

**Universidad Nacional
Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras**

**Kati Horna:
identidad, imagen y
memoria.
Una aproximación contemporánea.**

**Tesina que presenta Paola Judith Jasso
Morales para obtener el grado de licenciada
en Historia**

Asesora: Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein



México D.F. , 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	4
Fotografía, tiempo y memoria.....	14
Revista Mujeres, expresión femenina.....	24
Leonora Carrington.....	43
Helen Escobedo.....	56
Ida Rodríguez Prampolini.....	71
Kitty de Hoyos.....	80
Conclusiones.....	91
Cronología.....	96
Apéndice	105
Bibliografía.....	114

Agradecimientos

El más importante agradecimiento a mi padre el Dr. Bernardo Jasso por enseñarme a amar la UNAM, gracias a mi papá soy parte de ella, y lo recuerdo profundamente con la Universidad. Le hubiera gustado mucho ver terminado éste trabajo, sé que estaría orgulloso. A mi madre Judith Morales por apoyarme siempre e impulsarme a lograr mis objetivos y sueños. A Álvaro Jasso por sus consejos y correcciones. A Jonathan Hernández por enseñarme nuevas galaxias y por alentarme a seguir adelante.

A la Dra. Deborah Dorotinsky por su admirable guía a ésta investigación, por la paciencia y comprensión . A mis amigos del colegio de Historia que hicieron de la travesía un camino fraternal, especialmente a LLamil, Lorena y Amanda. A Cristóbal Andrés Jácome por sus comentarios, su amistad y por contactarme con Claudia Barragán a quien agradezco la información sobre el video de la entrevista de Emilio Cárdenas a Horna , que fue de vital importancia para el presente trabajo. Finalmente a todos los sinodales quienes con su sabio comentario y orientación logré consolidar mi investigación. Gracias Dr. Aurelio de los Reyes, Dr. Álvaro Vázquez Mantecón, Dra. Rebeca Monroy y Mtra.Rebeca Villalobos.

También agradezco a Santiago Pérez Garci, por prestarme indefinidamente su libro sobre Horna. A Alicia Sánchez Mejorada y al CENIDIAP por la consulta del archivo donado por Kati Horna para su resguardo. A la Biblioteca Nacional por la reproducción de los ejemplares de la Revista *Mujeres* . Al PAPIME por la beca otorgada con el proyecto *Cultura visual y género*.

A la Dirección de Comunicación y Relaciones Públicas del INBA y en especial a la sección de difusión de medios electronicos.

Introducción¹

El presente trabajo que está formado por una serie de pequeños ensayos donde la imagen fotográfica, la historia y la memoria tienen un papel central. El punto de partida son las fotografías que Kati Horna realizó para una particular revista hecha por y para mujeres en México la cual circuló a lo largo de casi tres décadas, comenzando en los últimos meses de 1958 y publicando su último número en 1983.

Hablar de cada ejemplar de la revista *Mujeres Expresión femenina* con sus más de 382 números es ardua labor y querer abordar o analizar todas las sesiones fotográficas y los miles de negativos que tomó Kati Horna en un solo trabajo de investigación sería extenso.

¹ Desde la primera vez que vi una imagen tomada por Kati Horna, supe que había algo que era especial, una mirada muy particular, una personalidad singular.

Vi primero sus fotomontajes de la guerra civil, luego algunas de la serie de las muñecas, que sin duda generaron una gran curiosidad en mí y que dada mi cercanía con la fotografía durante mi período de estudios, no era extraño que quisiera leer esas imágenes.

Empecé a querer saber más de esas fotos, de esa autora, no sabía mucho, no sabía quien era, de donde venía. Me decidí a ir a la biblioteca para encontrar los trazos de su vida y su obra, así llegué a la biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Naturalmente había una persona buscando en los catálogos de la computadora, tuve que esperar un momento a que terminara para poder sentarme y teclear el apellido Horna y dar *click* en buscar. Mientras esperaba note que el joven que estaba en la computadora tenía un librito rojo, un par de revistas y algunas fotocopias. Mi sorpresa fue que al tratar de leer de qué se trataba, leí el nombre Kati Horna, me desconcertó un poco, pero no le di mayor importancia.

El chico terminó su búsqueda, por lo tanto era mi turno, tomé asiento, tecleé lo pertinente y de principio no apareció nada, intenté otra forma de búsqueda y nada.

Sintiéndome un poco desorientada creí que el chico que traía libros sobre Kati Horna, seguro podría darme una guía de donde buscar. Por muy extraño que parezca le pregunté y de inmediato me dijo que el había estado escribiendo sobre ella y que sólo tenía esos libros. También dijo que como eran difíciles de conseguir me los prestaba, intercambiamos correos electrónicos, pues recién lo conocí en ese momento (se me hizo muy raro que me los prestara así sin conocernos, pero me alegró). El muchacho era Santiago Pérez Garci, los libros que me prestó aún los tengo, con la clara promesa que al terminar este trabajo se los devolveré. Para mí, ese suceso fue de esos pequeños momentos que fluyen y pasan y uno no cuestiona, sin embargo uno sabe que no pasan todos los días y con todas las cosas. Leí el material prestado y quedé encantada por Kati y sus fotos. Sobre todo noté algo especial en su manera de retratar a las mujeres, quería ver esas fotos que tomó a varias de sus amigas para la revista *Mujeres*, y resultó ser todo un inmenso mundo.

Así, con interés de conocer más sobre esa mujer y esas imágenes y con pequeños toques de casi mágica casualidad, nació este trabajo.

Por lo tanto se eligieron cinco casos de fotografías publicadas en los primeros cien números. Delimitar la investigación a esos primeros cien ejemplares resulta una opción porque dentro de esos números se puede ver un claro y consistente muestrario que da una idea general de la línea que seguía la revista, sus tendencias políticas, morales, estéticas y en específico del tipo de fotografías y composiciones hechas por Kati Horna.

Los casos a revisar fueron seleccionados por que responden a ciertas categorías y constantes que se repiten en las sesiones fotográficas de Horna y que en este trabajo se agruparon y distinguieron de la siguiente manera: la mujer-personaje, la mujer-trabajo, la mujer- madre y la mujer-acción. Se seleccionaron las cinco mujeres que en cierto modo se convirtieron en íconos en su ramo, y son mas conocidas como mujeres independientes. En la mujer-personaje podemos encontrar fotografías de actrices o artistas que tienen muy definido y estudiado un carácter. En la mujer-trabajo vemos fotografías de las mujeres desempeñando su labor, lo que las distinguía para estar ahí representadas en la revista, sobre todo vemos los casos de artistas plásticas o literatas. Sobre la mujer-madre encontramos a las mujeres a lado de sus hijos, ayudándoles a hacer alguna tarea o abrazándolos. Y por último la mujer-acción sobre todo lo ocupan actrices o dramaturgas que dan a entender un cierto tipo de movimiento.

La relación del grupo seleccionado con el universo deja ver precisamente que dichas categorías se van mezclando, no son privativas de cada ejemplo por separado, sino que reflejan un ideario general de cómo representaba Kati Horna a estas mujeres y qué significado tenía que aparecieran en la revista *Mujeres*, a la par que se van entretejiendo la historia de la revista, la historia de las mujeres fotografiadas y la historia de la misma Horna, creando así relatos históricos, memoria y una construcción de la identidad. Además en cada caso hubo razones particulares como el paralelismo de sus vidas, un ejemplo es el caso de Leonora Carrington.

No es intención de este trabajo abarcar la vida completa y a detalle de cada una de ellas, sino un poco adentrarse en los fragmentos temporales y espaciales que delimitan las fotografías y abarcando lo que fuese necesario para leer y darle significado a esas imágenes. Más bien resultaba importante repasar algunos momentos clave en la vida de cada una de las mujeres representadas pues esas experiencias de vida resaltan o refuerzan los puntos en los que estas mujeres se vuelven ejemplo a seguir . De manera que se pueda entender porqué la decisión de que estuvieran dentro de la revista para llevar la pauta y el ejemplo de lo que era una nueva mujer.

La revelación de nuevos temas y estudios sobre las maneras de ver a las mujeres crea nuevas preguntas, a su vez nuevas problemáticas y nuevas cuestiones que investigar. Esa es la aportación de esta tesis, hacer más visibles algunos de estos temas, ponerlos en la mesa.

Las imágenes en la revista se pueden leer más analíticamente y tratando de seguir un desenvolvimiento de procesos de cambio social. La misión es la construcción de mujeres como sujetos históricos. No se pretende una reescritura particularmente feminista de la historia, una historia aparte o especial, se trata más bien de anotar que los espacios en blanco pueden ser sustituidos por esas historias y procesos que las mujeres, sus acciones, construcciones, identidades e imaginarios completarían y enriquecerían cualquier panorama general.

Con la revista *Mujeres* se podría decir que sin ser realmente un ejemplo de alteridad si crearon un lenguaje y un imaginario que a la vez estaba dentro y en oposición a las estructuras operantes e impuestas, creando intereses comunes y articulados que funcionaban dentro de ese mismo grupo: las mujeres.

Poco se ha escrito sobre Kati Horna, se puede decir que no hay ningún estudio formal, profundo y crítico de gran parte de su obra.

Lo que se puede encontrar son pequeños ensayos que hablan sobre ciertas partes de su trabajo, o menciones a su trabajo en libros generales de recuentos de las vanguardias u otras corrientes de la historia del arte. El trabajo de Horna también ha formado parte de muchas exhibiciones, pero pocas que específicamente hablen sobre ella, a modo de *solo show*.

Esto se puede deber a que tuvo fotos de muy distintos temas, desde las documentales en la guerra, hasta de mercados de frutas pasando por personalidades intelectuales o fotoensayos.

Por lo tanto, hablar a detalle de toda su producción, excedería los límites de este trabajo.

Podría decirse que otra de las razones por las cuales no existen esas investigaciones a profundidad sobre Kati Horna y su obra, es que ella prefería no ser protagonista, luminaria y de ningún modo estelarizar como artista surrealista. Lo suyo era la acción, la creación, el oficio. De igual forma mostrar o vender su obra, no era lo que más le interesaba. Nora Horna dice sobre la reticencia de su madre de exhibir:

Creo que en el fondo sí le gustaba. Aunque no el tiempo que se requiere perder para entrar en el mundo institucional que finalmente te lleva a exhibir una obra. Sí, era muy feliz cuando las personas reconocían sus cosas, pero a su ritmo y a su tiempo. No le gustaba la exposición individual, de una foto colgada, descontextualizada -trabajaba más con series- de la experiencia viva o de la relación del mundo...No es tan simple como decir, no le gustaba exhibir. Es algo más profundo de su inhibición hacia volver comerciales los procesos o a la exigencia de los tiempos.²

Es factible hablar de los textos más importantes, en los que se revelan la mayoría de los datos biográficos para seguir un poco la cronología de su vida, de su obra y que fueron la base para realizar esta investigación.

² *La Jornada*, cultura, miércoles 23 de Julio de 2003.

Gracias a la amistad y el interés de Alicia Sánchez Mejorada por conservar el archivo de Kati Horna se puede ver de primera mano la mayoría de sus negativos y pruebas de impresión en el CENIDIAP (Centro Nacional de investigación, documentación e información de artes plásticas), pues Horna donó a esta institución más de seis mil negativos clasificados en distintos temas y comenzando con obra desde los años cuarenta. Sánchez Mejorada ha escrito varios textos dilucidando la trayectoria de Horna. La compilación más completa de esa donación es la editada por Emma Cecilia García Krinsky con el libro *Kati Horna, recuento de una obra*,³ que es sin duda y valga repetirlo, el relato de las diferentes facetas de las fotografías que dejó Horna y sobre todo un intento de clasificación del material que permanece actualmente en el CENIDIAP. La misma García Krinsky lo menciona; hicieron este libro “ante la falta de una publicación sobre la obra fotográfica de Kati Horna.” Con textos de Emma Cecilia García Krinsky, Alejandro Castellanos, Margarita González, Andrés de Luna, Feruccio Asta y Alicia Sánchez Mejorada, hablan sobre los retratos, las imágenes de fotoperiodismo, la visión y la magia de la mirada de Horna. Este texto es de los pocos que mencionan la participación de Horna en la revista *Mujeres, Expresión Femenina* y lo importante del acervo creado por Horna durante tantos años tras retratar a todas las mujeres involucradas en el mundo cultural de mediados de siglo en México.

Anteriores a este recuento, existen textos que no se enfocan en Horna pero que la mencionan. En este caso encontramos el texto de Ida Rodríguez Prampolini⁴ publicado en 1969 y que hace el repaso del arte surrealista en México, y en el cual tiene un pequeño apartado para Kati y José Horna, si bien menciona datos interesantes, no supera las tres cuartillas, lo cual hace parecer que no existe demasiada información sobre la fotógrafa.

³ García, Krinsky, Emma Cecilia, *Kati Horna, recuento de una obra*, CENIDIAP / INBA, México, 1995.

⁴ Rodríguez Prampolini Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983.

Otra breve mención se encuentra en el texto que escribe Rita Eder en 1982 para los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM y prácticamente cita lo que ya había dicho Rodríguez Prampolini.⁵

Más recientemente en 2005 se elaboró una tesina para especialidad en historia del arte escrita por Giulia Ingarao donde habla del humor y el sentido de lo macabro tanto en Leonora Carrington como en Kati Horna.⁶

Por último, se puede mencionar un documento que fue de invaluable ayuda y que, dicho sea de paso, fue particularmente conmovedor. Se trata del video que contiene una larga entrevista realizada por Emilio Cárdenas Elorduy⁷ en la cual le pregunta toda su vida desde antes de que llegara a México. Escucharlo todo de la voz de Kati Horna sin duda es una fuente de gran valor, pues muchos detalles de la personalidad de la fotógrafa pueden verse, así como el ambiente de su casa, los objetos que eran para ella importantes. De esta entrevista es muy interesante notar que obtuvieron la cita para realizarla con la promesa de que era un documento para rescatar información sobre la vida de José Horna, pues Kati no quería que se hablara de ella y tampoco quería salir en el video. Poco a poco el entrevistador la fue conduciendo a un terreno donde ella estuviera cómoda para contar las anécdotas de su pasado.

En este video la misma Kati menciona su participación en la revista *Mujeres* y está consciente de la importancia del valor de sus fotografías como legado: “No hay mujer,

⁵ Eder, Rita, “Las mujeres artistas en México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-IIE, 1982, vol. XIII Tomo 2, núm. 50, pp.251-260.

⁶ Ingarao Giulia “El humor y lo macabro en la obra de Leonora Carrington y Kati Horna” Tesina para especialidad en historia del arte. Asesora: Dra. Elia Espinosa López. UNAM. FFyL-IIE, 2005.

⁷ Investigador, productor y director de cine, especializado en la difusión de la cultura en México, produjo más de 50 documentales de carácter cultural, educativo y artístico.

poeta, escritora, que viviera en México que no haya retratado yo, tiene un gran valor de archivo”.⁸

En cuanto a hemerografía se refiere, se puede encontrar un texto muy interesante en la revista *Cuartoscuro*,⁹ autoría de Ana Luisa Anza y Carmen González.

Éstas periodistas recavaron testimonios de gente cercana a Kati Horna, que la conoció y sabía de su magia. El texto se centra en la personalidad y vivencias en común con la fotógrafa que sin duda son de gran ayuda para dilucidar más sobre esta notable mujer. Entre los comentarios se puede encontrar lo dicho por Ángela Gurría, a quien conoció porque la iba a fotografiar para la revista *Mujeres, Expresión Femenina*. Dice Gurría:

“ Conocí a Kati en 1959. Me habían hecho una entrevista y me dijeron que iba a venir una fotógrafa. Llegó Kati y se quedó en mi vida. Más que una persona, Kati era todo un personaje lleno de magia, desde su atuendo, su expresión de niña, su acento extranjero y su español mal pronunciado”.¹⁰

En esta publicación también hay un artículo de Alicia Sánchez Mejorada que es un texto muy similar al que había publicado antes en el catálogo de obra del CENIDIAP.

Ahora bien también podemos hablar de las exposiciones que se han hecho sobre Kati Horna, pues con ellas se ha difundido su labor y su producción.

En México la más importante fue en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) en el 2003, curada por Karen Cordero y que, gracias a Nora Horna, dueña del archivo de su familia, dejó ver lo que fue una muy bella e íntima muestra de cómo vivieron los Horna. Pues antes de esta muestra pocas veces se había expuesto el arte de ambos artistas. Se juntaron más de cien piezas que entre fotografía, objetos, dibujos, publicaciones, esculturas y trabajos en

⁸ Programa de entrevistas “Testimonios de nuestro tiempo”, conducido por Emilio Cárdenas Elorduy dedicado a Kati Horna, México, INBA, 1993.

⁹ *Cuartoscuro*, año VII, num.50, septiembre-octubre 2001.

¹⁰ Ana Luisa Anza y Carmen González “Una vida onírica en obra y amigos” en *Cuartoscuro*, año VII, num.50, septiembre-octubre 2001, p.31.

madera hicieron un buen conjunto para adentrarse en el mundo de la pareja. Acompañó a la exhibición un texto escrito por Karen Cordero¹¹, que explica los diferentes módulos en los que se dividió la exposición y que se dispusieron en forma espiral, elemento constante en la obra del matrimonio Horna. Sobresale el apartado de “La Casa”, hacía referencia a la vivienda que ocuparon en la colonia Roma, que sirvió por muchos años como centro de reunión de miembros del grupo surrealista. En la exposición se dejaba ver su mundo íntimo y su taller a través de imágenes y objetos, que están vinculados con su vida familiar.¹² Otra exhibición reciente en México de menor tamaño a la mencionada anteriormente es la que se pudo ver en el 2007 en la Casa del Poeta en la Colonia Roma, *Kati Horna: una experiencia de vida*, integrada por 22 fotografías en blanco y negro, impresas digitalmente, relativas a la Guerra Civil Española. La exposición se hizo en el marco del festival bienal *Fotoseptiembre*. De dicha exhibición no se desprendió ningún catálogo.

Al término de este trabajo se inauguró la exposición *In Wonderland. Mujeres surrealistas en México y los Estados Unidos*, una colaboración entre el Los Angeles County Museum of Art (LACMA) y el Museo de Arte Moderno de México (MAM). Dicha muestra reunió el trabajo de múltiples artistas que a través de distintos procesos transculturales hicieron posible la creación de piezas en el continente americano con intencionalidades y características afines al surrealismo. Entre ellas mostraron algunas fotografías de la serie *Un vampiro en coyoacán* de Kati Horna.

Ahora mencionaré algunas exposiciones internacionales que han abordado la obra de la fotógrafa. La primera fue en 1992 en el Ministerio de cultura de Salamanca llamada *Fotografías de la guerra civil española 1937-1938*, de la cual existe un catálogo. Después,

¹¹ Cordero Karen, *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte, México, CONACULTA, INBA, 2003, p.16

¹² Boletín de prensa facilitado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, Julio 2003.

ya en 2009 en Madrid, España y de nuevo gracias a el Ministerio de Cultura, se monta la exhibiciónn titulada *Kati Horna, el compromiso de la Mirada. Fotografías de la Guerra Civil Española 1937-1938*. Muy similar a la de Salamanca, a través de 48 fotografías, son las imágenes que capturó Horna durante la Guerra Civil y que sin duda le dan otro punto de vista al que generalmente se había difundido sobre el tema, pues muestran ese lado de los detalles y la vida cotidiana de los hombres pero sobre todo de las mujeres y niños durante ese difícil periodo. Sobre esta exhibición también se publicó un pequeño catálogo.

La más reciente exhibición es *Surreal Friends: Remedios Varo, Leonora Carrington and Kati Horna*, presentada en la Pallant House Gallery de Chichester, Inglaterra, a finales del 2010 y que después viajó al Sainsbury Center for Visual Arts, en Norwich. La exposición unió la obra de estas tres mujeres que vivieron el exilio en México y que tuvieron una gran amistad y compartieron una visión de la vida. Viajaron alrededor de 60 imágenes de Kati Horna algunas hechas en Europa y otras ya realizadas en México.¹³ De esta exhibición se desprende un libro donde escriben entre otros: Joanna Moorhead, Antonio Rodríguez Rivera y Teresa Arcq.¹⁴

Ese fue pues un pequeño recuento de las fuentes consultadas y más accesibles sobre las fotografías y la vida de esta mujer que ha cautivado el ojo de muchas personas a través de su arte.

Por lo tanto el objetivo de este trabajo es encontrar ejemplos en los que se pueda ver la modernidad en el ojo de Kati Horna al revisar algunas de sus aportaciones fotográficas a la *Revista Mujeres, expresión femenina* y dejar ver al lector cómo se está conformando un lenguaje de representación de la mujer en un momento de coyuntura.

¹³ Boletín de Prensa proporcionado por Pallant House Gallery, Londres, 2010.

¹⁴ Van Raay, Stefan, *Surreal Friends, Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, London, Lund Humphries publishers, 2010.

Con este trabajo se busca develar algunas de esas fotografías que están haciendo que la imagen de la mujer, explore otro camino que no sea el de la sumisa ama de casa, buena esposa y buena madre. Sin duda esta publicación hecha por mujeres está sentando precedente para un cambio ideológico respecto a la femineidad.

Así pues con este trabajo se busca también ir reconstruir el proceso en el que Horna retrata a la mujer con otro punto de vista, una mujer trabajadora, útil para la sociedad y que se convierte en agente cultural que afectará y será el modelo a seguir de muchas mujeres.

El trabajo se dividió en 6 capítulos y la conclusión, que describirán los ejemplos seleccionados y rescatarán algunas partes de la biografía tanto de la retratada como de la fotógrafa. En el capítulo 1 se revisará un marco teórico que delimitará las concepciones sobre la fotografía y lo fotográfico, para entender cómo la fotografía es una huella que ayuda a urdir el tejido histórico.

En el capítulo 2 se adentrará en la historia y los orígenes de la Revista *Mujeres, expresión femenina*.

En el capítulo 3 se revisará el primer caso que es Leonora Carrington, que resulta muy conveniente por la cercanía y paralelismos que mantuvieron a lo largo de su vida la artista y la fotógrafa.

Helen Escobedo protagoniza el capítulo 4, donde se verá una relación importante con el trabajo. El siguiente capítulo, encontramos a Ida Rodríguez Prampolini

I.

**Fotografía,
tiempo y
memoria**

Habitamos un mundo lleno de imágenes. En el último siglo, la fotografía jugó un papel primordial, dado su alto grado de iconicidad, como un medio para corroborar” lo verdadero”, “lo real”. A lo largo de la historia de la fotografía, algunos teóricos han tratado de responder preguntas sobre su esencia y sus especificidades, buscando encontrar la condición de este procedimiento. Por lo tanto, son muchas las interpretaciones acerca del medio. En ocasiones desdeñado, en otros momentos alabado y puesto a disposición de las ciencias y la historia, aparentemente apropiado para los postulados del positivismo y la total objetividad. Por otro lado, se enfatizó la parte expresiva y creativa para que se le considerara dentro de las artes y poderla deslindar del papel secundario de herramienta de la pintura. Hoy en día, con el avance tecnológico, es decir con los efectos de lo digital sobre las prácticas fotográficas basadas en soportes químicos, necesariamente han cambiado mucho los pensamientos de los teóricos, sus inquietudes y sus preguntas.

Sin embargo, aún en este momento, una de las discusiones más importantes en torno a la fotografía es la del concepto del tiempo. La imagen fotográfica desafía el tiempo al detener momentos, al preservar fragmentos del pasado. Esto no significa que como instantes capturados y aparentemente sin duración alguna, no tengan detrás de sí una medida temporal o relación con conceptos temporales. La fotografía se inserta irremediamente en el tiempo y en el espacio, por lo tanto una de sus particularidades es tener un carácter referencial. Para lo cual se retomarán algunas de estas discusiones relevantes y que han sido tratadas desde distintas perspectivas. Conceptos como la memoria, el tiempo y la historia toman significado en las imágenes fotográficas, se interrelacionan y juegan entre sí. Así pues, son discusiones obligadas para comprender un poco más la epistemología del medio.

