

# PODER A LA IMAGINACIÓN: LA COLABORACIÓN DE KATI HORNA CON LA REVISTA S.NOB

## POWER TO IMAGINATION: KATI HORNA'S COLLABORATION WITH S.NOB MAGAZINE

### Resumen

El presente trabajo pretende resaltar una pequeña en cuanto imprescindible parte de la amplia producción de la fotógrafa Kati Horna (1912-2000), es decir las tres series mexicanas realizadas para la revista *S.nob* en 1962, o bien *Oda a la Necrofilia*, *Impromptu con Arpa* y *Paraísos artificiales*. El texto propone un análisis tanto de dichas series así como de algunas obras emblemáticas contemporáneas a dichos reportajes.

### Palabras Clave

Exilio, Fotografía, Guerra Civil Española, México, Surrealismo

### Giulia Degano

Università degli Studi di Udine  
Dipartimento di Storia e Tutela  
dei Beni Culturali  
Polo umanistico e della formazione  
Udine

Es Maestra en Historia del Arte y Conservación de los Bienes Artísticos y Arquitectónicos por la Università degli Studi di Udine. En 2013 cursó parte de su maestría en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, donde colaboró, además, con el Laboratorio de Conservación Preventiva del Museo de Antropología. Sus investigaciones se han enfocado en la obra de artistas latinoamericanas modernas y contemporáneas. Desde 2014 forma parte del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica y un año más tarde se convirtió en miembro del Proyecto sobre Estudios Indianos de la Universidad del Pacífico de Lima.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 3-X-2015

Fecha de revisión: 28-X-2015

Fecha de aceptación: 15-XI-2015

Fecha de publicación: 30-XII-2015

### Abstract

This paper aims to highlight essential as a small part of the extensive production of photographer Kati Horna (1912-2000), mainly the three series made for Mexican magazine *S.nob* in 1962, or *Oda a la Necrofilia*, *Impromptu con Arpa* and *Paraísos artificiales*. The text proposes an analysis of both series as well as some contemporary emblematic works to those reportages.

### Key Words

Exile, Photography, Spanish Civil War, México, Surrealism

## PODER A LA IMAGINACIÓN: LA COLABORACIÓN DE KATI HORNA CON LA REVISTA S.NO B

### 1. INTRODUCCIÓN

La reciente organización de la primera exposición retrospectiva dedicada a la obra de Kati Horna (Szilasbalhás 1912-Ciudad de México 2000) con motivo del centenario del nacimiento de la fotógrafa celebrado en 2012 constituye una etapa fundamental en el proceso de revaloración de esta importante fotógrafa húngara<sup>1</sup>. Organizada por el Museo Amparo de Puebla (México) con la colaboración de la galería nacional *Jeu de Paume* de París, la exposición ha presentado 150 obras, la mayoría de las cuales inéditas o poco conocidas, procedentes del Archivo Privado de Fotografía y Gráfica Kati y José Horna, del Museo Amparo, del centro Documental de la Memoria Histórica de España en Salamanca, así como de colecciones privadas. La exposición presentó, además, una consistente documentación en la cual se incluyeron tanto fotografías personales de Kati como numerosas revistas en las cuales colaboró en Hungría, Francia, España y México.

Con este trabajo se quiere destacar una pequeña cuanto importante etapa de la amplia producción de la fotógrafa, analizando algunas obras

que Horna elaboró en México en los primeros años sesenta: tres series fueron realizadas para los reportajes de la efímera revista *S.nob* (1962), mientras que otras series y tomas descritas en el texto surgieron de manera autónoma. Sin embargo, estos trabajos se pueden relacionar con los reportajes de *S.nob* por la recurrencia de un lenguaje formal y de determinados contenidos que caracterizan al estilo de Horna<sup>2</sup>.

Katalin Deutsch Blause inició en los estudios de fotografía en Budapest, en el taller de József Pécsi. En los primeros años treinta vivió por un breve periodo en Berlín, donde tuvo contacto con Bertold Brecht. Más larga fue su estadía en París, donde trabajó para la compañía francesa *Agence Photo*. Para dicha agencia Kati produjo sus primeras series fotográficas, es decir *El mercado de las pulgas* (1933) y *Los cafés de París* (1934), en las cuales ya manifestaba su fascinación por los *objets trouvés* por las escenas de vida cotidiana y de esparcimiento.

