

Sistema Nacional de Fototecas

Alquimia

\$ 40 invierno 2002-2003 año 6 núm. 16



Hugo Brehme

Los prototipos mexicanistas

1321 CHINA POBLANA.

Hugo Brehme

The artist photographer that has made a poem of the Mexican pictures show all his own personality in the fascinating photos that appears in this book

MR. BREHME'S STUDIOS ARE
IN AVE. MADERO NUM. 1,
MEXICO CITY, D. F.



Hugo Brehme, *China poblana*, ca. 1925. Col. Fundación Zúñiga-Laborde, A. C.

Sari Bermúdez

PRESIDENTA DEL CNCA

Sergio Raúl Arroyo

DIRECTOR GENERAL DEL INAH

Moisés Rosas

SECRETARIO TÉCNICO DEL INAH

Gerardo Jaramillo Herrera

COORDINADOR NACIONAL DE DIFUSIÓN

Rosa Casanova

DIRECTORA DEL SINAFO

Berenice Vadillo y Velasco

DIRECTORA DE PUBLICACIONES

Alquimia

EDITOR: José Antonio Rodríguez

ASISTENTE EDITORIAL: Cannon Bernáldez

DISEÑADORA: Lorena Noyola Piña

APOYO EDITORIAL: Eduardo Ramírez Granillo

FOTOGRAFÍA: Cannon Bernáldez, Rolando Fuentes

CORRECCIÓN: Benigno Casas, Zazil Sandoval

COMITÉ EDITORIAL

Sergio Raúl Arroyo, Rosa Casanova, Gerardo Jaramillo, Adriana Konzevik C., David Martín del Campo, Georgina Rodríguez, José Antonio Rodríguez, Berenice Vadillo, Juan Carlos Valdez

CONSEJO DE ASESORES

Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Olivier Debroise, Teresa del Conde, Bernardo García, Patricia Massé Z., Patricia Mendoza, Rebeca Monroy Nasr, Carlos Monsiváis, Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter

D.R. © INAH Córdoba núm. 45, col. Roma, C.P. 06700, México, D.F. Correo electrónico: alquimia.sinaf@inah.gob.mx

ISSN 1405-7786

Alquimia, publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: la titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo de título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud de contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Gerardo Jaramillo / José Antonio Rodríguez, Liverpool 123, 2do. piso, col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F. El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes. Impreso en Artes Gráficas Panorama S. A. de C. V., México, D. F. Hecho en México / *Printed in Mexico*.



Hugo Brehme, *Cholula, Puebla, ca. 1925*. Col. Sinafo-INAH núm. de inv. 373366

ÍNDICE INVIERNO 2002-2003

4

HUGO BREHME O LA CONSTRUCCIÓN NACIONAL

7

HUGO BREHME: UN GIGANTE DE LA FOTOGRAFÍA MEXICANA

Dennis Brehme

23

HUGO BREHME Y SERGEI EISENSTEIN: UNA CONVERGENCIA

Aurelio de los Reyes

28

PORTAFOLIO

EL IMAGINARIO DE HUGO BREHME /

ARNO BREHME, UN ACTO OLVIDADO

30

LA EXPORTACIÓN DE LO MEXICANO:

HUGO BREHME EN CASA Y EN EL EXTRANJERO

Jesse Lerner

39

TESTIMONIOS DEL ARCHIVO

EL ARTISTA FOTÓGRAFO HUGO BREHME /

NADA SE SALVÓ EN LA CONOCIDA CASA ARTÍSTICA

41

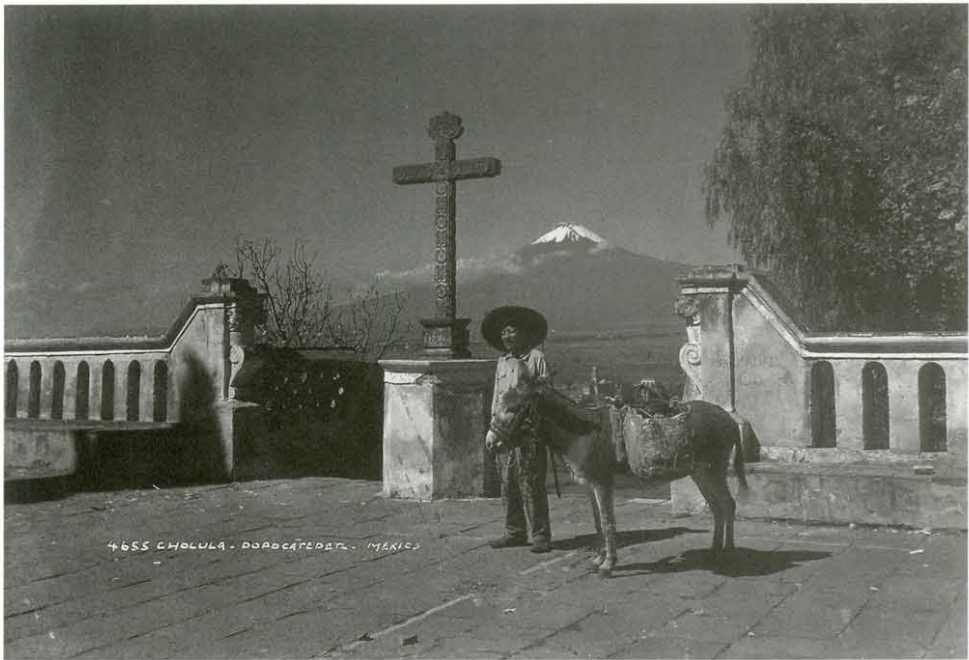
SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS

Mayra Mendoza Áviles

44

SOPORTES E IMÁGENES

Heladio Vera Trejo



Hugo Brehme, Cholula, Popocatepetl, ca. 1925. Col. Sinafo-INAH núm. de inv. 373300

Abajo: en *50 excursiones por los pintorescos alrededores de la Ciudad de México*, México, Editorial Germania, 1923. Col. biblioteca particular

Hugo Brehme o la construcción nacional

En casos como el de Hugo Brehme es cuando se hace evidente: la cámara es un complejo aparato cuyo mecanismo productor de imágenes puede comprenderse más desde la historia de las mentalidades. Lo que quiere decir, desde luego, la historia de sus hacedores y sus motivaciones; esto es, el acto ideológico detrás del registro. La forma en que estos productores de imágenes, no de manera casual creadores foráneos, se deslizaron —transitaron— dentro de un ámbito sociohistórico cargados con sus obsesiones, sus filias y sus fobias. Porque la posición de observador que delinearon y construyeron —en sí todo un sistema visual sobre un territorio— es la versión de los hechos de un privilegiado poseedor de un aparato

productor de signos. Es el resultado de una mentalidad, una manera de ver el mundo. En el fondo, de un poder generador de un imaginario. El fotógrafo como un constructor de sistemas visuales que determina (delimita) la visión sobre una cultura. La selección como un impulso que desencadenará la construcción de una visualidad. Por eso en el caso de Hugo Brehme podríamos hablar de un constructor de un sistema gráfico de lo mexicano. Nada de verdad ni objetividad en ese registro sobre México, desde luego, sino una muy trabajada subjetividad. Por eso, y a pesar de lo obvio, el México de las primeras décadas del siglo xx es el país que de manera particular nuestro fotógrafo quiso que se viera.

HUGO BREHME
FOTOGRAFO

Av. Cinco de Mayo No. 27, despacho 36
Apartado postal No. 2253. Teléfono Ericsson 77-55.

**ESPECIALIDAD EN VISTAS DE
MEXICO**

Esta casa tiene fotografías verdaderamente artísticas en Postales y tamaños mayores, de todos los lugares pintorescos mencionados en este libro.
Si es Ud. aficionado, traiga sus películas para revelar e imprimir, garantizándole un trabajo a su entera satisfacción.
Depósito de las Pinturas típicas Mexicanas del famoso acuarelista Dr. P. Fischer.



Arno Brehme (atribuida), Hugo Brehme y Luis Quintero trabajando, ca. 1925. Col. Dennis Brehme

Con todo, es evidente que Hugo Brehme es una figura clave dentro de la historia de nuestra fotografía. Un productor de imágenes verdaderamente sorprendente por la extensa distribución de sus fotografías, ciertamente inmersas en el pictorialismo y en el costumbrismo (corrientes que ya no pueden ser tan hechas de lado en nuestra historia fotográfica). Sólo piénsese: para los años 1923-1925, en que Hugo Brehme publicó dos libros autorales (uno en versión nacional y otro en ediciones por separado en alemán e inglés), pocos autores se le equiparaban con publicaciones de esa naturaleza. Y no sólo eso sino habría que ver también la gran difusión que de sus fotos él mismo y otros hicieron en su tiempo, tanto en ediciones nacionales como en libros extranjeros e imágenes sueltas, algo de lo que aquí quisimos dar cuenta.

Para este número, que quiere indagar en la obra de Brehme, *Alquimia* requirió de muy diversos apoyos. Inicialmente de Dennis Brehme, nieto de Hugo, quien contribuyó con un extenso texto para informarnos sobre su abuelo y para aclarar algunas zonas oscuras

sobre su vida. Dennis también nos facilitó las imágenes de su padre, ese notable fotógrafo que fue Arno Brehme, que aún espera su inserción en nuestra historia fotográfica. Para él nuestros agradecimientos. Aurelio de los Reyes, quien siempre indaga en pesquisas nuevas, hizo lo que sabe: advertirnos sobre nuevos caminos de lectura. Por su parte, Jesse Lerner indagó sobre la difusión de Hugo Brehme con nuestro vecino del norte. Un notable ensayo el de Lerner que evidentemente abre nuevas posibilidades de análisis. Una vez más, la galería privada Ava Vargas Photographic Work colaboró con nosotros al permitirnos acceder a un raro álbum. Mientras que la Fundación Zúñiga-Laborde nos facilitó una de las imágenes que resguarda. A ambas instituciones nuestro agradecimiento. Agradecemos igualmente a Raquel Tibol por mencionarnos el vínculo entre nuestro fotógrafo y Siqueiros. *Alquimia*, así, asumió la complejidad, desde la crítica y la reflexión, y no siempre resuelta, de uno de los clásicos de la fotografía mexicana.

José Antonio Rodríguez



Popocatepetl, ca. 1920. Col. Dennis Brehme

Hugo Brehme: un gigante de la fotografía mexicana

Dennis Brehme

Hugo Brehme nació en la pequeña ciudad alemana de Eisenach, el 3 de diciembre de 1882, en el seno de una familia de clase media muy burguesa. Nada indicaba que Hugo, el primogénito, se volviera un aventurero y que antes de cumplir los treinta años emigraría de su país natal en busca de mejores perspectivas. Desde niño, el excursionismo fue su pasión y tuvo la fortuna de que el inmenso Bosque de Turingia, que bordea la ciudad, le brindara condiciones ideales para caminar en las veredas y acampar. Aparte de su amor por la naturaleza, estuvo consciente, desde su juventud, del importante papel que jugó su ciudad natal en la historia de Alemania y del mundo. A fines del siglo XIX, la recién unificada Alemania estaba regida por el *káiser* y se encontraba en pleno proceso de industrialización. Su meta era alcanzar a las otras dos potencias rivales: Inglaterra y Francia, y no sólo en capacidad industrial sino también en su expansionismo hacia territorios de ultramar, sobre todo en África.

Debido a los avances de Alemania en los terrenos de la ciencia y la tecnología, Hugo recibió una buena educación fotográfica y fue necesario que abandonara su ciudad natal para matricularse en la escuela fotográfica de Erfurt, la capital del estado de Turingia. Al terminar sus estudios, hacia 1902, se enfrentó a la difícil realidad de ganarse la vida en un país repleto de excelentes fotógrafos. Antes de instalar su estudio, el joven fotógrafo tenía que adquirir experiencia práctica y procurarse suficientes fondos. El inquieto Hugo vislumbró una buena oportunidad de trabajo. ¿Por qué no adquirir experiencia fotográfica viajando con todos los gastos pagados?