En este sentido, algunos autores han establecido que uno de los fundamentos básicos para instalar una discusión respecto de la fotografía es el acto fotográfico en sí mismo, que Philippe Dubois llama “el golpe del corte” en relación con el estado de la génesis del acto

fotográfico mismo:

"...la imagen-acto fotográfico interrumpe detiene fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando solo un instante. Espacialmente de la misma manera, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión. La foto aparece así en el sentido fuerte como una tajada, una tajada única y singular de espacio tiempo, literalmente cortada en vivo."¹⁵

Lo que Dubois hace no es establecer un reclamo por la porcionalidad de la realidad, que se plasma en la emulsión, sino más bien pone de relieve lo que significa el corte del tiempo, el radical gesto del corte del tiempo y del espacio. Esto implica que el acto fotográfico en sí mismo tiene algo de paradójico, pues establece un *continuum* de instantes, de pequeños golpes de cortes, en donde no hay preocupación por el sentido ni por la verdad, eso vendría después en la selección de las fotos, por el momento lo que hay es un “rafaguear” de fragmentos de instantes, uno tras otro.

En este primer acercamiento teórico, se revisará una vía hermenéutica, que no es usualmente encontrada como influencia en los autores que tratan temas de teoría de la fotografía. Me refiero a la hermenéutica y la filosofía de la historia de Paul Ricoeur, sobre todo algunas de las ideas que utilizó en su libro *La memoria, la historia, el olvido*.¹⁶ Parece que trasladar estas perspectivas más filosóficas al análisis de la imagen y a la teoría de la fotografía es conveniente porque Ricoeur trata conceptos que, si bien utiliza para entender cuestiones sobre el relato y la historia, involucran temas vinculados con el tiempo y el espacio. Por lo tanto más que un método, es ésta la visión que comparto sobre la fotografía pues la entiendo como un entrecruzamiento entre el eje del tiempo y del espacio. Las fotografías de Kati Horna que encontraremos dentro de la *Revista Mujeres, expresión*

¹⁵ Dubois Phillipe, *El acto fotografico, y otros ensayos*, Buenos Aires, La marca editora, 2008, p.147

¹⁶ Ricoeur Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, 650 p.

femenina, son historia, son memoria y pueden ser interpretadas como elementos narrativos.¹⁷

Este trabajo intenta crear un discurso sobre la imagen que se estaba generando de la mujer a mediados del siglo XX, en un medio de comunicación periódico, como lo fue la *Revista Mujeres, expresión femenina*, a través de las fotografías de mujeres que tomó la fotógrafa húngara Kati Horna.

A lo largo de sus investigaciones, mismas que abrieron paso a un análisis de la fotografía mucho más teórico, Roland Barthes no se preocupó en contar otra historia de la fotografía sino en encontrar lo que la hacía única, “la referencia, es el orden fundador de la fotografía”¹⁸. Cree que hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Con esto nos da a entender que para él es indudable que en las fotografías se cruzan tiempo y espacio, conjunción que Ricoeur entiende como memoria. Esto es la esencia de la imagen fotográfica. Sin embargo, a pesar de que lo escrito por Barthes en *La Chambre Claire* está lleno de contradicciones y pensamientos que hoy ya han sido superados, una gran variedad de nuevos teóricos sobre la fotografía han replanteado sus cuestionamientos, aportando nuevas líneas de investigación.

Como se sabe, la obra de Ricoeur, sobre todo a partir de los años 70, transitó a un gradual y creciente acercamiento a los estudios literarios, particularmente a la narratología, la semiótica y la lingüística general. De forma paralela, Ricoeur comenzó a involucrarse con las propuestas más novedosas en el terreno de la teoría y la epistemología de la historia. Sus investigaciones estuvieron orientadas al análisis de los fundamentos de la actividad narrativa como respuesta al problema filosófico de la configuración del tiempo. Estas cuestiones, tratadas primero en una amplia gama de artículos,¹⁹ adquirieron sistematicidad

¹⁷ Se puede consultar los escritos de Boris Kossoy, Laura González, Peter Burke.

¹⁸ Barthes Roland, *La cámara lucida, nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2007, p.121

¹⁹ Algunos de estos trabajos se encuentran compilados en *Historia y narrativa*, traducción de Gabriel Aranzueque e introducción de Ángel Gabilondo, Barcelona, Paidós, I.C.E/U.A.B, 1999

en 1985 con la publicación de *Tiempo y narración*,²⁰ actualmente una de las obras más importantes de Ricoeur y, en general, de la hermenéutica filosófica del siglo XX.

En términos generales, el objetivo de Ricoeur en esa obra fue exponer y analizar la manera como las distintas modalidades del discurso narrativo, el relato de ficción y el relato histórico, responden al problema de la configuración del tiempo humano. Constituyéndose así la narración, en tanto actividad escritural, en una respuesta ontológica que determina nuestra manera de entender el mundo: de vivirlo en el terreno de la praxis, de *configurarlo* mediante la construcción de representaciones narrativas y de *reconfigurarlo* a través del acto de la lectura y las relecturas de los textos. En este sentido, la propuesta de Ricoeur se conforma dentro del ámbito de la hermenéutica, pero indica a cada paso su intención de anclar la especulación filosófica en actividades concretas del quehacer humano.

Uno de los primeros problemas que aborda Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*, es la imbricación entre memoria e imaginación. Lo hace al referirse a los *Diálogos de Platón*. El *eikon* (imagen) y el *typos* (impronta) se conjugan y hacen posible el conocimiento y la representación de alguna cosa ausente. Sócrates, para explicar mejor esto, utiliza la metáfora del anillo en la cera hablando en específico de la memoria y los recuerdos de las cosas conocidas. Pone como ejemplo que en la mente, los recuerdos quedan plasmados como huella, como si se tuviera un anillo y se marcara en un pedazo de cera. Alusión o metáfora de lo que sucede con la fotografía, su referente, y su carácter indicial.

Platón dice:

Sócrates: Concédeme, entonces, en atención al razonamiento, que hay en nuestras almas un bloque maleable de cera: mayor en unas personas, menor en otras; de una cera más pura para unos, y más adulterada para otros; unas veces, más dura, y otras, más blanda, y en algunos, término medio.

-Teeteto: Lo concedo.

²⁰ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, 3 vols., traducción de Agustín Neira, México, Siglo XXI editores, 1995.

-Sócrates : Pues bien, digamos que es un don de Memoria, la madre de todas las Musas, aquello de que queremos acordarnos de lo que vimos, oímos o pensamos, lo imprimimos en este bloque como si imprimiéramos el cuño de un anillo. Y lo que se se borre o no se pudo imprimir, lo olvidamos, es decir, no lo conocemos.²¹

En este pasaje existen dos problemáticas, la de la memoria y la del olvido, las conclusiones serían, en primer término, que si hay ausencia de referencia es complejo recordar y creamos máscaras de las cosas que no embonan con la huella que alguna vez plasmó el referente.

Charles Sanders Peirce también reflexionó sobre esos pensamientos y crea la celebre distinción entre el icono, el indicio y el símbolo que caracteriza al signo en relación con su objeto dinámico. El *icono* remite al objeto en virtud de sus características propias, en razón de una *semejanza* con este objeto. En ausencia de su objeto, una imagen por ejemplo no pierde su naturaleza de signo. El *indicio* es realmente "afectado" por su objeto, como el humo consecuente al fuego en un encendido: indica la presencia de su objeto en razón de una *contigüidad física* con este objeto. En ausencia de su interpretante, no pierde su naturaleza de signo. El *símbolo* -que designa aquí al signo lingüístico- es el resultado de una convención socio-cultural, de una costumbre mental. Necesita de su objeto y de su interpretante para conservar su naturaleza de signo. Una escritura desconocida permanece como un indicio en tanto que no es descifrada. La clave de su razonamiento reside en las modificaciones que aporta a la naturaleza de los interpretantes, que a su vez es aparentemente reconducida siguiendo el ternario ontológico o triple articulación (Primeridad/ Segundidad / Terceridad).

Ricoeur lo dice de otra manera, hay mimética verídica o mentirosa porque dentro de esta tarea de pensar en el referente y en la impronta, hay una dialéctica de acomodación y

²¹ Platón, *Diálogos V, Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Madrid, Gredos, 2000, p.274

de ajuste.²² Aristóteles, dice Ricoeur, se centra en la representación de una cosa percibida, adquirida o aprendida anteriormente y que hace la imagen del recuerdo. Se distinguen pues la *mnémé* y la *anamnesis* la memoria y la rememoración, donde por un lado los recuerdos son afecciones, mientras que la rememoración consistiría en una búsqueda activa. Ambos se unen por una acción, el acto de acordarse, que se produce cuando ha pasado el tiempo y es necesario rememorar lo que ocurrió anteriormente. Aristóteles en el *tratado del Alma* dice que:

“la imaginación es una cosa completamente distinta de la sensación y el pensamiento. Es cierto que no se produce sin la sensación, y sin ésta no hay concepción; pero se ve que la imaginación y la concepción no son idénticas...Además las sensaciones son siempre verdaderas; las representaciones de la imaginación, por el contrario, son falsas en su mayor parte”.²³

Ahora bien, al pensar en la manera afectiva en que Barthes escribió buena parte de *La chambre claire*, a su dolido ejercicio de encontrar el verdadero espíritu y esencia de su difunta madre, un espíritu que parecía emanar de la fotografía central y ausente del texto, encontramos esos recuerdos-afección. Las fotografías, que están fijas, inmóviles y estáticas en el tiempo y que él entiende como *memento mori*, tienen a la vez un carácter activo pues le han hecho pensar en lo que *ha sido* y no será más. Le han producido una angustia y necesidad de rememoración, en donde la rememoración sería el intervalo de tiempo entre la impresión primera y su retorno. Esto nos lleva a preguntarnos, ¿no es el recuerdo una especie de imagen y la fotografía entonces una cierta clase de recuerdo?

Ricoeur nos dice “la marca temporal del antes constituye así el rasgo distintivo de la rememoración, bajo la doble forma de evocación simple y del reconocimiento que

²² Ricoeur Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, p.30.

²³ Aristóteles, *Obras Completas*, Buenos Aires, Omega, 1967, Tomo II p.555

concluye el proceso de recordación”.²⁴ En este sentido, esa marca se puede asociar al momento del disparo del obturador, al momento de la toma de la fotografía, que es un corte en el tiempo. Hablando de la memoria, Ricoeur nos advierte que se ha vinculado con ambiciones y pretensiones de ser siempre fiel a un pasado: “Para decirlo sin miramientos, no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió, ocurrió antes de que declaremos que nos acordamos de ello”.²⁵ Hay que prestar atención a los abusos de la memoria y falsos testimonios, que sólo pudieran ser desenmascarados por un proceso crítico de oposición de testimonios. El testimonio nos dice Ricoeur, es la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia. En ese sentido la fotografía, aunque es manipulable puede funcionar como ese puente entre memoria e historia.

Barthes dice: “Quizá tengamos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la Historia, como no sea en forma de mito. La Fotografía, por vez primera, hace cesar tal resistencia: el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca”.²⁶ Es pues, la foto, el mejor aliado de la memoria, o eso se ha creído, pues corrobora lo sucedido, ayuda a que aquellas sombras encontradas en la iluminada memoria, se vean más claras. Esta aseveración sólo funcionaría cuando una imagen nos es cercana (como el caso de la madre muerta para Barthes), porque cuando las imágenes son de muchos años atrás, o los personajes que aparecen están fuera de nuestro contexto, pareciera que no nos dicen absolutamente nada, y en realidad no es que no digan nada, sólo es más difícil descifrarlas, hay que saber cómo descifrarlas. Hay que recopilar más huellas, contextualizarlas y hacer que las fotografías respondan las preguntas pertinentes, hacer lo que Barthes llamó el *studium*.

²⁴ Ricoeur Paul, *Op.cit*, p.83.

²⁵ *Ibidem*, p.41

²⁶ Barthes Roland, *La cámara lucida, nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2007, p.135

Ricoeur trata de esclarecer la significación misma de la noción de una huella respecto al tiempo pasado, para él, todas las huellas están en el presente y dice “Ninguna habla de la ausencia; menos aún de la anterioridad. Por ello hay que dotar a la huella de una dimensión semiótica, de un valor de signo, y considerar la huella como un efecto/signo, signo de la acción del sello sobre la impronta”.²⁷ Siendo así, la fotografía, con su indicialidad, juega exactamente el mismo papel, porque también habla de lo que *ha sido*, es la huella que deja esa exposición a un instante de luz.

Por lo tanto, podemos pensar en la foto o en la huella que encuentra cualquier historiador como un efecto presente y también como referencia de su causa ausente, pasada. Es aquí donde se cruza el testimonio o el desentrañamiento de las imágenes/huellas encontradas, tratándolas de convertir en narrativa, re-significando lo capturado por la lente y que finalmente constituye un intercambio entre la memoria y la historia.

El conocimiento histórico se crea cuando hay una huella, una huella que puede ser un documento de muy diversas naturalezas y que finalmente se convierte en una pregunta y las respuestas a esa pregunta. Ricoeur llama a esto las tres fases de la operación histórica definiéndolas como nivel documental, nivel de explicación/comprensión y por último nivel de la representación. Concluye que el relato hace comprender y ver, “pero la visibilidad prevalece decididamente sobre la legibilidad en el retrato de los personajes del relato, sean relatos de vida, relatos de ficción o históricos... y con el retrato, distinguido del hilo de la trama del relato, el binomio de lo legible/visible se desdobra claramente”.²⁸

Hay que decir que Ricoeur encuentra que la historia y la memoria se separan en la fase explicativa de la operación historiográfica, pues la historia evidentemente maneja escalas mucho mayores, articulaciones entre distintos acontecimientos, grandes estructuras

²⁷ Ricoeur , *op.cit.*, p.554

²⁸ *Ibid.* p.350

y coyunturas (metarelatos) y múltiples campos como el económico, el político, el social y el cultural.

Así pues, lo fotográfico no sólo se puede entender como una fuente para el relato histórico sino también se entiende como un objeto teórico por sí mismo. Rosalind Krauss distingue así entre la fotografía y *lo* fotográfico, explicando que la fotografía (en lo particular) se refiere a ese documento histórico, *lo* fotográfico, por otra parte se refiere a la reflexión “ontológica” por ende teórica.²⁹ A crear una teoría para ese lenguaje específico que es lo fotográfico.

²⁹ Krauss, Rosalind, *Lo Fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, G.Gilli, 2002, p.14

II.

Revista *Mujeres,*

expresión femenina

Gracias al impulso regenerador que dejó el General Lázaro Cárdenas (1934-1940) al terminar su gobierno, se pudo sentir que la etapa de tránsito daba paso a instaurar nuevas políticas para alcanzar un pleno crecimiento económico. Es así como a partir de 1940 se cambia de rumbo: “De una economía basada en la agricultura y en la exportación de minerales, México pasó a otra en que los sectores estratégicos fueron la industria manufacturera y los servicios ligados al modesto pero creciente mercado interno”.³⁰ La industrialización aumentó rápidamente debido en parte a la circunstancia internacional de la segunda guerra mundial, donde la demanda de productos mexicanos por otros países aumentó y no había demasiada competencia. También fue de vital importancia la confianza que el gobierno federal debió ir creando con el grupo industrial. Así pues, entrado el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) se pudo notar claramente un cambio de táctica, lejos de estar cercano a un ideario populista y socialista se enfocó en construir y reformar la infraestructura para que las empresas locales y privadas pudieran tomar vuelo. De este modo se iba creando ya un ideario y formas de vida más “modernas”. Esta modernidad también se pudo ver en el sector cultural, la arquitectura y la doctrina de la “buena vida” de las clases ascendentes. El arte y la fotografía por supuesto no se quedaron atrás. Hablando sobre fotografía y este cambio en la manera de abordar la imagen, Laura González nos dice:

[...] en términos generales, se entiende la modernidad fotográfica como el alejamiento consciente de la temática y los recursos pictorialistas (o pintoresquistas, como la fotografía de Hugo Brehme publicada en 1923 en México pintoresco), y como el uso exclusivo de los medios

³⁰ Meyer Lorenzo “De la estabilidad al cambio” en *Historia general de México*, México, COLMEX, 2000, pp.885

propios de la fotografía, a saber, la sintaxis derivada de la cámara y de su limpia impresión en papel fotográfico. En el nivel temático se asocia con la inclusión de formas de la vida urbana, mecánica e industrial.³¹

Y así encontramos nuevos encuadres, nuevos objetivos fotografiables y una mirada estética que revolucionaba las antiguas maneras de entender la fotografía.

Transformación de los roles políticos y culturales

En el caso de las fotografías en cuestión quiero subrayar que la modernidad se representó claramente también en la producción de las imágenes al transformar los roles políticos y culturales que implicaba esta nueva agencia de las mujeres trabajadoras.

Fue a partir de ese periodo que se empezó a notar esa tendencia hacia el civilismo, pues con un fortalecimiento del Estado, se pasó de la Revolución a la Institución y con el crecimiento de las clases medias, que podrían prescindir de presidentes militares, dejaron entrar a una nueva generación que no estuvo en las filas de dicha revolución. Así fue posible que un abogado como Miguel Alemán llegara a encabezar al país. Para poder mantener esa supuesta democratización que se quería dar a la nación, Alemán se inclinó por un autoritarismo estricto y aunque Adolfo Ruiz Cortines en el periodo presidencial siguiente trató de disimularlo y limpiar la imagen del gobierno al interesarse más por problemas sociales se siguió con la misma tónica de control. Ya llegado el momento del presidente Adolfo López Mateos las cosas se empezaron a complicar un poco más pues sectores obreros empezaron a ser más activos políticamente y presionaron nuevamente al régimen, de igual manera los sectores de inversión externa, pues habían superado la etapa “fácil” de la industrialización. Meyer explica que ésta etapa tenía una base en la sustitución de importaciones de consumo, y al crecer la economía requería de producción de bienes más complejos.³² Lo cual creaba mucha tensión para el gobierno en turno.

³¹ Laura González, “tránsitos y mudanzas en la fotografía moderna de México” en *Territorios de diálogo, España, México y la Argentina : entre los realismos y lo surreal, 1930-1945*, México, INBA, 2006, pp.188

³² *Ibid.*, p.895

Poco a poco los ideales que había creado y regenerado la Revolución Mexicana, el nacionalismo cultural que había sido reforzado por los discursos estéticos aleccionadores del muralismo fue remplazado por una idea de desarrollismo, donde naturalmente la clase media crecía y se refinaba en los glamoures del cosmopolitanismo; dejó de ser una atracción parecerse al charro o a la china poblana, el ideario fue cambiado por estrellas hollywoodenses, gente elegante y que aspiraba al *American Way of Life*. Lo cual iba muy de acuerdo con el progreso que se estaba dando. Mejor llevar una vida cosmopolita en la Ciudad de México, que pensar en el México del campo.

La actividad periodística no podía deslindarse del contexto en el cual se desenvolvía la sociedad mexicana de la posguerra. Los medios de comunicación, esencialmente los escritos, periódicos y revistas, se enfocaban en su inmensa mayoría a ensalzar las virtudes, los aciertos y los logros de la Revolución institucionalizada hecha gobierno. Poco periodismo y mucha propaganda. A este período histórico se le conoce como “presidencialismo”.³³ Era casi imposible contradecir los ideales, decisiones, acciones, reformas e incluso la misma imagen presidencial.

Como ya se comentaba, esto se reflejó mayoritariamente en la prensa y en las publicaciones periódicas, eran muy pocos los periodistas que no se supeditaban a las órdenes y alabanzas del régimen: “La ideología del presidencialismo impidió el desarrollo de una conciencia crítica, porque se encarnó en una retórica cantinflasca que dominó el discurso político y cuyo único propósito fue rendir homenaje al líder máximo y sus programas”.³⁴ Hay muy pocos ejemplos donde periodistas se atrevieron a decir un poco más, a mostrar un poco más. Ese fue el caso de personajes como José Pagés Llergo que, junto con su primo Regino Hernández Llergo empezó una de las empresas que estaría al

³³ Enrique Krauze. *La presidencia imperial : ascenso y caída del sistema político mexicano, 1940-1996*. México, Tusquets, 1997.

³⁴ Mraz John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Editorial Océano de México/ INAH, 1999 pp,28

nivel de lo que estaba sucediendo en el país, una modernización. Los tabasqueños habían trabajado en el periódico *La Opinión* de Los Ángeles, California, ahí se dieron cuenta que en México faltaban medios informativos: “Se extrañaban de que no existiera una revista que satisficiera la demanda social de información”.³⁵ Fue así que en febrero de 1937 crearon *Hoy* conocida también como la revista *Súper Gráfica*. La revista quería mostrar imágenes de otro modo, ya no ilustrando un artículo, imágenes con pocos pies de foto, contundentes, a veces satíricos, esto iba acompañado de los mejores escritores y fotógrafos. José Pagés Llergo fundó *Rotofoto* en 1938, otro ejemplo sin precedentes de un uso de la imagen absolutamente fresco en el país.³⁶ Así ambos Llergo fueron abriendo brecha en publicaciones periódicas con base primordial en la imagen, aunque José Pagés Llergo fue quien en realidad decidió ir por un camino mucho más crítico, pues Regino empezó a interesarse más en la injerencia que la prensa ejercía sobre la mirada pública y aceptó involucrarse en inversiones como la de Maximino Ávila Camacho, que había sido Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas durante la presidencia de su hermano Manuel Ávila Camacho y quería sucederlo como presidente. Nos dice el investigador John Mraz: “Su intervención ayudó a convertir el opositorismo de *Hoy* en un incondicionalismo hacia la presidencia (y de paso, dice Blanco Moheno, cambió a Regino, pues de ser un periodista pasó a convertirse en un comerciante cuyo único interés fue “vivir con opulencia”).³⁷

Así Regino Hernández Llergo funda no una sino varias revistas a lo largo de su carrera, con contenidos cercanos y muy apegados a la presidencia.³⁸

³⁵ Monroy Nasr Rebeca, *Historias para ver, Enrique Díaz Fotorreportero*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-IIIE, 2003, pp.187

³⁶ Para más información sobre *Rotofoto* existe la tesis de LLami Mena Brito, *Rotofoto, la fotografía, el chiste y el cuerpo en el contexto de 1938*.

³⁷ Mraz, John, *op cit.*, p.45

³⁸ otro ejemplo es la revista *Mañana* o la revista *Impacto*, todas bajo la editorial Publicaciones Llergo S.A.

En una de esas tantas empresas, Marcelina Galindo Arce, proveniente de Chiapas y becada para estudiar en Tabasco, entró a la revista *Mañana*. Inició como cronista de sociales, un puesto de poco reconocimiento al que estaban destinadas las mujeres en esa época, pues en el periodismo, como en muchas otras profesiones, aún les era restringida una colaboración más profunda e intelectual. Marcelina Galindo Arce fue ganándose el respeto de la dirección de la revista, en especial de don Regino Hernández Llergo quien primero la ascendió a la redacción de temas políticos. Tiempo después Hernández Llergo abrió la revista *Impacto* donde “Chelina”³⁹ cubrió la campaña de Adolfo Ruíz Cortines como jefa de información. En toda esta etapa de su labor periodística Marcelina, como parte de la estrategia de campaña, no dejó de mencionar lo importante que sería para las mujeres el impulso que daría Ruíz Cortines al valor de la mujer y la familia. Curiosamente en cada secuencia fotográfica que la revista muestra sobre esta caravana de campaña, un número importante deja ver al futuro presidente rodeado de bellas mujeres de los distintos estados visitados.⁴⁰ La reportera Galindo Arce había sido tan generosa en sus reportajes y tan apegada a la imagen que se quería mostrar de Ruiz Cortines que una vez lograda la presidencia se mantiene tan cerca como en la campaña. Lo que la lleva a elegirse como diputada en las primeras elecciones donde participan las mujeres con su voto en 1955.

Es en 1952 cuando Ruíz Cortines ante un mitin frente a miles de mujeres promete en su discurso que si el voto le favorecía en los próximos comicios, se propondrían iniciar ante las Cámaras las reformas legales necesarias para que la mujer disfrutara los mismos derechos políticos del hombre. Así cuenta Marcelina Galindo Arce en su cobertura: “Don Adolfo Ruiz Cortines en su discurso pronunciado ante la ciudadanía campechana, ha abierto un ciclo de la vida cívica Mexicana cuando anunció la reforma Constitucional que promoverá ante las Cámaras Federales y Congresos locales por medio de la cual se dará

³⁹ Apodo que recibió de Hernández Llergo y con el que se le conoció ampliamente en el medio periodístico.

