

Horna, Kati

Su nombre original era Kati Deutsch. Fotógrafa anarquista nacida en Hungría y mexicana de adopción. (Budapest, 19 de mayo de 1912-19 de octubre de 2000 en México).

Gran reportera gráfica. Su relación con Andalucía más conocida se establece por la fotos que realizó en la *Casa de la maternidad* (centro de acogida de mujeres embarazadas y con niños) en Vélez-Rubio (Almería), donde mostró una vez más como se centra en el lado humano de la contienda más que en sus aspectos estrictamente bélicos.

- 1) [Kati Horna: La fotos de la casa de la maternidad de Vélez-Rubio](#)
- 2) [Kati Horna en la Wikipedia](#)
- 3) [Surreal Friends. Kati Horn](#)
- 4) [Enlaces externos](#)

RECOPILOCIÓN. Biografías de Mujeres andaluzas <http://historiamujeres.es/biografiasma@gmail.com>



1) Kati Horna: La fotos de la casa de la maternidad de Vélez-Rubio

Kati Horna: La maternidad bajo el signo de la Revolución

Tomado de [Pelizzon, Lisa](#). *Más allá de la foto: La mirada de Kati Horna*. Tesi di dottorato. Università Ca' Foscari. Venezia. 2011 Páginas 143-152 <http://dspace.unive.it/handle/10579/1156?show=full> Página vista el 12 de Julio de 2014. <https://www.facebook.com/lisa.pelizzon.1>

...Citar a [Lucía Sánchez Saornil](#) no es una causalidad, 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 Játiva 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 a Vélez-Rubio, los nacionales habían empezado a bombardear ciudades cántabras que estaban del lado republicano. Este pueblo español 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 fotógrafa 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" (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 fotógrafa 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 de 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 podría 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 siguen 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, en encuadre, literalmente 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 este 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 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 les mira pensando en la “inecutable 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 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 a seguir viviendo (Heidegger 1976: 99). La Maternidad, dice Saornil, “está instalada en un antiguo convento, pero cuanto cariño, cuanta ternura, qué exquisito cuidado se ha puesto en borrar el aspecto demasiado austero de estancias monacales para darles esta fisonomía 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 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 le 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 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 un ofrenda que está lejos de aquella otra ofrenda que las madres combativas estaban dispuesta a hacer en horror 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 ocultaban 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 Carrearas, 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 aparece 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 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.

...

2) Kati Horna en la Wikipedia

Tomado de http://es.wikipedia.org/wiki/Kati_Horna Página vista el 10 de julio de 2014

(Budapest, 19 de mayo de 1912-19 de octubre de 2000 en México). Fotógrafa anarquista nacida en Hungría y mexicana de adopción.

Biografía

Su nombre original era Kati Deutsch. Siendo joven aprendió las técnicas de la fotografía en Budapest, donde trabajaba en el taller de un prestigioso fotógrafo húngaro. Ahí conoció y convivió y fué pareja del fotógrafo Robert Capa, cuyo nombre entonces era Endre Friedmann, nacido en 1913, quien luego "americanizó" su nombre al trasladarse a París. En 1932 ella se trasladó allá también, donde completó su formación y realizó varios reportajes para la agencia francesa Agence Photo. De esta época son sus famosos trabajos titulados El mercado de las pulgas (1933) y Reportaje de los cafés de París (1934). Pero aparte de fotografiar la realidad también son famosos sus trabajos creativos próximos al surrealismo, por ejemplo una imagen titulada Hitler eye, que consiste en unos huevos con bigote, o también historias de amor entre verduras, etc.

En 1937 la Guerra Civil Española iba a convertirla casi en una leyenda, uniendo la fotografía y el compromiso político a favor de las libertades, junto a otras famosas fotógrafas que vinieron a trabajar a España en esa época como Gerda Taro o Tina Modotti.

Kati recibió de parte del gobierno Republicano la realización de trabajos que fueran útiles para tareas de propaganda. En Barcelona trabajó para organismos y publicaciones republicanas, sobre todo anarquistas como por ejemplo Mujeres Libres o Tierra y Libertad. Algunas de sus fotos sirvieron para hacer carteles de propaganda republicana. También fotografió la vida cotidiana en diferentes pueblos en este tiempo de guerra. Sus imágenes están llenas de emotividad.

En España también conocería a su futuro marido, el pintor y escultor José Horna, de quien tomaría el apellido. Ambos huyen luego a París, llevándose un montón de negativos que no saldrían a la luz hasta 1979, cuando ya restablecida la democracia en España, Kati Horna los puso a disposición del Ministerio de Cultura.

Kati Horna siguió trabajando en París destacando su reportaje *Lo que va al cesto* (1939), pero la invasión nazi de Francia hace que tenga que volver a huir, esta vez a México, como tanto otros artistas y refugiados en general, entre ellos Tina Modotti.

