

La colección Abrevian es una propuesta que busca tender un puente comunicativo entre artistas, críticos, investigadores y público de las artes.

A través de la síntesis de investigaciones de largo alcance, convocamos a los artistas de distintas áreas de la expresión y a ejecutantes creativos al intercambio de herramientas teóricas que brinden elementos para la polémica. Proponemos definir juntos espacios para el debate porque es ahí donde la investigación, la teoría y la creación se reformulan y aprehenden: es un lugar que aún no ha marcado sus coordenadas.

Gracias al mecenazgo de Estampa Artes Gráficas y al Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas inicia el trazo de caminos a la crítica constructiva y a la interlocución entre miembros de una comunidad que por décadas ha permanecido fragmentada.



CONACULTA · INBA · CENART

la CULTURA en tus manos

CENI
DIAP

estampa
artes
gráficas

El encanto de Kati Horna

abrev.
ian

ALICIA SÁNCHEZ MEJORADA
ENSAYOS



El encanto de Kati Horna

ALICIA SÁNCHEZ MEJORADA

abrev.
ian
ENSAYOS

IMAGEN DE CUBIERTA
Kati Horna, *Fetiches: paraísos artificiales*, 1962.
Archivo fotográfico Kati Horna/Cenidiap
© Fundación Kati Horna

DISEÑO DE CUBIERTA
Yolanda Pérez Sandoval

Abrevian

Primera edición, 2005

Coedición:

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Centro Nacional de las Artes
Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información de Artes Plásticas (Cenidiap)
Estampa Artes Gráficas S.A. de C.V.

© Alicia Sánchez Mejorada

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Paseo de la Reforma y Campo Marte, C.P. 11560, México, D.F.

ISBN 970-9703-58-7

Impreso y hecho en México

TO
TI
TANTA
CANTO
TANTA
TANTA
TANTA

El presente texto¹ es un pequeño homenaje a una gran fotógrafa cuya trayectoria de vida enriqueció su entorno, y el nuestro, dándole un vuelco más humano a la desavenencia, pues tenía la capacidad de trastocar la realidad al proponer imágenes elocuentes y crear ambientes inusitados, mágicos, afectivamente cálidos y generosos. Para Kati Horna crear era una aventura, una fiesta, un pensar “perverso” (desviado de lo convencional), poético (porque produce y no necesariamente descubre, sino devela) y paradójico (porque expresa el sentido de los fenómenos que jalan hacia uno y otro lado). Su desempeño como reportera gráfica y maestra de fotografía en México marcó una manera novedosa de ver y entender la realidad, ya que su figura se ajusta a ese tipo de creadores capaces de establecer mundos propios en la vigilia, de soñar despiertos y jugar con las metáforas de forma creativa, al descubrir lo que ella denominaba el “insólito cotidiano”.

■ Los objetos

Los objetos ejercieron siempre en Kati Horna una fascinación especial. Ella organizaba lo real al representarlo y, al lograr estas transposiciones de la realidad, creaba mundos fantásticos, en un ambiente cálido y peculiar, como el de su propia casa. En la puerta que dividía su estudio del comedor, ella había creado su universo particular con canicas de diversos tamaños y colores que, incrustadas sobre la madera, simulaban espacios cósmicos.

Cuando salía de casa a fotografiar su entorno encontraba mundos maravillosos en lo cotidiano, como la vitrina de una reparadora de muñecas, o los museos cargados de presencias olvidadas (el Museo de Cera, el de Frida Kahlo, o la casa de León Trotsky, en Coyoacán). Su ojo recorría viejas construcciones que desataron sus tomas de arquitectura insólita y otras tantas imágenes a las que confería una perspectiva visual diferente, al jugar con ellas montando situaciones nuevas. Esto sucede en la *Ex Hacienda de Actopan* (1950), una bellísima imagen en blanco y negro del interior de una derruida construcción, donde

¹ Este ensayo es producto del seminario ¿Cómo pensar el hecho estético?, impartido por María Inés García en el Cenediap, en 1995.

los arcos coloniales y las paredes carcomidas marcan la presencia del tiempo y permiten a la fotógrafa crear una composición con el cielo coloreado y un ojo sobrepuesto al muro, que otorga a la toma una vivencia mágica.