⁴⁰ *Impacto*, No.129, enero 12, 1952, Director. Regino Hernández Llergo p.17

plena participación a la mujer mexicana”.⁴¹

El 6 de octubre de 1953 en sesión ordinaria de la Cámara de Diputados se declaran reformados los artículos 34 y 115, fracción I, de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. La aprobación se dio por unanimidad. El 17 de octubre se publica en el *Diario Oficial de la Federación* el nuevo texto del artículo 34 constitucional: “Son ciudadanos de la República los varones y las mujeres que, teniendo la calidad de mexicanos reúnan además los siguientes requisitos: haber cumplido 18 años de edad, siendo casados, o 21 si no lo son y tener un modo honesto de vivir”.⁴² Las mujeres mexicanas adquieren la ciudadanía plena; reivindicada por primera vez hacia 1824 y formulada por primera vez en un programa político en 1876.

Ya en 1955 por fin las mujeres acuden a las urnas para elegir diputados federales para la XLIII Legislatura. La primera en depositar su voto fue doña María Izaguirre de Ruiz Cortines. De esta elección resultaron ganadoras: Remedios Albertina Ezeta, por el estado de México; Margarita García Flores, por Nuevo León; Guadalupe Ursúa Flores, por Jalisco, y Marcelina Galindo Arce, por Chiapas siendo así una de las primeras mujeres que se le confirió una curul. Al terminar su ejercicio como diputada, en donde ganó mucho prestigio político, decidió continuar su labor periodística. Bajo el sello de Publicaciones Llergo S.A., fundó la revista *Mujeres, expresión femenina* en 1958. Me parece importante mencionar la longevidad de esta revista pues el último número fue el 382 a los 25 años de haber sido publicada, y esto significa un gran esfuerzo para cualquier revista, no sólo para las que iban dirigidas a la mujer.

El subtítulo de *Mujeres* era *expresión femenina* y el lema rezaba: expresión de la mujer mexicana sin prejuicios ni banderías. La publicación resultó ser una mezcla de

⁴¹ Impacto, no.131, enero 26,1952, p.16

⁴² *Diario Oficial de la Federación*, 17 de octubre de 1953
<http://dof.gob.mx/index.php?year=1953&month=10&day=17> (Consulta 23 de septiembre 2009)

revista ilustrada y temas políticos, que evidentemente se encontraba al servicio del gobierno en turno. Hablaba de los informes de gobierno, actividades caritativas dirigidas por el presidente o anuncios turísticos de los estados, siempre con algunos prejuicios y unas cuantas banderías⁴³. Sin embargo también mostraban temas literarios, consejos para la familia, secciones culturales, reportajes históricos, de espectáculos y otros temas en donde se notaba el interés social y su trasfondo en pro de la mujer.

Gracias a las investigaciones de John Mraz y Rebeca Monroy, se puede decir que la revista *Mujeres* llega un poco tarde a la avanzada de revistas ilustradas que incursionaron en México en la labor de elevar la imagen fotográfica, ya no tan sólo como ilustración simplemente sino como documento de reflexión de la visión del fotógrafo. Pues, según Mraz, ya entrada la década de los cincuenta hay un gran declive en las revistas ilustradas y en el fotoperiodismo tras la penetración y *boom* de la televisión en el país, tal como había sucedido con las revistas *Life* y *Look* en Estados Unidos y la revista *Picture Post* en Inglaterra.⁴⁴

Lo que funcionó en esta revista, y me parece que es ahí donde radica la importancia y la causa de su larga vida, es que casi en su totalidad fue escrita y coordinada por mujeres de distintos ámbitos como literatas, políticas, sindicalistas, maestras, etc. y aunque estuvo siempre apoyada por los gobiernos, tenía una buena oferta tanto de información como visual. Tuvo gran acogida por mujeres mexicanas y latinoamericanas, pues se exportaba a varios países de América del sur aunque el tiraje no es un dato que sea visible dentro de las páginas legales de la revista.

⁴³ Muchos artículos aconsejaban cómo tener pláticas interesantes con su marido, o cuáles eran recetas de cocina pertinentes para tal o cual cena.

⁴⁴ John Mraz "Today, tomorrow and always" en *Fragments of a Golden Age, the politics of culture in Mexico since 1940*, Ed. Gilbert Joseph, Anne Rubenstein, Eric Zolov, Duke University Press, London, 2001, p135

Es interesante mencionar que contenía escasa publicidad de marcas comerciales, esto es atribuible a la idea de que fuera financiada por el gobierno, por lo tanto, no era una necesidad primordial tener anuncios que pagaran la revista.

Con una plantilla diversa de colaboradoras, en sus páginas podían encontrarse artículos de Adelina Zendejas, incansable luchadora de los derechos de las mujeres y de los niños y en cuyos escritos se encontraban claras influencias anarquistas, como textos de alguna periodista un poco más conservadora o textos de reconocidas literatas como Guadalupe Dueñas o María Luisa “La China” Mendoza.

Ésta fue una revista que se quedaba a la mitad entre una revista femenina y una revista feminista. La investigadora Teresita de Barbieri explica muy claro las diferencias:

Por prensa femenina se entiende un tipo de publicaciones, dirigido a mujeres de los sectores medios y altos de la sociedad, donde transmiten una imagen de la mujer que se pretende sea universal y que refuerza los papeles tradicionalmente asignados a la madre, esposa y amas de casa. Por el contrario la prensa feminista está dirigida a hacer ver a las mujeres su injusta condición actual. Presenta análisis, datos, denuncias. Es el vehículo de expresión del movimiento feminista o de los movimientos feministas.⁴⁵

Por lo tanto analizando un poco los contenidos de *Mujeres*, se observa que está en un punto medio, pues promovía la lucha de la valoración de la mujer y los niños, pero muy dentro de los estándares que el gobierno admitía y a su vez mostraba el lado “dócil” de la mujer.

Marcelina Galindo Arce en el número 49 comenta su objetivo:

Estábamos ciertas de que en nuestro país hacia falta una publicación como la que habíamos planeado. La tarea tiene fines muy ambiciosos, si se quiere; pero un fondo muy noble: contribuir dentro de la modestia de nuestras posibilidades a la educación cívica de la mujer mexicana, a través de una prensa honrada que sin distinciones de banderías consiga la unión y comprensión de hombres y mujeres para el logro de objetivos supremos en el anhelo de alcanzar

⁴⁵ Fem, *10 años de periodismo feminista*, México, Planeta, 1988 pp. 358 (Col. Mujeres en su tiempo)

la justicia social para el sector femenino, que, lo mismo en el campo que en la fábrica, que en el aula, en la oficina, o en el ejercicio de las profesiones y en el seno del hogar, contribuyen al progreso de la Patria.⁴⁶

Con esa cita podemos claramente ver su visión proveniente del ideario, ya para ese entonces desgastado de la revolución y del partido gobernante. Asimismo vemos el interés por mostrar a la mujer y su situación que estaba cambiando debido a la modernización y el progreso.

Las páginas centrales de la revista *Mujeres, expresión femenina* (usualmente las más importantes en las revistas ilustradas), estaban dedicadas a series de fotografías, donde se percibe una toma de posición frente a lo que usualmente las revistas ilustradas contenían en sus páginas centrales : “Almost every issue contained the modest equivalent of a Playboy centerfold: the central pages are color photographs of actresses, dancers, and vedettes, breasts pouring out of half-unbuttoned blouses, legs tantalizingly exposed as they frolic negligee-clad in bed or lie next to swimming pools in bathing suits”.⁴⁷ Así pues estas mujeres intercambiaban esa imagen de mujer siendo observada como objeto de deseo por la de mujeres fuertes y sobre todo dignificadas. Resultaron una suerte de fotoensayos⁴⁸ que en cada número mostraban mujeres pintoras, escultoras, escritoras, investigadoras, galeristas, actrices de teatro y en general mujeres enaltecidas por sus labores dentro de la cultura y la sociedad en México.⁴⁹ Esta sección tenía títulos que variaban según les parecía el caso, de ese modo, era titulada: “Mujeres notables”, “Pintoras de México”, “Las mujeres en el arte”,

⁴⁶ *Mujeres, expresión femenina*, no. 49, 3 noviembre 1960, p. A

⁴⁷ John Mraz “Today, tomorrow and always” en *Fragments of a Golden Age, the politics of culture in Mexico since 1940*, Edited by Gilbert Joseph, Anne Rubenstein, Eric Zolov, London, Duke University Press, 2001, p.142

⁴⁸ Más adelante se ahondará en este concepto

⁴⁹ Mujeres como Alice Rahon, Remedios Varo, Caridad Bravo Adams, Ruth Rivera, las hermanas Pecannins, Anita Eckber, Elena Poniatowska, Inés Amor y en total más de trescientas mujeres activas en la cultura mexicana pasaron por esas páginas centrales.

“Valores femeninos en nuestras artes”, “Las mujeres en las Bellas Artes”, y las fotografías eran tomadas por Kati Horna.

Kati Horna empezó a tomar las fotografías para la revista desde los primeros números y termina su colaboración en 1972,⁵⁰ aunque deja de aparecer en los créditos en 1968⁵¹. De sus fotografías sobresalen las portadas, las contraportadas y las páginas centrales, es interesante notar que unos números más adelante de su llegada ya aparece con el título de “Jefe de Departamento Fotográfico”.⁵²

La mención del fotógrafo en una revista fue un proceso lento desde la aparición de las revistas ilustradas. Al principio todas las fotografías aparecieron como anónimas, con el tiempo, algunos fotógrafos fueron ganando escaños. Personajes como Enrique “el gordito” Díaz, Nacho López o los Casasola fueron los primeros en recibir el tan merecido crédito por sus fotografías. Por lo tanto, fue un gran paso que igualmente reconocieran la labor de Kati Horna cuando para los fotógrafos fue un reconocimiento difícil de conseguir. Al contrario, el vasto acervo formado por las fotografías de la revista *Mujeres* no ha recibido, a pesar de contar con el crédito de autor, el reconocimiento que se merece. Pues a pesar de parecer un trabajo banal e insignificante tiene un alto valor histórico y estético.

Al hablar sobre el trabajo de Kati Horna en la revista *Mujeres* no debemos olvidar que ya tenía una extensa práctica dentro del fotoperiodismo. Desde muy joven colaboró con agencias fotográficas periodísticas. Su primer trabajo fue como ayudante en la agencia alemana *Dephot (Deutsche Photodienst)* cerca de 1932.⁵³ En 1933 huyó de Hungría su país natal, rumbo a París, ahí realizó sus primeros reportajes gráficos para la compañía francesa *Agence Photo*, y también sus secuencias vanguardistas donde da vida a vegetales y los hace

⁵⁰ Programa de entrevistas “Testimonios de nuestro tiempo”, conducido por Emilio Cárdenas Elorduy dedicado a Kati Horna, México, INBA, 1993.

⁵¹ Una posible causa de dejar las colaboraciones con la revista, puede ser la cercanía de la revista con el gobierno, y lo alejado que estaba el ideario de Horna de las prácticas asesinas del estado en 1968,

⁵² *Mujeres, expresión femenina*, no.30, enero 1960.

⁵³ García, Krinsky, Emma Cecilia, *Kati Horna, recuento de una obra*, CENIDIAP / INBA, México, 1995 .

personificar historias con gran sentido del humor. Después, al llegar a España, trabaja para publicaciones de tendencia anarquista. Fue redactora de la revista semanal *Umbral* y participó en algunas otras, incluida la revista *Mujeres libres*.⁵⁴

Cuando llega a México, en 1939, con una cámara Rolleiflex, ya viene con una muy buena experiencia en la materia, “Desde sus inicios, Kati Horna pareció intuir las claves de la narración fotoperiodística contemporánea. El primer reportaje gráfico que publicó en México, revela su capacidad intuitiva y su mirada experimental en el discurso fotográfico”.⁵⁵ Más que ser un reportaje gráfico ya vemos los claros tintes de fotoensayo que Kati Horna le da a su manera de hacer fotografía. Se trata de uno de los cuentos visuales que había trabajado anteriormente en París en julio de 1939, el título era “lo que va al cesto”,⁵⁶ y tal cual va fotografiando “libros de poesía, mapas de Europa, pasaportes, monedas, la paloma de la paz, los símbolos de la amistad y la fiesta que son barridos para dar al cesto de la basura”.⁵⁷ Aludiendo a la grave situación que vivía Europa, sumida en guerras y devastación humana.

Acerca de los fotoensayos Mraz nos explica “Un ensayo, al contrario,(de un reportaje) tiende a nacer en la mente del fotógrafo, quien intenta explorar alguna idea formulada previamente al acto fotográfico”.⁵⁸ Y también especifica: “A diferencia del enraizamiento de los fotorreportajes en una exposición de acontecimientos, los fotoensayos por lo común tienen poco que ver con lo noticioso: se centran más en la reflexión y la visión personal del fotógrafo”.⁵⁹

Sin embargo, en el caso específico de las fotografías en *Mujeres, Expresión femenina*, nos encontraríamos una vez más con una ambivalencia, pues si bien Kati tenía ya

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Alicia Sánchez Mejorada “Una mirada insólita y cotidiana Kati Horna”, *Cuartoscuro*, num.50 (2001), pp12

⁵⁶ En México se publica en la revista *Todo* bajo el título *Así se va otro año 1939*.

⁵⁷ Alicia Sánchez Mejorada , *op.cit.*,pp12.

⁵⁸ Mraz, *Op.Cit.* pp.20

⁵⁹ *Ibid.*, p.58

una idea preformulada del tipo de imagen que quería mostrar de cada mujer y decidía los encuadres, proponía el orden, secuencia y tamaño de las fotos, pasaban por el visto bueno de Galindo Arce, los textos que acompañaban las imágenes eran escritos por “La China” Mendoza que aunque eran insertados y escritos una vez que las composiciones fotográficas eran definidas, Kati no decidía qué se iba a escribir enteramente, pero los datos y la información que ahí se publicaban eran recabados por Horna.

A pesar de que tuviera que ser aprobada por la jefa de la revista, ya estaba ahí la visión de Horna, su sensibilidad y su manera de mostrarnos lo que ella notaba en esas mujeres y siempre trataba de abogar por ese enfoque y trataba de convencer que funcionaba visualmente. En el cuarto aniversario de la revista *Mujeres*, una de sus colaboradoras escribe un artículo de cómo empezó a trabajar con Galindo Arce y de su entrada a la revista y hablando de una junta en su oficina relata el siguiente episodio que ilustra muy bien lo éste duelo:

Asisto a un diálogo curiosísimo.

–“Esta es la bueno”(sic). Ahora comienza un duelo:

Chelina- “No, no me gusta” Esta. ¡Esta!

Fotógrafa- Qué lástima, no ser la bonita.

Chelina- No importa. Esta por periodística!

Fotógrafa- Bueno...(tristísima) – ¡Que remedio!

Se marcha, rezonga por lo bajo en un idioma ajeno y vuelve y mira.

Chelina- ¡Ya decidí!

Fotógrafa- Ni modo- dice, y ahora sí se va pero regresa empecinada con la que ella ha escogido.⁶⁰

Y así sigue el relato hasta que Kati acepta poner la que Chelina había elegido, menciona más tarde que es una escena frecuente, debaten entre el gusto y la mirada de Kati y lo que a Chelina le parece más adecuado para la revista. Pero lo más importante es que menciona que esas discusiones eran mucho más comunes para la fotografía que saldría en

⁶⁰ *Mujeres, expresión femenina* no.97 (1962) p.5

la portada, pues para las páginas centrales tenía casi toda la libertad. Al respecto, ella comenta: “ La directora de la revista me decía «mira Kati tu sabes, tu las conoces, tu las visitas, tomas tus fotos como quieras y nos traes los datos», y estos datos se publicaron”.⁶¹

Horna, si bien no hacía secuencias definidas y narraciones lineales, las y los espectadores de ese momento y sobre todo los que las vemos hoy, nos encontramos con esas huellas que pueden ser leídas e interpretadas, podemos intentar imaginar y desentrañar del olvido un poco de las historias de cada mujer retratada, pues reflejaba su vida, sus gustos, lo que las impulsaba, hacía que la fotografiada se viera exactamente como Kati quería que se viera, lo más natural y en su entorno. Así como lo medita Roland Barthes: “Ante el objetivo, soy a la vez: el que me creo, el que quisiera que se me creyera, aquel que el fotógrafo me cree, y aquel de quien se sirve para exhibir su arte”.⁶² Al mismo tiempo estaba reflejando sus propios ideales y se estaba reflejando a ella misma: “Había ciertas frases en las que tenía sintetizada su experiencia, como «Las fotografías deben ser una vivencia.» Decía que los alumnos debían olvidarse de pretender hacer la imagen nunca antes vista, ya que lo valioso era que reflejara algo de uno mismo”.⁶³

Pero algo que no se debe perder de vista es ¿Porqué es importante saber la historia del retratado? Pues lo que se está analizando es el fenómeno cultural que implica tomar la foto, seleccionar al personaje por su biografía y presentarlo en la revista pues repercutirá en las lectoras, pero sobre todo seleccionar cada fotografía. Hay un ejercicio de autoría colectiva⁶⁴ entre la editora, la fotógrafa y demás colaboradoras de la revista: están creando y eligiendo los arquetipos, los modelos a seguir y sobre todo creando interlocutores. Están construyendo

⁶¹ Programa de entrevistas “Testimonios de nuestro tiempo”, conducido por Emilio Cárdenas Elorduy dedicado a Kati Horna, México, INBA, 1993.

⁶² Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1992, p. 45.

⁶³ Anza, Ana Luisa y González Carmen, “Kati Horna, una vida onírica en obra y amigos”, en *Cuartoscuro*, num.50 (2001), p.34

⁶⁴ Chartier, Roger, *El orden de los libros*, Madrid, Gedisa, 2000, 108 pp.

una mirada, que será el inicio de un nuevo camino para que más adelante se desarrolle la teoría feminista.



Fig.1. No. 30 de la revista *Mujeres, expresión femenina*, 20 de enero de 1960.



Fig. 2. No. 35 de la Revista *Mujeres, expresión femenina*, 5 de abril de 1960.



Fig. 3. No.36 de la Revista *Mujeres, expresión femenina*, 20 de abril de 1960.

La diferencia que tienen las fotografías de Kati con los fotorreporteros que abrieron los espacios en las revistas ilustradas, los Casasola, Enrique Díaz, los hermanos Mayo Nacho López, entre otros, es que el trabajo de Horna se caracterizaba por yacer sobre la delgada línea entre lo documental y lo expresivo. Kati no se sentía periodista pero tampoco se llamaba a sí misma artista, aunque, cuando hacía algunas secuencias no por encargo o trabajo sino de gusto por fotografiar, hacía fotografías mucho más apegadas a los cánones del surrealismo. Ella se clasificaba como obrera del arte, nunca quiso llamarse a sí misma artista. Cabe rescatar lo que Ferruccio Asta dice sobre Horna: “ Ella participa en la lucha del arte por el arte versus el arte social por la causa noble, igual partido toma en la guerra de España y en su vida entera y se asume a sí misma como obrera, pero no con las connotaciones peyorativas que le da el capitalismo al trabajo, sino con el orgullo de una clase que sabe que está construyendo el futuro...”.⁶⁵

A pesar de que estas series en específico y su colaboración en general en la revista, engloban un tipo de producción que ella consideraba puramente “trabajo”, yo encuentro aquí imágenes cargadas de simbolismos, magia y seducción visual que encierran una estética trabajada. Se trata de una muy singular manera de ver, y de una consistente intención estética.

Hablando del fotoensayo, en las páginas centrales encontramos que éstas eran generalmente dedicadas a cinco o seis fotografías⁶⁶ que en composiciones editoriales muy interesantes expresaba una imagen específica de la mujer: culta, trabajadora, digna y maternal mostrándola a través de la vida diaria, los gustos, sus producción artística. Las fotografías iban acompañadas de un breve texto biográfico. Lo que me parece más importante del resultado de estos fotoensayos en general es que la fotógrafa obtiene reflejos

⁶⁵ Ferruccio Asta en *Kati Horna, recuento de una obra*, México, CENIDIAP / INBA, 1995, p. 41.

⁶⁶ El número de imágenes podía variar, pero nunca fueron más de 9 fotografías.

de mujeres conscientes tanto de su femineidad, como de su acción social. Texto e imagen estaba propiciando una representación de la mujer trabajadora e independiente que podía y debía ser un ejemplo a seguir. Lo más importante es que no se trata de instantes fotográficos decisivos, sino que Kati Horna participa activamente con ellas en la configuración de la pose. Horna conocía en su gran mayoría a las mujeres retratadas, lo cual hacía que se sintieran en confianza y así co-producían momentos fluidos y naturales. Horna tomaba el control tanto en la sesión fotográfica como en el momento de editar las fotografías, de ese modo propiciaba siempre el diálogo entre una foto y otra.

En cambio, en las fotos para las portadas, no hacía el mismo ejercicio, y hay dos razones para ello; la primera es que las mujeres que tenían cabida en las portadas eran sobre todo actrices de cine y teatro mexicano.⁶⁷ El acercamiento que hacía la fotógrafa húngara para las portadas era a partir de retratos en *close up* y *extreme close ups* que exaltaraban la belleza y sensualidad de las actrices, más que sus gustos o ideales. Sin embargo, las tomaba tan naturalmente que son retratos de una gran sinceridad (Véase fig.1, 2 y 3). La segunda razón es tan obvia como que sólo podía salir en portada una fotografía, por lo tanto no sería posible hablar de ensayos fotográficos en sí.

⁶⁷ En números posteriores se presentaron algunas actrices estadounidense, esas últimas fotos no fueron tomadas por Horna, pues eran mandadas directamente de los estudios cinematográficos en Hollywood.

III.

Leonora

Carrington



MUJERES
NOTABLES

LEONORA CARRINGTON



Éstea hoy es solo lugar de honor la figura de Leonora Carrington, destacada poeta inglesa nacida en Emswold, pero formada artisticamente en México, donde ha fijado su residencia permanente. Leonora estuvo primero en Londres, en Londres, con Stefan Zweig, en Florencia y con Jean de Bossuet, en París. Como viajera, vino a México en 1934 donde desde entonces ha mantenido diversos tipos de relaciones intelectuales, como individualmente y otras colectivas. Participando en esta actividad, se dedicó a la tarea de hacer donaciones y tiempo para viajes y viajes, logrando también en esta categoría trabajos realizados. Como en una mujer infatigable, polifacética, ha escrito sobre literatura, pintura y poesía que han sido publicados en Inglaterra, Francia y México. Y así se ha tiempo para escribir en todos los idiomas "La Poesía", una delgada publicación tiene dedicada sus páginas también por la propia Leonora. En esta y la siguiente página, el lector hallará aspectos generales de la vida de Leonora Carrington en uno de los libros que ya se mencionan de sus dos libros. También aparecerá algunas de sus obras pictóricas, que se complementan por su originalidad y valor.



Fig.4. Leonora Carrington en *Mujeres, Expresión Femenina*, no.34, 1960

En el número 34 del 20 de marzo de 1960 de la revista *Mujeres*, expresión femenina, en la sección “mujeres notables” (que ocupaba las páginas 26 y 27) encontramos un despliegue de “los aspectos gráficos de la vida de Leonora Carrington”,⁶⁸ como lo describe la nota que acompaña esta composición de Kati Horna y que habla brevemente de su vida.

Horna nos ofrece seis fotografías que muestran a la pintora como un personaje, jugando en un vaivén entre los seres fantásticos de sus pinturas y la vida real, es decir, la mujer trabajadora, la creativa y la madre.

Entre estas dos mujeres, la pintora y la fotógrafa, se pueden vislumbrar ciertos vínculos que las hacen sentir cercanas: primero al coincidir tanto espacial como temporalmente y también en sus ideales, gustos y motivaciones. Por lo mismo, al ver estas fotografías podemos esbozar algunos de esos asuntos que las vinculan.