En 1937 Kati se trasladó a España para realizar un trabajo para la CNT-FAI para hacer un álbum en los diversos pueblos que le indicasen. En Bar-

celona trabajó para revistas como *El Umbral*, donde fue redactora gráfica y conoció a su futuro esposo, el artista José Horna<sup>3</sup>.

La joven fotógrafa fue, al lado de Gerda Taro, una de las primeras reporteras de guerra y formó parte, junto con Robert Capa, Chim (Dawid Szymin) y Hans Nahmuth, del ilustre grupo de fotógrafos que documentaron la Guerra Civil en España.

Ya desde esta etapa temprana, Kati demostró su predilección por captar los gestos cotidianos del pueblo y de los soldados, restituyéndoles esa humanidad que los acontecimientos bélicos parecían haberles quitado.

Además, en este periodo Horna empezó a utilizar una técnica recurrente en su producción: el fotomontaje. Dicha técnica, legado del experimentalismo Dada, le permitía evidenciar o modificar el significado de la toma: la predilección de la fotografía por tal recurso deriva precisamente de su gusto por las composiciones inesperadas, que alteran los significados originales del sujeto.

## 2. LAS SERIES MEXICANAS

Tras una breve estancia parisina, en octubre de 1939 los Horna se resolvieron a dejar Europa para establecerse en México como consecuencia de la expansión de los estados nazista y fascista.

En ese tiempo el país latinoamericano se estaba convirtiendo, gracias a la favorable política migratoria del gobierno Cárdenas, en la patria adoptiva de numerosos refugiados europeos.

En México, desde muy pronto Kati empezó una intensa actividad de fotoperiodismo que habría desempeñado en el país a lo largo de su vida, figurando como fotógrafa de planta para las revistas *Nosotros* (1944-1946), *Mujeres* (1958-1968), *México This Month* (entre 1958 y 1965), *S.nob* (1962), *Diseño* (1968-1970) y colaborando

temporalmente con otras como la *Revista de la Universidad de México* (entre 1958 y 1964), *Revista de Revistas* (1963), *Arquitectos de México* (1967) y *Obras* (1973) entre otras.

Muy pronto su casa, situada en la colonia Roma de la Ciudad de México, se convirtió en un punto de encuentro muy frecuentado por artistas, escritores y, especialmente, por la comunidad surrealista establecida en México. En particular los Horna podían contar con la constante presencia de huéspedes ilustres como Remedios Varo, Leonora Carrington, Lilia Carrillo, Wolfgang Paalen, y Alice Rahon. Durante algún tiempo, también recibieron en su casa a Benjamin Péret y Edward James<sup>4</sup>. La casa de los Horna ha sido descrita por numerosas fuentes como un lugar sumamente íntimo y surreal. En particular, este último adjetivo se puede relacionar con la presencia de algunas obras de Remedios Varo, Leonora Carrington y Mathias Goeritz<sup>5</sup>.

### 2.1. ¿Una fotógrafa surrealista?

Se hace necesario aclarar la postura de Kati frente al movimiento surrealista.

Por sus amistades y por su estilo, la crítica tiende a etiquetar la producción de Horna como surrealista, llegando incluso a afirmar que la fotógrafa se incorporó al movimiento<sup>6</sup>.

Por consecuencia, sus fotografías han sido incluidas en los catálogos de numerosas exposiciones de este género<sup>7</sup>. Sin embargo, según las palabras de la misma Horna<sup>8</sup>, ella nunca se consideró parte del movimiento surrealista, sino que más bien mantuvo un contacto constante con algunos de sus exponentes por razones de amistad y de afinidad estética.

Aún así, no se puede negar la posibilidad que, en determinadas ocasiones, el lenguaje surrealista de estos artistas haya podido sugerir a Kati ciertas estrategias formales utilizadas en sus tomas.

Cabe también precisar que los rasgos típicos del surrealismo que Horna utilizaba, como la inesperada combinación de objetos y personas y el humor negro, representan solamente una parte de su personal lectura de las vanguardias europeas. En su reelaboración de las sugerencias recogidas durante sus peregrinaciones en Europa también hay tintes característicos del expresionismo cinematográfico, como las atmósferas góticas definidas por fuertes claroscuros, y técnicas de vanguardia como el fotomontaje que no son exclusivas del surrealismo.

Todos estos elementos impiden una clasificación definitiva de la producción de Horna, que de hecho sería preferible evitar. Tal conclusión es sugerida por la actitud de la misma fotógrafa quien, como su esposo, siempre se mantuvo independiente de cualquier movimiento.