Los objetos eran para Kati Horna como los juguetes a un niño: presencias prodigiosas y necesarias; le despertaban su potencial creativo. De joven, en Europa, junto con su amigo el dibujante Wolfgang Burguer realizaron un conjunto de historietas gráficas con huevos. Él les pintaba caricaturescamente ojos y bocas colocándoles manos y extremidades de alambre; ambos los vestían, hacían la escenografía del relato y luego Kati tomaba la serie en secuencia fotográfica, sus ingeniosas narraciones comentaban los sucesos cotidianos y políticos del tan desgastante periodo prebélico. Los huevos cobraban actitudes humanas, se enamoraban (*Los amantes*, 1936), asistían a espectáculos (*Serie del cine*, 1936), actuaban y, en una parodia, nos narraban parte de sus vidas. Otros expresaban, en forma de fábulas, los sucesos políticos del momento, como el *Hitlerei* (1937), sarcástica presentación del nefasto personaje con el ridículo bigote y los rasgos expresivos de Hitler, quien, convencido de su propio discurso, aparece como un huevo orador sobre su tribuna (el portahuevos), hasta el momento en que aplastado por una fuerza superior llora su fin.

También las verduras y los utensilios de cocina cobraban vida para su lente fotográfico, como en *La historia de amor en la cocina* (1935), donde una zanahoria declara su amor a una papa y ambas acaban en un caldo. Siempre cargados de seductora ironía, estos relatos visuales mostraban de modo personal y creativo la manera en que la fotógrafa afrontó una situación trágica: con humor y mordacidad.

Ella humanizaba los objetos confiriéndoles un papel otro, al igual que, en ocasiones, objetualizó a sus modelos al fotografiarlos, mostrándolos como un elemento más de la imagen. Véase, por ejemplo, el retrato de Cordelia Urueta (1960), donde el rostro de la pintora aparece como un objeto más de la serie, o el de Alberto Gironella en la *Opera del orden* (1962), quien posa disfrazado de un San Francisco de Asís, confundiendo con su propia escenografía, o la serie de Pedro Friedeberg en su departamento, donde el diseñador parece mimetizarse con el decorado (1966).

Las muñecas y las superficies reflejantes (espejos y vidrios) fueron igualmente objetos predilectos de Kati, puesto que ellos abren otra dimensión en su imaginario, le estimulan su agudeza visual y aparecen constantemente en sus composiciones. ¿No es el espejo un símil de la fotografía? o viceversa, donde el rostro que uno ve ya no es el mismo. ¿No es el espejo como una fotografía sin memoria, en tanto que atrapa siempre un instante que ya no vuelve?, un continuo efímero.

■ El insólito cotidiano

Kati Horna practicó una especie de culto a la vida. Sólo actuó a través de una fuerza positiva y de afirmación que le permitió tener un encuentro maravilloso con los objetos. Durante la Guerra Civil Española fue fotógrafa de la revista *Umbral* y colaboró en otras publicaciones anarquistas. Desde sus primeros reportajes gráficos aparecen en las tomas ambientes insólitos. Tal es el caso de la fotografía de la *Calle Mariana*, en Barcelona, donde el esqueleto de un edificio bombardeado denota el sentido de destrucción irrevocable que acarrea la guerra. Esta significativa imagen muestra un espacio referencial inusitado pero, en el contexto trágico de 1938, era también parte del paisaje urbano diario.

Así como existen dentro de su producción “insólitos cotidianos” con referentes reales y directos, hay otros que Kati trabajó como montajes, con el fin de agudizar el mensaje fotográfico. Uno de los más fuertes ejemplos es el fotorreportaje titulado *Navidad en España, 1937*. El cementerio de San Isidro, bombardeado por la artillería fascista le sirve de campo. Sobre la toma integra la figura de un Cristo acompañado de un texto suyo donde se lee: “Cristo se va y dice: desde hoy no seré yo el símbolo del sufrimiento”.² La imagen, desgarradora, aparenta un ambiente recreado, irreal, pues por extrañamiento que parezca, las tumbas del cementerio se encontraban abiertas y los esqueletos desarticulados, regados por todo el camposanto como si fuera el día del juicio final. El humor acompañó siempre las tomas de Kati Horna, aquí claramente presente en los

² Publicado en *Libre Studio*, Valencia, enero de 1938.

trazos que incluye al *collage* en las lágrimas que brotan de un esqueleto o la pequeña flor representada sobre uno de los cráneos.