Leonora Carrington nació en Lancashire, Inglaterra en el año de 1917 en una familia de la alta aristocracia. Recibió una educación tradicionalista, pero su carácter imaginativo, carismático y diferente al de las niñas de esa época la hicieron ser clasificada en muchos institutos de gran rigurosidad disciplinaria como “ineducable”.⁶⁹ Aunque ella demostraba un interés por desarrollarse como artista, sus padres no vieron otra salida más que presentarla en sociedad en los bailes para debutantes y distintos eventos aristocráticos como carreras, fiestas en los jardines reales, reuniones a tomar el té, etcétera; eventos a los que estaba destinada toda muchachita de esa clase social y en los que debía lucir elegantes vestidos, alhajas y una entera disposición a encontrar un buen partido para desposar. Sin embargo, Carrington no mostraba ningún tipo de interés ante tal situación.

⁶⁸ *Mujeres, expresión femenina*, núm.34, 20 de marzo de 1960, p.27

⁶⁹ Andrade, Lourdes, *Leonora Carrington, historia en dos tiempos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p.12

En 1935 contra los deseos de sus padres, tomó la decisión de mudarse a Londres y estudiar arte. La pintora recuerda ese momento más por el cambio de vida y la sensación de libertad, que por la academia: “Pasé de la corte del rey a una pocilga”.⁷⁰

Mientras tanto, el movimiento surrealista en Inglaterra ganó visibilidad y en 1936 se organizó la Primera Exposición Internacional del Surrealismo en ese país, gestionada por Roland Penrose y David Gascoyne en colaboración con los franceses André Bretón y Paul Eluard. Carrington asistió a dicha exposición y quedó impresionada, en especial con las piezas de Max Ernst, quien muy poco después la cautivaría también a nivel personal. Es así que “Carrington informó a sus padres que iba a reunirse con Ernst en París, y que además no pensaba casarse jamás con él, su padre la excomulgó [...] Rememorando su viaje a París, ella se refiere a su partida como una «huída» o «escapada»”.⁷¹ Aquí trazamos la primera línea que de cierta forma vincula de raíz a Kati Horna y a Leonora Carrington pues también los viajes de país a país que tuvo que realizar la fotógrafa Horna, pueden leerse como huidas. En especial el que realizó en 1933,⁷² igualmente a París, y donde convivirían ambas con el grupo de los surrealistas que se reunían en el *Café de Fleur* de Montparnasse.⁷³ Ambas dejaban sus mundos familiares e iban en busca de su libertad creativa, es importante aclarar que para ese momento no se conocieron formalmente. Cada una por su lado, se insertó en ese grupo no de la manera en la que los surrealistas veían generalmente a las mujeres: musas estáticas, mujeres-niñas, una visión en la que básicamente tomaban a la mujer como tema, como signo, como simple forma o símbolo, al que sólo los hombres le daban sentido, es decir siempre una lectura a partir de ellos. Tanto

⁷⁰ Aberth Susan, *Leonora Carrington, surrealismo, alquimia y arte*, México, Turner, 2004, p. 21

⁷¹ *Ibid.*, p. 28

⁷² En este viaje llevó con una cámara Linhoff y realizó sus primeros reportajes gráficos para la compañía francesa Agence Photo.

⁷³ Es importante mencionar que Kati no fue formalmente parte de ningún grupo, y coincidió con ellos como amiga, curiosamente no asistía al *Café de Fleurs* sino al que estaba debajo, donde se juntaban algunos refugiados alemanes que huían de los nazis. (Del programa dedicado a Kati Horna en “Testimonios de nuestro tiempo”, conducido por Emilio Cárdenas Elorduy, México, INBA, 1993).

Kati como Leonora advirtieron este papel y lo rechazaron, en cambio fueron creadoras, activas e independientes, compartían algunas formas de ver de esta vanguardia, pero siempre manteniendo su lugar y sobre todo apreciando lo lúdico y lo mágico que desarrollaron en su trabajo.

Después de sinuosos recorridos, a causa de la situación de guerra que se vivía en el mundo, ambas se conocen y coinciden en México con ese pequeño grupo ahora en situación de exilio tanto de la Segunda Guerra Mundial como de La Guerra Civil española. El grupo se hizo más grande pues también se relacionó con artistas mexicanos. Benjamín Peret, Remedios Varo, Gunther Gerzo, Gerardo Lizárraga, Wolfan Paalen, Alice Rahon, Leonora Carrington, “Chiki” Weisz,⁷⁴ Kati y José Horna se reunían, disfrutaban, jugaban y dialogaban creando una estimulación estética multicultural. Lourdes Andrade dice al respecto: “Todos ellos organizan actividades comunes, juegos, empresas artísticas colectivas, así como diversiones y fiestas”.⁷⁵ Algunas de estas reuniones se organizaban en la casa de la pareja Horna en la calle de Tabasco en la colonia Roma de la ciudad de México, “el patio de la casa, con sus preciosas mayólicas, aparece de fondo de muchas de las fotos que tomó Kati con su mágico arte y que retratan al grupo casi en su totalidad”.⁷⁶ Y así siguen relacionándose en lo personal y en lo artístico, basta decir que Kati tomó algunas fotos de todo el grupo el día de la boda de Leonora con “Chiki” Weisz, o que trabajaron muy cerca cuando colaboraron con Alejandro Jodorowsky, una haciendo fotografías de lo que montaban en escena y la otra haciendo vestuarios o escenografías o cuando colaboraron en la revista *S.nob* dirigida por Salvador Elizondo.⁷⁷

⁷⁴ Otra coincidencia que une a Carrington con Kati Horna es que a través de sus amigos Péret y Varo, Leonora conoció a Emerico Weisz, también fotógrafo húngaro al igual que Kati, y con el cual contrajo matrimonio en 1946.

⁷⁵ Andrade Lourdes, *op.cit.*, p. 20

⁷⁶ Ingarao Giulia “El humor y lo macabro en la obra de Leonora Carrington y Kati Horna”, Tesina para obtener el grado de especialidad en historia del arte, México, UNAM. FFyL-IIE, 2005, p.22.

⁷⁷ Intersante revista de la cual sólo hubo 7 números y en la que participaron gente como: Salvador Elizondo que era el director, Emilio García Riera, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Jorge Ibarguengoitia,

Volviendo al fotoensayo de la revista, vemos que esta composición (Véase Fig.4) de la página tiene una peculiaridad. Normalmente las sesiones se hacían dentro de la casa o el estudio de las retratadas. En ésta, Horna incluye algunas fotos en una locación al aire libre y mostrando claramente su mirada vanguardista. Esto pudo ser porque caminar era una actividad que ambas disfrutaban mucho. Horna cuenta que iban muchas noches a caminar y platicar por la plaza Río de Janeiro.⁷⁸

En la esquina superior izquierda de la composición general, y ocupando mayor espacio que las otras fotografías, vemos a Leonora en su estudio⁷⁹ en una toma medianamente cerrada y en plano americano con ligera contrapicada. Su estudio alguna vez fue descrito por Edward James de la siguiente manera y que detalla muy bien nuestra escena:

El estudio de Leonora Carrington tenía todo lo necesario para ser la verdadera matriz del arte verdadero. Sumamente pequeño, estaba mal amueblado y no muy iluminado. Nada en él hacía que mereciera el nombre de estudio, salvo unos pocos pinceles gastados y algunos paneles de yeso, colocados sobre un piso poblado de perros y gatos y de cara a una pared blanqueada y desconchada. El lugar era una mezcla de cocina, guardería, cuarto de dormir, perrera y almacén de chatarra. El desorden era apocalíptico; los accesorios pobrísimos.⁸⁰

La luz natural entra por la ventana, la cual crea una especie de cuadrícula que se resalta por los marcos de la misma. Vemos unos jarros de vidrio donde se encuentra toda una gama de pinceles y herramientas del trabajo propio de la pintura, sobresalen tres que crean un punto de atención hacia lo que ocupa el centro de la fotografía, un mamífero disecado, un pequeño animal de la familia de los osos hormigueros llamado Tamandua. Este animal habita las selvas del sureste de nuestro país, mide alrededor de 50 cm y tiene manchas en el pelaje que simulan un chaleco. Por la forma en la que está colocado da la

Alejandro Jodorowsky, Tomás Segovia, Kati Horna, José Luis Cuevas y Leonora Carrington, entre otros. El primer número de *S.nob* apareció en junio de 1962 y el último en octubre del mismo año.

⁷⁸ Programa de entrevistas “Testimonios de nuestro tiempo”, conducido por Emilio Cárdenas Elorduy dedicado a Kati Horna, México, INBA, 1993.

⁷⁹ Inferencia que hago por todas las herramientas de trabajo y el par de lienzos recargados en la pared.

⁸⁰ Aberth Susan, *op.cit.*, p. 75

impresión de que levita fantásticamente, lo más probable es que hiciera las veces de modelo para muchos de los animales de fábula que habitan las pinturas de Leonora. Ella está ataviada con su bata de trabajo, fijando su vista fuera de campo y doblando el brazo ligeramente, pareciera que alimenta al animal, como alimenta a todos sus seres extraordinarios al crearlos y hacerlos parte de esos mundos.

Bajo esa imagen se postran en menor tamaño, cual pilares y con una columna de texto hablando de su trayectoria, dos fotografías, la primera que con un plano abierto deja ver a Leonora de cuerpo completo en alguna calle de algún barrio de la ciudad de México⁸¹, tras ella vemos un paisaje un tanto extraño, algo derruido o bien que empieza a ser construido, un poco más atrás un gran árbol que dado su poco follaje nos permite ver sus ramas abiertas cual abanico, y aún más atrás, un edificio un poco borroso y en detalles casi imperceptibles. Volviendo al primer plano nos desconcierta una Leonora cruzando ambos brazos y escondiendo la mitad de su rostro con el saco oscuro que lleva puesto, sus ojos al descubierto miran hacia abajo. Resulta interesante en la composición el contraste entre lo cerrado de sus brazos y lo abierto de sus piernas en la parte inferior de la fotografía que se complementa con lo abierto de las ramas del árbol en la parte superior. En la siguiente imagen y en un plano ligeramente más cerrado, el perfil de Leonora entrecruzando ambas manos y llevándolas al centro de su pecho. Las solapas del saco levantadas y un mechón de cabello capturado en pleno movimiento hacen pensar que era una fría mañana del invierno tardío. La pintora de nuevo baja la mirada. El fondo de la imagen esta vez está formado de un par de enormes tubos de concreto, un auto estacionado y un conjunto de árboles que se van difuminando en la profundidad.

⁸¹ Muy probablemente se trata de algún sitio en la Colonia Roma pues su estudio estaba en la calle de Chihuahua y Horna también vivía en la misma colonia.

La página siguiente tiene cuatro fotografías, en la esquina superior izquierda, con una pose muy teatral y de nuevo en plano americano⁸² vemos a Carrington sosteniendo dos objetos, en la mano izquierda un objeto circular⁸³ y en la derecha otro que tuviera forma de alguna estatuilla.⁸⁴ Los hace interactuar como si estelarizaran alguna historia que pudiera pintar después en sus lienzos. Contigua a ésta, una foto que deja ver el imaginario estético vanguardista que Kati tenía. Se trata de unos tubos enormes de concreto seguramente de la nueva red de drenaje, que crean una composición de líneas concéntricas de las cuales Leonora es el punto de fuga, al final del túnel su silueta.

La siguiente es una escena muy común de este apartado de la revista y es la artista o mujer notable en cuestión acompañada por sus hijos, si los tenía. En primer plano de izquierda a derecha está su hijo Gabriel, a su lado Leonora y después Pablo, ambos hijos de su matrimonio con el fotógrafo Weisz. En segundo plano uno de los textiles que Leonora diseñaba para su taller de sarapes “La Paloma”,⁸⁵ en él aparecen dos figuras que se integran al retrato familiar, una alargada y oscura y otra más pequeña; son los seres fantásticos que Leonora Carrington tenía en la mente y están ahí formando parte de esa familia, pues aunque en segundo plano, no están sólo de fondo, Kati les deja un espacio justo entre Leonora y Pablo. Es una de las fotos más oscuras de toda la composición, pareciera pues que no está iluminada por luz natural sino por algunos reflectores. Una de las figuras apenas se alcanza a distinguir ya que está bordada en un color oscuro, una efigie esbelta,

⁸² El plano americano corta al protagonista aproximadamente a la altura de la rodilla o de los muslos.

⁸³ Podría ser un espejo.

⁸⁴ Me parece que la estatuilla pudiera ser la muñeca que Kati Horna confeccionó y regaló a varias amistades, entre ellas a Ida Rodríguez Prampolini. “La muñeca, creada por Kati alrededor de 1950, parece una especie de títere o fetiche, con su cara romboidal trabajada en relieve, un tercer ojo modelado en la frente y su cuerpo compuesto por un trozo de terciopelo, decorada con encaje, chaquira, perlas, llaves y una cadena. Colgada de un ancho cinturón tejido, sonrío plácidamente al espectador, con una mirada penetrante pero tranquila, como si se tratara de un gurú oriental” Karen Cordero en *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte, México, CONACULTA, INBA, 2003, p.16.

⁸⁵ “En 1955, Donald Cordry, el especialista en arte folclórico mexicano, informó acerca de los experimentos de Carrington con el tejido en *Craft Horizons* como parte de su artículo «Mexico Weaves» y en 1957 se imprimió un pequeño catálogo para su exposición en la Galería Antonio Souza, *Tapices de Leonora Carrington*.” Aberth Susan, *op.cit.*, p. 64.

cara formada por grandes hojas resaltando enormes ojos almendrados y manos cual ramas que rememora una especie de espíritu del bosque. Ocupando casi el tercio central de la fotografía se encuentra el otro personaje del sarape, otro animalillo imaginario, que recuerda mucho al ejemplar taxidérmico que vimos en la primer fotografía, hasta tiene las mismas manchas del pelaje. El único personaje que mira directo a la cámara es el ser arbóreo, tanto Leonora como sus hijos voltean en otras direcciones con un serio talante. La invención de personajes animales o vegetales es de suma importancia para el imaginario de Carrington pues es el medio con el cual se conecta con el mundo de la percepción. Whitney Chadwick tiene una excelente descripción de este aspecto:

Los animales de Carrington identifican la vida instintual con las fuerzas de la naturaleza. La hiena pertenece al fértil mundo de la noche, el caballo se convierte en una imagen del renacer a la luz del día y del mundo más allá del espejo. Como intermediarios simbólicos entre el inconsciente y el mundo natural, sustituyen la dependencia de los surrealistas de la imagen de la mujer como mediadora entre el hombre y lo maravilloso, y sugieren el poderoso papel de la Naturaleza como fuente de poder creativo para la mujer artista [...] Carrington sugiere también una redefinición de la *femme-enfant*: que en lugar de ser una imagen de inocencia, seducción y dependencia del hombre, aluda a un ser que a través de una intimidad con el mundo de la infancia, de la fantasía y de la magia, sea capaz de transformaciones creativas mediante su poder mental y no sexual.⁸⁶

La última imagen va de los puntos muy oscuros en su esquina inferior derecha a puntos muy claros en el centro. Está tomada en leve contrapicado y muestra una pintura de Leonora que ocupa dos de los tres tercios de la fotografía, por lo tanto, gran parte del espacio dentro de la foto, el resto lo llena la misma Carrington que está parada detrás de un gran caballete que es el que seguramente sostenía la pintura en cuestión. Por cierto una composición también de alta visión vanguardista por la manera en que están dispuestos los elementos haciendo un ángulo y dejando ver tanto la pintura como el soporte.

⁸⁶ Chadwick Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Little, Brown and Co, Boston, 1985, p.79

Se trata del óleo *Behold the man*⁸⁷ que es una enorme cabeza de rasgos muy finos y alargados, usando tonalidades claras deja ver un rostro difuminado, sus ojos miran hacia arriba, observan fijamente una pequeña araña que cuelga de su tela justo a la altura de la frente; sonrío levemente. La pintora esta vez nos enfrenta con la mirada, su pintura se muestra franca y por fin se nos presenta, el personaje y ella se corresponden con esa ligera sonrisa. Por fin la fábula y ella se dejan ver en toda su expresión, a lo largo de las fotografías Kati fue creando al personaje, hasta entregarnos con toda sinceridad lo que veía de Leonora y su mundo: belleza, misterio, talento, maternidad, una mujer moderna. Las imágenes de Carrington y de Horna se generan desde un espacio interior. En distinta regiones fértiles de las visiones mágicas y que existen en el límite entre el sueño imaginativo y la vida que pasa. Me parece que ambas son miradas que sugieren más que definen. Se detienen en un tiempo que no es regido por ningún reloj; es un tiempo cristalizado y a la vez detenido en donde cualquier cosa puede suceder haciendo fluir en el cuerpo sentimientos poderosos y llamados a la consciencia.⁸⁸

Y así vemos en ambas mujeres algunas de las tantas cosas que compartían: que eran artistas, exiliadas, esposas, madres, independientes, su ser como extranjeras, compartían algo de la cultura húngara y ambas estaban maravilladas con México.

No.2

Este número de la revista es un claro ejemplo de la disposición de la editorial frente al gobierno de López Mateos pues las primeras seis páginas están dedicadas enteramente a unos recorridos que hizo el Presidente para inaugurar mercados en varios puntos de la ciudad como Tacuba, Azcapotzalco, San Ángel, Ixtacalco, Coyoacán y Magdalena Contreras, hospitales infantiles y escuelas primarias. Sobre ellos dicen: “El paso por los

⁸⁷ Óleo sobre tela que mide 120x80 cm y ahora es parte de una colección particular.

⁸⁸ Sobre el tiempo liminal en Leonora Carrington ver Aberth Susan, *op. cit.*, p. 33.

poblados de campesinos como Tepepan, San Lucas Xochimanca, San Mateo Xalpa, Santa Cecilia Tepetlapa y otros fue triunfal. Las campanas de los templos se dejaron escuchar y una lluvia de flores y confeti, cubrió los automóviles”.⁸⁹

Pero en realidad la gente que había vivido el fin de la Revolución y el mandato regenerador del presidente Cárdenas no estaba del todo de acuerdo con este nuevo camino político: “Los jóvenes que ya en los cincuenta habían criticado el abandono del legado de Cárdenas, no veían mayores diferencias entre Alemán, Ruiz Cortines y López Mateos. Con alguna razón, pensaban que se trataba de una hegemonía generacional, un alemanismo con diversos matices, y se denunciaban las aristas desagradables de los tres regímenes”.⁹⁰

Lo que sí era un hecho es que el país y su población estaba creciendo a pasos apresurados, pues en 1950 existían 26 millones de mexicanos, en 1960 crecieron a 36 millones y para 1965 fueron 43 millones. Y sobre todo se empezó a abandonar poco a poco el campo, de 1950 a 1960 la población urbana aumentó de un 42% a un 51%.⁹¹

Como ya se había mencionado, y ocurre a lo largo de la vida de la revista, tenemos artículos que alaban al gobierno y, en contraparte, hay otras secciones o notas donde la ambivalencia se deja ver. En el número 34, por ejemplo, encontramos notas de dos de sus más prestigiadas y radicales escritoras, la doctora Esther Chapa y Adelina Zendejas. La dra. Chapa nos habla de las mujeres en el mundo y algunos festejos para conmemorar el día internacional de la mujer el 8 de marzo, publica una carta de la señora Sahara Pradhan de Nepal en la cual le cuenta la gran desventaja de las mujeres en Nepal y pide su ayuda. Zendejas nos entrega un recuento de la lucha femenina en México para conmemorar “cincuenta años de infatigable lucha femenina por alcanzar la paz”,⁹² pues justamente se

⁸⁹ *Mujeres, expresión femenina*, núm.34, 20 de marzo de 1960 p. 7.

⁹⁰ Krauze, Enrique, *El sexenio de López Mateos*, México, Tusquets,1999, p. 55.

⁹¹ López Mateos ,Adolfo, *Un pueblo unido con su esfuerzo*, Mexico, FCB, 1989, p. 34.

⁹² *Mujeres,Expresión Femenina*, no.34, 20 marzo de 1960 p.23

cumplían cincuenta años de que fuera reconocido el día internacional de la mujer (Véase fig.5 y 6).



Fig.5. Fragmento de *Mujeres, expresión femenina*



Esta es una foto de la celebración del Día Internacional de la Mujer, en el Palacio de Bellas Artes, año de 1939. Estaban todas las dirigentas del PRM.

EL DIA INTERNACIONAL DE LA MUJER

CINCUENTA AÑOS DE INFATIGABLE LUCHA FEMENINA POR ALCANZAR LA PAZ

El Día Internacional de la Mujer se fundó a partir del 8 de marzo de 1910, con motivo de la reunión celebrada en la ciudad de Copenhague, Dinamarca, a la que asistieron mujeres representantes de las diversas organizaciones femeninas de Europa, América y Asia. Desde entonces, año con año, en cada país, las mujeres celebran la fecha, levantando la lucha por sus derechos específicos y por la paz.

El año de 1910, para las mexicanas, es el inicio de la Revolución y también el principio de batalla para alcanzar su plena igualdad. Mientras en Copenhague se reunía lo más destacado de las líderes femeninas, para elaborar una plataforma mínima de demandas, en nuestro país se lanzaban los programas y manifiestos que contenían puntos coincidentes para lograr el reconocimiento a los derechos humanos de la mujer.

La plataforma aprobada el 8 de marzo de 1910 por aquella histórica asamblea, contiene los puntos siguientes:

- 1.—Lucha por lograr en cada país la igualdad de derechos civiles de la mujer con el varón, reformas a las leyes y códigos vigentes.
- 2.—Derecho a la mujer de educación y acceso a los centros de Educación Superior.
- 3.—Derecho al trabajo de la mujer y establecimiento del principio, "A TRABAJO IGUAL, SALARIO IGUAL".

Por ADELINA ZENDEJAS

- 4.—Protección a la maternidad.
- 5.—Defensa y protección a la infancia.
- 6.—Protección al trabajo de los menores.
- 7.—Igual de derechos políticos con el varón.
- 8.—Contra el militarismo y los presupuestos de guerra.
- 9.—LUCHA POR LA PAZ.

Esta asamblea mundial femenina, la primera en su género, demostró el espíritu y el valor de quienes seguras de la justicia de sus objetivos, se sobrepusieron a todos los peligros y zanjaron todos los estorbos. Titánica labor de quienes se echaron encima la tarea de reunir al mayor número de participantes, en una época en que para muchos era delito el que la mujer pugnara por su igualdad. El centro de esta acción ejemplar fue la alemana Clara Zetkin, que en reconocimiento a sus méritos fue designada Presidenta de la Asamblea. Las mujeres que asistieron a ello determinaron la celebración anual del 8 de marzo como día consagrado a la mujer. En esta fecha, las organizaciones femeninas hacen el balance, en sus países,

así como en la internacional, de los éxitos logrados en contra de la desigualdad y en sus esfuerzos por conquistar la Paz.

Aquellas ilustres matronas, que desafiando todos los obstáculos, las persecuciones y la cárcel, se reunieron porque sabían que las desigualdades, que la injusticia en el trato, engendran los conflictos, sobre todo veían venir la Primera Guerra Mundial, la miseria y la muerte iba a destruir sus hogares. Su grito potente fue en aquellos tiempos el alerta que recorrió la tierra, buscando impedir la conflagración de 1914.

La similitud de los problemas que tradicionalmente venía soportando la mujer en todos los países, unificó los anhelos de emancipación e hizo que estas matas se persiguieran lo mismo en Sudán que en Inglaterra, los Estados Unidos, China, Australia, Chile, Francia o en México. Común ha sido la angustia en que han vivido las madres amenazadas por la guerra o que han sido víctimas de ella, su dolor y llanto las han hermanado y las han unido en un mismo esfuerzo desde 1910, para por todos los medios dignos alcanzar la paz.

A través de estas cinco crueles décadas que la humanidad ha vivido—por distintos caminos—las mujeres han logrado la igualdad política en 72 países, eso les ha permitido la intervención en las reformas a las leyes que consagran su igualdad jurídica y social, que algunas disfrutan cabalmente.

