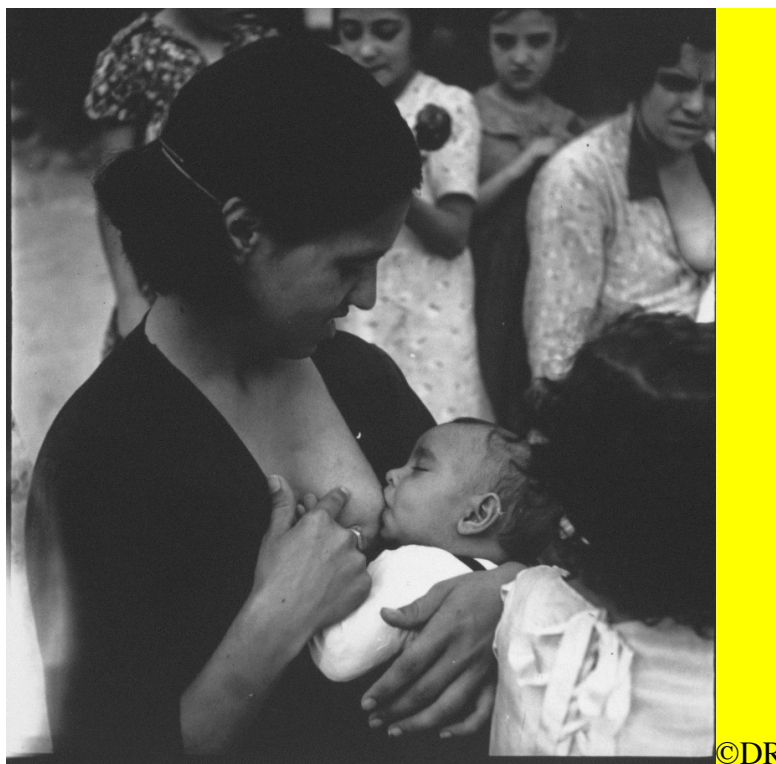
imágenes pegadas, es el espectáculo de un nuevo decorado urbano considerado como testigo mudo de la contienda.



Fuera de estas contadas imágenes, el motivo de la madre con niño está muy representada en el conjunto de fotografías de Kati Horna, pero en una modalidad radicalmente distinta. Las que más contrastan con la modalidad dramática son las que sacó la fotógrafa en un centro de acogida en Vélez Rubio, destinado a mujeres embarazadas de Madrid en agosto de 1937. La joven detuvo su mirada en unas madres con pechos rebosantes amamantando a su hijos recién nacidos. En la foto número 98¹⁹, un bebé glotón, con los ojos cerrados, algo dormido, está absorbiendo la leche materna mientras su genitora lo está mirando con una sonrisa cariñosa. Si el resto de la imagen, un grupo de niños y otra mujer sentada con un pecho al descubierto, sugiere el contexto dramático de una guerra que las ha obligado a abandonar su hogar, no obstante, nada en este primer plano delata la violencia del conflicto.

¹⁹ Publicada en la portada de *Umbral* n° 12, 2 de octubre de 1912.

Se impone al contrario una visión apaciguada que testimonia de cierta armonía, de un equilibrio vital, paralelo a la máquina de muerte que los rodea y tal vez en esto radique su crueldad. Pero la crueldad no emana del propio motivo icónico sino de lo que podemos inferir de él. Fuera de campo, la violencia no es la protagonista visual de estas imágenes.



Pocos datos se tienen sobre la estancia española de Kati Horna quien, después de volver a París, acabó instalándose en México en el año 1939, donde se quedó y siguió trabajando de fotógrafa hasta el final de su vida²⁰. Sus motivaciones, con sus 24 años, para desplazarse a España durante el conflicto, después de haber huido de Hungría y de pasar algún tiempo en París, no diferirían mucho de las de sus compañeros fotógrafos que mandaron al mundo entero sus famosas instantáneas, en el ambiente internacionalista que animaba a muchos intelectuales de izquierdas en los años treinta. Sin embargo, ella siguió un camino distinto,

²⁰ Alicia Sánchez Mejorada analiza sus reportajes gráficos realizados posteriormente en México, “Los reportajes gráficos de Kati Horna en la Revista *Mujeres* (1958-1968) », conferencia consultada en : <http://www.museodelestanquillo.com/documentos/Conferencia%20Kati%20Horna.pdf>

cuya originalidad trasluce en ese conjunto que “devolvió” a España, como parte de su memoria²¹, después de constatar que la democracia ya parecía atada y bien atada. Lejos de lo que se impuso como el canon estético de la infancia en tiempos de guerra, que sigue vigente hoy en día, la mirada de Kati Horna restituye a la realidad bélica una parte de lo que no accedió –o tan poco– al espacio mediático relacionado con el conflicto, con esas imágenes apacibles de un conflicto en cuyos márgenes la vida cotidiana seguía a pesar de todo. A diferencia de un Robert Capa, Gerda Taro, Agustí Centelles o David Seymour, la fotoreportera, según Rafael Tranche, “es capaz de captar algo de lo inmutable dentro del eco chirriante de la tragedia”²². Tal vez esa manera tan obstinada de alejarse del acontecimiento y del dramatismo inmediato permita entender por qué estas imágenes, si algo circularon en su tiempo, no forman parte del gran relato visual de la guerra de España: en estas fotos, “[n]ada aspira –por qué no decirlo– a la universalización; tampoco al instante irreplicable cuyo mito, naciente en esos frentes, fue la muerte en directo”²³. En una entrevista publicada en *Le Monde* en 1974, el fotógrafo francés Cartier-Bresson defendía una visión también desfasada con los cánones imperantes del fotoperiodismo, insistiendo en el carácter gratuito de la fotografía, la necesidad de que no se conciba como prueba, “no trate de demostrar nada” porque “[l]a foto no quiere decir nada, no dice nada, no demuestra nada [...]. Y todos lo que demuestran los que trabajan con ‘pruebas’ es su dimisión frente a la vida”²⁴. Considerados como un conjunto según la voluntad de la fotógrafa que nunca las vendió y que las ordenó e identificó con sus correspondientes pies de fotos, estos negativos de nitrato de celulosa no demuestran nada pero eso sí, muestran mucho o de modo distinto.

²¹ La colección está depositada en el Centro Documental de la Memoria Histórica y un duplicado en positivo se encuentra en la Filmoteca de Castilla y León.

²² Rafael R. Tranche, “Fotografías de Kati Horna: fragmentos del paisaje cotidiano después de la batalla”, op. cit..

²³ Vicente Sánchez-Biosca, “Tan lejos, tan cerca. Variaciones sobre la resistencia en algunas fotos de Kati Horna”, tercera parte del texto colectivo “Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la Guerra Civil española (1937-1938)” (Nancy Berthier, Rafael R. Tranche, Vicente Sánchez-Biosca), op. cit.

²⁴ “La photo ne veut rien dire, elle ne dit rien, elle ne prouve rien [...]. Et tout ce que prouvent ceux qui travaillent dans la “preuve”, c’est leur démission devant la vie », Henri Cartier-Bresson, *Le Monde*, 5 de septiembre de 1974.