Por esos años realizó también un fotomontaje con el rostro de una joven sobrepuesto a las escaleras de acceso a la Catedral de Barcelona, en el Barrio Gótico. El ojo de la figura aparece atrapado tras las rejas de una de las ventanas del muro, y las texturas frías y rugosas de la piedra se funden con la piel tersa de la mujer española, con su rizo, con los carteles del muro, creando una escena onírica de una enorme calidad estética.

A través de los encargos que tuvo como reportera gráfica, Kati Horna generó sus historias visuales. Uno de los más claros ejemplos para entender lo que ella llamó el “insólito cotidiano” es su relato fotográfico *Historia de un vampiro... sucedió en Coyoacán* (1962). La fotografía acudió al taller de escultura de una artista plástica; vio la chimenea, los bustos de yeso arrumbados en el sótano y, de repente, le vino a la mente la idea de trabajar en aquel sitio la fábula de un vampiro. Le pidió permiso al cliente para ir en la tarde a efectuar las tomas y llamó a Bety Sheridan como modelo. Consiguió una capa negra para marcar a la actriz con la presencia poderosa del vampiro. Organizó y dispuso los objetos del lugar de acuerdo con su propio supuesto. Para ello prendió una fogata, en cuyo alrededor un ambiente mágico y misterioso se creó gracias a los elementos del fuego y el humo, de las sombras recortadas por la fuente de luz. El medio que retrató no era ni fantástico ni quimérico; surgió cuando ella vio el lugar, como lo que Bretón define como un encuentro casual con los objetos. El cuerpo de Kati Horna se acomodó a su cámara para seguir de cerca a la mujer vampiro y los encuadres se continuaron incesantes. La trama comienza al atardecer, en la azotea de la casa, y sus tomas recorren el taller en una secuencia visual que seduce e intriga.

Para Kati Horna era esencial trabajar en series. Su estilo fotográfico designa y denota los objetos con una categoría semántica, mediante una repetición no mecánica, sino “disfrazada, vestida” —como diría Gilles Deleuze—, porque se trata de una repetición dinámica, donde la diferencia remite y expande la idea misma que guía el desarrollo de la historia.

■ Las dobles capturas

Kati no busca, encuentra. Para ella, el “insólito cotidiano” es como un detonador de su obra que produce una doble captura. Lo que encuentra en su camino de repente le hace “clic”, como el obturador de una cámara. Las vivencias se le desatan, la idea se gesta, el proceso fluye y comienza entonces a armar su propia ficción. Este encuentro es doble. Por una parte, ella se conecta con el objeto, enchufa su maquinaria interna; por otra, la toma le permite multiplicar su capacidad creativa, las secuencias se desenvuelven. Ambos, el creador y la imagen, participan de un cuento, de una ficción tomada de la realidad.

Reflexionando sobre el trabajo de Kati Horna me encontré con el siguiente texto de Gilles Deleuze, que describe un proceso creativo afin:

Cuando se trabaja se está forzosamente en la más absoluta soledad [...] Sólo hay un tipo de trabajo, el negro y clandestino. No obstante se trata de una soledad extremadamente poblada. No poblada de sueños, de fantasmas, ni de proyectos, sino de encuentros. Sólo a partir del fondo de esa soledad puede hacerse cualquier tipo de encuentro.³

Para el escritor, un encuentro es lo mismo que un devenir. Esto lo ejemplifica claramente cuando habla del momento en que una abeja extrae el polen de una flor:

[...] no es que un término devenga el otro, sino que cada uno encuentra al otro, un único devenir que no es común para los dos, puesto que nada tiene que ver el uno con el otro, sino que está entre los dos, que tiene su propia dirección, un bloque de devenir; una evolución a-paralela. Eso es precisamente la doble captura.⁴

La doble captura encierra tres condicionamientos: la foto en sí, el objeto y la presencia del fotógrafo. Estos elementos deben coincidir como un encuentro

³ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980.

⁴ *Idem*.

casual y azaroso en un mismo instante. El momento que se genera es lo que Michel Foucault describe como una “matriz de pensamiento”.