Fig.6. Fragmento de *Mujeres, Expresión Femenina*

IV.
Helen
Escobedo

VALORES FEMENINOS
EN NUESTRAS ARTES

HELEN ESCOBEDO



Helen Escobedo nació en México, D. F. en 1912. Estudió con Gertrude Stein, y en 1931 viajó a Europa. Obtuvo el título de artista en Londres. Formó parte del grupo "Suprematistas" y viajó a París para estudiar en la escuela de arte de Fernand Lévy en 1935. Al año siguiente se

movió con Friedrich Schlegel y viajó a París, París y París. En 1936 se divorció de su esposo y se casó con el artista francés Fernand Lévy. En 1938 viajó a París para estudiar en la escuela de arte de Fernand Lévy en 1935. Al año siguiente se



Fig.7. Helen Escobedo en *Mujeres, expresión femenina*, no. 38, mayo 1960.

En el número 38 aparecido en mayo de 1960, se reconoce y felicita la labor de la madre en honor del festejo del 10 de mayo, “Día de las Madres” en México. En las primeras páginas de la revista y para no perder el tono, en su sección *espejo político* transmiten el mensaje de la señora López Mateos a las madres mexicanas y detallan que repartió 175, 000 despensas que contenían 15 kilos de comida y además cada madre recibió un delantal y una olla de peltre.⁹³

En la página contigua, Marcelina Galindo Arce escribe una carta dirigida a todas las madres de México para que sigan luchando por las que aún no tienen nada, habla especialmente de dos tipos de mujeres; unas a las que les pide ayuda: “A ti madre liberada por el trabajo y la instrucción que desde todos los ámbitos de la vida contribuyes al progreso de la patria”.⁹⁴ Y otras por las que pide ayuda: “Madres para quienes la Revolución no existe, para quienes la ley está ausente..Madres que no conocen el alfabeto y no usan zapatos; pero que se empeñan en que sus hijos vayan calzados y tengan escuela.”⁹⁵ Así lanza en esta carta una invitación a la unificación de las mujeres y a que todas encuentren apoyo dentro de su revista y cuenten con sus colaboradoras diciendo: “Aquí tienes amigas que rasgarán las sombras y romperán los muros que han de dar a todas las mujeres los medios para cumplir con tranquilidad la más venturosa y responsable tarea: SER MADRE en uso cabal de sus derechos”.⁹⁶

El tema de la maternidad en las revistas femeninas fue abordado desde un punto de vista un tanto romántico donde la realización personal llega a su máximo punto, pues ser madre lo es todo y es el fin último de todas las mujeres. Es un comentario que tiene resonancias del ideal decimonónico de la madre feliz.

⁹³ *Mujeres, expresión femenina*, no.38 mayo 1960 . p.4

⁹⁴ *Ibid.*, p.7

⁹⁵ *Idem*, p.7

⁹⁶ *Idem*, p.7

Se tendía al estereotipo de la madre-esposa, siempre pasiva, que estaba ahí para satisfacer las necesidades de los hijos y el marido, dando siempre consejos de educación, limpieza y salud y por supuesto la inculcación de una serie de valores con una moral muy específica, apegada fundamentalmente al catolicismo.

Si bien como ya he mencionado la revista *Mujeres, expresión femenina* no está al cien por ciento brindando ese estereotipo, sí resalta esa característica biológica tan definitiva de la mujer y más bien manda un mensaje de que tiene responsabilidades y derechos civiles a los cuales la madre debe y tiene que estar atenta.

La maternidad, se tome ese camino o no, es un tema importante que tanto feministas o femeninas deben tener en cuenta pues “es un hecho que atañe a la totalidad de las mujeres, elegida o no, matiza la vida de un individuo de forma trascendente y hace irrevocable el cambio en su situación personal, familiar y social, tanto si se asume y se consume como si se rechaza o existe algún impedimento biológico para realizarla”.⁹⁷

Y bajo aquella mirada, sobre todo en la sección de fotografías que nos atañen, si las mujeres ahí representadas tenían hijos siempre había una cándida foto que las reflejaba en esa faceta de sus vidas (como lo hemos visto en el caso anterior).

Así pues, llegamos a las páginas centrales, esta vez encontramos la composición de fotografías que nos deja Kati Horna, que están encabezadas por el título “Valores femeninos en nuestras artes” y que dejarán ver a Helen Escobedo, dándonos una breve reseña de su historia como pintora:

Nació en México, D.F. en 1934. Estudió con Germán Cuento y en 1952 salió becada al Royal Collage of Arts de Londres. Permaneció allí tres años. Regresó a México a presentar su primera exposición en la galería de Arte Mexicano en 1956. Al año siguiente se casó con

⁹⁷ María de los Ángeles Guerrero Meneses en María Ileana García Gossio, (coord.), *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo: nombrar lo innombrable*, México, Cámara de Diputados, LIX Legislatura, 2004, p. 100.

Fredrik Kirsebom y vivieron en Suecia año y medio. De vuelta en México en 1959, está preparando su segunda exposición con Inés Amor dentro de pocos meses.⁹⁸

Es importante entender cómo el texto no produce jamás un anclaje de la fotografía, es sólo una pista para saber a quién estamos viendo, pero en definitiva las imágenes no ilustran el texto directamente.

Con sólo tres fotografías en tomas cerradas podemos ver una muy joven y radiante Helen Escobedo que posa⁹⁹ trabajando concentrada en unas piezas escultóricas que en efecto formaron parte de la exposición que preparaba para la galería de Inés Amor. La sesión de aquel día fue en la casa de Helen Escobedo en la calle de Actipan en Mixcoac, donde tenía su taller en el garage.¹⁰⁰

La primera foto ocupa casi una página completa y un tercio de la siguiente, en un *close up* y en tres cuartos de perfil, Helen inclina ligeramente la cabeza en tanto trabaja la parte inferior de una escultura en bronce, en específico lo que parece ser una cabeza de hombre. Al haberse realizado la sesión de fotos en el interior de su estudio, nos encontramos con una iluminación directa y artificial, podemos inferirlo por lo brillante y reflejante de las texturas de la escultura. Al ser una toma tan cerrada se observan sólo las cabezas en un juego de paralelos donde los perfiles y la exacta posición de ambas hacen de esta una toma muy atractiva. El ojo compositivo de Horna la llevó a encontrar este acertado encuadre donde vemos gran similitud en la línea de los perfiles de cada personaje, escultora y pieza.

En la segunda imagen, otro perfil en una toma con ligera contrapicada donde la vemos nuevamente tocando la misma escultura, ahora observamos mucho menos el perfil

⁹⁸ *Mujeres, Expresión femenina.*, no.38 , mayo 1960, p. 27

⁹⁹ Las esculturas ya están vaciadas en bronce así que es un artificio de la imagen fotográfica tomarla como si estuviera concentrada puliendo sus esculturas.

¹⁰⁰ Schmilchuk, Graciela, *Helen Escobedo : pasos en la arena*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : UNAM, Difusión Cultural, pp.236

de ese bronce. Nuestra mirada se enfoca en un ángulo formado en la parte inferior izquierda donde empieza la mano de la escultura y se abre recorriendo una línea hacia la parte superior y donde alcanza el perfil de Escobedo. La fuerza o, como diría Barthes, el *punctuum* de la imagen, empieza en la parte inferior central donde la mano de Helen toma firmemente la mano de su creación, casi como si le transmitieran cierta fuerza para que ese objeto tenga algo de esa vitalidad. También podríamos darle una lectura de batalla artista/obra, algo como un forcejeo por dominar su obra y esa pieza tan característica, que fue de las más celebradas por la crítica una vez inaugurada dicha exposición.¹⁰¹

En la última foto tenemos una toma un poco más abierta, nuevamente de perfil ahora vemos a Escobedo ocupada en el boceto de alguna creación que hoy sabemos eran dibujos de desnudos que también fueron parte de su exposición de 1960. Al darnos esta toma vemos sólo una pequeña porción de su estudio, notamos un dibujo colgando de la pared (nuevamente un desnudo), otras esculturas sobre lo que parece un banquito de madera y en primer plano Helen Escobedo enfrentándose a un bastidor casi en blanco, delineando alguna figura a trazo libre. Nuevamente vemos esa luz directa y artificial que hace reflejar la sombra del bastidor y de la propia Helen. En esta toma podemos ver un poco más su bata de trabajo que arremangada a los codos y con el cuello levantado le da una imagen fresca, natural y que refleja movimiento y que al estar trabajando necesita libertad en sus antebrazos y manos. Al preguntarle a Helen Escobedo por esas fotografías comenta: “Tuvimos varias sesiones. Como era buena amiga, perdíamos mucho tiempo platicando y echando relajo.... sé que lo hacía para que me relajara completamente y se me quitara la tiesura de cara de "pose", que ni a ella ni a mi me gustaban, entonces me puso a

¹⁰¹Eder, Rita en *Helen Escobedo*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1982 p. 4.1

cocinar, a jugar con mi perro etc. y al final son fotos que me encantan por naturales, porque así era yo, sin adornos ni poses”.¹⁰²

La elección de estas tres fotografías no era al azar, por supuesto, como ya se ha mencionado, la fotógrafa húngara era muy cuidadosa al elegir el conjunto de fotografías para dar con las imágenes que reflejaran exactamente lo que ella veía en sus retratadas. Mi lectura con esta triada es enfatizar la imagen de una mujer trabajadora, en acción, como todos los ejemplos anteriores. En todas las fotografías elegidas para este número Escobedo está capturada haciendo, aunque se trate de un simulacro, esculpiendo, y dibujando concentrada, con la mirada siempre fija a su trabajo. Es muy interesante entender este proceso de selección de Horna, pues al ver el resto del archivo, entre las imágenes que tiene el CENIDIAP (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas) es cuando se puede entender y descubrir un poco de ese proceso, pues ahí se conservan algunas imágenes que no formaron parte de este breve ensayo publicado en la revista y donde vemos a Helen Escobedo como ella misma mencionó, jugando con su perro o trabajando en otras posiciones, incluso fumando un cigarro (Ver fig.8). Por supuesto siempre hay una constante en la manera que Kati Horna hacía estas sesiones, en las que tras experimentar varias poses o dejarlas actuar con toda naturalidad, iba capturando una parte esencial de dicha mujer. No sólo me refiero a la captura del momento fotográfico, sino que ella misma iba entendiendo la personalidad de cada mujer y lo que de ella había que resaltar, entender sus personalidades.

Además, no hay que dejar de lado que no sólo la selección de las fotografías ya tomadas y revisadas en las hojas de contacto era lo importante, Kati Horna siempre re-encuadraba las fotografías durante la impresión, una vez hecha la toma, siempre la

¹⁰² Entrevista a Helen Escobedo., 20 de abril de 2010. Esta breve charla se realizó muy poco antes de su fallecimiento el 16 de septiembre de: 2010.

modificaba según fuera necesario, hacía más acercamientos o las cambiaba el registro dando vuelta al negativo, aquí vemos que hay una doble acción de encuadrar, la que ella decidía a la hora de la toma con el aparato fotográfico y la que una vez impresa la imagen re-encuadraba con algún marcador para así dejar que todos viéramos lo que ella quería mostrar de estas miles de mujeres.

En esta composición pues, vemos a la mujer y al trabajo y es donde una vez más la vida de Kati Horna tiene múltiples paralelos con las de estas mujeres que reflejaban eso que ella pensaba y hacía diariamente en su labor.



Fig.8. Helen Escobedo trabajando



Fig.9. Helen Escobedo trabajando



Fig.10. Helen Escobedo trabajando

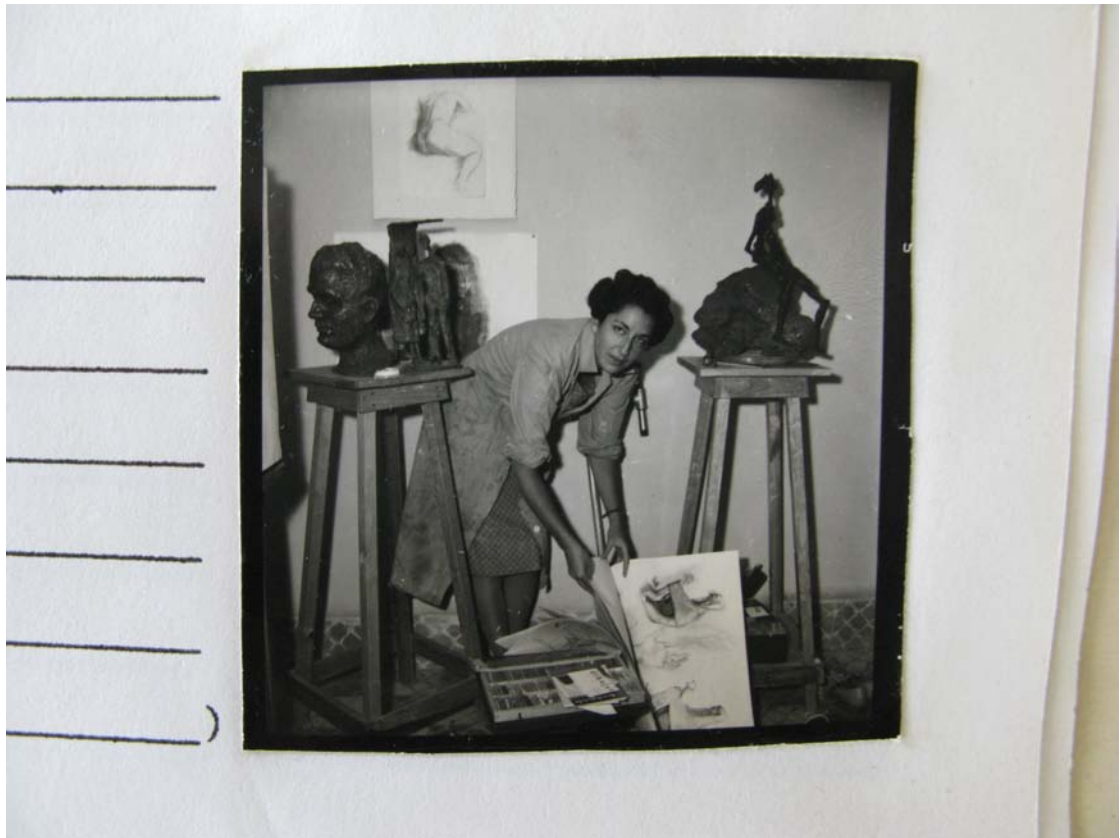


Fig.11. Helen Escobedo trabajando



Fig.12. Helen Escobedo, fotos del archivo Kati Horna en CENIDIAP

Helen Escobedo nació el 28 de julio de 1934 de padre mexicano y madre inglesa. Desde pequeña tuvo una educación singular ya que creció con educación en casa, con institutrices que la guiaron en sus primeros años,¹⁰³ la enseñaron a construir casitas en el bosque, oler las plantas, observar los animales, a ver cómo tejían las arañas, siempre jugaba mucho en el exterior, tenía su casa del árbol, y gustaba de vestirse con colores del paisaje que la hicieran sentir que nadie la veía. Tuvo mucha influencia de su madre que se encargó de que siempre tuvieran clases desde ballet, hasta teoría de la música, pasando por violín, y teatro. Así que desde muy joven estaba muy en contacto con su parte creativa, además su madre frecuentaba un grupo importante de artistas plásticos, actores, músicos y refugiados españoles, gente como Gunther Gerszo, Enrique Climent, Germán Cueto, Remedios Varo y Leonora Carrington con quienes aprendió a hacer títeres y muñecos, y entre ellos también conoció a Kati Horna.

Estuvo haciendo teatro, escenografías y vestuarios al lado de Leonora Carrington y Remedios Varo. Desde muy joven también estudió con Germán Cueto, donde aprendió muy bien a experimentar con materiales y texturas. Muy interesada en el campo ganó una beca para estudiar en Londres, su padre se negó a otorgarle el permiso para viajar, pero al final logró convencerlo y empezó su travesía. Este viaje lo inició al lado de su madre y poco a poco fue logrando independencia. En el Royal Collage of Arts es donde aprende de técnica y nuevas corrientes artísticas, a la par tiene que trabajar tocando el violín para poder seguir con su afición por el teatro, pues comprar boletos era demasiado caro para una estudiante.¹⁰⁴

En 1954 regresa a México y abre un negocio de diseño textil¹⁰⁵ en el Parque España junto con su novio inglés, aunque no duró mucho tiempo. Gracias a Gunther Gerzo conoce

¹⁰³ Debido a una enfermedad en el oído que la aquejó muchos años de su primera infancia.

¹⁰⁴ Schmilchuk, *op. cit.*

¹⁰⁵ Igual que Leonora Carrington y su taller La Paloma.

a Inés Amor que le abre las puertas de la Galería de Arte Mexicano y donde tiene su primera exposición en México en 1956. De esta exposición los críticos Jorge Juan Crespo de la Serna, Margarita Nelken e Ignacio Martínez Espinoza, escriben sobre Helen Escobedo, y “destacan la excelencia del oficio y saludan su obra señalando la escasez de escultura en el medio la promueven como un valor nuevo”.¹⁰⁶

Para 1957 se casa con un noruego (que es el hombre que se menciona en el texto introductorio de la revista *Mujeres*) una vez juntos se van a vivir a un pueblo en Lanskorna, muy alejados de toda situación urbana. Regresa a México en 1959 y muy pronto empieza a trabajar y a planear su segunda exposición, todo ese trabajo es el que la ocupa en la sesión de fotos con Horna, fundamentalmente entrega una exposición de retratos y una escultura muy particular que es la que se muestra en las imágenes de la revista. Se trata de *Transporte nocturno* “en la que no intenta buscar el parecido. Todo lo contrario, se trata de una escultura impresionista que desea captar el concepto de lo que los ojos ven de noche y a cierta distancia. Sobre un pilote está montado el rostro de un conductor deformado por la luz, nocturna, aparte del rostro sólo están las manos, la descripción cede a la impresión visual”.¹⁰⁷

Con sus dos primeras exposiciones empieza a buscar un estilo propio, siente que no ha logrado una solidez y en 1964 tiene una tercera exposición en la Galería de Arte Mexicano (GAM) titulada *Vernissage* . Unos años antes “La exposición *Los hartos* se había presentado en 1961, en la galería Antonio Souza, acompañada por el manifiesto correspondiente, con Mathias Goeritz a la cabeza, Cuevas, Friedeberg, Reyes Ferreira y

¹⁰⁶ Eder Rita en *Helen Escobedo*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1982 p. 40.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 41.

Kati Horna. Escobedo la había festejado, y quizá las ideas del manifiesto pudieron incidir en la elección del tema de *Vernissage* ”.¹⁰⁸

Así, Escobedo propone un proyecto con mucha más idea y una maduración de su lenguaje y una interesante crítica al sentido del ser artista del medio. Nos dice Rita Eder : “Helen, por medio de figuras de bronce, presenta la interacción simbólica en los componentes sociales del mundo del arte”.¹⁰⁹ Deja entrever un innato sentido del humor pues al final lo que hizo fue satirizar el ritual de las inauguraciones, el artista y el público ante dicha situación.

Eventualmente, la artista comenzó a experimentar, de forma un tanto radical, nuevos materiales; mismos que utilizó en trabajos escultóricos de impresionante escala. De hecho, 1968 fue un año clave, ya que, mientras Escobedo buscaba afiliar su trabajo a la arquitectura y habiendo conocido a Mathias Goeritz, quien fue pieza clave para que Escobedo diera ese salto que estaba buscando, un salto de escala a partir del concepto de la monumentalidad. La escultora realizó una de sus primeras piezas donde se muestra ese cambio siendo un momento definitorio en su carrera *Muros dinámicos*, pieza que estaba conformada por una serie de paneles de dos y tres metros de altura que formaban módulos que dividen espacios habitables a voluntad de los usuarios. La misma Helen lo explica así: “Mi intención es que mis esculturas no existan como obras de arte, sino que se puedan fabricar en serie a cualquier dimensión y en los colores necesarios al ambiente en que vayan colocados, pueden servir como elementos decorativos, como muros estructurales o como juguetes”.¹¹⁰

¹⁰⁸ Schmilchuk, *op. cit.*, p18. *Vernissage*: es el término que designa en francés al acto de inauguración de una exposición artística en el que se sirven bebidas a los invitados, y asisten muchas personalidades del mundo cultural y social.

¹⁰⁹ Eder Rita, *o.p cit.*, p.42.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.44.

El proceso creativo de Helen Escobedo se caracterizó por la búsqueda y el movimiento. Así, a partir de variadas comisiones, Escobedo se fue estableciendo rápidamente como una precursora de las intervenciones artísticas en el medio urbano. Su exploración al respecto está constituida por una búsqueda a partir de las formas y las escalas. Desde un inicio, la artista estuvo consciente de que, si el espacio público iba acoger gran parte de sus instalaciones, éstas estarían sujetas a los cambios constantes de las dinámicas, estructuras y paisajes urbanos. Sus proyectos acuñaron lo que, un par de años más tarde, se convertiría en la postura asumida por varios artistas en el país: el arte como interferencia. Esta visión, de particular presencia en la década de los setenta, miraba al arte como un ente más activo. Según las palabras de Jorge Reynoso:

“diversos grupos de artistas, bajo una estrategia que podría definirse como arte como interferencia, intentaron recobrar para el arte un sentido de trascendencia, al margen de las instituciones artísticas y llegando incluso a la conclusión de que el arte como sistema, como institución, como convención, debía ser sacrificado a favor de la experiencia”.¹¹¹

Helen Escobedo fue una artista prolija. Sin embargo, su pretensión y loable voluntad para tender puentes entre el arte y el espectador, no termina con su producción artística, sino que se expande hacia el terreno de la promoción cultural.

Paralela a su producción artística, en 1961, Helen Escobedo asumió el puesto de Jefa de Departamento de Artes Plásticas del Museo Universitario de Ciencias y Artes, en la Universidad Nacional Autónoma de México (MUCA-UNAM). Escobedo presentó exposiciones sumamente relevantes como las de *Poesía concreta*, *Calder*, *Marilyn Monroe*, *Estructuras sonoras* de François Bacher, e intentó fomentar un arte que no estaba

¹¹¹ Jorge Reynoso Pohlenz. “Estar y no estar”, en *Estar y no estar. 15 instalaciones de Helen Escobedo*, México: UNAM, 2000, p. 29.

siendo promovido por el INBA.¹¹² Sus exposiciones siempre tuvieron una muy buena respuesta:

El tipo de exposiciones que Helen Escobedo organizaba en el MUCA desde 1961 estaban dirigidas a provocar interés y curiosidad entre el público universitario, y el segundo Salón no fue excepción. Cerca de tres mil personas asistieron a la inauguración, entre ellas David Alfaro Siqueiros, pero el éxito de la muestra no sólo se materializó en el número de visitantes, sino también en los comentarios favorables que suscitó”.¹¹³

Necesitaría un espacio aparte, en otra tesis, para seguir hablando de todos los aciertos de Helen Escobedo y lo que hizo por el arte mexicano. Su participación fue muy valiosa en el medio artístico y cultural de nuestro país.

Lo que quiero resaltar es sobre todo su empuje por trabajar así como siempre lo hizo Hora y también destacar lo que siempre las definió: ambas estaban desinteresadas del ego y renombre del “Artista”, siempre todo lo que hicieron fue por una motivación personal, estética, de principios, de formas de pensar, sin querer ser clasificadas específicamente como artistas consolidadas o integrantes de algún grupo cultural destacado, son ejemplos de seres que hacen siempre un trabajo honesto y comprometido.

¹¹² Schmilchuk, *op.cit.*, p.236

¹¹³ Pilar García de Germenos, “Salón Independiente: una relectura” en *La era de la discrepancia*, MUCA Campus, México, UNAM/Turner, 2007, p. 43.

V

Ida

Rodríguez

Prampolini

IDA RODRIGUEZ

La Dra. Ida Rodríguez, miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, es bien conocida por sus múltiples ensayos y artículos aparecidos en México o en el extranjero, en los cuales se ha hecho portadora de un nuevo concepto dentro del arte moderno. Doctorada en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad, ha hecho varios de estudios por varias partes del mundo, especialmente por Europa; a su regreso abandonó la investigación histórica propiamente y echó sus intereses hacia el arte y particularmente hacia las corrientes artísticas contemporáneas.