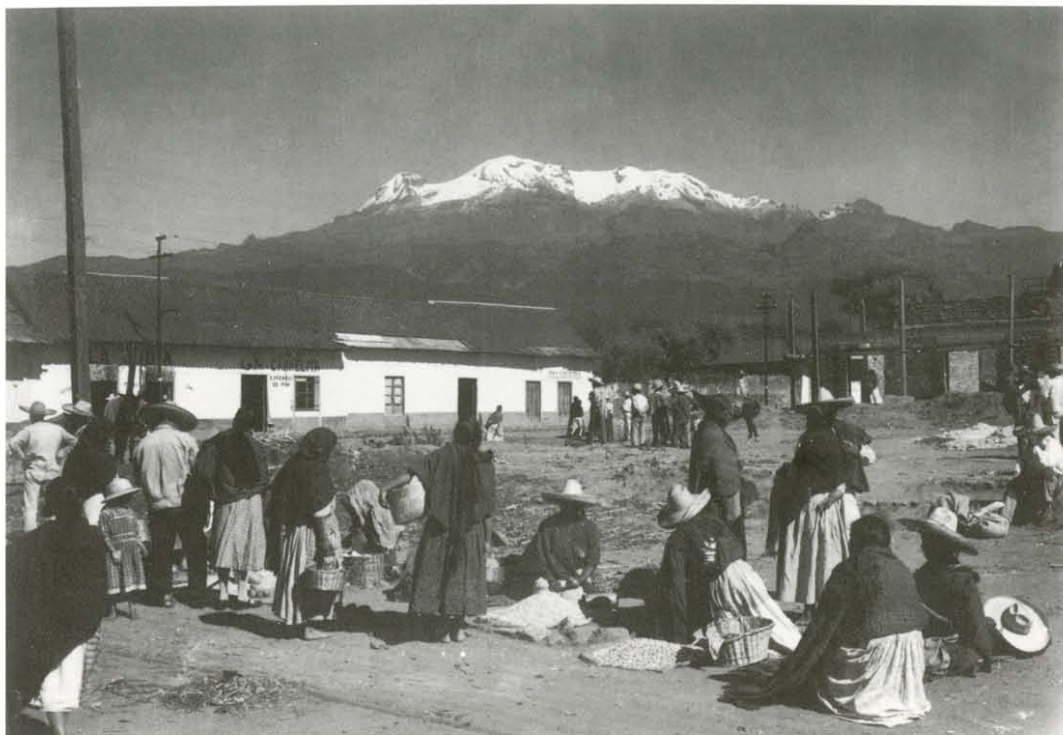
Autor no identificado, Hugo Brehme y su esposa Augusta, ca. 1945. Col. Dennis Brehme



Hugo Brehme, *Tren eléctrico de El Fortín, ca. 1925*. Col. Sinafo-INAH núm. de inv. 373622

Las colonias alemanas en África ofrecían la solución, ya que sus padres jamás hubieran podido pagarle semejante viaje.¹ De alguna manera logró unirse a una expedición geográfica como su fotógrafo y zarpó hacia el continente negro. El destino intervino porque Hugo contrajo malaria y fue necesario que regresara a su país natal para obtener tratamiento. Cualquier otro hubiera decidido entonces quedarse, casarse y establecerse en su país natal, pero él no. Por alguna razón (¿quizá un contacto o una oferta de trabajo?) decidió zarpar nuevamente, esta vez hacia México, país que en ese entonces promovía la inmigración europea.² Llegó al puerto de Veracruz en 1906, y cuando arribó a la “Ciudad de los Palacios” se enamoró de ella y de sus habitantes. Sin duda alguna, la belleza natural y arquitectónica de un país tan exótico para él pedía que se le fotografiara. Así, por ejemplo, cuando Hugo (cautivado por la espectacular vista del Popocatepetl e Iztaccíhuatl que casi a diario veía desde la capital) decidió por vez primera llevarse su equipo fotográfico para tomar fotos de ellos

en 1906, era necesario empacar todo un día antes. Un viaje a Amecameca y a los volcanes, incluyendo el ascenso al Popo, era una excursión de tres días completos. Había que estar en la estación San Lázaro a las 8:30 de la mañana para tomar la llamada Línea de Morelos.³ Pronto se dejaba a la Ciudad de México atrás, y los viajeros en poco tiempo veían el Canal de la Viga lleno de trajineras, luego, del lado izquierdo, el Lago de Texcoco. En la estación Los Reyes se bifurcaba la vía y el tren se dirigía al sur. Por si a Hugo se le hubiera olvidado empacar su comida, en la siguiente estación (Ayotla) podía comprarle a las vendedoras pescado y ajolotes del Lago de Chalco, que aparecía a la derecha. Unas cuantas estaciones más y, al cabo de dos horas, el tren por fin llegaba a su destino. Ahora era necesario contratar en Amecameca a un guía con mulas para llegar al Rancho de Tlamacas, el único lugar a 4 000 m de altura recomendable en donde pasar la noche antes de subir al cráter durante el amanecer. Después de pasar una noche tratando de conciliar el sueño interrumpido por la



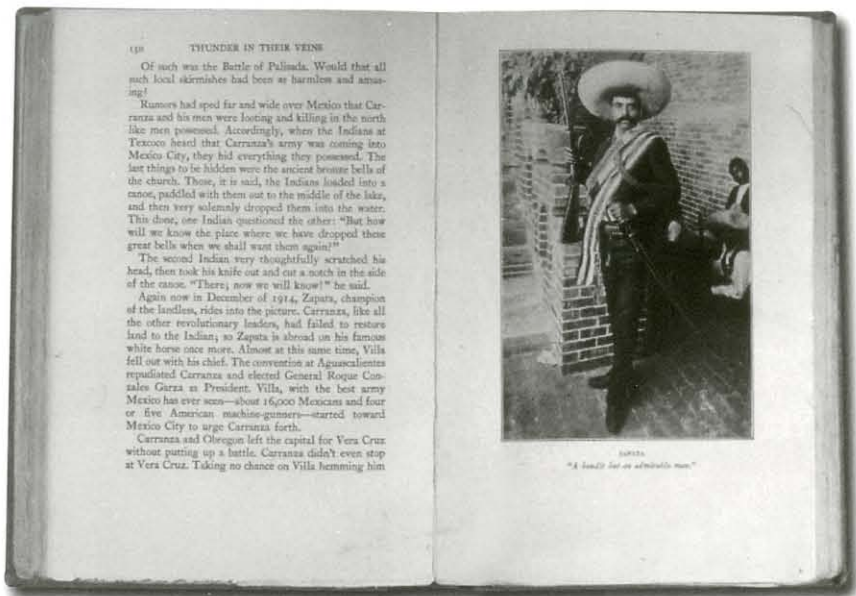
Hugo Brehme, *Ixtaccíhuatl*, 1925. Col. Sinafo-INAH núm. de inv. 372839

altura, Hugo ascendía el volcán, desde donde (con suerte) le esperaba una vista espectacular. Sin embargo, no se trataba de tomar una foto tras otra, ya que, por pesadas, traía pocas placas. Tenía que estudiar detenidamente el lugar y encuadrar muy bien cada foto planeada. Eso también significaba calcular la intensidad de la luz para saber cómo exponer, cosa nada fácil ya que los exposímetros de su tiempo eran en extremo imprecisos.⁴ Tal limitación de material imponía gran disciplina y forzaba a un cuidadoso análisis de la composición y exposición de la toma. Una vez tomadas las fotos, Hugo bajaba la cima para pasar nuevamente la noche en el “Rancho” y salir temprano de allí al día siguiente para alcanzar el único tren que partía diariamente a las cuatro de la tarde de Amecameca hacia la capital. Ciertamente una excursión agotadora, pero que bien valía la pena.

Todavía cautivado por la belleza natural de México, Hugo regresó a Alemania y visitó a su novia Augusta en Maguncia. Entusiasmado, le contó sobre el

país que ejercía una atracción irresistible en él, y la convenció de seguirlo. Contrajeron matrimonio en el verano de 1908 y zarparon casi de inmediato rumbo a México. Cuando el barco arribó a Veracruz, Augusto no compartió el entusiasmo de Hugo, su primera impresión fue más bien negativa. Aunque la calle principal y la plaza eran atractivas, le impresionó la gran cantidad de zopilotes que libremente volaban por doquier. Hugo y su esposa se quedaron el menor tiempo posible en el puerto, dado su clima insalubre y la malaria que imperaba allí.

Aunque ya habían buenos fotógrafos establecidos en la capital (piénsese en Guillermo Kahlo, C. B. Waite, Casasola y otros), Hugo rápidamente logró abrirse camino dado su talento y gran don de gente.⁵ A menudo se me ha hecho la pregunta si Kahlo y Brehme, por ser compatriotas con profesiones idénticas, entablaron amistad. No fue así. Aunque incuestionablemente ambos admiraron sus respectivos talentos fotográficos, Kahlo había llegado a México desde 1891 y es posible



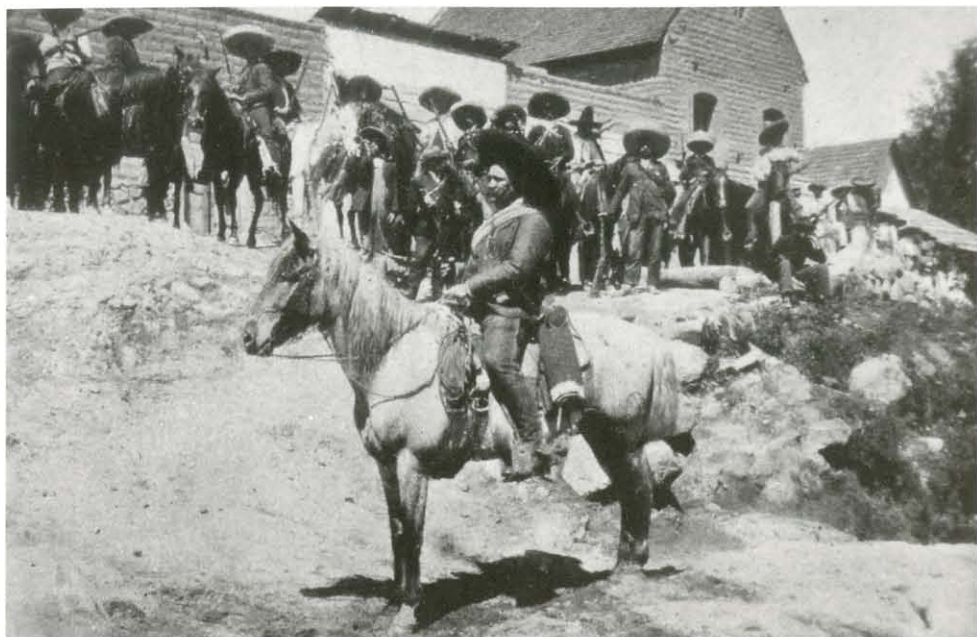
Hugo Brehme (atribuida), Zapata, "A bandit but an admirable man", en Leone B. Moats, *Thunders in Their Veins*, Nueva York-Londres, The Century Co., 1932. Col. biblioteca particular

que haya visto el meteórico ascenso de Hugo, nueve años menor, como algo preocupante. Después de todo, Hugo fue su competidor directo porque ambos se dedicaron a los retratos (el obligado pan de cada día) y a la fotografía arquitectónica.