Atenta al detonador de su propia creatividad, Kati Horna encuentra en una frase todo un mundo que le dasata un cuento. Un día leyó que, para un concurso de máquinas de escribir de la marca Olivetti, seleccionaron como lema ganador aquél que decía: “La secretaria es la amante espiritual del jefe”. La sentencia le causó tanta gracia que retomó la frase para armar una nueva ficción. Hizo una muñeca de trapo y la colgó dentro de un marco por medio de un hilo largo sujeto a un clavo. El fetiche quedó metido en el cuadro, junto a un paquete de agujas de costura (de aquéllas que vienen agrupadas sobre papeles de colores brillantes) y al lado le escribió con su propia letra aquella letanía; el resultado fue un bellissimo *collage*.

En sus dobles capturas, la intención de producción es lúdica. El juego le permite a Kati un acercamiento fresco y eficaz para desarrollar sus imágenes, sus series fotográficas, sus objetos. Esa noción de juego en relación a su particular vínculo sujeto/objeto se desarrolla naturalmente en la fotografía. Siempre la idea (matriz) le llega de la realidad misma. En este sentido, también la captura es doble. Reconoce en el objeto el potencial otro, el índice del cuento. La fantasía que le despierta ese objeto produce su relato visual.

■ Los momentos robados

Encontrar es hallar; capturar, robar –dice Deleuze–, pero no hay método, tan sólo una larga preparación. Robar es lo contrario de plagiar, de copiar, de imitar o de hacer como. La captura siempre es una doble-captura; el robo, un doble-robo; así es como se crea un bloque asimétrico y no algo mutuo, una evolución a-paralela, unas bodas siempre fuera y entre. Una conversación sería precisamente eso.⁵

Kati Horna explicaba que, desde su llegada a México en 1939, trabajó en infinidad de revistas como colaboradora o fotógrafa de planta. Estos encargos le

⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*

pedían las “realizaciones de varias temáticas básicas que le permitían andar en la calle, en muchos lugares, y tener momentos robados para realizar ensayos, seguir visiones, efectuar imágenes”. Ella trabajaba por proyecto, no ganaba por foto, sino por la “realización” del encargo, asechando el momento oportuno de la toma. Por ello, orgullosamente contaba que innumerables artistas plásticos y arquitectos la llamaron para fotografiar sus trabajos, “confiando en mi sensibilidad y en mi paciencia, ya que siempre di el tiempo necesario para captar sus obras, sin calcular el tiempo para planear el trabajo, ni el material que me llevaba”. Cuando consideraba que ya había terminado el trabajo, mandaba las tomas al cliente y la selección de las mismas corría por cuenta del otro.

Las publicaciones en las que colaboró le sirvieron como un detonador para construir con entera libertad sus historias visuales, quizá la más importante en este sentido fue la revista *S.nob* (1962), donde publicó una serie de relatos gráficos. Para la fotógrafa, siempre fue vital trabajar con un objetivo concreto, por eso, cuando le propusieron encargarse de la sección Fetiches, dándole la libre realización de una secuencia sobre un tema, ella aceptó fascinada. Por una parte, la publicación concretaba sus inquietudes de creatividad personal y, por otra, el medio de ganarse la vida.

Para el número dedicado a los “Paraísos artificiales”, Kati realizó una extraordinaria fotografía.⁶ Jugando con la artificiosidad del espacio y empleando únicamente recursos naturales logró que el retrato de una mujer se apreciara dentro de un garrafón de vidrio, alcanzando un resultado único, con características estéticas y alucinantes (como si se tratara de una pintura simbolista). Este ingenioso tratamiento resulta aún más lírico de lo que sería un *collage*, porque la toma no se altera con recursos técnicos como el fotomontaje o la intervención gráfica. Es un referente real y al mismo tiempo inverosímil.

En *S.nob* contó con plena libertad para desplegar su imaginación. Además de la sección Fetiches, ilustró algunos artículos sobre arquitectura insólita. La revista le dio la oportunidad de satisfacer sus necesidades plásticas y emotivas, así como la energía para realizar, más adelante, otros relatos visuales

⁶ *Fetche 5*, publicado en el número 7 de la revista *S.nob*, 15 de octubre de 1962.

como la *Historia de un vampiro...*, *Muchacha y máscara* y *Una noche en el sanatorio de muñecas*. A pesar de que estas series surgieron de los propios encargos, Kati las catalogó dentro de lo que ella llamaba su obra de "creación personal", realizada en los "momentos robados" a la chamba para desarrollar en imágenes su propia visión.