Tal vez la solución a esta controversia sobre la supuesta influencia del surrealismo en la obra de Horna ha sido encontrada por Codero Reiman: es decir, el común origen de la producción tanto de la fotógrafa cuanto de los surrealistas en el ámbito europeo de entreguerras<sup>9</sup>.

La capacidad de Horna para abordar sea series dramáticas, como la de la Guerra Civil en España (1937-1938) o como aquella dedicada al manicomio "La Castañeda" en México (1944)<sup>10</sup>, sea relatos fotográficos lúdicos como aquellos realizados para *S.nob*, manifiesta no solamente su versatilidad, sino también el esfuerzo, común en muchos artistas europeos de entreguerras, para trascender un difícil contexto histórico a través de su arte.

Unas de las prácticas utilizadas para perseguir el carácter lúdico de la obra, común tanto a la fotógrafa cuanto a los surrealistas, es la humanización de los objetos en clave irónica y asombrosa.

Kati se movía dentro de un territorio definido por los límites del reportaje y de la experimenta-

ción fotográfica de vanguardia, entre testimonio y creación.

Su producción mexicana muestra una predilección por las ambientaciones interiores, así como por las angulaciones diagonales y los primeros y medios planos.

Característica de su estilo es, además, la frecuente elección del rollo en blanco y negro, la cual permitía a la fotógrafa jugar con intensos claroscuros y enfatizar una tendencia compositiva histriónica.

La mayoría de las fotografías mexicanas de Horna fueron realizadas para las revistas para las cuales trabajaba. Entre 1958 y 1973, Horna retrató a las personalidades más destacadas del medio artístico y cultural mexicano. Además de sus amistades en el mundo surrealista, los reportajes realizados para presentar una exposición o para retratar a un singular artista constituían su mayor oportunidad de contacto con este medio. Esta actividad la acomuna a los tempranos trabajos de Lola Álvarez Bravo quien, al igual que Horna, gozaba de la confianza que le brindaron muchos artistas plásticos.

Como lo demuestran la calidad y la abundancia de los retratos en el *corpus* de su obra, Horna manifestó un talento innegable para este género. De particular interés para el historiador del arte son aquellos trabajos realizados para la sección cultural de la revista *Vanidades*, que retrataron a importantes artistas plásticos y arquitectos como David Alfaro Siqueiros, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, "Chucho" Reyes, Pedro Friedberg, Manuel Felguérez, y Sebastián.

A Kati se deben además algunos de los retratos más logrados de pintoras y escritoras mexicanas, como Lilia Carrillo y Rosario Castellanos, así como los de sus amigas Remedios Varo y Leonora Carrington.

## 2.2. Los reportajes para *S.nob*

Si las tomas de las primeras series europeas fueron elaboradas como aisladas composiciones poéticas, tal vez con la excepción de *Hitlerei* (1937), en los años sesenta estos poemas se transformaron en cuentos, es decir en series fotográficas definidas por una secuencia lógica de tomas interdependientes.

Algunas de las series más interesantes realizadas en este periodo, surgieron de la colaboración de la fotógrafa con la efímera revista *S.nob* (1962). Dado su propósito de abrir a sus lectores “las puertas de lo insólito”<sup>11</sup>, es preciso reconocer que *S.nob* ha sido la publicación que más espacio brindó a la creatividad de Kati. Como ella misma recordó: “*S.nob era mi felicidad (...) con la facilidad que me dio Salvador y el equipo (...) de mí salió mucha creatividad*”<sup>12</sup>.

A pesar de su breve existencia, de junio a octubre de 1962, *S.nob* constituyó un relevante espacio de colaboración artística y de libertad expresiva en el medio artístico mexicano de aquella década.

En su editorial se reunieron artistas y escritores de gran poder imaginativo como Salvador Elizondo, Remedios Varo, Alberto Gironella, Leonora Carrington, y Alejandro Jodorowsky, entre otros.

La única regla para los artistas y escritores participantes era dar rienda suelta a la imaginación, realizando historietas e inventando reportajes y entrevistas ficticias con fines irónicos y satíricos.

Justamente para la revista Kati realizó sus series más experimentales, hechas a manera de *divertís sement* culto permeado por un irresistible humor negro que es típico de su estilo: las series *Fetiches*. Dicho trabajo está formado por tres cuentos fotográficos: *Oda a la Necrofilia*<sup>13</sup>, *Impromptu con Arpa*<sup>14</sup> y *Paraísos artificiales*<sup>15</sup>.