Para una persona tan apolítica como Hugo, el estallido de la Revolución mexicana fue algo totalmente inesperado. Una mañana de 1913, mientras Hugo salía de su estudio para tomar el tranvía y dirigirse a su casa, comenzó la balacera de la tristemente famosa Decena Trágica; de pronto las calles quedaron desiertas: los comercios bajaron las cortinas y las casas cerraron puertas y ventanas. Por primera vez Hugo se percató que su vida peligraba, y desesperado comenzó a tocar puertas para que le abrieran, pero éstas permanecían cerradas; entonces empezó a correr para luego pararse un momento y tocar más puertas, y así sucesivamente hasta que por fin un buen samaritano abrió la suya. Terminada la Decena Trágica, y muy consciente de la importancia histórica del acontecimiento, tomó fotos de los soldados y cadáveres en la Ciudadela.⁶ De hecho ya desde 1911 Hugo se dedicó a tomarles fotografías a los zapatistas, que gustosamente

posaron para él. El famoso retrato de cuerpo entero de Emiliano Zapata, a mi juicio el mejor que jamás se tomó de él, nos muestra al morelense orgulloso de mostrar su rifle, vestimenta y sable, símbolos de autoridad, como si ya fuera el máximo líder revolucionario. Libre de toda distracción y de otras personas, el retrato es perfecto, a tal grado que José Guadalupe Posada lo copió en grabado.⁷

Sin embargo, y a pesar de que la Revolución le brindó inigualables oportunidades histórico-fotográficas, la situación del país empeoró notablemente en 1914, el año más anárquico. En el verano u otoño de ese año, Hugo y Augusta (ya embarazada) habían decidido emigrar a California, y la embajada de E. U. A. les había dado la visa de residencia. Un día antes de salir del país para siempre, fueron al teatro, y cuando regresaron a su residencia vieron con pavor que les habían robado una buena parte de sus pertenencias. Entonces se obligaron a quedarse en México y esperar a que pasara lo peor. No sólo comenzó a mejorar paulatinamente la situación en la capital, sino que también el matrimonio por fin tuvo un descendiente que llegó al mundo el 2 de diciembre de 1914: su hijo Arno, el único que tuviera el matrimonio.⁸



Caballería de las tropas revolucionarias del Sur en Amecameca, reproducida de Geo A. Schmidt, *México*, Dietrich Reiner, A.-G. Berlin, 1921. Col. biblioteca particular

Conforme la capital regresaba a la estabilidad, Hugo se percató que había una gran demanda de fotos sobre la Revolución, y vendió muchas de ellas como postales. Sin embargo, quizá la idea no haya sido enteramente suya. Por esta época tuvo la fortuna de asociarse con Guillermo Weber, un suizo solterón que se encargó de todo el aspecto económico del negocio. El señor Weber aparece en casi todas las fotos de esa época no sólo porque fue el padrino de su hijo Arno, sino también porque vivió por muchos años en la casa de la familia, donde alquilaba un cuarto. Estuvo fascinado por la belleza e historia de México, y sintió especial admiración por Benito Juárez, a tal grado que cuando su ahijado Arno cumplió tres años, en diciembre de 1917, le regaló un librito sobre Juárez de 40 páginas, titulado: *El Indio de Guelatao*, que él mismo escribió en verso. Esta pequeña obra maestra está ilustrada por Hugo Brehme, con la colaboración de Nico Appendini.⁹

Al retornar gradualmente la calma en la capital a partir de 1916, es probable que Hugo haya concebido la idea de reunir sus mejores fotografías en un libro cuyo título sería *México Pintoresco*. El nombre

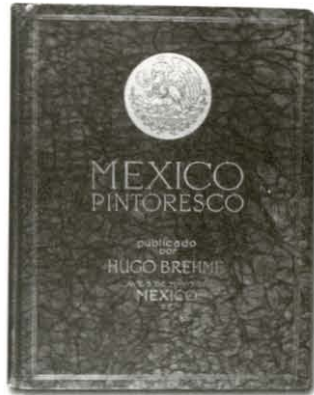
escogido no debería sorprendernos, ya que Hugo fue probablemente el más famoso fotógrafo pictorialista que ha tenido México.¹⁰ Aunque su obra ha sido criticada por no ser realista, eso no quiere decir que no haya estado consciente de los grandes problemas nacionales.¹¹ Ciertamente no cerró sus ojos a la pobreza abrumadora, sin embargo prefirió mostrar el lado “bueno” del país, lo cual encajaba con su carácter bondadoso y apacible. Pienso también que su idea era crear una visión de conjunto que mostrara toda una época y por ello no aparece ningún personaje histórico en su libro. Lo insólito para su tiempo es que le haya dado casi la misma importancia al paisaje como a las personas, ciudades y monumentos. Me pregunto hasta qué punto Hugo estuvo familiarizado con la obra de José María Velasco, porque algunas de sus vistas, de los volcanes con personas y de los gigantes órganos en Oaxaca, recuerdan las obras del pintor mexiquense. Se cree que Guillermo Gómez Mayorga (1890-1962), un estupendo pintor impresionista que realizó muchas vistas de los volcanes, acompañó a Hugo en sus excursiones fotográficas



Chapala, ca. 1920. Col. Dennis Brehme
 Abajo: *México Pintoresco*, México, Fotografía Hugo Brehme, Av. 5 de mayo 27, 1923. Col. biblioteca particular

por el parecido que tienen algunos de sus cuadros con las fotografías.¹²

El negocio marchaba tan bien que Hugo pudo pagar la publicación del *México Pintoresco* en Alemania. Cualquiera que haya visto la obra original impresa por la editorial Ernst Wasmuth de Berlín, se queda pasmado ante la increíble calidad. Las fotos en sepia están tan bien reproducidas que brillan y se ven tridimensionales. Como son contactos y no ampliaciones, tienen mucho detalle. Con el fin de supervisar la publicación, Hugo se embarcó a su país natal junto con su familia en 1923, y se hospedó en Frankfurt con la familia de su

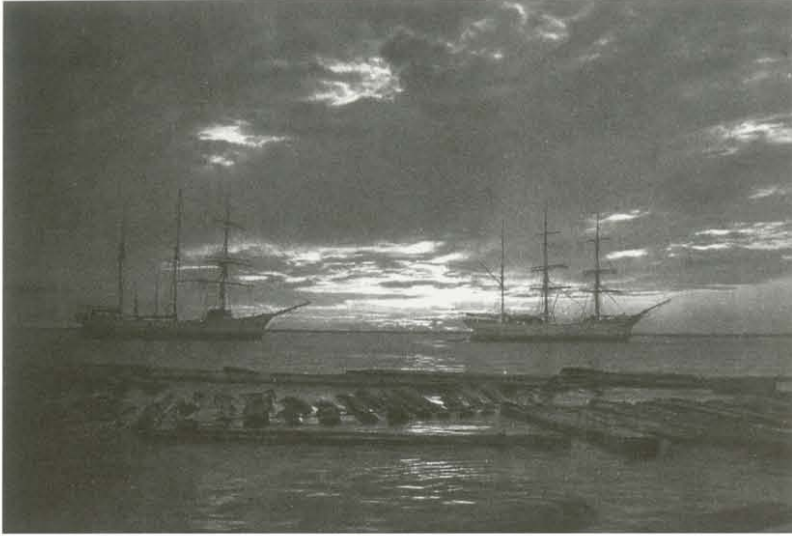


hermano por aproximadamente seis meses, yendo varias veces a Berlín para supervisar la impresión. El negocio lo dejó en las hábiles manos de Weber, quien sabía manejar muy bien las cifras, clientes y asistentes.¹³ Uno se pregunta: ¿cómo es posible que Hugo, quien ganara en pesos, pudiera pagar la publicación de su libro en una de las más prestigiadas editoriales alemanas y también un viaje de seis meses con toda su familia?

¿Era posible que ganara tanto como un potentado? Aunque sí llegó a ganar bien, la respuesta es negativa, y a pesar de ello pudo pagar todo porque se aprovechó de la ruinoso situación económica de Alemania en 1918-1923, siendo este último año el de la peor inflación en toda la historia de ese país. Así que quien tenía dólares

(los residentes en el extranjero como Hugo), era realmente un “potentado”. El convenio que firmó con la editorial estipuló que *México Pintoresco* sólo podría ser vendido en territorio mexicano, ya que Wasmuth se reservaba el derecho de publicar y distribuir otro libro parecido de Hugo, titulado: *México: Baukunst, Landschaft, Volksleben*¹⁴

(*México: Arquitectura, Paisaje, Folklore*), aparecido en 1925 como parte de su serie de libros fotográficos *Orbis Terrarum* sobre diversos países. Mientras Hugo se encontraba en Alemania, su socio Guillermo Weber escribía el extenso prólogo para el libro que sería el resultado de tan largo viaje. Aunque no puedo afirmar esto con plena certeza, es interesante observar al final del prólogo de *México Pintoresco* que el autor no sea



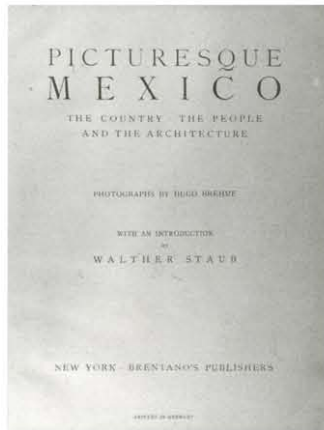
Laguna del Carmen, Campeche, ca. 1920. Col. Dennis Brehme
 Abajo: *Picturesque Mexico. The Country, the People and the Architecture*, Nueva York, Brentano's Publishers, 1925. Col. Ava Vargas Photographic Work

Hugo Brehme, sino la “Fotografía Artística Hugo Brehme”. Además, no cabe duda sobre el talento de Weber como escritor.

Es importante señalar que la Ciudad de México y sus alrededores comprenden el contenido temático de casi la mitad de las 197 fotos. Hay extensas regiones del país no representadas por ninguna foto (el noroeste) o muy pocas (Yucatán y el norte). En cuanto al tipo de imágenes, predominan la arquitectura (interiores y fachadas, vistas urbanas) y los paisajes. Hay muy pocas marinas y retratos. En las fotos de paisajes (su pasión), le dio suma importancia a los volcanes, al grado de que si contamos

no sólo el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl sino también el Pico de Orizaba, el Volcán de Colima, etcétera, llegamos a 28 fotos, casi el 15 por ciento del total. Sin embargo las iglesias, conventos y sus interiores están aún mejor representados: son 45 fotografías y constituyen el 22 por ciento del conjunto. Analicemos ahora tres fotos detenidamente, y comencemos con la fotografía del interior de la Catedral Metropolitana en la página

tres, una foto artísticamente perfecta por su composición: los tres planos bien definidos con diagonales que apuntan al tercer plano que da la ilusión de tridimensionalidad, el fondo con mucha luz para que destaque la herrería del segundo plano. Llama la atención la luz que envuelve mágicamente al fondo, ¿quizá porque



Hugo estuvo consciente del simbolismo religioso que tiene la luz? Otra fotografía que a mi juicio simboliza al México de su época como casi ninguna otra, es la iglesia de Tepepan (página 47), vista desde un camino. Vemos aquí una foto dividida en tres partes: la primera consiste en el camino, una hilera de rocas volcánicas y tres niños; esta hilera de rocas separa a la primera de la segunda parte, que es el elemento paisajista (maguey, nopal, cerro) de la foto, sobre el cual se levanta la iglesia, que sirve como eslabón entre el cielo y la tierra. Como en muchos de los paisajes de Hugo, hay personas que sirven como escala, pero el paisaje domina la composición. Aquí vemos a la imponente estructura colonial que se yergue victoriosa en la colina y contrasta con los



Izquierda: Hugo Brehme, *Detalle de la cima del Ixtaccihuatl*, 1923, derecha: Manuel Álvarez Bravo, *Piedra con líquen*, ca. 1928

Manuel Álvarez Bravo: "...Aunque la primera influencia de visión se la debo a Hugo Brehme, Picasso y su cubismo me enfrentaron a otro tipo de realidad. Brehme desencadena las fotografías pintorescas. Picasso, el rarismo, las fotografías raras. La seguridad la alcancé más tarde cuando Tina Modotti me enseñó las fotos de Edward Weston."

En *Manuel Álvarez Bravo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985

pequeños niños indígenas, y si uno sigue el camino, se ve su humilde choza semiescondida por la maleza. La iglesia colonial, a manera de un castillo europeo, domina la composición. Otra foto de una belleza increíble, es el crepúsculo en la Laguna del Carmen, en Campeche (página 165), quizá la más romántica de todo el libro. Esta foto se parece a un cuadro impresionista. El cielo del crepúsculo es muy dramático, y sirve para resaltar los mástiles de los grandes veleros.