En arte, más que técnica, es filosofía y constructiva, puesto que denuncia la decadencia progresiva del arte centrado en el individuo. Abandona por una postura ética del artista en la que debe entenderse y servir al ideal de integrar nuevamente la creación artística en el ambiente de la vida del hombre. Pide para el arte una función espiritual basada en conceptos trascendentales. Con esta postura es posiblemente la única, entre las corrientes actuales de México, que defendiendo decidida y abiertamente, las valores de una nueva estética. Busca en última instancia la búsqueda de la esencia del arte en el arte de nuestros días se encuentra.

El libro que en la actualidad prepara para la Universidad de México constituye una recopilación documental e interpretativa de todos los movimientos artísticos de las últimas décadas que conducen a un "Nuevo Arte", del cual se refiere en las recopilaciones recopiladas de la "seriedad", "seriedad", o sea, por un lado, en el "arte del pasado" y "de la historia" realizado por el artista, entendido, en su caso, por el arte, en el de los que incluyen actualmente en "Arte" con el significado constructivo, intelectual y filosófico que a la postre, se subordina bajo el danda de un mundo estético y activo.

Lo que distingue su punto de vista de la gran mayoría de sus contemporáneos de profesión, es el continuo enfoque hacia las vanguardias constructivas.

Ida Rodríguez tiene dos hijos: Otilio y Luis Daniel; y es la esposa de Mariano Guzmán, el pintor, escultor y arquitecto cuyas obras están por las "Terceras de Ciudad de México" son simplemente excepcionales.



Fig. 13. Ida Rodríguez Prampolini en *Mujeres*, *Expresión Femenina*, no.98, 9 dic.1962.

Un año más de aniversario para la revista *Mujeres*. El festejo del cuarto año consecutivo y sin interrupciones de la publicación, que a muy poco de cubrir sus primeros 100 números había crecido y sufrido algunas modificaciones, la publicación seguía predicando la misma tesis: servir a los intereses de la mujer y sus derechos y cuidar que nunca se presenten frivolidades, cursilerías y entretenimientos vanos.¹¹⁴ Dentro de las primeras páginas encontramos un homenaje a la directora de la revista, Chelina, quien es reconocida por un amplio grupo de mujeres y de asociaciones públicas y privadas. Esperanza Zambrano es la encargada de dar un discurso donde define a Marcelina Galindo Arce, “Chelina”, de la siguiente manera:

Suma de idealismo y de acción, de motiva pasión y fortaleza, de subterráneas ternuras en increíble contraste con una indómita y leal agresividad; gran mujer ella, mujer fuerte de tiempos modernos, en su arrogancia y en su vitalidad, a tiempo que para derribar obstáculos y acometer difíciles empeños, surge en ella su imperioso poder acometido, hace -quizá a pesar suyo- franca y extensa dádiva de humanas bondades y de femenina comprensión y gentileza... Erguida siempre en postura de lucha y caudaloso derroche de voluntad y energías creadoras, eleva sobre sí misma su ideal y su obra, en un sentido vertical, ajeno incluso a sus propias pasiones y preferencias.¹¹⁵

Vemos pues que esta mujer tenía bastante carácter, evoca una imagen de la mujer masculinizada en su empuje y en su ideario político .

Como fuera, la revista había atravesado ya casi un centenar de números, experimentando y trabajando con una misma fórmula que es la que con algunos pequeños cambios perduró a lo largo de sus 25 años de publicación y con todo y su carácter de emisarias del gobierno en

¹¹⁴ *Mujeres, Expresión Femenina*, no.98 ,9 dic.1962.

¹¹⁵ *Ibid*, p.8

turno, mostraron una cantidad de mujeres del ámbito cultural de nuestro país dejando fuentes visuales no sólo de la existencia de dichas mujeres, sino mostrando también una mezcla de documentos donde se deja ver la vida cotidiana de estas mujeres dando un giro de lo privado a algo más público. Y sin duda éste aspecto fue propiciándose cada vez más desde la introducción de las revistas ilustradas, donde la frontera entre lo público y lo privado se va difuminando:

La información presentaba los asuntos públicos como tales, en su generalidad y exterioridad. La comunicación quiere hacerlos compartir personalmente a todos: aborda los problemas generales mediante ejemplos concretos con los cuales todos los ciudadanos pueden identificarse, dramatiza y apela a los sentimientos. Pretende “hacer vivir en directo” el acontecimiento, como si el espectador fuera un actor. De este modo disuelve las fronteras entre lo público y lo privado.¹¹⁶

De esa manera, encontramos en las fotografías de Horna para *Mujeres* esa intención por mostrarlas dentro de su ámbito privado, que idealmente hizo que las lectoras se sintieran de algún modo aludidas e identificadas pues la representación de esas mujeres en su “normalidad y cotidianidad” podría vincularlas y hacerles sentir empatía. La decisión de la editora y de Horna al seleccionar a las fotografiadas y las imágenes, deja ver como las mostrarían como *exempla* (como en las vidas ejemplares de los Santos) para ser tomadas como modelos y emularlas, incluso en el gusto de decoración, moda, peinados, etc.

Aludiendo a estos temas, la dinámica o método que utilizaba Kati Horna para estos trabajos, era asistir a la casa o lugar de trabajo de la fotografiada para realizar las sesiones fotográficas utilizando varios rollos de película y que en su resultado final mostraba parte de la esencia de las mujeres presentadas e interpretada por la cámara de Horna; creaba un lazo donde ella y la fotografiada se volvían cómplices, encontraban juntas la mirada, la pose, el momento en el que podía verse el interior de ambas. Podría hablarse de retratos

¹¹⁶ Prost Antoine y Gerard Vincent (coord.) *Historia de la vida privada. De la primera guerra mundial a nuestros días*, Madrid, Taurus, 1989, t. 5 , pp. 148-152.

psicológicos y que sin duda tienen una calidad artística importante. Encierran retratos mágicos, cargados de simbolismos y de seducción visual, donde resultan mujeres activas mostrando una parte de su trabajo, su vida y sobre todo de su feminidad. Al tomar varios rollos, tenía material suficiente para formar y elegir las fotografías que le permitieran composiciones que urdieran mejor la trama de cada historia. En ocasiones cortaba las fotografías para reencuadrarlas y así publicar exactamente lo que quería mostrar de cada una de ellas.

En el número 98, dentro de las ya famosas páginas centrales, es donde encontramos a la investigadora e historiadora de arte Ida Rodríguez Prampolini, tan bella como durante su coronación en el carnaval de Veracruz¹¹⁷. Mostrando además su lado interno, lo que la hacía ella, sus gustos y su profesión.

Las páginas que protagoniza Ida Rodríguez están compuestas diferente. La constante en otros números, como ya se había mencionado, era encontrar composiciones o secuencias de cinco fotografías y dos pequeños párrafos biográficos a modo de descripción mínima, en este número (que conmemoraba el cuarto año de la revista), encontramos ocho fotografías y varios párrafos que hablaban reflexivamente sobre su importante trayectoria académica y lo que la hacía una mujer ejemplar:

Su crítica, más que histórica, es filosófica y constructiva, puesto que denuncia la decadencia progresiva del arte centrado en el individuo. Abogando por una postura ética del artista en la que debe someterse y servir al ideal de integrar nuevamente la creación artística en el ambiente de la vida del hombre. Pide para el arte una función espiritual basada en conceptos trascendentales. Con esta postura es posiblemente la única, entre los críticos actuales de México, que defiende decidida y abiertamente los valores de una nueva metafísica. Resulta su labor una declarada búsqueda de la salida del callejón en el cual el arte de nuestros días se encuentra.¹¹⁸

¹¹⁷ Anécdota descrita completamente en la entrevista que le hace Olga Sáenz a Ida en *Del Carnaval a la Academia*, comp. Rita Eder y Olga Sáenz, Editorial Domés, México, 1987.

¹¹⁸ María Luisa “la china” Mendoza, “Mujeres notables” en *Mujeres, Expresión Femenina*, núm. 98, 25 de noviembre de 1962, pp. 26-27.

En el artículo se habla sobre la investigación que realizaba para su próximo libro: una recopilación documental e interpretativa de todos los movimientos estéticos de vanguardia. Se refiere, muy probablemente, a *El surrealismo y el arte fantástico de México*, en el cual Kati Horna forma parte de las reflexiones. Aunque Rodríguez Prampolini no la define como surrealista, sí la considera un “centro aglutinador” de distintos artistas que formaban parte del círculo surrealista. La crítica en cuestión narra la trayectoria de Horna y los distintos trabajos que realizó como fotógrafa en Europa y en México. Describiendo su trabajo dice: “Suprime lo superfluo, lo exterior y se queda con lo esencial, lo significativo, lo eterno: con el alma que en el contexto de la atmósfera surge con la elocuencia plástica de los grandes fotógrafos”.¹¹⁹

En las fotos que Horna toma de la investigadora podemos ver los valores universales y trascendentales que ambas predicaban tanto en la vida diaria como en el arte. De tal manera, nos encontramos con estas fotografías en el centro de la revista y en la página de la izquierda una serie de siete fotografías y el texto a una columna. En la página impar vemos el torso de Rodríguez Prampolini en primer plano sentada en una silla, que probablemente fuera un *butaque*, hojeando una publicación y detrás unas repisas con libros. Ahí está uno de sus refugios: el conocimiento, la investigación, que desde muy joven ha recorrido, profundizado y transformado. Su cabeza ligeramente rotada hacia su costado derecho mantiene una mirada pensativa, sin hacer contacto visual directo con la fotógrafa.

Al regresar a la página par, en la esquina superior izquierda, hay una foto de Ida Rodríguez acompañada de sus dos hijos Ferruccio y Daniel junto con la mascota. Sentados en un pilar de piedra, y aglutinados en el centro de la imagen, vemos una Ida contenta y maternal –dentro de otros números de la revista, era muy importante resaltar estos aspectos como la maternidad para mostrar que además de ser productivas intelectualmente, nunca

¹¹⁹ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983, p. 79.

dejaban de lado a sus hijos, por otro lado nunca aparecían en el rol de esposas, los maridos en ocasiones podían ser evocados pero nunca aparecen físicamente.¹²⁰ A la derecha, en la siguiente imagen, está la investigadora Rodríguez en un formato vertical, en un plano americano, parada en 3/4 de perfil en alguna esquina de la casa por donde entra una gran cantidad de luz natural que la ilumina y resalta sus rasgos tenues y joviales. Acompañándola, una escultura que se deja ver gracias al juego de contraluz que utiliza Horna para resaltar esa pieza; se trata de *Custodia XII* de Mathías Goeritz. En el texto que acompaña a las fotografías, se menciona a Goeritz como esposo de Ida y también como un reconocido pintor, escultor y arquitecto. La mención pudiera corresponder a que la fotógrafa era muy cercana a la pareja y encontraba interesante y propositivo también el trabajo de Goeritz. En la siguiente foto en ángulo contrapicado, vemos abajo a la izquierda una figura de bulto de extracción religiosa, coprotagoniza la imagen junto a Ida, situada arriba a la derecha, nivelando la imagen. Hay una relación en las manos de ambos personajes; a cada uno sólo podemos verle una mano. La figura de bulto con la palma hacia arriba, Ida con la palma hacia abajo, como si estuvieran a punto de tomarse de la mano, armonizan la composición. De nuevo Ida evita la mirada directa hacia la cámara, pero al final, la composición general que crea Horna con las distintas imágenes nos revelará a quién está mirando verdaderamente. Esta foto nos remite a los principios de la vida académica de Ida Rodríguez Prampolini, donde la Historia y el siglo XVI eran su especialidad y donde sus primeras investigaciones se concentraron y la hicieron acreedora de respeto dentro de la academia¹²¹. La siguiente fotografía nos habla también de su trabajo, su gusto por la investigación de la imagen, la encontramos de nuevo en contrapicado revisando su colección de diapositivas, las que le acompañaban en su labor de

¹²⁰ Sobre esto podemos mencionar las sobresalientes fotografías de mujeres acompañadas de sus hijos y en el rol de madre como Gabriela Geles Cabrera en el no.41(1960), Lilia Carrillo en el no.33 (1960) o Rosario Castellanos en el no.69 (1961).

¹²¹ Tal como fueron sus dos primeras investigaciones importantes *La Atlántida de Platón en los cronistas del siglo XVI* y *Amadises de América. La hazaña de Indias como empresa caballeresca*.

enseñanza en la Universidad Nacional Autónoma de México donde hasta la fecha orienta y siembra en sus alumnos algo que sin duda florece no en conocimientos específicos sino en una manera diferente de entender y teorizar los objetos de estudio. Ella misma contestando a una pregunta sobre su labor de enseñanza responde “Me interesa puntualizar que como profesora me importa transmitir, más que el conocimiento de la historia del arte, una actitud humanista que trascienda la sola vocación profesional”.¹²² Avanzando un poco la mirada, lo siguiente que observamos es una composición con la pieza *Salvador de Auschwitz XI*, (1954) de Goeritz, que enmarca la figura de la académica con el ángulo abierto que se forma del costado izquierdo de este crucifijo constructivista. La vemos de las rodillas hacia arriba portando elegantemente un vestido y volteando al lado izquierdo. Inmediatamente después sigue otra foto en un plano un poco más abierto que los anteriores, donde los puntos claros y oscuros hacen una imagen de mucho contraste y con líneas que se corresponden. Ahí vemos a Rodríguez Prampolini sentada en una escalera que dentro de la imagen no lleva a ningún sitio, es tan sólo un pedestal. Coincidente con la columna que está detrás, el torso de Ida se fusiona con dicho poste. Podemos interpretar esta fotografía como una metáfora de la sabiduría y sencillez de Ida, que así como la columna, se encuentra erguida, y es fundamento para muchas otras construcciones intelectuales. Por último, la fotografía que sostiene el texto, es distinta. En una picada prominente y esta vez de frente y mirando a cámara, pareciera dar el primer paso a subir las escaleras.

En conjunto vemos a Ida Rodríguez Prampolini alrededor de los suyos, con sus objetos y sus gustos, sin dejar de lado su imponente figura y su mirada analítica.

Analizando la composición en esas dos páginas centrales podemos notar algo que en el trabajo de Kati Horna era una constante: reflejos como metáforas visuales. Me refiero

¹²² Rita Eder y Olga Sáenz (comps.), *Del Carnaval a la Academia*, México, Editorial Domés, 1987, p. 168.

en este caso a que en cada una de las imágenes contrapuestas podemos encontrar miradas que se entrecruzan, miradas de Ida que miran, reflejos sin serlo literalmente.

Se podría leer esta composición de Horna como una articulación con tintes surrealistas, pretexto de la publicación en la que estaba trabajando Rodríguez Prampolini y derivada de sus propios intereses estéticos. En las fotografías una Ida Rodríguez Prampolini mira a la otra de vuelta, excepto en la última, que al ver directamente a la cámara su mirada sale, haciéndonos partícipes del juego donde ella es vista por la fotógrafa, por ella misma y por nosotros. Pero en esa última fotografía, cuando ella voltea nos obliga a confrontar su mirada y a que también seamos vistos por ella.

A Horna y a Rodríguez Prampolini las une ese compromiso social que las hacía buscar y resaltar siempre el lado más humano del arte y de la estética, nunca el arte por el arte.

El éxito de un buen retrato se encuentra en la efectividad de expresar algo, o algo sobre alguien, pero el retratado depende mucho de la calidad y cualidad de las percepciones del fotógrafo y en la buena habilidad de mostrar las peculiaridades aparentes y de carácter de un modo que sea claro para los espectadores. Por lo tanto Horna hace un trabajo pulido y redondo, mostrándonos particularidades de aquellas retratadas, tenía ese ojo que veía para verse a sí misma.

Así como estos retratos espléndidos que nos entrega Kati Horna de Ida Rodríguez Prampolini, hay muchísimos otros dentro de esta sección de la revista *Mujeres* que deben ser revalorados y releídos, pues la importancia que tienen como documentos históricos, estéticos y de género de una época específica, es innegable. Si bien nunca se buscaría en ellos una copia de la realidad “tangible” podemos discernir elementos ideológicos y representativos que dan testimonio de aquello que no siempre es expresado en la historiografía convencional.

.VI
Kitty
de
Hoyos



Fig.14. Kitty de Hoyos en la portada de *Mujeres, Expresión Femenina*, no.49, Nov.1960.



—PORTADA—

KITTY DE HOYOS, la siempre sensacional Kitty de Hoyos, engalana con su belleza nuestra Portada de Aniversario. Entre foto y foto, observamos los cambios de Kitty: ya no es aquella joven de cara ingénua que aspiraba solamente a ser estrella de la pantalla; ahora lleva marcado en los ojos un sello de introversión propio solamente de aquellos a quienes la sensibilidad artística a tocado a sus puertas. Sus actuaciones teatrales, el constante estudio a que está sometida; sus viajes a Europa, la han transformado. Kitty, inteligente y pensante, sabe que el estrellato es efímero; pero también sabe que ser actriz cuesta más trabajo, más tiempo, pero que es para toda la vida. Ha optado por este camino y es seguro que si no desvía su ruta, alcanzará el privilegio de mancomunar la belleza y la inteligencia, aspecto que solamente a unas cuantas predestinadas les es dable alcanzar.

(Fotos: KARI)



Fig.15. Kitty de Hoyos en la contraportada de *Mujeres, Expresión Femenina*, No.49, Nov.1960

La portada del 3 de noviembre de 1960, que correspondía al número 49 de la publicación, la protagoniza de manera espectacular la actriz Kitty de Hoyos, una imagen que llama la atención en cuanto se le mira, a la vez de proyectar una mujer totalmente seductora y dueña de su mirada que reta al espectador-lector daba también una cierta imagen de ternura y algo de extrañeza, pues al tener ese perro tan cerca de la protagonista de la portada, no es muy claro el mensaje que se quiere transmitir.

De una belleza incomparable, vemos a una actriz con una piel tersa y juvenil, de ojos grandes, almendrados y expresivos, boca grande y carnosa pintada de rojo, cabello oscuro, corto, luciendo unas medias perlas (de las que sólo vemos la que pende de su oreja derecha) y un suéter de angora blanco. Sostiene un pequeño perro un poco despeinado pero que crea resonancia y hace un juego con la textura del suéter. Sin duda Kati Horna ha captado en los ojos de Kitty de Hoyos una profundidad que hace que no podamos dejar de mirarlos. Aunque repito que la imagen en conjunto, a decir verdad, crea un poco de confusión.

En la contraportada se deja leer bajo el título de –PORTADA- el siguiente texto:

Kitty de Hoyos, la siempre sensacional Kitty de Hoyos, engalana con su belleza nuestra Portada de Aniversario. Entre foto y foto, observamos los cambios de Kitty: ya no es aquella joven de cara ingenua que aspiraba solamente a ser estrella de la pantalla; ahora lleva marcado en los ojos un sello de introversión propio solamente de aquellos a quienes la sensibilidad artística a tocado a sus puertas. Sus actuaciones teatrales, el constante estudio a que está sometida; sus viajes a Europa, la han transformado. Kitty, inteligente y pensante, sabe que el estrellato es efímero; pero también sabe que ser actriz cuesta más trabajo, más tiempo, pero que es para toda la vida. Ha optado por este camino y es seguro que si no desvía su ruta, alcanzará el privilegio de mancomunar la belleza y la inteligencia, aspecto que solamente a unas cuantas predestinadas les es dable alcanzar.¹²³

El uso de adjetivos como “inteligente y pensante”, indican que el texto quiere hacer notar que no es una belleza vacía.

¹²³ *Mujeres, Expresión femenina*, núm. 49, 3 de noviembre de 1970, contraportada.

En cuatro fotografías repartidas por el editor en la página se despliegan esta serie de retratos de Kitty de Hoyos. Un par de *beauty shots*¹²⁴ y otras dos en tomas un poco más abiertas, se deja ver a la actriz posando y haciendo notar su belleza indiscutible.

La confusión radica tanto en la historia de esta novel actriz, que sin duda es controversial y lo que se quiere mostrar de ella mediante estas imágenes.

Kitty de Hoyos (María Cristina Vega Hoyos), hija del matrimonio formado por Héctor Vega López y Borinquen Hoyos, nació el 8 de febrero de 1937 en la Ciudad de México y desde muy niña actuó papeles infantiles en la televisión con el elenco de Enrique Alonso “Cachirulo” y en los teleteatros que, todavía en blanco y negro, produjo Manolo Fábregas. Estudió actuación en la Academia Cinematográfica de la ANDA, cuando la dirigía Andrés Soler, y tuvo su primer contacto con el cine apareciendo en la película de Roberto Rodríguez *Que bravas son las costeñas*.

Pero justo cumpliendo 18 años comenzó a trabajar con Pedro Calderón, uno de los primeros productores de cine de género de “encueratrices”, haciendo una de sus primeras apariciones (su segunda) en la pantalla grande en el año de 1955 protagonizando la película de melodrama y adulterio *Esposas infieles* de José Díaz Morales, donde actuaron también Columba Domínguez, Lilia del Valle, Armando Calvo y La “Chula” Prieto. Con el pretexto de hacer poses escultóricas en la variedad de un cabaret, Kitty de Hoyos mostró su cuerpo totalmente desnudo y quedó marcada para siempre, siendo una de las primeras actrices en hacerlo.¹²⁵ El primer desnudo dentro del cine mexicano lo hizo Ana Luisa Peluffo que también muy joven y en su cinta debut: *La fuerza del deseo* (1955) realizó un desnudo en pos del melodrama, se trataba de la historia de un pintor y su modelo, un desnudo escultural.¹²⁶

¹²⁴ Tipo de encuadre donde se hace un close-up enfatizando la belleza del personaje o cosa fotografiada

¹²⁵ *Reforma*, jueves 30 de diciembre de 1999.

¹²⁶ Jorge Alberto Lozoya (coord.), *Cine Mexicano*, México, IMCINE, 1992, p. 133.

Como se menciona, aquellos desnudos estaban insertos en un cierto tipo de cine que estaba cambiando en México: el melodrama. “Lejos de desaparecer, el melodrama se renueva e incluye temáticas inspiradas en el ineludible modelo hollywoodense. Con la normalización del adulterio y con la masificación de la prostituta, surge un nuevo impulso moralizador: la industria refrenda verbalmente la tradición y disemina visualmente la sensualidad”.¹²⁷ La época de oro del cine empezaba a quedarse un poco atrás para pasar a un reclamo de modernidad donde se ofreció a un público principalmente urbano una larga lista de mujeres-vampiresas, seductores, luchadores, etc.

Pero sobre todo fueron posibles estos desnudos porque sólo dejaban ver pechos, más no pubis, sin mencionar que las desnudadas debían permanecer absolutamente quietas, inmóviles pues lo que se buscaba era compensar el pecado del desnudo con la virtud de la inmovilidad: “al moralismo le gustan las mujeres quietas”.¹²⁸

En 1956 Kitty de Hoyos se lanzó al teatro de revista; se presentó en los escenarios de los Teatros *Lírico*, *Follies* y *Nuevo Ideal* que eran de los grandes escaparates para este tipo de entretenimiento.

Pero siendo una joven con mucho empuje y ganas de traspasar esa fachada de desnudista por la que se le había conocido, Kitty de Hoyos se acercó a Salvador Novo quien vio en ella una gran capacidad y un gran potencial para convertirla en una primera actriz del teatro en México”¹²⁹.

Novo y la actriz habían sido presentados alguna vez por el “Güero” Bustamante, en un homenaje a Cantinflas pero cuando realmente hicieron contacto fue en una ocasión que Kitty fue a comer al restaurante “La Capilla” con un cercano amigo de Novo. Ahí Kitty lo invitó a ver la obra de teatro en la cual estaba participando en ese momento. Sobre el día

¹²⁷ Bonfil Carlos y Monsiváis Carlos, *A través del espejo*, México, IMCINE y ediciones El Milagro, 1994, p.44.

¹²⁸ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Ediciones Mapa, 1998, p.190.