Estas series surgieron a partir de la libre interpretación de Kati de temas ya establecidos por la publicación, sobre los cuales desarrolló misteriosas historias producidas por un lúdico contrapunto plástico y lógico entre modelos y objetos. Otra característica común a las tres series es el rol voyeurista que se asigna al observador: tomas oblicuas de un sujeto femenino que a menudo se encuentra de espaldas causan la impresión de estar espiando un momento privado, sea eso dramático, reflexivo o frívolo. Dicha impresión resulta enfatizada por el uso recurrente del desnudo tanto por su calidad plástica como por su implicación erótica.

Las misteriosas relaciones entre objeto y contexto, cuyo orden originario es distorsionado y cuestionado por la autora, no deben necesariamente ser descifradas por el espectador: el aspecto más importante de su interpretación coincide con la percepción de una realidad inesperada.

El momento de revelación de esta realidad alternativa es el momento trascendental buscado por Horna para elevar lo cotidiano hasta una dimensión poética.

En *Oda a la Necrofilia* Horna retrató a una modelo cubierta enigmáticamente por un manto negro y con el rostro ocultado, que se ha identificado con Leonora Carrington<sup>16</sup>.

En las diferentes tomas, la mujer se desplaza de un punto a otro de una habitación manifestando su padecimiento a través de gestos y posturas dramáticas que la relacionan con una cama desecha, en la cual, sobre un cojín, se encuentra una máscara blanca. La escenografía es completada por algunos objetos significativos como un libro abierto y algunas velas, que remiten el todo a la celebración de un ritual. Acerca de este último objeto, es interesante notar la posible relación, señalada por Pelizzon<sup>17</sup>, con el significado de las velas en la cultura judía en cuanto símbolo de la

esperanza en la resurrección. Tal lectura puede ser tomada en cuenta debido a la pertenencia familiar de Horna a dicha cultura.

La finalidad de este ritual podría ser, entonces, la imposible vuelta a la vida del ser querido representado a través de una máscara mortuoria. El disfraz y las posturas de la modelo, así como los objetos que se le asocian producen una singular iconografía luctuosa, en la cual la presencia de la cama y la desnudez presente en algunas tomas sugieren tanto una sensación de fragilidad cuanto un sutilerotismo, que no dejan lugar a dudas de que la modelo interpreta una viuda.

Como justamente nota Peniche Montfort, la composición se construye a través de contrastes visuales y semánticos de luz/obscuridad, de goce/sufrimiento, y de presencia/ausencia<sup>18</sup>.

En particular, la máscara se hace simulacro de una simultánea presencia/ausencia, al sustituir la efectiva ausencia del ser humano.

En esta primera narración fotográfica la artista propone, entonces, una elegante interpretación de la antigua relación Eros-Thanatos, así como una variación sobre el tema artísticamente recurrente del *memento mori*.

Para la segunda serie, *Impromptu con Arpa*, Horna conjuntó la modelo Kitzia Poniatowska con un arpa chiapaneca pertenecida a la escritora Rosario Castellanos.

En este caso la máscara ha sido remplazada por el instrumento musical. La autora describe la interacción de la modelo, que según la toma aparece envuelta en una capa negra, en un bulto blanco o incluso desnuda, con el instrumento situado en diferentes planos, angulaciones y posturas.

El título nos brinda la clave de lectura de esta serie en cuanto se refiere a una pieza musical

improvisada: efectivamente el encuentro entre la modelo y el instrumento parece casual; las posturas sugieren un encuentro espontáneo con el objeto, al cual la modelo se acerca más en cada secuencia dando lugar a una especie de simbiosis entre mujer e instrumento.

La estructura del arpa es parte fundamental de la composición de la toma, en cuanto la dota de un referente axial central definido por una diagonal desestabilizante, y por su rígida geometría que contrasta plásticamente con las suaves formas del cuerpo de la modelo, resaltándolas.

Esta tendencia para crear con pocos elementos sugestivos *tableaux vivants* basados en la relación entre un sujeto viviente y una serie de objetos inanimados y metafóricos constituye una característica típica de la obra de Kati.

El tercer cuento fotográfico, *Paraísos artificiales*, publicado en el último número de la revista, manifiesta una estructura más fragmentaria, en la cual se pierde el carácter narrativo de las primeras dos series. Este cambio se debe a una mayor experimentación formal que Horna consigue a través de fotomontajes y ralladuras de los negativos.