La publicación de *México Pintoresco* afianzó el renombre de Brehme. Sus postales se vendían muy bien y sus trabajos de revelado e impresión fueron muy alabados. Ciertamente, la revista *National Geographic* supo apreciar su calidad fotográfica y sus trabajos se publicaron en sus páginas a partir de febrero de 1917.¹⁵ Fue en la década de los años veinte cuando sus fotos influyeron a dos grandes artistas mexicanos del celuloide: Gabriel Figueroa, quien primero se dedicó a la fotografía fija y que solía pasar por la calle 5 de Mayo, a menudo fijándose en las fotos que Hugo exhibía en una vitrina que daba a la calle. Otro artista fue el recién fallecido Manuel Álvarez Bravo, a quien Hugo le vendió su primera cámara y que no sólo admiró su obra, sino también su gran talento para amplificar. En una ocasión

incluso acompañó a Hugo a tomar fotos en Mitla, donde Álvarez Bravo también aprovechó para tomar las propias. De regreso a la Ciudad de México, le gustó tanto a Hugo una de las fotografías de su colega, que le pidió prestado el negativo, regalándole más tarde una ampliación al devolvérselo. Cuando Álvarez Bravo vio la foto, reconoció que "las copias impresas por Brehme fueron mucho mejores que las mías".¹⁶ Durante toda su vida, Álvarez Bravo siempre enfatizó que su primer mentor fue Hugo. En una de sus últimas entrevistas, en septiembre del 2001, le preguntó la reportera de *La Jornada Semanal*, Angélica Abelleira: "Caminando, observó en aparadores el trabajo de Hugo Brehme. ¿Qué vio en él que lo llevó a la foto?" y don Manuel le respondió: "Vi un mundo diferente. Brehme fue lo más importante que conocí en el momento."¹⁷ A pesar de que el joven Álvarez Bravo siempre admiró a la persona y obra de Hugo, decidió (al igual que Edward Weston, Tina Modotti y otros) apartarse del estilo pictorialista. En agosto de 1928 tuvo lugar la "Exposición de Fotografos Mexicanos" en el Salón Carta Blanca, en la avenida Madero, donde se vieron las dos maneras muy distintas de retratar al país, la tradicional-pictórica de Hugo y seguidores como Luis Márquez, y la realista-



“La Exposición de fotografías mexicanas”, *Revista de Revistas*, México, 26 de agosto de 1928. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM
 Abajo: *Mercado de Taxco*, ca. 1925. Col. Dennis Brehme

directa de Álvarez Bravo y Modotti. Brehme ganó uno de los primeros seis premios. Al año siguiente mandó las mismas fotografías a la Feria Internacional de Sevilla, y ganó el Gran Premio.¹⁸

A los dos años de haberle comprado al señor Emilio Lange su estudio fotográfico de la calle de Madero 1, le sucedió una desgracia, cuando en febrero de 1930 se incendió una gran parte del recién instalado estudio. “Mas no le ha desanimado el desastre y continúa laborando, siendo de notarse ahora que el entusiasmo con que el señor Brehme colabora con el Gobierno a una propaganda a favor del turismo internacional.”¹⁹

En efecto, sus tarjetas postales eran las promotoras ideales para la belleza y el paisaje mexicanos. Su archivo estaba muy bien organizado, con todas las postales escrupulosamente numeradas en álbumes y nunca faltaba al reverso el nombre, la dirección y “propiedad asegurada” o bien “propiedad artística”.²⁰ Las tarjetas

postales de Brehme llegaron a tener tanta aceptación que una de ellas, que muestra un callejón de Taxco, con el templo de Santa Prisca al fondo, fue copiada en una

estampilla de dos centavos, impresa para conmemorar el Censo nacional de 1939-40.²¹ Hubo otra estampilla del Templo de Quetzalcóatl, en Teotihuacan, que copió una foto de Hugo. Desgraciadamente, tanto en estos casos como en muchos otros, el crédito fotográfico no se le dio.

No sólo fue la gran calidad de sus postales, sino también el revelado y la impresión, lo que permitió se le

reconociera en México y en el extranjero. Sus clientes estadounidenses (desde clérigos y hombres de negocios hasta un coronel de la caballería) elogiaban su trabajo una y otra vez. Por ejemplo, escribe un tal señor Darrenougué, de la aseguradora Northwestern Mutual Life Insurance de Nueva York, el 20 de agosto de 1937, que cuando le llegó su pedido fotográfico de México, les





La Candelaria, ca. 1915. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 372065

Abajo: Sin título, ca. 1925. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 855343

mostró las ampliaciones de Hugo a un grupo de amigos que hacían sus propias impresiones y ellos afirmaron que “eran excelentes, sobre todo aquellas impresas en papel crema”.²² El rector de una universidad de Vermont tenía predilección por las fotos coloreadas, y encargó 73 de ellas en junio de 1937. Incluso dos miembros de la prestigiosa Universidad Northwestern, cerca de Chicago, alababan su trabajo de impresión, el

cual “lo recomendamos ampliamente y es muy económico en comparación con el hecho aquí”.²³ El coronel de caballería William W. Edwards, de Chicago, a quien le interesaba sobre todo la Conquista, relata en su carta del 4 de agosto de 1937: “Visité su estudio, donde vi su colección de fotografías artísticas. Es la mejor de todas las que he examinado en varias partes del mundo”. Finalmente el señor Starck, de St. Louis, Missouri, en carta del 2 de octubre de 1937 cuenta que recibió dos ampliaciones que le hizo Hugo de la foto tomada por él de un muro en Acolman durante su estancia en nuestro país: “Recibí estas dos ampliaciones hace unos días y son más bellas de lo que yo jamás creí posible. El crédito se le tiene que dar a Brehme, porque tal acabado no puede ser obtenido en ningún otro lugar”.

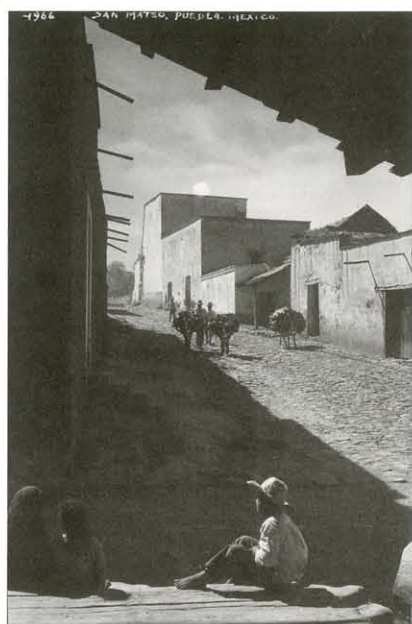
Y mientras tanto, ¿qué había sido de Arno, el único hijo de Hugo? Al comenzar la década de los años treinta era ya un joven estudioso, pero algo tímido. Como no estaba muy seguro de lo que quería hacer de su vida, Hugo le sugirió que estudiara fotografía en Alemania tan pronto saliera del Colegio Alemán. Al terminar tercero de secundaria, Arno decidió no seguir la preparatoria para estudiar la carrera corta que ofrecía la Escuela Bávara de Fotografía en Munich.²⁴ El 27 de abril de 1931, Hugo le organizó una fiesta de despedida en el estudio, y para conmemorar el acontecimiento se tomó una foto. En ésta, vemos que en ese entonces Hugo y el señor Weber tenían ya ocho empleados. Sentados de izquierda a derecha, vemos a Luis Quintero, Weber, Arno y Hugo.

Arno comenzó sus estudios fotográficos en el otoño de 1931, y era tan apolítico que no se percataba de la muy grave situación por la que atravesaba Alemania. Fue buen alumno, aunque no extraordinario, y años más tarde confesó que “la enseñanza era demasiado teórica. Aprendí muchas cosas que en realidad solidifiqué en la práctica, en el estudio de mi padre”.²⁵ En la poca correspondencia en forma de tarjetas postales que aún se conserva, Arno se muestra más entusiasmado por los Alpes y por ir a esquiar en ellos, que por los cursos fotográficos. Sin embargo, uno de los pocos cursos que sí lo motivaba era el de cine, y tenía la esperanza de especializarse en ello. El problema es que requería estudiar dos años más, algo que Hugo no estaba muy dispuesto a permitir por dos razones: estaba consciente de que Weber, a sus sesenta años de edad, pronto dejaría el negocio, por

lo que tarde o temprano necesitaría la ayuda de su hijo; la segunda tenía que ver con la muy preocupante situación político-económica de Alemania. Así, mientras Arno en una postal fechada en enero de 1933 relata su fin de semana en los Alpes, Adolfo Hitler tomó el poder en Alemania: las circunstancias habían decidido por él.

Arno desembarcó en Veracruz en agosto de 1933, y a partir de entonces comenzó su larga y a veces conflictiva relación laboral con su padre. Después de haber aprendido una nueva manera de ver el mundo, en la célebre escuela artística Bauhaus, Arno retornaba al estudio paterno para retratar “niños, personas y grupos... era terrible”.²⁶ Ciertamente, tuvo lugar un choque generacional, aunque Arno supo ocultar su frustración, ya que siempre fue hijo obediente y respetuoso. De Arno es quizá una notable foto, tomada con cámara 35 mm, que muestra a Hugo retratando con su pesado equipo, de formato mediano (5 x 7 pulgadas), a un campesino con su burro en Cholula; al lado de Hugo está Quintero.

El señor Weber finalmente se jubiló y Luis Quintero, el fiel asistente, decidió independizarse en 1940. Para ese entonces, Arno ya contaba con siete años de experiencia y le ayudó mucho a su padre: “Arno se ha vuelto una gran ayuda para mí y toma todas las fotos en el negocio. Lo hace con tanta destreza, que a menudo tiené exceso de trabajo”.²⁷ Las excursiones fotográficas de Hugo se hacían ahora cómodamente en coche porque Arno lo llevaba a donde él quisiera, pero aún así todavía era difícil llegar a ciertos lugares. Relata Arno: “En esos tiempos, la década de los treinta, todo era diferente: la carretera [a Acapulco], para empezar, era una tortura. Muy angosta, con curvas pronunciadas, tapizada de arena que propiciaba el derrape de los neumáticos. Cuando llovía se convertía en un lodoso arroyo... La parte más difícil era antes de Taxco, el empinado camino hacía que los motores se calentaran. Descansábamos en Chilpancingo, donde pasábamos la noche en modestos hoteles. Tratábamos de conciliar el sueño, constantemente interrumpido por los mosquitos y otros bichos. Una vez en Acapulco, nos hospedábamos en grandes palapas cubiertas con techos de paja, nada parecidas a los lujosos hoteles de ahora”.²⁸



Subida al Sacro Monte, ca. 1925. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 835336
Abajo: San Mateo, Puebla, México, ca. 1925. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 373327

Poco tiempo después tuvo lugar un fenómeno natural que acaparó la atención de Hugo y Arno, por la maravillosa oportunidad fotográfica que ofrecía: el nacimiento del volcán Parícutín, en febrero de 1943, en una milpa propiedad de Dionisio Pulido, campesino tarasco del pueblo de Parícutín, cerca de Uruapan, Michoacán. Desde el momento en que la sensacional noticia fue publicada en los diarios, Hugo y Arno estuvieron

decididos a ir. Arno afirma en sus recuerdos que llevó a su padre al Parícutín una o dos veces, mientras él estuvo allí por lo menos en diez ocasiones.²⁹ Numerosas veces se me ha preguntado si son de Hugo las fotos del Parícutín y categóricamente respondo que no lo son. Que yo sepa, todas fueron tomadas por Arno, con cámara grande y con cámara mediana de formato 6 x 6. Ahora bien, como la obra fotográfica de Hugo ya era muy conocida, padre e hijo resolvieron que fuera a Hugo al que se diera crédito, porque de esa manera las fotos se volverían más vendibles, y así fue.³⁰ Por ello, cada vez que eran publicadas se le daba el crédito a Hugo y no al verdadero autor, su hijo Arno. De hecho, hasta la fecha, no he visto una sola fotografía del Parícutín firmada por Hugo, quien firmaba todas sus fotos con “Hugo Brehme”, una firma muy bella y legible que delataba sus orígenes decimonónicos, mientras que Arno firmaba “H. Brehme”, con una escritura mucho más diagonal y moderna.³¹ La verdad es que el nombre completo de Arno era Arno Hugo Brehme.