Cuando, por encargo de una publicación, tomó la secuencia de una reparadora de muñecas en su taller, quedó encantada con ese mundo fantástico saturado de trozos de muñecas apeñuzcadas. Más tarde regresó a fotografiarlo. A partir de ese intrigante material tramó su historia: *Una noche en el sanatorio de muñecas* (1963). La serie descubre a una colegiala, peinada de cola de caballo y con su morral al hombro, mirando atenta al aparador. En otras tomas muestra brazos, piernas, caras sonrientes y ojos parpadeantes, ahora devastados y empobrecidos, en los estantes de madera del taller. La muñeca espera su turno para ser atendida por la invisible presencia de la reparadora, quien la devuelve resplandeciente, instalándola una vez más en el aparador, donde la muñeca aguardará hasta que alguien la escoja. La fortuna, la ironía del destino, la estrella que lleva uno al recorrer la vida son temas recurrentes en sus series. Siempre hay un final incierto, la felicidad y la desdicha se rozan.

Mientras realizaba sus encargos, encontraba los disparadores de sus relatos fotográficos. Si bien se ha dicho que las secuencias dan la acumulación del relato, en otros casos una sola fotografía desencadena todo un imaginario. Esto sucede en uno de los retratos de la actriz Bety Sheridan, aquél donde aparece el rostro de la mujer frente al espejo, reflejado en el vidrio, distorsionado, como si se derritiera o fugara de su propio cuerpo.

Los "momentos robados" eran las ocasiones que se le presentaban a la fotógrafa durante los periodos de trabajo. Es decir, los espacios de tiempo, los intervalos en los que se daba la oportunidad y la coyuntura de un nuevo descubrimiento, de una ocurrencia, momentos que Kati literalmente robaba al proceso de los encargos, los rebasaba.

■ El apetito por la vida

Todo lo que giraba alrededor de Kati Horna jugaba en el mundo de la ficción. Lo que le sucedía, lo que ella generaba, lo que construía y la forma en que le llegaban las situaciones de la vida, las trataba como una invención poética. Era capaz de trastocar todos estos acontecimientos, colocándolos dentro de un registro de encuentro fortuito. Por ello, lo interesante de esta mujer era su carisma, su particular subjetividad y su especial humor para captar el mundo que la rodeaba. A pesar de su dedicación y gusto por encontrar en lo cotidiano ciertos destellos especiales, el placer de conseguir en el trabajo diario atinados encuadres, momentos sustanciales o lo que consideraba el “insólito cotidiano” en sus tomas, se rehusaba a ser calificada como una “artista”; más bien consideraba que se trataba de afinidades afectivas donde ella anteponía la percepción y dejaba que la subjetividad tomara la palabra. Se consideró siempre una “obrero del arte”.⁷ De su integridad como persona productora, de su lealtad por el trabajo y por la libertad creadora, así como de su compromiso ético-profesional se desprendió su postura por la no comercialización de la obra artística y por el respeto a la intimidad del individuo.

Kati Horna claramente se inscribe dentro del contexto en que Michel Tournier divide a las personas como “hombres del sí”, aquéllos que tienen una forma positiva y creativa de ver la vida, para los cuales aplica la palabra *orexia*, argumentando que es un apetito vital que genera una disposición atenta a lo que nos rodea. Este apetito por la vida es la sustancia que permea todo su ser: un deseo intenso y poderoso por satisfacer una pasión personal, un modo de vida, un impulso por resolver las necesidades productivas y creativas del trabajo fotográfico con dedicación, paciencia y empatía.

Kati Horna tiene un toque personal que la identifica. Si el tono “es el carácter y la expresión del estilo de una obra”, el suyo es un tono siempre vivo, mordaz, punzante. Su forma de trabajo tiene un tono cáustico cargado de humor e ironía (que en ocasiones es clarísimo en la personalidad de la fotógrafa); un tono lúdico

⁷ Presentación a *Kati Horna: Fotografías de la Guerra Civil Española (1937-1930)*, Salamanca, Ministerio de Cultura, 1992, p. 10.

que empleaba para enfrentar sus composiciones y un tono mágico que imprimía a ciertos relatos visuales. Parte de su estilo de vida y de su carácter consiste en esa fuerza de expansión, una especie de transnominación del sujeto-objeto que diferencia de modo particular el decir de sus imágenes. Asimismo, su personalidad conlleva la energía, el vigor y la fuerza que imprimió en sus fotografías.