Como nos aclara la reciente publicación de una entrevista a Estanislao Ortiz<sup>19</sup>, quien fue alumno de Kati, la fotógrafa solía intervenir manualmente sobre el negativo. Justamente en algunas tomas de esta última serie realizada por *S.nob*, Kati rayó el negativo de varios primeros y medios planos oponiendo a las imágenes de la modelo sutiles líneas paralelas que escurren verticalmente, creando un filtro que confiere a la imagen un efecto de llovizna.

Estas intervenciones realizan así una apropiación de la imagen que la transforma en fetiche, creando de esta forma una singular alternancia entre los fetiches contenidos en la toma y el fetiche representado por la misma toma.

La modelo, esta vez Luz del Amo, es retratada en varias posturas y actitudes: sentada en una silla, acostada en una cama llena de muñecas o detrás de los vidrios rotos de una ventana. El vidrio es justamente el medio privilegiado en el lenguaje plástico de esta serie, ya que sus cualidades físicas son aprovechadas para filtrar y deformar la imagen de la modelo.

En una famosa toma, el cuerpo de Luz es filtrado por un garrafón de vidrio que deforma el rostro y el busto de la actriz dándole un aspecto casi expresionista.

En *Paraísos artificiales* se nota un doble contrapunto: entre la modelo y los objetos de su entorno así como entre los dos principales tipos de objetos utilizados, es decir vidrios y muñecas.

La ambigüedad de la forma obtenida con estos materiales permite a Horna distorsionar nuevamente la realidad para crear así una historia paralela y alternativa.

### 2.3. “Momentos robados”

El trabajo le permitía a Horna pasar buena parte del día por las calles de la Ciudad de México, curioseando en realidades a menudo contrastantes: esta cotidiana deambulación no dejaba de estimular su extraordinaria imaginación. En muchas ocasiones, sus cuentos fotográficos surgieron del encuentro casual con determinados espacios. Terminado su trabajo, en los que amaba definir sus “momentos robados”<sup>20</sup>, Kati se quedaba en estos espacios y los convertía en la escenografía de historias fantásticas.

Contemporáneamente a los reportajes de *S.nob* Horna elabora otros tres relatos independientes de la colaboración con *S.nob*. Tal vez *Historia de un vampiro... sucedió en Coyoacán* (1962) es uno de los más divertidos. En la serie, la imaginación de Kati transformó el taller de una escultora sobre la cual había realizado un reportaje, en

la ambientación de una fábula de veinticuatro tomas acerca de un vampiro personificado por la actriz Beatriz Sheridan envuelta en una capa negra.

Kati pudo disponer de los bustos de yeso del taller a su gusto y los amontonó cerca de una chimenea en la cual quiso prender una fogata.

El claroscuro obtenido con la superposición del “vampiro” negro con el fondo claro construido con los bustos nos remite a la atmósfera gótica de *Oda a la necrofilia*. Tal efecto es enfatizado por los fulgores de la fogata, que esculpen y parecen animar los volúmenes de los yesos del taller.

La actuación de Sheridan contribuye a la creación del efecto crepuscular deseado por la



Fig. 1. Kati Horna. *Mujer y máscara*. México. 1963. Archivo privado de foto y gráfica Kati y José Horna. © 2005 ANA MARÍA NORAH HORNA Y FERNÁNDEZ. PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL.

autora con expresiones que, junto con la elección del rollo en blanco y negro, parecen remitir a las películas del cinema mudo. Las estrategias estilísticas utilizadas por Horna recuerdan, de hecho, las atmósferas de famosas películas expresionistas alemanas, como *El gabinete del Doctor Caligari* (1920) o *Nosferatu* (1922), que la fotógrafa debió seguramente haber conocido.

En esta serie, Horna demostró una vez más su capacidad para crear composiciones emocionalmente impactantes sirviéndose de muy pocos recursos, dando vida a objetos que en una realidad más ordinaria tendrían otra función.

La misma ambientación de *Historia de un vampiro* fue aprovechada para otra serie “robada” titulada *Mujer con máscara* (1963). Esta secuencia retoma la estrategia de la máscara utilizada en *Oda a la Necrofilia*, dando en esta ocasión mayor presencia escénica al fetiche con la elección de una gran máscara del folclor mexicano. Tampoco faltan las cabezas de muñecas, verdadero *leitmotiv* de la producción de Kati, que aparecen como elemento perturbador situado al margen de la escena central, en la cual se asiste al acercamiento y a la progresiva fusión entre la modelo y la máscara.