Ahora bien, ¿a qué se debe que Hugo no haya tomado fotos del Parícutín? Su edad y el asma que padecía le impedían acercarse mucho al volcán y tener que respirar tanta ceniza, además del difícil acceso a la montaña. El estilo de muchas fotos tomadas por Arno

al Parícutín recuerda al de su padre, pero en otras fotos se aprecian algunas diferencias importantes. En primer lugar, en no pocas ocasiones aparece el mismo Arno en sus propias fotos (algo que Hugo jamás hizo) siempre de espaldas;³² en segundo lugar, hay espectaculares fotos nocturnas. En tercer lugar, Arno tomó algunas fotos del volcán con dobles y hasta triples exposiciones, otras veces incluso hizo ampliaciones de dos negativos distintos, cada uno tomado a hora diferente del día. Finalmente, a veces hay series de fotos con los mismos personajes cuyo propósito era el de contar una historia, en este caso la de los habitantes de Parícuti y de San Juan Parangaricutiro, los dos pueblos destruidos.³³ De esa manera, Arno por fin tuvo su gran oportunidad artística, y muchas de sus fotos del Parícutín son verdaderas obras maestras. Relata Arno: “Para mí fue una experiencia inolvidable, para mi padre una gran alegría; su archivo pudo contar con las placas de este acontecimiento único...Ver publicadas esas fotografías tanto en México como en el extranjero fue la cumbre de mis esfuerzos.”³⁴

Le quedaban unos diez años más de vida a Hugo, pero “en la década de los cuarenta, mi padre empezó lentamente a sentir el peso de los años. Sus excursiones se hicieron cada vez más espaciadas y su horario de

Fiesta de despedida de Arno, 1931. Col. Dennis Brehme



trabajo disminuyó.³⁵ Otra alegría, esta vez en el ámbito familiar, fue la de ver a su hijo casarse con Peggy, ciudadana estadounidense que había sido azafata de la aerolínea Braniff. La boda tuvo lugar a principios de mayo de 1945, justo en la semana en que se rendía incondicionalmente Alemania y terminaba la Segunda Guerra Mundial en Europa. “Nuestro Arno se casó hace un año con una americana de descendencia alemana, es una muchacha simpática y muy hogareña. Han instalado su pequeño, pero agradable departamento a quince minutos de aquí”.³⁶ La alegría pronto se tornó en tristeza al ver Hugo las conmovedoras imágenes de las ciudades destruidas en su país natal. No reconocía a Frankfurt: “Me han enseñado las fotos de la bombardeada Frankfurt, le duele a uno el corazón cuando las ve. El amargo final llegó. ¡Las pobres personas! Y todo para nada, en vano.”³⁷ Afortunadamente, su hermano Max sobrevivió a los incesantes bombardeos e hizo buen negocio retratando a los soldados aliados casándose con alemanas. Preocupado, Hugo leía el periódico para saber cómo quedaría Alemania dividida, y cuál no sería su decepción al enterarse que su ciudad natal quedaría del lado comunista, lo cual significaba que ya no la podría visitar en vida. En los últimos años mudó su estudio-laboratorio, de Madero 8, a las instalaciones mucho más

amplias de Gante 1, tercer piso. Luego decidió naturalizarse mexicano, el 15 de marzo de 1951. Su última alegría la tuvo antes de morir, al presenciar el nacimiento de su nieto Dennis, el 14 de febrero de 1952.

Sus últimos años fueron una lenta agonía, “en vano buscó cura para el asma que lo asfixiaba. Muchos médicos consultó. Los más, charlatanes, que le recetaban medicamentos inocuos o que sólo provocaban la adicción. Esa larga lucha contra la enfermedad lo deprimió profundamente. “fueron tiempos difíciles para todos, pero más para mi madre quien diligente y bondadosa, siempre lo atendió”.³⁸ Finalmente, pasó a mejor vida el 13 de junio de 1954.

Arno se convirtió en el fotógrafo publicitario más conocido del país, al grado que inauguró un estudio en Lomas Altas, en 1966, el más grande del país y uno de los más grandes en toda Latinoamérica. No dejó de lado la fotografía artística y a pesar de ser un hombre sumamente ocupado, expuso 101 fotografías en Bellas Artes en julio de 1963. En esa exposición demostró su gran versatilidad, desde retratos, paisajes y vistas urbanas, hasta fotografías con muchos trucos que delatan una fuerte influencia de la Bauhaus. Arno se retiró de la fotografía por razones de salud en 1981, y falleció en 1990. Su historia aún queda por contarse.



Personal de la Fotografía Hugo Brehme, 1931. Col. Dennis Brehme



Arno Brehme, *Parícutín en erupción*, fotomontaje, 1943-1944. Col. Dennis Brehme

¹ Togo, Camerún, África del Suroeste (hoy Namibia), África Oriental Alemana (hoy Tanzania). Queda por averiguar a cuál colonia y con quién viajó Hugo.

² Se ha afirmado que Hugo viajó por Centroamérica antes de llegar a México, pero no hay pruebas de ello.

³ Para el relato de este viaje y las descripciones de ciudades y bellezas naturales, entre 1905 y 1908, me apoyé en dos libros que fueron propiedad de mi abuelo y que quizá lo hayan motivado a visitar y radicar en nuestro país: *Mexiko - Das Land der blühenden Agave* [México, la tierra del magüey en flor], escrito por el Dr. Joseph Lauterer, ilustrado con fotografías, publicado por la Editorial Otto Spamer, de Leipzig, en 1908. El otro es *Mexiko: Eine Reise durch das Land der Azteken* [México, un viaje por la tierra de los aztecas] por Osw. Schroeder, publicado por la Editorial Wanderer, de Leipzig, en 1905. El libro tiene 30 dibujos y 36 fotografías, 18 de ellas coloreadas. El Sr. Schroeder también era fotógrafo.

⁴ Para mayores detalles técnicos sobre el equipo fotográfico de su tiempo, véase el ensayo biográfico "Hugo Brehme, su vida, su obra y su tiempo", por Dennis Brehme, en *Hugo Brehme. Pueblos y Paisajes de México*, México, Miguel Ángel Porrúa-INAH, 1992.

⁵ Su primer estudio estuvo situado en la avenida 5 de Mayo, número 27, luego se mudó a la avenida Madero, número 1, posteriormente al número 8 de esta misma, y al final de su vida a Gante número 1, tercer piso.

⁶ Ariel Arnal, de la Universidad Autónoma de Puebla afirma en "Construyendo símbolos - fotografía política en México: 1865-1911", que las fotos tomadas de la Decena Trágica fueron para la agencia fotográfica de Casasola. Algunas de estas fotos se publicaron en *México: una nación persistente. Hugo Brehme, fotografías*, México, Conaculta/INBA/Museo Estudio Diego Rivera/Museo Franz Mayer/Fundación Cultural San Ángel/Miguel Ángel Porrúa, 1995. Al final del libro hay una cronología interesante basada en gran parte en las investigaciones del curador e historiador fotográfico José Antonio Rodríguez, y en el ensayo biográfico de Dennis Brehme (*op. cit.*).

⁷ Véase *Posada's México*, por Ron Tayler, Washington, D.C.: Library of Congress, 1978. Durante mucho tiempo se creyó que este retrato (que es todo un ícono nacional) había sido tomado por Agustín

Víctor Casasola, véase Blanca Ruiz, "Brehme, autor del Zapata de Casasola", *Reforma*, México, 4 de octubre de 1995. Existe también un excelente retrato de grupo que Hugo le tomó a Emiliano con su hermano Eufemio y sus respectivas esposas.

⁸ Augusta ya había tenido dos partos fallidos, hasta que el tercero resultó exitoso.

⁹ Las fotos en el librito son indudablemente de Hugo, pero no está claro si algunas o la mayoría de las ilustraciones a color (acuarelas) son de él. El librito es un tesoro familiar. Weber termina su libro refiriéndose a Juárez con: "¡Aunque de otra manera yo no sea nada, un contemporáneo sí soy!" Estaba orgulloso de haber nacido unos meses antes de morir el Benemérito de las Américas, en 1872.

¹⁰ José Antonio Rodríguez, en "Hugo Brehme *In Memoriam*", *El Financiero*, México, 15 de junio de 1994, con motivo de los 40 años de su muerte.

¹¹ Véase John Mraz; "Envisioning México: Photography and National Identity", en www.duke.edu/web/las/papers.html.

¹² Prólogo al libro *Guillermo Gómez Mayorga*, de Rodrigo Amerlinck, México, La Latinoamericana, 1999.

¹³ Su hermano Max estaba en ese tiempo en México, ayudándole al Sr. Weber. Hugo tenía la ilusión de que su hermano se quedara a radicar en nuestro país, pero no logró convencerlo.

¹⁴ Para más detalles sobre el convenio, véase Dennis Brehme, *op. cit.* En realidad, en este libro no todas las fotos son de Hugo, pero sí el 90 por ciento de ellas (las otras son de Cecilia Selser-Sachs y hay 2 de Teoberto Maler, tomadas en Yucatán).

¹⁵ Hugo nunca fue contratado por la revista para hacer un fotorreportaje, sino que le compraban sus fotos para ilustrar o complementar los artículos sobre México. *National Geographic* no fue la única revista estadounidense de gran circulación que las publicó. Otra fue *Travel* (hoy *Travel & Holiday*) que en la década de los veinte y treinta solía ilustrar sus artículos para viajeros pudientes con sus fotos de iglesias, pueblos y paisajes, véase "An Upland Village in Old México", por Carleton Beals, septiembre de 1930, y "The Glory of Mexico's Cathedrals", por James F. Jenkins, octubre de 1931.