■ El estilo

Los libros bellos están escritos en una especie de lengua extranjera –dice Proust–. Cada cual da a cada palabra el sentido que le interesa, o al menos la imagen, imagen que a menudo es un contrasentido. Pero en los libros bellos, todos los contrasentidos son bellos.⁸

Para Deleuze, esa es la definición de estilo y considera que se trata también de una cuestión de devenir: “no aparentar, no hacer o imitar al niño, al loco, a la mujer, al animal, al tartamudo o al extranjero, sino devenir todo eso para inventar nuevas fuerzas o nuevas armas”.⁹

El estilo de Kati Horna se descubre por los desplazamientos del espacio fotográfico. Los encuadres que delimitan sus tomas, el asombro ante lo cotidiano, es lo que marca su estilo. Ese juego de contrasentidos, esa especie de lengua extranjera que maneja la fotógrafa, de la que nunca podrá haber una transcripción plena, íntegra o cabal es el estilo de Kati Horna: la polisemia de sus imágenes. El sentido de sus fotografías lo da cada espectador, al tiempo que lo ofrece ella misma al filtrarse en su obra.

En sus tomas, los espacios referenciales (los que el fotógrafo busca y elige) implican siempre algún objeto predilecto de sus clientes o de ella misma. Esto permite integrar otro tipo de connotación que, como sabemos, va más allá de lo denotado, es decir, de lo que la imagen designa. Sus tomas muestran una estructura acumulativa, pues maneja el sentido de la repetición en la semántica de la serie.

⁸ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, París, s/f, p. 303.

⁹ Deleuze, *op. cit.*, p. 9.

No le teme a la reunión de los objetos, más bien los propone. Desde la serie del *Mercado de Pulgas* de París (1933) hasta las últimas colaboraciones para la revista *Vanidades de México* (1973), sus imágenes se encuentran cargadas de objetos y en ellas existe un mundo referencial implícito. Generalmente recogen cierto ambiente familiar y los espacios de trabajo de sus modelos, así como los materiales que empleaban y algunas presencias u objetos cercanos.

Las imágenes de Kati Horna evidencian la toma de postura del operador frente al hecho fotografiado. Sobre todo en sus reportajes gráficos se aprecia esta capacidad de testigo presencial partidario. Sus fotografías están “tomadas bajo un mutuo acuerdo de complicidad que traspasa los límites de la documentación para, aun sin dejar de informar, llegar a un plano diferente”.¹⁰ En sus retratos podemos observar la mirada confiada de los rostros. Su realización ha necesitado la colaboración de sus protagonistas, quienes ofrecen prueba de esa convivencia entre fotógrafo y fotografiado.

El secreto para trabajar los retratos —según Kati— era “dejar al modelo actuar libremente y hacerse invisible ella como fotógrafa”, es decir, hacerse cómplice en la libertad del sujeto, lo cual habla también del respeto por la intimidad del otro. En sus tomas da prioridad siempre a las miradas, y dentro de los ademanes del cuerpo resalta la gesticulación de las manos. La lejanía y cercanía de la mirada de sus sujetos generalmente depende de la relación afectiva que establecen con la fotografía.

Su mirada también responde a esta conexión con los objetos-sujetos. La mirada como gesto, la gestualidad de las manos, la corporalidad que se juega en cada toma implica capturar cómo cada quien “pone en forma” el mundo, ya que más que fotografiar un objeto, Kati fotografía a un sujeto en su relación esencial con el mundo. Además, juega con las poses, las integra al relato, como en el caso clarísimo de las tomas de Pedro Friedeberg.

Quizás una de las características más interesantes en las creaciones de Kati Horna es la de rebasar el sentido ordinario de las cosas, tanto por la fuerza interpretativa que imprime en sus imágenes, como por la manera de transfor-

¹⁰ Kati Horna: *Fotografías de la Guerra Civil Española...*, op. cit., p. 11.

mar la simple aprehensión de los hechos. En 1945 recibió el encargo de tomar unas fotografías en el manicomio de La Castañeda. Ahí retrató a un paciente que se encontraba en el llamado "Patio de los olvidados". La toma muestra a un personaje cuya mirada proyecta paz interior, casi un místico, un asceta. Ella le puso a la imagen el nombre de *El iluminado*, logrando con este título todo un mensaje lingüístico de relevo, que confiere al relato una dimensión otra, pues lo libera del contexto real del loco, otorgándole un anclaje más humano. Y, de paso, da cuenta de un movimiento esencial a la fotografía: iluminar el objetivo y dejar a oscuras lo que queda fuera.