A lo largo de su carrera, Kati siempre manifestó su tendencia a usar en las tomas muñecas o parte de ellas para crear contrastes perturbantes con su entorno: las muñecas ya habían aparecido en trabajos tempranos como la serie parisina de *El mercado de las pulgas*, confundidas en medio de los demás objetos, y, con un rol más protagónico, en el fotomontaje “*Muñecas del miedo*” (1939)<sup>21</sup>, realizado en colaboración con su esposo. Animadas por Kati a través de expedientes compositivos y juegos de claroscuro, las muñecas se convertían en el privilegiado elemento de mediación en el diálogo plástico que la fotógrafa instauraba con el observador.

En los años cincuenta, la misma Horna realizó, con la colaboración de Leonora Carrington, algunas muñecas de cabeza romboidal con un largo vestido de terciopelo que manifiestan su gusto por la alteración de un modelo original y consuetudinario, en este caso el del clásico juguete para niñas.

Estas muñecas constituyen el sujeto de algunas fotografías tomadas en casa Horna: en algunas, la muñeca “actúa” sola, mientras en otras interactúa con Beatriz Sheridan.

La muñeca parece servir a Kati como disfraz para la construcción de un juego irónico e inquietante que persigue un efecto muy similar al mecanismo que produce el *unheimliche* freudiano<sup>22</sup>.

A través del fetiche de una experiencia arquetípica lúdica e irracional, como la muñeca, se evoca una vivencia familiar o un recuerdo infantil. Dicha experiencia, en pasado removida por el consciente, emergerá de nuevo como un recuerdo inquietante al ser re-contextualizada de manera insólita. Lo perturbador de tal recuerdo radicará en el hecho de ser privado de su originaria connotación familiar y lúdica a través de su mutilación y de su insólita ubicación.

La muñeca en cuanto sujeto de algunas emblemáticas fotografías de Horna parece anticipar los *Fetiches* por un común mecanismo de composición que la fotógrafa desarrolló con un estilo más narrativo en los años sesenta. En *La cabeza de muñeca en el suelo*, por ejemplo, las nervaduras diagonales de las tablas del suelo se dirigen, junto con la mirada de la muñeca, hacia el observador creando una relación emocional directa.

En otra toma, *Espejo en el suelo*, la cabeza de muñeca es sustituida por un pequeño espejo, elemento perturbador por excelencia, que enfatiza la implicación del observador en la obra.

Aunado a la estratagema de la muñeca, Kati aumentó una sensación de inestabilidad e inquietud por medio de su característico empleo de tomas oblicuas, contrapicadas y levemente descentradas.

Las muñecas volvieron a ser el sujeto privilegiado en la tercera historia creada en dichos “momentos robados”, *Una noche en el sanatorio de muñecas*, ambientada en la tienda de juguetes de Elvira Peza. La secuencia narrativa describe el relato de una muñeca esperando su turno para ser reparada, como al final sucede, para realizar su sueño de volver al escaparate en espera que algún día alguien la escoja. Kati busca, según el *modus operandi* antes señalado, crear una empatía entre observador y objeto. Tal afinidad es conseguida utilizando ángulos cortos y primeros planos que transmiten la intensa impresión de soledad que se le atribuye a la muñeca rota.

### 3. CONCLUSIONES

Los trabajos en los cuales se ha enfocado el presente texto representan ejemplos relevantes de la búsqueda artística que caracterizó un periodo en el cual se concedió a Kati Horna gran libertad para expresar su creatividad. Los trabajos presentados nos restituyen una sensibilidad artística influenciada por las vanguardias europeas y determinada por un personal sentido de la Historia y de la vivencia individual a raíz de la creación artística.

Sin embargo, es importante señalar que, hasta en la etapa más tardía de su trayectoria, la fotó-

grafa siempre se negó a ser clasificada como artista<sup>23</sup>, al preferir ser definida como una “obrero del arte”<sup>24</sup>. Así como su esposo, Kati rechazó la eventualidad de una exposición dedicada a su producción. Estas actitudes revelan el notorio pragmatismo con el cual Horna veía a su obra.

De todas maneras, resulta difícil coincidir con la opinión de García Krinsky, quien sostiene que el trabajo de la fotógrafa “nunca tuvo intenciones artísticas”<sup>25</sup>, sobretodo tomando en cuenta las series realizadas para *S.nob* y las obras independientes señaladas en el presente trabajo. El propósito de este último ha sido precisamente ofrecer evidencias suficientes para rechazar este punto de vista.