Arno Brehme, *Danzantes y Parícutin*, fotomontaje, 1943-1944. Col. Dennis Brehme

- ¹⁶ Véase “Hugo Brehme en el Museo de la Basílica de Guadalupe”, por Raquel Tibol en la revista *Proceso* núm. 674, del 2 de octubre de 1989. Según Tibol, Siqueiros se inspiró en una foto de una muchachita cargando a su hermanito, que captó Hugo para crear su célebre cuadro “Niña madre”, de 1936 (Museo de Arte de Santa Bárbara, California).
- ¹⁷ *La Jornada Semanal*, núm. 372, del 21 de abril del 2002.
- ¹⁸ *Nuestra Ciudad*, tomo I, núm. 4, julio 1930, México, p. 57.
- ¹⁹ *Nuestra Ciudad*, *op. cit.*
- ²⁰ Tomado de “Hugo Brehme’s Postcards”, por Susan Toomey Frost (<http://www.io.com/~reuter/brehme>), que es el mejor artículo sobre sus postales. La Sra. Frost posee la mayor colección de sus postales en el mundo, cerca de 1350, en su residencia de Austin, Texas. El artículo “Benign Obsession”, de Charlie Vincent, describe su afán de coleccionar (véase *El antiuario magazine*, revista en línea para coleccionistas del arte mexicano (<http://elantiuario.com>)).
- ²¹ La estampilla y la postal se reproducen en “Early Maximum Cards of Mexico”, por Susan Toomey Frost (<http://www.io.com/~reuter/MexiMaxiCards>).
- ²² Colección de copias de cartas de clientes estadounidenses, escritas en 1937. Las traducciones son mías.
- ²³ Carta del Sr. Bob Cowan de Chicago, con fecha 3 de septiembre de 1937.
- ²⁴ Muchos después, hacia 1960, un joven mexicano de origen alemán, de unos 18 años de edad, nacido en Guadalajara, fue a visitar a Arno, ya muy reconocido en su medio, a su estudio de Gante, para pedir su opinión acerca de dónde estudiar fotografía. Sin vacilar, Arno recomendó la misma escuela. El joven se llamaba Enrique Bostelmann.
- ²⁵ Véase “Entrevista a Arno Brehme”, en *Fotografía*, vol. I, núm. 1, junio 5 de 1971. En esa misma entrevista, Arno relata que comenzó a estudiar a los 18 años, lo que es falso. Tenía esa edad cuando terminó y regresó a México.
- ²⁶ *Fotografía*, *op. cit.*, p. 26.
- ²⁷ Carta de Hugo Brehme a su sobrina Anneliese, de Frankfurt, 22 de junio de 1946. La traducción es mía.
- ²⁸ “Entrevista a Arno Brehme”, *op. cit.*
- ²⁹ *Idem.*
- ³⁰ Por ejemplo, en el *México: una nación persistente*, ya citado, se publican dos fotos del Parícutin (“Volcán en erupción” en la página 128 y una coloreada titulada “El Parícutin, Michoacán, 1940”, lo cual no puede ser porque el volcán aún no nacía). Arno también coloreó las fotos del Parícutin que tomó. Otro ejemplo son dos fotos de página completa que publicó la revista estadounidense *Travel* en agosto de 1943: “The Volcano that Sprang from a Cornfield”, por Catherine Oglesby. El mismo artículo publica también fotos de Luis Márquez y otras sin crédito. El mejor ensayo fotográfico sobre el Parícutin, por su extensión y calidad de impresión, se publicó en la revista suiza *Atlantis* en septiembre de 1948. Una vez más, se le da crédito a Hugo, pero también publican un ensayo de Arno titulado “Die Geschichte eines Vulkans” [La historia de un volcán].
- ³¹ Sin embargo, Susan Toomey Frost tiene en su colección una foto montada del Parícutin con la firma de Hugo (mensaje electrónico al autor, 30 de diciembre del 2001). No obstante, la firma, por sí sola, no es prueba suficiente que el autor de la fotografía haya sido Hugo. En el mismo mensaje, la Sra. Frost menciona que el nombre de F. Schlichting aparece en pocas fotos coloreadas del Parícutin, pero no hay crédito en la inmensa mayoría (indicando que fue Arno quien las coloreó).
- ³² Por ejemplo, en una de las dos fotografías de página completa de *Travel* (1943).
- ³³ En una carta larguísima, escrita a un señor Munkert, en mayo de 1947, Arno relata que una revista americana le dio el trabajo de realizar una historia fotográfica del Parícutin, pero él estuvo muy insatisfecho con el resultado.
- ³⁴ “Entrevista a Arno Brehme”, *op. cit.*
- ³⁵ *Idem.*
- ³⁶ Carta de Hugo Brehme con su sobrina, *op. cit.*
- ³⁷ *Idem.*
- ³⁸ “Entrevista a Arno Brehme”, *op. cit.*



Taxco, Guerrero, ca. 1925. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 372507

Hugo Brehme y Sergei Eisenstein: una convergencia

Aurelio de los Reyes

Pensar en una convergencia entre Hugo Brehme y Sergei Eisenstein puede parecer ilógica, dado que el primero fue corresponsal en México de revistas alemanas ilustradas, como *Kölnische Illustrierte Zeitung*, y se encuentra más cerca de la tradición fotográfica de finales de siglo; Eisenstein, en cambio, está más vinculado con las vanguardias. Sin embargo, encuentro una convergencia entre ambos en la selección de fotografías que Eisenstein llevó consigo a Moscú y en algunos aspectos

de su película, cercanos a la imagen de México difundida en *Mexiko*, libro editado por Brehme en Berlín en 1925 con introducción de Walter Staub. A mi juicio, Eisenstein debió adquirirlo en 1929, cuando estuvo en dicha ciudad, pero debió extraviarlo. Posiblemente se encontraba entre los libros que la policía mexicana confiscó en su habitación el 20 de diciembre de 1930, previo a su arresto bajo la sospecha de ser “agente del comunismo internacional”, junto con cuadernos de su diario y otras publicaciones más. Un ejemplar se encuentra en su biblioteca, adquirido en 1947, cuando tuvo la esperanza de terminar *¡Qué viva México!* y que debió ser para él una reposición.

Por otra parte, la visión de México presentada en la edición alemana es distinta a la que Brehme ofrece en la edición mexicana del mismo libro de 1923, en cuanto a la selección y ordenación de las fotografías. No se sabe si estos cambios obedecieron a una propuesta del propio Brehme o a un criterio editorial. La edición alemana muestra a un México sumido en la tradición y el pasado, con imágenes de ruinas prehispánicas, edificios coloniales (casas, iglesias), con escasa presencia



Vista de la Pirámide del Sol, ca. 1925. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 835358



Xochimilco, ca. 1925. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 371978
 Abajo: Eisenstein-Tissé, en Anita Brenner, *Your Mexican Holiday*,
 Nueva York & Londres, 1932. Col. biblioteca particular

humana, y en las que las piedras parecen hablar por los hombres: los paisajes e indios, la mayoría de las veces son complemento del paisaje o de las vistas de calles de pueblecillos, con casas de adobe o de casas coloniales. En esto difiere de Eisenstein, quien trató de dar una imagen del indio desde el interior de su condición social.

La sección fotográfica de *Mexiko* inicia con una vista del Pico de Orizaba desde el estado de Puebla, como símbolo de México, le sigue una vista de Veracruz, es decir, la entrada a ese símbolo, y sus alrededores: Antigua —asociada al desembarco de Cortés en la Villa Rica de la Vera Cruz ubicada a unos kilómetros—; paisajes de Atoyac, Orizaba y Xalapa. Posteriormente presenta a la Ciudad de México con imágenes de la catedral y el sagrario. Todos estos paisajes se presentan



como si se reconstruyese con imágenes la ruta de Cortés, hasta llegar a la zona sagrada de los mexicas, sobre la que se construyeron las iglesias católicas. La selección fotográfica continua con vistas del interior del Museo Nacional, el calendario azteca, la piedra de los sacrificios y las esculturas de Coyolxauhqui y Xochipilli, Teotihuacan, Los Remedios y Tepotzotlán. Todos estos objetos y lugares fueron incluidos por Eisenstein en su película. Posteriormente se presentan alrededores del Distrito Federal: Tacuba, —lugar donde Eisenstein inició la toma de su película—, Tlacopan, Churubusco, San Ángel y el Desierto de los Leones.

Acerquémonos a los indios. Brehme los muestra por primera vez en la fotografía de una pareja infantil: “Hijos de indios lavando ropa”, reza el pie de la imagen, cuya locación es un canal de Iztacalco; el niño posa sobre una trajinera, apoyado en el remo, mientras la niña lava ropa en una piedra. La imagen “Cociendo tortillas”, nos presenta una vista del interior de una vivienda con una mujer torteando, con su metate, a un lado del fogón. Vemos también a los indios en vistas de magueyales, en panorámicas del

campo con ovejas y pastorcillos vestidos con su calzón blanco y el sombrero ancho; como tlachiqueros o en una destilería tradicional de mezcal; en los canales de Xochimilco en vistas claramente precursoras de las imágenes de Gabriel Figueroa y Emilio Fernández. Otras imágenes los muestran en los mercados de Amecameca y Tanalajas en el estado de Veracruz, o en el Sacro Monte de Amecameca. Incluye las imágenes de la Villa de Guadalupe publicadas en *Kölnische Illustrierte*, revista en la que según Eisenstein vio las primeras fotografías del Día de Muertos que lo condujeron a México.¹ No muestra



Pátzcuaro, ca. 1920. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 358776
 Abajo: Sierra de Tehuacán, ca. 1925. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 358618

sufrires ni pesares. Su mirada lejana y distante se aproxima al ser humano en unas cuantas imágenes: la pareja infantil en Iztacalco, la mujer torteando, las tehuanas o los peregrinos en los santuarios.

Como Eisenstein, Brehme fue un viajero incansable, se desplazó por el país, en una época en la que había pocas facilidades para el transporte y en plena Revolución: 1914, 1915, según el registro de unas de sus fotografías en la Dirección del Derecho de Autor.² Subió al Popocatepetl para retratar el volcán Iztaccihuatl y a éste para retratar al Popocatepetl (actividades no realizadas por Eisenstein); penetró a las grutas de



Cacahuamilpa; subió al Tepozteco; atravesó puentes colgantes; fue a Colima para tomar vistas del volcán, y de la sierra de Tonilitla; en Jalisco visitó Guadalajara, Ocotlán, Juanacatlán y Chapala (de este último sitio ofrece interesantes vistas de una barca y de pescadores en las riberas); en Michoacán estuvo en More-

lia, Pátzcuaro (donde retrató, naturalmente, las barcas al estilo Emilio Fernández, antes que éste) y Uruapan; Mazatlán; de Sonora y Baja California muestra los enormes cactus *cereus gigante* y *cereus pinglei*, lo mismo que las biznagas *echinocactus grandes* y los *cactus candelabrum* de la sierra de Tehuacán, también captados por Eisenstein; el acueducto de Querétaro; la ciudad de Guanajuato; las ruinas de La Que-

mada en Zacatecas; San Luis Potosí; Monterrey; Tajín, Castillo de Teayo, San Andrés Tuxtla, en Veracruz, y Chichén Itzá, Isla Mujeres, Uxmal, Campeche en la península de Yucatán.

Brehme muestra los sitios a través de edifi-

cios coloniales, de ruinas prehispánicas o de vistas de calles; su intención obvia es no permitir el paso a indicios de modernidad, pues se deduce que el fotógrafo tiene el deliberado propósito de evitar referencias precisas: automóviles, la población criolla y mestiza, monumentos como la columna de la Independencia o



Faldas del Popocatepetl, ca. 1925. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 372507
 Abajo: Eisenstein-Tissé, del capítulo "Torito" de *¡Que viva México!*, en *¿México? ¡Sí, señor!*, México, Wells Fargo & Co., 1939. Col. biblioteca particular

edificios como el Palacio de Bellas Artes, carreteras pavimentadas, o imágenes de los ferrocarriles, tema obligado para los fotógrafos y pintores que se desplazaban a Atoyac para retratar el famoso puente de Meliac, expresiones, todas, de la modernidad. En lugar de retratar dicho puente, se sube a él para captar el paisaje de la sierra. En vez de autos muestra carromatos, trajineras, burros y caballos. Excepcionalmente pone a un hombre junto a los cactus gigantes de Tehuacán con indumentaria urbana de la época, para comunicar la dimensión de éstos; los automóviles estacionados alrededor de la catedral y un tranvía, se nulifican con la negrura de la sombra y el alto contraste, logrado por la impresión con la técnica del rotograbado. Este mismo resultado coincide con el expresionismo alemán.

Es importante subrayar que las mismas imágenes, impresas al medio tono, cambian de significado —como lo muestra la *Guide and Handbook for Travellers to Mexico City and Vicinity*, editado por American Bookstore en 1924—, pues imprimen el sello de

como la de Eisenstein, desde la perspectiva de la "civilización y barbarie". Ofrece una visión paradisiaca del indígena, a través de la mediación del "buen salvaje", y ciertamente, lo presenta sumido en su medio rural, no marginado, sino al margen de la "civilización" y del "progreso" por voluntad propia. Esta visión ofrece mil interrogantes y pocas respuestas. Coincide además la afinidad en la utilización del alto contraste, que imprime a las fotografías un misterio



envolvente; y es por el conjunto, por la estructura del libro y el orden de las fotografías que me ocupó de ellas, en un intento por averiguar por qué Eisenstein compró el libro de Brehme —aunque fuera tardíamente— el cual, a mi juicio, debió conocer en Alemania o en México, a su debido tiempo, como queda dicho.

Eisenstein participará de la misma visión en la selección del material fotográfico de varios autores, que llevó de México del que se conservan algunas imágenes en su museo, caracterizadas, como las de Brehme, por la utilización del alto contraste y del *flou*

"modernidad" que a toda costa trata de evitar Brehme. La edición mexicana del libro *Mexiko*, contrariamente a la alemana, muestra innumerables elementos de la modernidad.