¹²⁹ *Reforma*, viernes 31 de diciembre de 1999.

que la conoció Novo cuenta: “No traía una gota de maquillaje sobre la tersura de pétalo de su piel. Apenas el *rimmel* subrayaba sus ojos intensos, y el *lipstick* pálido contorneaba su boca fresca”.¹³⁰ De este modo Novo la visita en la obra *504* que se presentaba en el Teatro *Ródano* y se lleva una grata sorpresa al ver que Kitty hace unas muy buenas interpretaciones, menciona que si el la dirigiera lo primero que haría sería “domesticar su mirada para hacerla servir a sus situaciones y a sus escenas, y no sólo a su personal belleza. Y hacerla conquistar un registro vocal más amplio y capaz por ello de matices más dramáticos”.¹³¹ Al terminar la función acude a los camerinos para darle sus felicitaciones, ahí Kitty le pregunta si la aceptaría como alumna, Novo acepta y así empiezan una relación maestro-alumna interesante, al poco tiempo ya estaban trabajando en una obra. La llama para montar *Sangre Verde* de Silvio Giovanetti; que sería una obra con la que Novo inauguraría en el Teatro *Orientación* la rama de teatro experimental de la temporada de Bellas Artes.¹³² La obra corrió con la mejor de las suertes y tuvo encendidos elogios, demostrando que Kitty podía realmente actuar y no sólo aparecer en películas en que no luce más que sus atractivos físicos o alguna que otra obra de teatro en la que se pretendió capitalizar esos mismos atractivos, Novo vio el esfuerzo de Kitty por lograr algo distinto.¹³³

Así fue integrándose a la actuación en teatro y cine mucho más serio llegando a recibir la *Diosa de Plata* y *El Herald*, por su actuación en *Los cuervos están de luto*. Como se mencionó antes, llegó a ser alumna muy cercana de Novo, al grado de tutearlo cuando él no permitía que otros alumnos lo hicieran: “ De Kitty, tardé en acostumbrarme a tolerarle el tuteo, y más tardaron los muchachos que se sentían incómodos cada vez que en los ensayos se dirigía a mi sin el respeto con que todos los demás abordan al maestro”.¹³⁴

¹³⁰ Salvador Novo, *La vida en México en el sexenio de Adolfo López Mateos*; prólogo Sergio Gonzalez Rodríguez, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, p. 58.

¹³¹ *Ibid.*, p. 60.

¹³² Se inauguró en septiembre de 1959.

¹³³ *Ibidem.*, p.143. idem de qué, ojo repite el referente

¹³⁴ *Ibidem.*, p.xx

Aunque tuvo estos logros dentro del teatro más académico a la par siguió dando presentaciones de teatro de revista o de *vedette*, pues le iba muy bien, esto sucedió porque los gustos del público estaban cambiando, al volverse un público mucho más centrado en las grandes ciudades, querían espectáculos acorde: “Si el baile de salón es producto de los grupos criollos y, en especial, de los grupos criollos metropolitanos, el *dancing* responde, por razones paralelas, al impulso organizativo, estético y social de los habitantes de las zonas urbanas de América Latina”.¹³⁵

Sin embargo creo que el estereotipo de artista que le dieron era un poco complejo de asimilar para la moralidad de la sociedad de ese entonces. En general en el imaginario del hombre de clase media mexicana existían algunos tipos de mujeres que tanto el cine como el teatro habían promovido, de entre los cuales destaca el de la madre-esposa, sacrificada y abnegada y otra mucho más liberada que desbordaba sensualidad:

La *vedette* es el punto intermedio entre estos dos tipos de mujer. Talentosa, versátil, independiente, bella, la *vedette* se erige en símbolo para el hombre de clase media. La *vedette* impone su presencia: nadie puede hacer lo que ella ni representar (en todos los sentidos de la palabra) lo que ella representa. Así se convierte en el ideal de “la otra” que aparecerá un día gracias a los azares de la parranda o la fiesta. La *vedette* es la mujer más temible y a la vez la más deseada. Clientes y empresarios la buscan, la lanzan y la añoran cuando ella, gracias a su esfuerzo, se convierte en estrella.¹³⁶

Así pues para ser *vedette*, se tiene que ser ágil de mente y de cuerpo, y por supuesto, manejar sus dotes naturales o adquiridas y asimismo tener una fuerte presencia para lograr la atención de los más variados públicos y para organizar el ambiente por medio del cual podrá entregarles lo mejor de ella como artista.¹³⁷

Para el tiempo en que salió en la portada de la revista *Mujeres* ya había sido protagonista del escandaloso desnudo, pero sobre todo, tenía poco de haber debutado en la

¹³⁵ Dallal Alberto, *El dancing mexicano*, México, UNAM-IIE, p. 124.

¹³⁶ *Ibid.*, p.151.

¹³⁷ *Ibidem.*, p151

escena dramática con Salvado Novo y la puesta de *Sangre Verde*. Eso explica el texto que acompaña a las fotografías, posicionándola como una mujer que quiere aprender y no ser vista sólo por su belleza. Eso explicaría también el tipo de fotografías que le tomó Kati Horna pues a pesar de que muestran sin duda su admirable belleza, no se enfocan en ningún momento en su escultural cuerpo. Kati hace que predomine la fuerza de su mirada, y evitando cualquier tipo de distracción portando un par de suéteres que la cubren enteramente, y en cuanto a la fotografía específica de la portada hacen que el pequeño perro maltés le aporte no sensualidad sino ternura o un detalle maternal, o tal vez ese momento de transición en el cual como lo dice el pequeño texto deja de ser una inocente muchachita.

Es una de las mejores portadas y contraportadas de toda la revista, y cómo no tener una muy especial si celebraban dos años de vida de su publicación.

En la editorial, Marcelina Galindo Arce recalca el propósito de su revista. Al respecto comenta: “ En nuestras páginas han encontrado cabida las escritoras y las periodistas de distintos criterios y han expuesto con entera libertad su pensamiento. Hemos trabajado en una línea de conducta irreductible, en defensa de la liberación de la mujer y por la dicha de sus hijos”.¹³⁸

Otro ejemplo muy importante de la ambivalencia de la revista en cuanto a su punto medio entre revista femenina y revista feminista, Adelina Zendejas escribe un texto sobre la mujer y la revolución mexicana donde destaca la participación del sector femenino dentro de la batalla por la democracia y habla sobre la importancia de personajes casi siempre olvidados en la historia de la Revolución como Carmen Serdan, Maria Arias, Juana Gutiérrez de Mendoza, Elena Arizmendi, Josefina Ocampo y Eulalia Guzmán, entre otras. Por lo que me parece que este tipo de reportajes y textos realmente resaltan una intención

¹³⁸ *Mujeres, Expresión femenina*, no.49, 3 de noviembre 1970, p. A

por divulgar y concientizar al público lector sobre la lucha de la mujer y el papel de la mujer en la historia de nuestro país, cosa que en pocos medios hasta ese momento se hacía.

Es además una ocasión especial también para las páginas centrales de la Revista Mujeres y la sección que llevaba Kati Horna. Muestra no a una, sino a todas las colaboradoras de la revista, donde no todas las fotos son de Kati pero sí la formación y montaje de algunos de los retratos de las periodistas y literatas, acompañándolas pequeñas semblanzas de cada una de esas mujeres. Digamos que hicieron lo que cada número acostumbraban pero con todas las colaboradoras de la revista.

Analizando nuevamente su amplia colaboración con el gobierno, en este número encontramos decenas de desplegados de felicitación de parte de gobernadores y grupos sindicales que se dispersan a lo largo de toda la revista, destacando la correspondiente a la Federación de Trabajadores del Distrito Federal que a página completa felicita y desea que siga con éxito la revista.

Al elegir una portada y no otra de las distinguidas mujeres que se presentaban en las páginas centrales de la revista *Mujeres* lo que se quiere mostrar es cómo se van construyendo diferentes identidades a partir de las representaciones que se publicaron en la revista, porque por un lado tenemos a todas estas mujeres que forman parte de un grupo intelectual al dedicarse a la literatura, pintura, escultura, academia, galerías, etc. Mujeres que a través del lente de Horna fueron representadas en sus propios quehaceres artísticos y dando una imagen ejemplar de individualidad, capacidad y acción, mientras que no menos importantes pero si representadas totalmente distinto a las mujeres que se desarrollaban más en medios como la actuación y la música popular, donde vemos imágenes detallando su belleza y su porte.

El caso específico de Kitty de Hoyos es interesante por la carga social que tenía el tipo de trayectoria de esta mujer del espectáculo y a la conclusión que se llega es que

usaron el medio para tratar de suavizar un poco la imagen de *vedette* y desnudista por la cual era conocida, para reivindicarla por su esfuerzo y talento. Al mencionar que Kitty inteligentemente sabe que la fama del estrellato (a base de desnudos o banalidades) se desvanecen, pero que la educación y la preparación de tratar de ser una actriz quedan para siempre.¹³⁹

¹³⁹ *Mujeres, Expresión femenina*, no.49, 3 de noviembre 1970, contraportada.

Conclusiones

Se puede problematizar el material que existe para la memoria; Ricoeur, por ejemplo, se concentra en documentos escritos (historiografía), aunque también piensa en la representación, nunca habla de la fotografía directamente. Como se pudo ver a lo largo de este trabajo, la fotografía puede ser una constructora de conocimiento y memoria mediante la investigación de las imágenes.

Didi Huberman acierta diciendo que “hace falta imaginación para volver a ver las imágenes y, por lo tanto, para volver a pensar la historia”.¹⁴⁰

Y explica más a profundidad su punto:

Una imagen sin imaginación es, simplemente, una imagen a la que no hemos dedicado un tiempo de trabajo. Porque la imaginación es trabajo, ese tiempo de trabajo de las imágenes, que sin cesar actúan chocando o fusionándose entre ellas, quebrándose o metamorfoseándose. Todo ello actuando sobre nuestra propia actividad de conocimiento y de pensamiento. Así pues, para saber, hay que imaginar: la mesa de trabajo especulativa debe ir acompañada de una mesa de montaje imaginativa.¹⁴¹

Pero también hace la advertencia que pensar con la imaginación no significa abandonarse a los espejismos de un único reflejo, sino que habla más bien de la construcción y el montaje de variables formas relacionándolas entre ellas. Y recalca que “lejos de ser un privilegio del artista o una pura legitimación subjetivista, la imaginación forma parte integrante del conocimiento en su maniobra más fecunda, aunque -por ese motivo- más arriesgada”.¹⁴²

¹⁴⁰ Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Machado, 2008, p.310

¹⁴¹ *Ibid.* p.177

¹⁴² Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo, memoria visual del holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, p.179

Las imágenes que forman el archivo de Kati Horna, y en especial todas las fotografías que tomó para la publicación periódica *Mujeres*, son en cierto modo huellas y pruebas de la vida cotidiana de mujeres artistas e intelectuales, y están ahí esperando ser interpretadas, reencontradas, resignificadas. Esas fotografías tienen el poder de que alguien profundice su lectura mediante la investigación del tema y de los objetos mismos, para actualizar un momento clave del desarrollo de la modernidad mexicana.

Al abordar las fotografías de la revista *Mujeres*, se pueden entender y reconstruir diversos hechos de indole política, económica, social y cultural vistos desde la perspectiva de esas mujeres que escribían y colaboraban con ese medio informativo. Debemos entender lo importante que fueron este tipo de revistas para la difusión de ideas y la elaboración de estereotipos e ideales de la mujer.

Este trabajo demuestra como se cocina un imaginario en un momento de transición en un país que se está adaptando a una modernización.

Dentro de esta investigación encontramos fragmentos de las vidas de seis mujeres que se van entrelazando. Mujeres que forman parte de una generación que vivió durante el siglo XX en México y que cambió la manera de representar y ver a las mujeres.

Pudimos conocer el empuje político de Marcelina Galindo Arce, la visión fotográfica, y de la mujer como ente activo dentro de la sociedad, de Kati Horna; el mundo y personajes fantásticos de Leonora Carrington; la investigación y vida académica de Ida Rodríguez Prampolini; el trabajo y perseverancia de Helen Escobedo y, por último, la histrionicidad y belleza de Kitty de Hoyos. Todas estas vidas entrelazadas desde un punto muy importante a resaltar: el entorno doméstico, lo íntimo y la maternidad y el trabajo. Se trata de vidas retratadas dentro de sus hogares y entornos más cercanos, son imágenes que se convierten en universos abiertos donde el ser de esas mujeres trabajadoras queda

auspiciado por sus moradas.¹⁴³ Ya decía Lucy Lippard sobre lo interior y privado de las mujeres y sus ambientes hogareños: “The importance for women for domestic imagery as a starting point, because its there, because its what they know best, because they can’t escape it”.¹⁴⁴ Para la misma Kati su hogar era un lugar especial por todos los objetos casi mágicos que guardaba, y todos los convivios que ahí se llevaron a cabo. Decía Leonora Carrington en *La trompetilla acústica*: “Las casas son como los cuerpos. Nos apegamos a sus muros, sus techos y sus objetos, del mismo modo que a nuestros hígados, esqueletos y torrente sanguíneo”¹⁴⁵.

A través de las imágenes abordadas en la investigación y en general las pertenecientes a todo el catálogo que se tomó para la revista *Mujeres. Expresión Femenina*, podemos concluir que su autora Kati Horna fue una mujer con una gran entereza, de un espíritu incansable, de un especial e ingenioso sentido del humor negro, trabajadora y siempre coherente con sus ideales y sobre todo una fotógrafa vanguardista. Se notó que tenía una propuesta estética muy clara de acercarse a la fotografiada de una manera más sentimental que documental, repetía muchos encuadres y por supuesto si pudieramos hablar de un método, diría que era llegar y hacer sentir cómodas a las retratadas, tratándo de que actuaran naturalmente y haciendo lo que harían si la fotógrafa no estuviera ahí.

Por otro lado, queda destacar la idea de la mujer y el trabajo donde parece existir un problema de semi-invisibilidad histórica de la mujer y su colaboración en el trabajo en México y de un escaso protagonismo de las mujeres (no que tengan que ser protagonistas todo el tiempo) pero su papel y su quehacer es muy importante igual que el de todos los sujetos sociales activos en un país para entender el avance de este o simplemente sus idearios y representaciones.

¹⁴³ Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 279 p.

¹⁴⁴ Lippard, Lucy, *From the Center. Feminist essays on women’s art*, New York, Dutton, 1976, p.51.

¹⁴⁵ Carrington, Leonora, *La trompetilla acústica*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977, p.130

La educación sería un punto clave, y una de las características que une a todas las mujeres aquí representadas, pues gracias a que recibieron una instrucción académica o técnica es como lograron insertarse en sus campos de trabajo. “La mayor escolaridad de las mujeres ha propiciado su inserción en el ámbito público de manera calificada, sus posibilidades de competencia en el mercado laboral son mayores, al tiempo se presentan las posibilidades para que se constituyan en sujetas autónomas que conocen y ejercen sus derechos”.¹⁴⁶

Así es como esas mujeres que fueron, si no precursoras, sí muy tenaces en su lucha por la inserción femenina en los campos de acción y de trabajo, hicieron que la incorporación de las mujeres a la actividad económica creciera de manera sostenida durante los últimos 25 años: “La tasa de participación económica femenina pasó de 17.6%, en 1970, a 31.5%³⁰ en 1991, para alcanzar, en el primer trimestre de 2012, el 43.5%³¹. Es decir, durante los últimos cuarenta años, la participación de las mujeres en el mercado laboral ha crecido en más del 50%”.¹⁴⁷

Pero haciendo un balance, y tomando en cuenta todos esos esfuerzos aún en estos años, el porcentaje de las mujeres que han desempeñado cargos públicos es menor a la de los ejercidos por hombres. Desde que las mujeres tuvieron el derecho de votar y ser elegidas en 1953, han buscado estar dentro de la vida pública y política pero la realidad es que el género femenino actualmente representa más del 50% del total del padrón electoral y los cargos públicos ocupados por mujeres no llegan ni al 15 %: “En 16 legislaturas de 1953 a

¹⁴⁶ Sánchez Olvera, Alma Rosa, *La mujer mexicana en el umbral del siglo XXI*, México, UNAM, 2003 p. 26.

¹⁴⁷ De la Vega Gómez Óscar, *Rubros de una modernización laboral en México*, 2012, http://www.imef.org.mx/Ponencia2012/cap03/c03_2.4.html#mujeres, visto en mayo 2013.

2000 han participado 476 mujeres en el ámbito legislativo, frente a 4948 hombres, lo cual representa menos del 10 por ciento en poco más de 47 años”.¹⁴⁸

Por esa misma razón parece que retomar y estudiar estas temáticas y lo que ha sido de su representación es una labor importante y que no se debe dejar de lado.

¹⁴⁸ . Sánchez Olvera, Alma Rosa, *La mujer mexicana en el umbral del siglo XXI*, México, UNAM, 2003 p38

Cronología

1912 – Bajo el nombre de Katherine Deutsch, nace Kati Horna en Hungría.

1916- Se realizó el primer Congreso Feminista, específicamente el 13 de enero. Este fue impulsado por el general Salvador Alvarado como Gobernador de Yucatán y las organizadoras fueron Consuelo Zavala, Dominga Canto, Adolfinia Valencia de Ávila, María Luisa Flota, Beatriz Peniche, Amalia Gómez, Piedad Carrillo Gil, Isolina Pérez Castillo, Elena Osorio, Fidelia González, Candelaria Villanueva, Lucrecia y Adriana Badillo, Rosina Magaña y Consuelo Andrade.

1917- Nace Leonora Carrington en Londres.

1920- Nace Marcelina Galindo Arce

1923- La Sección Mexicana de la Liga Panamericana de Mujeres convocó al Primer Congreso Nacional Feminista, que se reunió en la Ciudad de México, con la asistencia de 100 delegadas.

1925 - Nace Ida Rodríguez Prampolini

1929 - Creación del PNR (Partido Nacional Revolucionario)

1933 – Kati Horna huye de Hungría y va a Paris, donde trabaja para Agence Photo.

1934 - Asume la presidencia de la república el Gral. Lázaro Cárdenas

- Nace Helen Escobedo en México.

1935 - Por primera vez las mujeres participaron en las votaciones internas del Partido Nacional Revolucionario (PNR)

1937 - Mujeres del partido oficial conforman el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDN), junto con militantes o cercanas al Partido Comunista. Se mantuvo estructurado en torno a una demanda única: el derecho de las mujeres al voto.

Las mujeres se manifestaron y buscaron el apoyo del presidente Lázaro Cárdenas, que les prometió enviar al Congreso una iniciativa de ley para reformar el artículo 34 constitucional.

- Kati Horna llega a Barcelona y conoce a José Horna.

- El presidente Lázaro Cárdenas envió a la Cámara de Senadores la iniciativa para reformar el Artículo 34 constitucional, como primer paso para que las mujeres obtuvieran la ciudadanía. En 1938 la Reforma se aprobó y ese mismo año lo fue en la mayoría de los Estados.

- Arriba León Trostky a México

- Nacionalización de los Ferrocarriles.

- Creación del Banco Nacional de Comercio Exterior.

- Se funda el Instituto Politécnico Nacional.

1938 – Las demandas del FUDPM (Frente Único Pro-Derechos de las Mujeres) no son tomadas en cuenta.

- Expropiación petrolera por Lázaro Cárdenas

- El PNR (Partido Nacional Revolucionario) se transforma en PRM (Partido de la Revolución Mexicana)

1939 - El General Manuel Ávila Camacho es designado candidato oficial.

- Da inicio oficialmente la Segunda Guerra Mundial.
- Refugiados españoles, vinieron a México procedentes de Francia, traídos en junio de 1939 en el barco Sinaia.
- Kati Horna y José Horna llegan a México en octubre.
- El General Juan Almazán se postula como candidato opositor.
- Formación del PAN (Partido Acción Nacional)

1940 - Manuel Ávila Camacho es electo presidente de la República Mexicana.

- León Trotsky es asesinado en su casa en Coyoacán en la Ciudad de México.

1941 - Vicente Lombardo Toledano deja de ser secretario de la CTM (Confederación de Trabajadores Mexicanos) y es sustituido por Fidel Velázquez.

- Nace Kitty de Hoyos

1942 - México Declara la guerra a los países del Eje Alemania, Italia y Japón; da inicio así la participación de México en la Guerra Mundial.

- Firma del pacto de Estados Unidos para el arreglo de la indemnización de las empresas petroleras norteamericanas.

1943 - Manuel Ávila Camacho tiene entrevista con el presidente Franklin D. Roosevelt.

- Se crea el IMSS (Instituto Mexicano del Seguro Social).
- se funda la Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

1944 - un grupo de combate de la Fuerza Aérea Mexicana compuesto por dos escuadrones aéreos de combate salen de la antigua estación de Buenavista rumbo a los EE.UU. para recibir entrenamiento como grupo, y así ser enviados luego al frente del Pacífico en Asia, específicamente a las Islas Filipinas, bajo la bandera mexicana aunque integrado a un grupo estadounidense de combate; a este grupo se le dio el nombre de Fuerza Aérea Expedicionaria Mexicana con distintivo Escuadrón 201.

1945 – Fin oficial de la Segunda Guerra Mundial

- Conferencia sobre la guerra y la paz en México.

1946 - El PRM (Partido Revolucionario Mexicano) se transforma en el PRI (Partido Revolucionario Institucional).

Miguel Ángel Valdés reforma el artículo 115 constitucional, para dar reconocimiento parcial al sufragio femenino al legalizar la participación de las mujeres como electoras y candidatas en los procesos electorales.

1947 - Se crea la Secretaría de Bienes Nacionales

- Sale la moneda de plata de 5 pesos.

- Se inaugura la Av. Chapultepec entre Balderas e Insurgentes.

- Es modificada una fracción del artículo constitucional 115; que expresa que cada municipio será administrado por un ayuntamiento de elección popular directa y no habrá ninguna autoridad intermedia. En las elecciones municipales podrán participar las mujeres en igualdad de condiciones que los hombres, podrán votar y ser candidatas.

1948 - El gobierno de México se une a la Conferencia Interamericana anticomunista.

- El peso mexicano pierde valor frente al norteamericano a 8.65

- Construcción del multifamiliar Miguel Alemán en la Ciudad de México.

1949 - Se crea la Dirección y el Consejo Nacional de Turismo.

- Muere el muralista José Clemente Orozco.

- En el periódico Novedades, entre 1949 y 1961, se publicó *México en la Cultura*, con Fernando Benítez a la cabeza y que emigró a *Siempre!* con el nombre de La Cultura en México.

- Octavio Paz escribe *El laberinto de la soledad*

1950 - Se crea el Instituto de Investigaciones científicas

1951 - Asume la presidencia de la república Adolfo Ruiz Cortines.

- Se reorganiza el Ejército al crearse 9 zonas militares.

- Se inaugura la XEW-TV Canal 2 de la familia Azcárraga. La XHGC Canal 5 del ingeniero González Camarena, inicia sus transmisiones diarias.

1952 - Se emite la Ley de Responsabilidades y Empleados Públicos.

- Asume la presidencia de la república Adolfo Ruiz Cortines

- Se introduce el amparo agrario.

- Se inaugura la autopista México-Cuernavaca y el Monumento a los niños héroes en Chapultepec.

1953 - Se otorga el derecho de voto a las mujeres en elecciones municipales, estatales y federales.

1954 - Comienza el periodo que posteriormente fue conocido en la historia como “milagro mexicano” (1954-1968).

- Por primera vez las mujeres mexicanas votan en una elección federal.
- Se inaugura Ciudad Universitaria en el sur de la Ciudad de México.
- Se devalúa el peso frente al dólar a 12.50
- Abre el Aeropuerto de la Ciudad de México.

1955 - Se reforma la Ley Federal del Trabajo.

- Se crea la Comisión Nacional de Energía Nuclear.
- Se funda el Partido de las Mujeres.
- Se inaugura el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1957 - El PARM (Partido Auténtico de la Revolución Mexicana) obtiene su registro.

- Muere el artista Diego Rivera.
- Se inaugura el paseo vial Viaducto Miguel Alemán.

1958 - Asume la presidencia de la república Adolfo López Mateos.

- Marcelina Galindo Arce funda la revista *Mujeres. Expresión femenina* con números quincenales.
- El líder ferrocarrilero Demetrio Vallejo proclama un paro indefinido.
- Se inaugura la Ciudad Deportiva en la Ciudad de México y la autopista México-Querétaro.

1959 - El líder ferrocarrilero Demetrio Vallejo es encarcelado.