Cuando se le preguntaba cómo definir el valor de una obra artística, Horna respondía que finalmente lo importante en una experiencia artística resulta de aquello que sea inolvidable<sup>26</sup>.

A lo largo de su trayectoria, Kati supo documentar lo inolvidable e incorporar su obra dentro de esta categoría, ejecutando obras que logran evidenciar el potencial fantástico contenido en las vivencias cotidianas.

Al vincularse con la unicidad de la vivencia de la fotógrafa, la imagen adquiere un significado peculiar en la producción de Horna: la obra fotográfica se convierte en necesario instrumento de memoria visual, en representación que rescata del olvido tanto a la individualidad de la autora cuanto a aquella del sujeto retratado.

## NOTAS

<sup>1</sup>La exposición fue curada por Ángeles Alonso Espinosa y José Antonio Rodríguez. Tuvo lugar en Puebla de los Ángeles, en México, del 7 de diciembre de 2013 al 28 de abril de 2014, y en París del 3 de junio al 21 de septiembre de 2014. La exposición fue dividida en cinco periodos siguiendo los desplazamientos de la fotógrafa a lo largo de su trayectoria: desde sus inicios en Budapest, a sus estadias en Berlín y París (1933-1937), en España (1937-1939), y su vuelta a París (1939), hasta México (1939-2000). ALONSO ESPINOSA, Ángeles, RODRÍGUEZ, José Antonio (coord.). *Kati Horna*. Puebla: Museo Amparo/ París: Jeu de Paume, 2013. CARRIZOSA, Paula. "El Museo Amparo se rinde ante el quehacer artístico de Kati Horna". *La Jornada* (México), 19 de diciembre de 2013.

<sup>2</sup>Cabe señalar que muchas series son previas a los reportajes de *S.nob* y que Kati incorpora esta modalidad técnica a la revista, aprovechando de la libertad que se brindó a cada colaborador para realizar contribuciones originales.

<sup>3</sup>José Horna (Jaén, 1912-México, 1963) ha sido un relevante artista gráfico español. Se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Participó en la Guerra Civil Española, experiencia que, con el contemporáneo contexto europeo, determinó su exilio mexicano junto con su esposa Kati Horna. Tanto en España como en México trabajó como cartelista y como dibujante. Dentro de su polifacética producción figuran carteles, collages, fotomontajes, dibujos de portadas para libros, juguetes y muebles. El lenguaje vanguardista de su obra gráfica, vinculado a la influencia de los carteles y fotomontajes soviéticos, ha seguramente representado un elemento de inspiración y confrontación para su esposa, pues algunos trabajos conjuntos testimonian un intercambio creativo que se traduce en la experimentación formal de diferentes técnicas vanguardistas, como el fotomontaje. De estas colaboraciones resultó la formación de una visión común de su quehacer artístico y el compartir soluciones formales que es evidente en trabajos como el famoso *Cartel de Francia* (1939). La estrecha relación entre las obras de José y Kati es confirmada por Norah Horna y Fernández: "Sus vidas y sus oficios estuvieron ligados a través de sus creaciones surgidas de sus vivencias más relevantes, vinculadas a su quehacer diario". HORNA FERNÁNDEZ, Norah. "José Horna (1912-1963). Consideraciones afectuosas en el centenario de su nacimiento". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 2 (2012), págs. 94-99.

<sup>4</sup>Numerosas tomas de Kati testimonian la presencia frecuente de dichas amistades en casa Horna. Algunas de estas fotografías nos restituyen logrados retratos de importantes artistas como Carrington, Varo y Carrillo. La relación con dichas personalidades en algunos casos dio lugar a colaboraciones artísticas que forman parte de la producción tanto de Kati como de José. La hija Norah Horna y Fernández cita algunos ejemplos de creaciones artísticas surgidas de estos encuentros, como el diseño realizado por José para la casa surrealista de Edward James en Xilitla (México), y los muebles y objetos resultados del trabajo en común de José y Kati con Carrington y Varo. HORNA FERNÁNDEZ, Norah. "José Horna...". Op. cit., pág. 97.