Pese a abundar en lugares comunes y en el escapismo de su visión pintoresquista, la mirada de Brehme en este libro es tan irreverente e iconoclasta

o fuera de foco intencional, para imprimirles irrealidad, nostalgia, sentimentalismo. No son imágenes dirigidas por él a Tissé o Alexandroff, sino un conjunto seleccionado con un criterio similar al de Brehme. Listo las siguientes en una secuencia dada por mí:



El Popocatepetl desde Cholula, Puebla, ca. 1925. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 373367

Tres vistas del santuario de Ocotlán, en Tlaxcala, de Arthur W. Smith, 21 fotografías de Foto Mantel de diversos aspectos de México: 1. Paisaje con un hombre arando y los volcanes al fondo; 2. Iztaccíhuatl, panorámica; 3. Iztaccíhuatl, otro ángulo; 4. Iztaccíhuatl, toma de más cerca; 5. El Popocatepetl; 6. San Ángel; 7. Patio; 8. Exterior de la casa del Alfenique en Puebla;⁵ 9. Convento de Teotihuacan; 10. Primer plano de las serpientes emplumadas de la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacan; 11. Carretonero; 12. Taxco; 13. Xochimilco; 14. Amecameca; 15. Pico de Orizaba; 16. Tepotzotlán; 17. Plano más general de la pirámide de la serpiente emplumada; 18. Puerta del atrio de una iglesia de Texcoco con trabajos de yesería con motivos populares; 19. Vista de las torres de la parroquia

de Taxco desde una callecilla. Casas y árboles impiden ver su fachada; 20. Xochimilco; 21. Interior del convento de Churubusco.

Es interesante transcribir su anotación autógrafa en la guía oficial del convento titulada *Churubusco-Huitzilopochco*, con textos de Nicolás Rangel y Ramón Mena, adquirida el 20 de diciembre de 1930: “here to live and here to die!”.

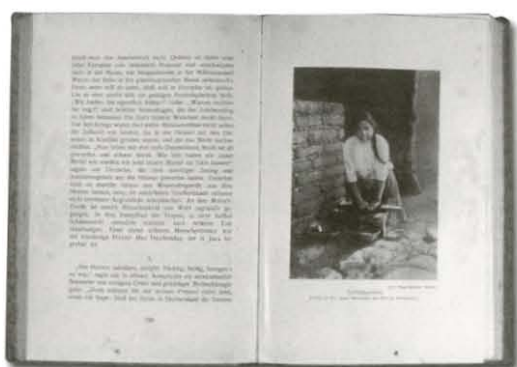
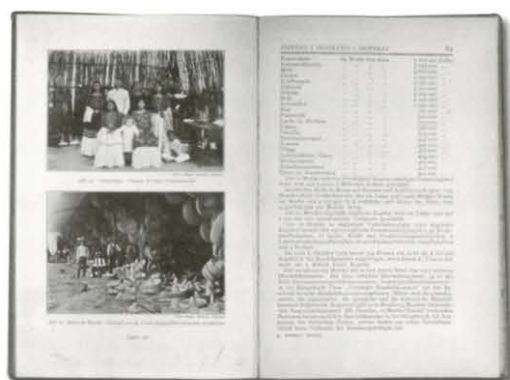
El conjunto de estas imágenes ofrece una visión semejante a la del álbum de Brehme: un México lejano, distante, sentimental, al margen de “la civilización y el progreso”, sumido en la “barbarie”, atemporal pero actual desde el momento en que la fotografía lleva implícita la contemporaneidad. Se trata de la convergencia de una de las miradas de Eisenstein sobre México.

¹ Esta aseveración no es cierta. Se trata de un recuerdo impreciso de Eisenstein, según una página suelta de una revista ilustrada alemana conservada en sus papeles, con la anotación a lápiz manuscrita del propio Eisenstein, *Berliner Illustrierte*, 1926 o 1927.

² Véase Hugo Brehme. *Pueblos y paisajes de México*, México, Banco Nacional de Comercio Exterior - INAH, 1992.

³ En el catálogo *Twenty Centuries of Mexican Art*, enviado por Jay Leyda y fechado en Moscú el 22 de septiembre de 1940, Eisenstein insertó un separador en una foto idéntica a la casa del Alfenique de Puebla.

El imaginario de Hugo Brehme



Arriba: *Las razas humanas*, Instituto Gallach de Librería y Ediciones, Barcelona, 1928. Enmedio: Geo A. Schmidt, *Mexiko*, Dietrich Reiner, A.-G. Berlin, 1921. Abajo: Alexander Stelzmann, *Mexico*, Otto Quitzow Verlag, Lübeck-Berlin-Leipzig, 1927. Col. biblioteca particular

su costumbres, su historia, su arte, publicada en dos tomos por el Instituto Gallach de Barcelona en 1928. Se sabe que Brehme había comenzado a conocer el país que pronto visitaría por medio de los libros *Mexiko*, *Eine Reise durch das Land der Azteken* (Leipzig, 1905) de Osw. Schroeder y *Mexiko, Das Land der blühenden Agave* (Leipzig, 1908) de Joseph Lauterer, ambos ampliamente ilustrados con fotografías. Y al revisarlos se puede detectar de dónde asimiló la persistente iconografía sobre el país, algo que después él mismo aplicaría. Un viaje, entonces, de ida y vuelta.

El fenómeno requiere de una larga documentación y está por estudiarse en sus profundas repercusiones en el imaginario sobre México. Esto es, el cómo la imagen de México fue divulgada (y asimilada) por medio de cientos de publicaciones editadas o creadas para el lector-espectador extranjero en muy diversos idiomas. Una forma de divulgación en donde se buscaba mostrar el “esto es México” con un sentido unidireccional, desde luego, el que le imprimían los fotógrafos foráneos. Y si se buscara más a fondo se comenzaría a poner en evidencia que estos fotógrafos viajeros fueron construyendo la visión sobre un país a partir de sus imágenes que se volvieron de exportación. Evidentemente, a partir de una compleja relación entre productores (los fotógrafos) y divulgadores (editores), pero también de consumidores acostumbrados a una imagen que desde el siglo XIX les había descrito ese país tan exótico y lejano que era México. Y en esto se daba una particular construcción ideológica: veo lo que han visto otros, pero también, e implícitamente, veo lo que quieren ver otros. Un trayecto circular. Y, aunque no se dijera, ése era un viaje para exportar mediante imágenes, hacia Europa o los Estados Unidos, a un país en su otredad, en su extrañeza. Y el gran medio fue el libro (primero como álbum y después en fotograbado y offset) y la revista ilustrada. El libro como medio es, entonces, un soporte ideológico sumamente poderoso que creó, construyó, un cierto imaginario mexicano.

Hugo Brehme no fue ajeno a esto, porque no son pocas las publicaciones extranjeras en las que participó. Brehme ofreció la, digamos, iconomercancia adecuada. No de manera casual a principios de los años veinte, Geo A. Schmidt en su libro *Mexiko* realiza una selección de 20 fotografías de Brehme (no pocas para un libro de 138 páginas) para el lector en lengua alemana, con la obligada iconografía mexicana ya por tradición establecida: cactus, pirámides, volcanes, iglesias coloniales, rancheros con sombrero de ala ancha, tlachiqueros, charros, arrieros, familias tehuanas e indígenas pauperizados. Después, Alexander Stelzmann en su libro *Mexico, Kultur- und Wirtschaftkundliches*, de 1927, publica casi igual número de imágenes del fotógrafo. En pleno ascenso de una construcción de lo mexicano, Brehme también compartió créditos con Ricardo Mantel, su gran competidor, y con Tina Modotti en la célebre revista parisina *L'Art Vivant* que en enero de 1930 le fue dedicada a México. Por esa línea ya no sería casual que imágenes suyas fueran incluidas en la gran enciclopedia *Las razas humanas*. *Su vida*,

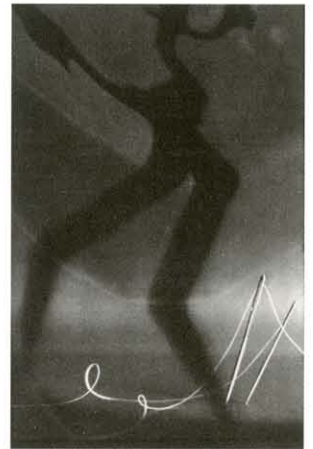


Arno Brehme, un acto olvidado

Por la noche del 8 de julio de 1963 fue inaugurada en la Sala Internacional del entonces Museo Nacional de Arte Moderno (Palacio de Bellas Artes) una significativa exposición: *El arte fotográfico de Arno Brehme*. Era la primera muestra autoral de este fotógrafo, conformada por 101 imágenes, muchas de ellas impresas en grandes formatos. Aunque Arno Brehme tenía ya una larga presencia pública como creador fotográfico (desde que en 1934 publicó una imagen en el boletín *Agfa* o incluso con su participación en el libro colectivo *Mexico in Pictures*, México, Eugenio Fischgrund Editor, 1953), no sería sino hasta esa fecha en la que mostró en un solo evento de lo que era capaz.

Salvo unos cuantos retratos de personajes, la gran mayoría de ese centenar de fotografías planteaban una experimentación pocas veces vista. En tiempos en donde el fotodocumentalismo era la práctica más común, y lo que culturalmente dominaba, el proyecto de exposición de Arno se volvió una solitaria propuesta. Un trabajo de planeada elaboración escenográfica en donde se podían detectar algunas resoluciones provenientes del diseño publicitario de las vanguardias de finales de los años veinte y otras, acaso, debían su origen a las enseñanzas de la Bauhaus. Una escuela de la que Brehme estuvo cerca cuando estudió en Alemania a principios de los años treinta. Ciertamente su obra mostrada en la Sala Internacional tenía ecos con los ejercicios de Walter Peterhans (las sombras deformadas), Moholy-Nagy (las sobreimpresiones) y Herbert Bayer (el uso de la construcción en diagonal). Pero Arno planteaba también nuevas soluciones en donde de manera lúdica se daba la distorsión de los objetos hasta lograr una nueva dinámica, o el cambio de dimensiones y la transformación de los escenarios para volverlos espacios surreales, utilizando dobles negativos o múltiples exposiciones. Así, las imágenes de Brehme se volvieron inusitadas para su tiempo.

Pero algo sucedió: quizá porque una propuesta de tal naturaleza se adelantó a su tiempo (o porque retomaba soluciones practicadas desde los años treinta poniéndolas al día), o porque el fotodocumento de implicaciones sociales era lo que predominaba, el caso es que *El arte fotográfico de Arno Brehme* no tuvo en su momento la repercusión que hubiera merecido. La gramática de Arno era desconcertante: "...plantea ideas y tratamientos que por su originalidad abren interesantes caminos dentro del arte y la técnica fotográfica", señaló el diario *Novedades* del 10 de julio de ese año. Así, sólo será hasta mucho tiempo después en que la historiografía de la foto contemporánea recobrará la propuesta de Arno como gran antecedente para lo que posteriormente se dio en los años ochenta. Toda una exploración hacia las posibilidades de un nuevo lenguaje fotográfico.