Kati Horna encuentra la manera de romper con la rutina de los trabajos por encargo para mostrarnos un asombroso mundo cotidiano lleno de elementos cálidos y humanos. Fotografías que llevan su propio tiempo porque, con paciencia, creatividad y afinidades afectivas, la fotógrafa logra hacer de un encargo todo un arte. Sin embargo, el "Arte" como modelo de prestigio no le acomodaba. Poseedora de otra realidad, la propia, no jugaba a los artificios del poder ni se acoplaba a las diferentes tendencias. Kati Horna era capaz de contraponerse al codicioso consumo "artístico". No permitió que la encerraran en los espacios topológicos del dominio cultural; su claridad de postura le permitió desenmascarar lo real. Dijo no a las valoraciones artificiales, no a la fama: ella es obrera, trabajadora, es la abeja.

■ El encanto

En la vida hay una especie de torpeza, de fragilidad física, de constitución débil, de tartamudeo vital, que constituye el encanto de cada uno. El encanto fuente de vida, el estilo fuente de escritura [...] Los que no tienen encanto no tienen vida, están como muertos. Pero el encanto no es la persona, es lo que hace que capturemos a las personas como otras tantas combinaciones y posibilidades únicas de que tal combinación haya sido sacada [...] Y lo que se afirma a través de cada frágil combinación es una capacidad de vida, con una fuerza, una obstinación, una perseverancia en el ser sin igual.¹¹

¹¹ Deleuze, *op. cit.*, p. 9-10.

Kati Horna tuvo una marca y una fuerza singular: su encanto. Era como un niño de ojos chispeantes, rebozantes de energía vital, invadida de sabias arrugas que proyectaban historias, anécdotas, erudición y experiencia. En las alegorías de Nietzsche sobre el amo y el esclavo,¹² Kati pertenece al momento del niño, el momento del eterno decir sí, un sí a la vida, un motor de la potencia creadora que genera un cambio nuevo.

La niña que vivía en Kati se asombraba y nos asombra. Se asombraba con la simple presencia de lo cotidiano y nos sorprende con su mirada, con las tomas fantásticas que recoge de la rutina diaria. Con ellas construye historias sorprendentes. Estos destellos, estos momentos mágicos y azarosos —los robados—, le brillan como objetos preciosos y la deslumbran, desenlazan toda la riqueza potencial del mundo objetual.

Apenas expresamos algo, lo empobrecemos inevitablemente.
Creemos que nos hemos sumergido en las profundidades de los abismos
y cuando tornamos a la superficie
la gota de agua que pende de la punta de nuestros dedos
ya no parece al mar del que procede.
Creemos descubrir
en una gruta maravillosos tesoros
y cuando volvemos a la luz del día
sólo traemos con nosotros
piedras falsas y trozos de vidrio;
sin embargo en las tinieblas
relumbra aún, inmutable, el tesoro.¹³

¹² Para Nietzsche existen tres momentos de la transformación del espíritu del hombre, que en parábolas suyas equivalen al camello, al león y al niño. El primero es un animal al cual lo cargan siempre y siempre hace lo que su amo le dice: es el esclavo, el asno. El León es el segundo estadio, es el de aquél que puede salir corriendo y rugir en la selva: es el momento de la negación. El tercero es aquél que tiene la capacidad de crear: es el niño.

¹³ Este poema de Maeterlinck, que tanto le gustaba a Kati Horna, fue publicado como texto de uno de los catálogos de la Academia de San Carlos, 1983.

El encanto de Kati Horna, de Alicia Sánchez Mejorada,
se terminó de imprimir en agosto de 2005 en los talleres de Estampa Artes Gráficas,
Privada de Doctor Márquez 53, Col. Doctores, México D. F.,
tel. 5530 5289 y 5530 5526, e-mail: estrampa@prodigy.net.mx
Concepto de la serie: Eréndira Meléndez Torres y Marco Vinicio Barrera Castillo
Coordinación: Eréndira Meléndez Torres
Edición: Gordana Segota, Carlos Martínez Gordillo
Diseño: Yolanda Pérez Sandoval