<sup>5</sup>WEISZ CARRINGTON, Gabriel. "La casa de cristales verdes". *Milenio* (México), (2003). Norah Horna y Fernández recuerda a la casa paterna como "un ambiente afectuoso, lúdico y cotidiano (...) rodeado de todo tipo de objetos de protección y mágicos que llenaron nuestra casa". Si bien la descripción de Weisz Carrington posiblemente exagera la connotación surreal de la casa de Kati y José Horna, la presencia de objetos insólitos y "mágicos" debe haber sido un elemento característico de esta casa. Dicha presencia muestra la versatilidad y el carácter lúdico ínsitos en la producción de los Horna. Asimismo, estos trabajos colaterales a la actividad profesional de ambos artistas nos confirman su tendencia a concebir la creación artística como testimonio de una vivencia cotidiana individual e irreplicable. HORNA FERNÁNDEZ, Norah. "José Horna...". Op. cit., pág. 97.

<sup>6</sup>BILLETER, Erika, *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Barcelona: Lunewerg, 1993, págs. 42-43.

<sup>7</sup>Se presenta el ejemplo más reciente: FORT, Ilene, ARCQ, Tere (coord.). *In Wonderland: las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y Estados Unidos*. México: Museo de Arte Moderno, 2012.

<sup>8</sup>Entrevista a Kati Horna por Emilio Cárdenas Elorduy, en: CÁRDENAS ELORDUY, Emilio. *Kati Horna: una maestra de la fotografía. Los creadores del siglo xx: serie documental del Archivo Histórico del INBA*. México: Archivo Privado de Fotografía y Gráfica Kati y José Horna, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

<sup>9</sup>CORDERO REIMAN, Karen. *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*. México: Artes Gráficas Panorama, 2003, pág. 11.

<sup>10</sup>"Loquibambia". *Nosotros* (México), 1944, págs. 63-70.

<sup>11</sup>*S.nob* (México), 1 (1962).

<sup>12</sup>CÁRDENAS ELORDUY, Emilio. *Kati Horna...* Op. cit.

<sup>13</sup>HORNA, Kati. "Fetichismo de S.nob/ Núm. 1. Oda a la necrofilia". *S.nob*(México), 2 (1962). Puede ser relevante señalar que el fallecimiento de José Horna ocurre un año después de esta serie. Se puede suponer que las precarias condiciones de salud del esposo, ya evidentes, hayan podido influenciar la elaboración de dicho trabajo.

<sup>14</sup>HORNA, Kati. "Fetichismo de S.nob/Núm. 2. Impromptu con arpa". *S.nob* (México), 4 (1962).

<sup>15</sup>HORNA, Kati. "Fetichismo de S.nob/Núm. 4. Paraísos artificiales". *S.nob* (México), 7 (1962).

<sup>16</sup>SÁNCHEZ MEJORADA, Alicia. "Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad". *Discurso Visual* (México), 10 (2004), pág. 18.

<sup>17</sup>PELIZZON, Lisa, *Más allá de la foto: la mirada de Kati Horna*. Venecia: Università Ca'Foscari, 2011, pág. 267.

<sup>18</sup>PENICHE MONTFORT, Elva. "Fetiches de Kati Horna. Fotografía y surrealismo". *Nueva época* (México), 18 (2013).

<sup>19</sup>La cita de la entrevista de José Antonio Rodríguez a Estanislao Ortiz es publicada en: ALONSO ESPINOSA, Ángeles, RODRÍGUEZ, José Antonio (coord.). *Kati Horna...* Op. cit., pág. 13.

<sup>20</sup>SÁNCHEZ MEJORADA, Alicia. *El encanto de Kati Horna*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2005, pág. 9.

<sup>21</sup>Este título fue asignado a la obra posteriormente por José Antonio Rodríguez.

<sup>22</sup>FREUD, Sigmund. "Das Unheimliche". *Imago* (Viena), 5 (1919).

<sup>23</sup>"En la actualidad insiste mucho en que ella es fotógrafa y no artista." En: BILLETER, Erika, *Canto a la realidad...* Op. cit., pág. 42.

<sup>24</sup>HORNA, Kati. *Fotografías de la Guerra Civil Española (1937-1938)*. Salamanca: Ministerio de la Cultura, 1992, pág. 10.

<sup>25</sup>GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia (coord.). *Kati Horna, recuento de una obra*. México: CENIDIAP/INBA, 1995, pág. 15.

<sup>26</sup>ABELLEYRA, Angélica. "Kati Horna: lo insólito de lo cotidiano". *La Jornada semanal* (México), 19 (1999). Norah Horna y Fernández describe el mismo criterio de evaluación en: HORNA FERNÁNDEZ, Norah. "José Horna...". Op. cit., pág. 98.