México sería para ella su patria definitiva y allí colaboró en las más importantes publicaciones. Además fue profesora en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (1973-1999) y de la Universidad Iberoamericana y realizó a lo largo de los años multitud de reportajes que le dieron una merecida fama, principalmente con trabajos vinculados al surrealismo. Destacan sus series *La Castañeda* (1945), *Fetiches de S.nob* (1962), *Sucedió en Coyoacán* (1962), *Mujer y Máscara* (1963) y *Una noche en el sanatorio de muñecas* (1963).

Kati Horna falleció en octubre de 2000. Su trabajo es motivo de frecuentes exposiciones y homenajes tanto en España como en México y otros países. La galería parisina *Jeu de Paume* ha organizado una retrospectiva de sus trabajos, del 21 de junio de 2014 hasta septiembre.

Referencias[editar]

1. Volver arriba↑ Billeter, E (2003). *Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993* (3ª edición). Barcelona: Lunwerg editores. p. 390. ISBN 84-7782-268-9.
2. Volver arriba↑ Sougez, M.L.; Pérez Gallardo, H. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 232. ISBN 84-376-2038-4.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/the-woman-who-captured-robert-capas-heart-1999038.html>

3) Surreal Friends. Kati Horna.

Tomado de Pallant House Gallery. <http://www.pallant.org.uk/exhibitions1/past-exhibitions1/2010/main-galleries/surreal-friends/surreal-friends/the-artists/kati-horna> *Página vista el 12 de julio de 2014.*

Born 19 May 1912. Died 19 October 2000.

Kati Horna was born in 1912, in Budapest in Hungary. Within a few years of her birth, her country was going through a period of great political and social instability, with the declaration of Hungary as a republic and a series of short-lived governments.

As a result of this upheaval, danger and suffering were all around Horna from her earliest times - and an affinity with people in difficulties was to be a running theme throughout her career. In the early 1930s, spurred on to learn a skill that would give her a measure of independence, Horna enrolled at Josef Pecsí's school of photography, the most prestigious of its kind in Budapest. She was a close friend of Robert Capa, who went on to be one of the best-known photographers of the 20th century. In 1933, Horna moved to Paris, drawn by the promise of the most vibrant artistic centre in Europe. During her stay she photographed the street life and cafes of the French capital, which were filled with a temporary, inter-war joie de vivre.

A year later Horna got her chance of a photographic baptism of fire when, like many other liberals and anti-fascists, she decided to head to Spain, then in the throes of its civil war, to record the suffering there. Unlike many other photographers who were recording the unfolding story in Spain, Horna concentrated on how war affected ordinary people. In this she was ahead of her time - today it is usual for photographers to record the misery among the non-combatants caught up in war as well as those on the front line, but in Horna's day her approach was visionary.

In Spain, Horna met the man who was to become her lifelong partner - José Horna, whose name she took for both professional and personal purposes. In 1938 José had been imprisoned by the Nationalists of Franco in Spain but Kati rescued him and together they escaped to Paris. The following year they sailed from Marseilles to New York, and then on to Mexico City. They settled

in a suburb called Colonia Roma, and began to work - she as a photographer, he as a sculptor and craftsman.

4) Enlaces externos

[Pelizzon, Lisa](#). *Más allá de la foto: La mirada de Kati Horna*. Tesis de doctorato. Universidad Ca' Foscari. Venezia. 2011 Páginas 143-152 <http://dspace.unive.it/handle/10579/1156?show=full> *Página vista el 12 de Julio de 2014*. Libro esencial, que a la vez que nos guía por la larga trayectoria de Kati, hace un profundo análisis hermenéutico de su obra artística.

De él hemos reproducido texto y fotos en el apartado que denominamos [“Kati Horna: La fotos de la casa de la maternidad de Vélez-Rubio.”](#). También muchas de las referencias más recientes que hay en Internet beben de la misma fuente, aunque no la citen.

Archivos Estatales - Kati Horna.

http://www.mcu.es/archivos/CE/ExpoVisitVirtual/kati_WAI/autora.html *Página vista el 13 de julio de 2014*. Una breve biografía y mención de sus principales series fotográfica, así como una bibliografía y una selección Fotografías sobre la Guerra Civil Española (1936- 1939).

Retrospectiva en el museo Jeu de Paume. Un recorrido por todas las etapas vitales y evolución en su arte de Kati Horna.

<https://redaccion.lamula.pe/2014/06/05/la-fotografa-anarquista-de-la-guerra-civil-espanola/tamaralasheras/>

http://www.jeudepaume.org/pdf/PetitJournal_KatiHorna.pdf *Páginas vista el 12 de julio de 2014*.

Fotógrafas en la Guerra Civil: Gerda Taro, Kati Horna y Tina Modotti (II)

<http://hemisferiozero.com/2012/10/28/fotografas-en-las-guerra-civil-gerda-taro-kati-horna-y-tina-modotti-ii/>

Facebook sobre Kati Horna. <https://es-es.facebook.com/KatiHorna>

RECOPIACIÓN. Biografías de Mujeres andaluzas <http://historiamujeres.es/biografiasma@gmail.com>