- México rompe relaciones con Guatemala, reactivándolas al poco tiempo.
- Se pone en marcha el Plan Nacional de Educación a 11 años.
- Se crea la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito.
- Se crea el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los trabajadores al Servicio del Estado (ISSSTE).

1960 - Surge la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas.

- Nacionalización de la industria eléctrica.
- Se crea la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio (ALALC) a la que se une México.
- Número 34 de la revista *Mujeres. Expresión Femenina*, fotos de Leonora Carrington. Desde este número aparece Kati Horna como la jefa del departamento fotográfico.

1961 - Siete ex presidentes son nombrados colaboradores del gobierno.

- Se crea el Instituto Nacional de Protección a la Infancia (INPI)
- Se inaugura el Centro Médico Nacional y el Hospital 20 de Noviembre en el D.F.
- Se reforma la Ley Federal del Trabajo, en el artículo 123 que establece la participación de los trabajadores en las utilidades de los empresarios.
- Se plasma por primera vez la igualdad de derecho y obligaciones en el trabajo para hombres y mujeres: protección a la maternidad.
- Rubén Jaramillo, líder campesino es asesinado.

- Se crea el Consejo Nacional de Agricultura para unificar y apoyar el desarrollo agropecuario nacional.

- México se opone en la Organización de Estados Americanos (OEA) a que se aplique el bloqueo comercial a Cuba.

- El plan Nacional de Educación de 11 años se reduce a 9.

1962 – Aparece el primer número de la revista S.nob.

1963 - México obtiene el primer lugar mundial como productor de planta.

- México obtiene la sede de los Juegos Olímpicos para 1968.

1964 - Se inaugura el Museo de Arte Moderno.

- Asume la presidencia de la república Gustavo Díaz Ordaz

- Se inaugura la unidad habitacional Nonoalco-Tlatelolco.

1965 - Se registra el paro de médicos residentes e internos en 59 hospitales en la Ciudad de México y 48 en los estados de la república.

- El licenciado Carlos A. Madrazo renuncia a la jefatura del PRI (Partido Revolucionario Institucional).

1966 - El rector de la UNAM el Dr. Ignacio Chávez renuncia y lo sustituye Javier Barros Sierra.

- Es dinamitada la estatua del expresidentes Miguel Alemán Valdés en Ciudad Universitaria.

- Sucede la represión al movimiento de los médicos.

1967 - El presidente Gustavo Díaz Ordaz denuncia una campaña de difamación auspiciada por la prensa extranjera.

- Se nacionaliza la industria azufrera.

- Estados Unidos devuelve a México la franja fronteriza de “El Chamizal”.

1968 - Conflictos estudiantiles. El 2 de octubre se celebra un mitin estudiantil en Tlatelolco que es violentamente reprimido por el Ejército.

- Se celebran en México los XIX juegos Olímpicos y la Olimpiada Cultural.

- Se crea el instituto Mexicano de Asistencia a la Niñez (IMAN).

- Kati Horna deja de aparecer como Jefe de Departamento Fotográfico en la revista *Mujeres. Expresión Femenina* y empieza a colaborar en la revista *Diseño*.

1999- Muere Kitty de Hoyos en la Ciudad de México.

2001- Muere Kati Horna en la Ciudad de México.

2008- Muere Marcelina Galindo en la Ciudad de México.

2010- Muere Helen Escobedo en la Ciudad de México.

2011- Muere Leonora Carrington en la Ciudad de México.

APÉNDICE

CATÁLOGO DE MUJERES FOTOGRAFADAS en los años que Kati Horna trabajó para la *Revista Mujeres, expresión femenina*.

A partir del no. 30 de la revista es que aparece el primer crédito de Kati Horna como Jefe del Departamento Fotográfico, pero desde antes colabora, no todas las fotografías son suyas, anteriormente se especificó que las actrices estadounidenses mandaban sus fotografías autorizadas por la casa productora que las promovía.

NO. REVISTA	AÑO	PORTADA	PÁGINAS CENTRALES
15 (Antes de este número las portadas eran ilustraciones tipo la revista <i>Hoy</i> , empiezan con las fotografías que ya son de Horna pero no hay crédito)	1959	Rosenda Monteros	Margarita Urueta
16	1959	Rita Macedo	Margarita Michelena
17	1959	Silvana Pampanini	María Enriqueta Camarillo de Pereyra
18	1959	Lilia Guizar	Valores Femeninos
19	1959	Elda Peralta	Laura Palavicini
20	1959	Leticia Palma	Graciana Álvarez del Castillo
21	1959	Alicia del Lago	Caridad Bravo Adams
22	1959	Amparo Montes	Blanca Lidia Trejo
23	1959	Rebeca López	Hortensia Elizondo
24	1959	Anabel Gutiérrez	Enriqueta de Parodi
25	1959	Columba Domínguez	Mujeres en Mujeres (colaboradoras celebrando primer aniversario de la revista)
26	1959	María Douglas	Adela Palacios
27	1959	Maricruz Olivier	Mujeres de la Revolución
28	1959	Adelita y Marcela Carbonell	Charito Gutierrez Eskilsen
29	1960	Margaria Galindo	María del Pilar del

			Espíritu Santo
30 (Desde este número se da crédito a Kati Horna como Jefe del Departamento Fotográfico)	1960	Bertha Lomelí	Carmen de Mora
31	1960	Irma Dorantes	Cuquita Escobar de Perrin
32	1960	Amparo Rivelles	Remedios Varo
33	1960	Edna Martha Bauman	Lilia Carrillo
34	1960	Verónica Loyo	Leonora Carrington
35	1960	Pina Pellicer	Alice Rahon
36	1960	Olivia Montesco	Marisol Worner Baz
37	1960	Dora María	Lucinda Urrusti
38	1960	Nadia Haro Oliva	Helen Escobedo
39	1960	Ema Teres Armendáriz	Olga Acosta
40	1960	Elsa Cárdenas	Cordelia Urueta
41	1960	Kipy Casado	Geles Cabrera
42	1960	Carmelita González	Dolores Rocha
43	1960	Regina Llergo (Hija de Regino Llergo)	Ángela Gurría
44	1960	Aída Araceli	Juana López
45	1960	Isabel Ojailen	Elisa Cano
46	1960	Emperatriz Carbajal	Elvira Gascón
47	1960	Angélica Caro	Macrina Krauss
48	1960	Rosa Elena Durgel	Carmen Antunez
49	1960	Kitty de Hoyos	segundo aniversario y en páginas centrales hay un homenaje a todas las colaboradoras
50	1960	María Alejandra	Reportaje de Hylda Pino Sandoval "¿Qué opina usted sobre la revista Mujeres?"
51	1960	Alicia de la Peña	Maka Strauss
52	1960	Ruth Rivera	Blanca Diez
53	1960	Niños con Santa Claus	Silvia González
54	1961	Guadalupe Dueñas	Giulia Cardinali
55	1961	Columba Domínguez	Fanny Rabel
56	1961	Silvana Pampanini	Elena Tolmács
57	1961	Lorena Velásquez	Bertha Gómez Palacio

58	1961	Magda Melgarejo	Martha Orozco de Salazar
59	1961	Sonia Furó	Angelina Grosso de Gómez
60	1961	Anita Ekberg	Fitzia
61	1961	Cassandra Rincón	Irma Río de Martínez
62	1961	Amanda del LLano	Ana Luisa Ramos
63	1961	Tara Parra	Ampara Ribelles
64	1961	Elda Peralta	Anna Costa
65	1961	Amalia Mendoza	Claire Jalil
66	1961	Isabel Farfán Cano	Marina Trujillo
67	1961	María Idalia	Gisela Ephrussi
68	1961	Martha Patricia	María de los Ángeles Garza de Alarcón
69	1961	Tere Velázquez	Amalia Hernández
70	1961	Rosario Cantú	Carmen Toussaint
71	1961	Nipón Sevilla	Myra Landau
72	1961	Bertha Lomelí	Liliana Porter
73	1961	Guadalupe Dueñas	Valetta Swann
74	1961	Beatriz Aguirre	Gloria Mestre
75	1961	Kathryn Georges	Alejandrina de Premio Real
76	1962	No está el número	No está el número
77	1962	Rina Valdarno	No hay reportaje de páginas centrales
78	1962	Doris Day	Mujeres artesanas del Bazar del sábado de San Ángel (Anna Morelli, Gemma Faccogna, Cinthia Sargent Rigss, Maggie Howie y Luz María Derfilighes Saucedo)
79	1962	Beatriz Sheridan	Fotorreportaje de labor social de Adolfo López Mateos
80	1962	Elena Poniatowska	Martha Washington
81	1962	Rosaura Revueltas	Celia Calderón de la Barca
82	1962	Rosario Castellanos	Charlotte Yazbek
83	1962	Carmelita O'Farril	Marcela Kendrick

84	1962	Elvira Quintana	Eugenia Margarita Hernández
85	1962	Alma Delia	Beatriz Zamora
86	1962	Mari Carmen Vela	Nelly Campobello
87	1962	Jacqueline Andere	Pintoras del Jardín del Arte en la Cuauhtémoc
88	1962	Fotomontaje de Jacqueline Kennedy	Alicia Córdova Malo
89	1962	No mencionan	Bogumila de Quezada
90	1962	No mencionan	Reportaje de la inauguración de las galerías de "Novedades"
91	1962	Alexandra Stewart	Raquel Meller
92	1962	Adriana Roel	Beatriz Castillo Ledón
93	1962	Elvira Castillo	Elianna Temple de Merasse
94	1962	Sue Lyon	Adelina Zendejas
95	1962	Angelita Clemente	Concepción Solana de Icaza
96	1962	Gloria Leticia Ortiz	Luisa Durón
97	1962	Marisa Magallón	Ana Castillo
98	1962	Bertha Lomelí	Ida Rodríguez Prampolini
99	1962	Rosa María Cortés	Greta Grunberg
100	1963	Emma Teresa Armendáriz	Carmen Santos
101	1963	Meche Pascual	Connie Stevens
102	1963	Bárbara Gil	Lupe Solórzano
103	1963	María De Lourdes	Guadalupe G. De Tello
104	1963	Jayne Mansfield	Inés Amor
105	1963	Ofelia de España	No hay fotos en paginas centrales
106	1963	María Idalia	Mujeres del jardín del arte
107	1963	María Rivas	Marta Palau
108	1963	Maritza Alemán	Esther Luz Guzmán de Trascierra
109	1963	Julissa	María Teresa Toral
110	1963	Leticia Cisneros	Josefina Saiso de Priani

111	1963	Lupita Villagrán	No hay fotos en páginas centrales
112	1963	Amparo Neri	Cristina Trevi
113	1963	Leonor LLausas	Josefina Gomis
114	1963	Erika Carlsson	Iliana Fuentes
115	1963	Bambi de Gironella	Puri Yáñez
116	1963	Lilia Carrillo	Leticia Tarragó
117	1963	Vicky Aguirre	Claire Desouches
118	1963	Maruja Vilalta	Isabel Marín de Paalen
119	1963	Ma.Elena Cervantes	Olga Breenskin
120	1963	Lola Beltrán	María Félix
121	1963	María Duval	Marissa Palencia
122	1963	Maruja Rapizarda "La Mexicanita"	Pina Pellicer
123	1963	María Félix	No hay fotos
124	1964	Alejandra Gómez Maganda	María de los Ángeles Calcanéo
125	1964	Bertha Regina Llergo	Hela Klipstein
126	1964	Silvana Pampanini	7 pintoras en la galería Romano (Marisol Worner Baz, Elia Dñiaz, Helen Grimse, Lola Brunet Rocha, Macrina Kraus , Marcela Slezak y Greta Grumber)
127	1964	Olivia Rojas	Pilar Posada
128	1964	Lucía Guillmain	Exposición del Instituto de Artes de México (Fanny Rabell, Lorraine Pinto, Angelina Barthes, Eliana Manasse, Macrina Graus. Silvia de Escobedo)
129	1964	Sonia y Miriam	No Hay fotos centrales
130	1964	Alma Cecilia Domínguez	Marcela Zorrilla
131	1964	Angelita Salas de Hernández Baips	Fany Rabel y Elvira Gascón
132	1964	Sandra Robertsson	Alumnas de la Escuela de Diseño y Artesanías

133	1964	Elsa Aguirre	Luisa Durón
134	1964	Autrey Hepburn	Gabriela Orozco de Reyes y Berta Pietrasanta (galeristas)
135	1964	Rosenda Monteros	María Elena Delgado
136	1964	Angélica María	Mimi Fogt
137 (A partir de este número crean la Sección Cultural)	1964	Fanny Cano	Elena Garro
138	1964	Irma Serrano	Rina Lazo
139		Lupita Villagrán	Lolita Romano (Galerías Romano)
140	1964	Graciela Enríquez	Homenaje a Remedios Varo
141	1964	Sarita	Mujeres que ayudaron a pintar murales en Museo de Antropología (Regina Raull, Lupita Sierra, Fanny Rabel y Aída González)
142	1964	Beatriz Sheridan	Naya Márquez
143	1964	No mencionan a la portada	Homenaje a Sor Juana
144	1964	Lucha Villa	Myra Landau
145	1964	Carmela Rey	Carmela Rey
146	1965	Pascale Petit	Olga Costa
147	1965	Graciela Serna	Hilda Lorenzana
148	1965	Amparo Dávila	No hay fotos centrales
149	1965	Beatriz Baz	Anna Morelli
150	1965	Lupe Gómez Maganda	Hermanas Pecanins
151	1965	Ariadna Walter	Ikerne Cruchaga
152	1965	Elvira Castillo	Ángela Gurría
153	1965	Madre con hijos	Liliana Fuentes
154	1965	Alejandrina Pinedo	Silvia H.de González
155	1965	No mencionan a la portada	Pintoras de México
156	1965	Olga Vélez	Manou Dornbierer
157	1965	Juanita Valencia	Carmen Andrade
158	1965	Ana Torres	Pilar Rioja
159	1965	Soledad Acosta	Ana María Pecanins

160	1965	Ferry Moore	Gloria Cansino (Deja de aparecer el crédito de Kati como Jefa de Fotografía, pero sigue con algunas de sus colaboraciones con las páginas centrales)
161	1965	Ana Laura Baledón	Sofía Bassi
162	1965	Graziella Garza	Dra Elvira Peza (El sanatorio de muñecas)
163	1965	Daliah Lavi	Margarita Nelken
164	1965	Rita Haywoorth	Lilia Carrillo
165	1965	Montsy	Rosita Gottlieb
166	1966	Giselle Drechsel	Karin Ihnen
167	1966	Sonia “ La única”	Beatriz Caso de Solórzano
168	1966	Geraldine Chaplin	Artesanas de La Casa de los Delfines en San Angel
169	1966	Aurora Bautista	Exposición en la Galería Universitaria Aristos (Leonora Carrington, Naya Márquez, Elvira Gascón, Geles Cabrera)
170	1966	Angie Dickinson	Escuela de Bellas Artes de Tabasco
171	1966	Bárbara Bouchet	Escuela de Bellas Artes de Tabasco
172	1966	No mencionan a la portada	Eliana Menasse
173	1966	Ann Margret	Lolita Rocha
174	1966	Honor Blackman	Rosa María Vargas
175	1966	Jill Haworth	No Hay fotos en páginas centrales
176	1966	Rosemary Forsyth	No Hay fotos en páginas centrales
177	1966	Myleme Demongeot	No Hay fotos en páginas centrales
178	1966	Leslie Parrish	Marie Louise Ortega

179	1966	Gina Lollobrigida	No Hay fotos en páginas centrales
180	1966	Elke Sommer	Nadine
181	1966	Faye Dunaway	Dolores Cházaro
182	1966	Angie Dickinson	Mireya Lafuente
183	1966	Beverly Adams	Martha Washington
184	1966	Sharom Tate	No Hay fotos en páginas centrales
185	1966	Raquel Welch	Nueva Galería Pecanins
186	1966	Suzanne Pleshette	No Hay fotos en páginas centrales
187	1967	Natalie Wood	No Hay fotos en páginas centrales
188	1967	Camilia Sparv	Judith Gutiérrez
189	1967	Catherine Spaak	Lorraine Pinto
190	1967	Francy Nuyen	Bridget Tichenor
191	1967	Angie Dickinson	Teressa Moran
192	1967	Candice Bergen	Yolanda Quijano
193	1967	Patty Povlsen	No Hay fotos en páginas centrales
194	1967	Anita Siliceo	Grandes Valores de nuestra pintura
195	1967	Patricia Aguilar Morales	Rosa María García AScot
196	1967	Virna Lisi	Meirelle Asúnsolo
197		Raquel Welch	Homenaje a Regino Hernández Llergo
198	1967	Beverly Adams	No Hay fotos en páginas centrales
199	1967	Shirley McLaine	No Hay fotos en páginas centrales
200	1967	Stella Stevens	Carmen Barreda
201	1967	Geona López Feixes	Alicia Saloma
202	1967	Yvette Mimieux	Aurora Estrada
203	1967	Julie Andrews	Dolores Romano
204	1967	Jane Fonda	Martha Palau
205	1968	No mencionan a la portada	No Hay fotos en páginas centrales
206	1968	Faye Dunaway	Ana Teresa Fierro
207	1968	Virna Lisi	Homenaje a Margarita Urueta
208	1968	Virna Lisi	No Hay fotos en páginas centrales
209	1968	Silva Koscina	No Hay fotos en páginas centrales
210	1968	Julie Newmar	Magdalena Mondragón

211	1968	Jane Fonda	No Hay fotos en páginas centrales
212	1968	Lorenza Lory	Erika Schedel
213	1968	Julie Andrews	No Hay fotos en páginas centrales
214	1968	Miss Western airlines	La revista publica una carta de la directora justificando y aplaudiendo las acciones de Díaz Ordaz ante los estudiantes en octubre de 1968. Kati deja de colaborar definitivamente.

BIBLIOGRAFÍA

Aberth Susan, *Leonora Carrington, surrealismo, alquimia y arte*, México, Turner, 2004.

Andrade Lourdes, *Leonora Carrington, historia en dos tiempos*, México, Consejo nacional para la cultura y las artes, 1998.

Barthes Roland, *La cámara lucida, nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2007,

_____, *S/Z*, México, SigloXXI, 1992.

Bonfil Carlos y Monsiváis Carlos, *A través del espejo*, México, IMCINE y ediciones El Milagro, 1994.

Brilliant, Richard, *Portraiture*, UK, Reaktion Books, 1991.

Bryson Norman, *Tradición y Deseo: de David a Delacroix*, Madrid, Akal, 2002.

Cine Mexicano, Jorge Alberto Lozoya coord., México, IMCINE, 1992.

Chadwick Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Little, Brown and Co, Boston, 1985.

Chartier, Roger, *El orden de los libros*, Madrid, Gedisa, 2000.

Cordero Karen, *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte, México, CONACULTA, INBA, 2003.

Dallal Alberto, *El dancing mexicano*, México, UNAM-III, 1987.

Debroise, Olivier, ed. *La Era de la discrepancia*, MUCA Campus, México: UNAM/Turner, 2007.

_____, *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2005.

Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo : Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.

Dubois, Philippe *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1986.

Eder Rita y Olga Sáenz (comp.) *Del Carnaval a la Academia*, México, Editorial Domés, 1987.

Escobedo Helen, *Helen Escobedo*, Mexico : UNAM, Coordinacion de Humanidades, 1982.

_____, *Estar y no estar. 15 instalaciones de Helen Escobedo*, México: UNAM, 2000.

García, Krinsky, Emma Cecilia, *Kati Horna, recuento de una obra*, CENIDIAP / INBA, México, 1995.

Green David ed., *¿ Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona, G.Gilli, 2007.

Foto Hnos Mayo, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1992.

Laura González, “tránsitos y mudanzas en la fotografía moderna de México” en *Territorios de diálogo, España, México y la Argentina : entre los realismos y lo surreal, 1930-1945*, México, INBA, 2006.

Levi Strauss, David, *Between the eyes, essays on photography and politics*, Aperture, 2005.

López Mateos Adolfo, *Un pueblo unido con su esfuerzo*, Mexico, FCB, 1989.

(Ed. Gilbert Joseph, Anne Rubenstein, Eric Zolov), *Fragments of a Golden Age, the politics of culture in Mexico since 1940*, Duke University Press, London, 2001.

Fem, *10 años de periodismo feminista*, México, Planeta, 1988. (Col. Mujeres en su tiempo)

(Fiona Carson, Claire Pajaczkowska eds.), *Feminist Visual Culture*, USA, Routledge, 2001.

Historia general de México, México, COLMEX, 2000.

Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, La Marca, Buenos Aires, 2001.

Krauss, Rosalind, *Lo Fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, G.Gilli, 2002.

Krauze Enrique, *El sexenio de López Mateos*, México, Tusquets, 1999., (México, siglo XX. Los sexenios ; v. 5)

_____, *La presidencia imperial, ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Fábula Tusquetes, México, 2001.

Lamas Marta, coord., *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo xx*, Mexico FCE/CONACULTA, 2007.

Monroy Nasr Rebeca, *Historias para ver, Enrique Díaz Fotorreportero*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-IIE, 2003.

Mraz, John, *La mirada inquieta, Nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996*, Centro de la imagen, CONACULTA, México, 1996.

_____, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Editorial Océano de México/ INAH, 1999 .

Novo Salvador, *La vida en México en el sexenio de Adolfo López Mateos*; prólogo Sergio Gonzalez Rodríguez, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

Platón, *Diálogos V, Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Madrid, Gredos, 2000.

Prost Antoine y Gerard Vincent (coord.) *Historia de la vida privada. De la primera guerra mundial a nuestros días*, Madrid, Taurus, 1989, t.5 .

Ricoeur Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.

_____, *Tiempo y narración*, 3 vols., traducción de Agustín Neira, México, Siglo XXI editores, 1995.

(Norma Broude, Mary D. Garrard eds.), *Reclaming Female Agency, Feminist art history after postmodernism*, Berkeley, Universtiy of California Press, 2005.

Rodríguez Prampolini Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983.

Schmilchuk, Graciela, *Helen Escobedo : pasos en la arena*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : UNAM, Difusión Cultural, 2001.

Scott, Joan Wallach , *Género e historia*, México, FCE, 2008.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.

Tibol Raquel, *Nuevo realismo y posvanguardia en las américas*, México, Plaza Janés, 2003.

Van Raay, Stefan, *Surreal Friends, Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, London, Lund Humphries publishers, 2010.

Wells Liz, *The photograpy reader*, Routledge, New York, 2003.

OTRAS TESIS

Mena Brito Llamil, “Rotofoto, la fotografía, el chiste y el cuerpo en el contexto de 1938” Tesis para la Licenciatura de Historia. Asesor: Renato González Mello, UNAM, FFyL, 2009.

Ingarao Giulia “El humor y lo macabro en la obra de Leonora Carrington y Kati Horna” Tesina para especialidad en historia del arte. Asesora: Dra. Elia Espinosa López. UNAM. FFyL-IIIE, 2005.

González Aguilar Josefina, “Catálogo parcial de la revista Mujeres, Expresión femenina”, Tesis para la Licenciatura de Historia. UNAM. FFyL, 2004.

HEMEROGRAFÍA

Revista Artes de México, No.56, suplemento Alebrije, 2001.

Cuartoscuro, año VII, num.50, septiembre-octubre 2001.

Diario Oficial de la Federación, 17 de octubre de 1953.

Impacto, No.129, enero 12, 1952, Director. Regino Hernández Llergo p.17.

Impacto, no.131, enero 26,1952, p.16.

La Jornada, cultura, miércoles 23 de Julio de 2003.

Mujeres, expresión femenina, no.1- no. 358.

Reforma, jueves 30 de diciembre de 1999.

Reforma, viernes 31 de diciembre de 1999.

ARCHIVOS

Archivo de Kati Horna en el CENIDAP

MEDIOS AUDIOVISUALES

Programa de entrevistas “Testimonios de nuestro tiempo”, conducido por Emilio Cárdenas Elorduy dedicado a Kati Horna, México, INBA, 1993.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Diario oficial de la Federación,

<http://dof.gob.mx/index.php?year=1953&month=10&day=17> (Consulta 23 de septiembre 2009).

http://www.imef.org.mx/Ponencia2012/cap03/c03_2.4.html#mujeres (Consulta 15 de mayo de 2013.)