Platos, Mar, Brassière, Tijeras y Cable de yute, 1960-1963. Col. Dennis Brehme

La exportación de lo mexicano: Hugo Brehme en casa y en el extranjero

Jesse Lerner



Popocatepetl, ca. 1920. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 372733
Abajo: en *Mexican Life*, México, enero de 1938. Col. Hemeroteca Nacional

Cuando el historiador de la fotografía Ian Jeffries escribió sobre los pictorialistas, observaba que “mucho de lo que se hizo entre 1890 y 1910 es difícil de diferenciar. Una muestra representativa de este periodo hubiera sido un paisaje brumoso, apuntalado por una puesta de sol y una fila rítmica de árboles, quizá reflejados como manchones sobre el agua”.¹ Algunas imágenes de Hugo Brehme como aquellas fotografías tan conocidas de

Xochimilco, la segunda y la tercera de las imágenes de aquel lugar incluidas en *México Pintoresco*, o su fotografía de Ocotlán, cada una con una puesta de sol detrás de las nubes de rigor y la línea de árboles reflejadas en el agua, encajan perfectamente con la irónica descripción de Jeffries.²

Brehme, admirado y atractivo como sus fotografías, no fue un innovador. Sin embargo, con esos tropos, gastados ya para su tiempo, logró algo notable: una

colaboración significativa en el desarrollo de la difusión masiva —tanto en el ámbito nacional como internacional— de un vocabulario visual mexicanista que floreció con el renacimiento cultural que siguió a la Revolución. Como Brehme, un expatriota alemán, logró esta colaboración tan nacionalista a la cultura visual revela cuán importante resultó el juego entre talentos, instituciones, mercados y necesidades ideológicas nacionales y ex-

tranjeras para la invención de un imaginario de *lo mexicano*.

El catálogo y exposición de James Oles, *South of the Border*, presenta al México posrevolucionario como un punto de encuentro fértil para peregrinos culturales del norte (y de todas partes) en busca de inspiración, tanto en las tradiciones indígenas como en los nuevos brotes de creatividad artística asociados especialmente

TOURISTS!
You will find the largest and most artistic collection of
MEXICAN VIEWS
AT HUGO BREHME'S
Bring to us your photo developing.
All classes of photographic supplies.
Av. Madero 8 Tel. Eric. 2-77-55



Tehuana, ca. 1920. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 373257
 Abajo: con fotografías de Hugo Brehme, *¿México? ¡Sí, señor! A Guide Book for that Perfect Vacation in Mexico*, Wells Fargo & Co., 3 ed., 1939.
 Col. biblioteca particular

con los muralistas.³ De modo parecido, las estancias de artistas mexicanos en el exterior —algunas breves, otras largas— ofrecieron oportunidades para dar a conocer su trabajo aún más y recibir nuevos estímulos.⁴ Estos múltiples encuentros crearon una atmósfera en la que ideas y estilos se intercambiaban, adaptaban, prestaban y en ocasiones se malinterpretaban. Por muchas razones, la carrera de Brehme debe ser ubicada en este cruce de caminos internacionalistas. Cuando los peregrinos amantes del arte, turistas de izquierda, gringos que querían ser muralistas, buscadores de aventuras y vagos en general visitaban México, tenían que hacer un número de paradas obligatorias como Teotihuacan, Chapultepec, Xochimilco y los murales de Rivera en la Secretaría de Educación Pública y

Cuernavaca.⁵ Otro atractivo era la figura de Hugo Brehme, cuyo estudio en la avenida Madero prometía a los visitantes “la colección más extensa y variada de vistas mexicanas”, así como toda una variedad de accesorios para fotografía.⁶ Anuncios comunes que se podían ver en el periódico en inglés *Mexican Life*, y en el *Terry’s Guide to Mexico*, llevaron a estos clientes potenciales al estudio.⁷ Las “vistas” que vendía Brehme se ofrecían en varios tamaños y formatos, así como en postales baratas y en reproducciones autorizadas para su publicación. Aquí queremos enfocarnos en estas últimas, las cuales circularon ampliamente y resultaron ser más susceptibles de nuevos significados.



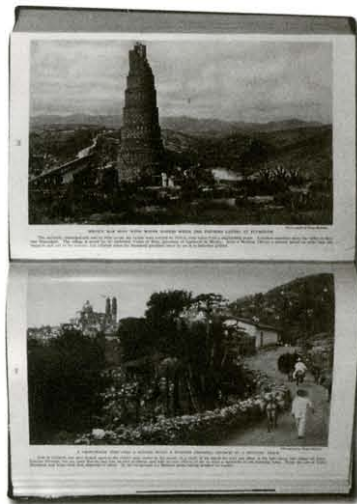
Muchos de los pictorialistas compañeros de Brehme, empeñados en “elevar” el medio de la



Sin título, ca. 1920. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 667422
 Abajo: *National Geographic*, Washington D. C., diciembre de 1934. Col. Hemeroteca Nacional

fotografía, tan a menudo vilipendiado, al estatus de “arte”, recurrieron a la alquimia del cuarto oscuro y a difíciles prácticas artesanales como la producción de impresiones en platino, la preparación de la emulsión de goma de bicromato, entre otras, para distanciar su trabajo de la foto mecánica y las connotaciones de baja cultura de lo producido en masa. Brehme también practicó todas estas laboriosas técnicas de cuarto oscuro; de hecho, fue él quien introdujo algunos de estos procedimientos a México.⁸ Pero es muy probable que hayan sido situaciones económicas las que llevaron a Brehme al terreno de la cultura de masas, dictando más las técnicas de reproducción, técnicas antitéticas a las elevadas pretensiones adoptadas por algunos de

los pictorialistas en su lucha por ganar legitimación artística. La mayoría del público supo de su trabajo mediante las postales que distribuía, o a través de las reproducciones de sus imágenes aparecidas en revistas como *National Geographic* o en guías de turistas y en los recuentos publicados por viajeros.⁹ Aunque parte de las actividades profesionales de Brehme estaban dirigidas al público nacional (por ejemplo, su participación en la *exposición de fotógrafos mexicanos* también conocida como *Exposición de Arte Fotográfico Nacional* de 1928, junto a Antonio Garduño, Manuel Álvarez Bravo y Tina Modotti entre otros),¹⁰ estas postales y publicaciones populares extranjeras nunca llegaron al público mexicano. Ésta era la esencia del





Sin título, ca. 1930. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 607440
 Abajo: *Sin título*, ca. 1915. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 476841

trabajo de Brehme, la faceta menos prestigiosa de su carrera que, más que cualquier otra cosa, llevó sus fotografías a un gran público.

La primera aparición de Brehme en las páginas de *National Geographic* data de febrero de 1917, fecha en la que la revista tenía una circulación de alrededor de 650 mil copias. Esta primera colaboración de Brehme es atípica, ya que trae a luz un aspecto de la vida de lo que hoy se llama el “mundo en vías de desarrollo” y que rara vez era tratado en las páginas de la revista. En el estudio que hacen Catherine A.



Lutz y Jane L. Collins de esta publicación, se reporta una aversión editorial a reproducir imágenes de pobreza y hambre; esta omisión consciente puede ser confirmada con una revisión casual de la revista misma.¹¹

La imagen de Brehme de un niño campesino descalzo bajo la sombra de un agave enorme, en el número de febrero de 1917, no está dentro de *México pintoresco*. En

espíritu está mucho más cerca de Lewis Hine que de las vistas dolorosamente bellas de volcanes y montañas detrás de pueblos coloniales con las que asociamos a Brehme. El pie de foto aclara que debe entenderse que se trata de una imagen de pobreza, y en los términos más apolíticos habla de necesidades insatisfechas: “Sin una comida completa, una cama suave o un traje limpio, ¿cómo no dejar de sorprenderse que el

sol brillante de las tierras altas de México y los pájaros y flores multicolores no puedan disipar la oscuridad del sufrimiento, o liberar el ojo de este niño campesino de su mirada de profunda tristeza?”¹²



Niñas tehuanas, ca. 1920. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 373258
Abajo: en *Mexican Life*, México, febrero de 1939. Col. Hemeroteca Nacional



Sin título, ca. 1920. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 835352

Consistentes con la política editorial de la revista, los pies de foto y el artículo que las acompañaban evitan cualquier referencia a la Revolución desarrollada en esos momentos, y que prometía eliminar tales privaciones o patrones de explotación que pudiesen perpetuarlos. En cambio, el artículo ofrece la anécdota, y, típicamente, una dosis generosa de sentimentalismo victoriano tardío.

Las colaboraciones subsecuentes de Brehme a la revista fueron más del ti-

po de imágenes que la publicación favorecía, y contribuyeron a la construcción de México como un país colorido por mucho tiempo fuera del progreso de la historia. Algunos escritores de *National Geographic* entregaban fotografías con sus textos, ya sea de su autoría, o de fotógrafos de alguna institución, como el de Sylvanus G. Morley y sus populares recuentos de las

excavaciones de la Carnegie Institution en Chichén Itzá y los logros de los antiguos mayas.

Para los artículos de los escritores que no entregaban fotos, la revista solía comprar imágenes de agencias fotográficas —por ejemplo, Underwood and Underwood— y de personajes como Brehme. Se trataba normalmente de fotografías que captaban vistas generales del lugar, relacionadas de manera indirecta con el contenido específico del texto.



Las fotografías de Brehme para la revista eran principalmente paisajes del tipo que apareció en *México pintoresco*. A pesar de que como regla la revista favorecía claramente un estilo más tradicional, en lugar del estilo pictorialista para entonces ya tan debilitado, los paisajes de Brehme —encajando en el molde descrito por Jeffries— sugieren una tardía búsqueda



Charro y china poblana, ca. 1935. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 372094

Abajo: en *Terry's Guide to Mexico*, Boston-Nueva York, Houghton Mifflin Company, 1925. Col. biblioteca particular



Charro, ca. 1935. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 372265


romántica por lo sublime en la naturaleza, con ecos de la creencia de Friedrich Schiller de que “todo lo que logra la naturaleza es divino”.

Los seres humanos, o signos de ocupación humana, están en gran medida limitados a unos cuantos campesinos vestidos con traje tradicional a la distancia, o quizá un edificio colonial en el paisaje. El México moderno es invisible en gran medida, y la naturaleza sigue siendo la protagonista.

Los retratos de “tipos mexicanos” fueron una excepción a la regla. Los retratos de Brehme fueron más discretos en su artificio teatral que aquellos “tipos mexicanos” tempranos de Antiocho Cruces y Luis Campa o François Aubert. Mientras que las imágenes de Brehme hacen poco por ilustrar la imaginación estereotípica del gringo mirando al sur, la manera

en que fueron enmarcadas textualmente cuando se publicaron, comúnmente reforzaron (o ayudaron a inventar) estos clichés. ¿Dónde termina la definición

de la identidad nacional y dónde comienza el estereotipo cliché y degradante? Parte de la imaginaria de Brehme se funda en esa pequeña línea que separa a ambos; se trata de la línea que divide, por ejemplo, *El pensamiento* de Romulo Rozo (1931) de los discursos racistas (también articulados por mexicanos) sobre la supuesta pobreza inherente del mexicano. En el contexto en que estas imágenes



HUGO BREHME
MEXICO
—
Photographer

Av. Cinco de Mayo No. 27, Room 36,
MEXICO CITY
(corner of Cinco de Mayo and Bolívar Street)
Apartado postal (P.O. Box) 2253
Phone Erickson 7753

—
THE MOST BEAUTIFUL VIEWS OF MEXICO
Dr. Fischer's Famous Water-Color Pictures
—
Large Collection of Artistic Postcards
ENLARGEMENTS

fueron publicadas, es el texto acompañante el que comúnmente empuja a la imagen más allá de la línea hacia el terreno del estereotipo. Una fotografía de Brehme que muestra a un hombre maduro en un perfil de tres cuartos con un sombrero y sarape, pero sin



Hugo Brehme, *Inditos*, ca. 1915. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 372066



David Alfaro Siqueiros, *Niña madre*, 1936. Col. particular, cortesía IIE-UNAM

burro o botella de tequila a la vista, fue usada por el periódico en inglés de la Ciudad de México, *Mexican Life*, para ilustrar un reconocido poema, escrito por una tal Berenice M. Goetz: “Sus cerdos, sus pollos, su burro dormían, / El fuego de su tequila apagado ya, / Pedro regresó al día...”¹³

Mientras el *National Geographic* se mantenía libre de este tipo de cosas, también usaban texto y las imágenes de Brehme para crear construcciones míticas que representaban la mexicanidad.

Si una búsqueda específicamente alemana de lo sublime en la naturaleza nos hace pensar en David Caspar Friedrich, en el contexto mexicano la fotografía de paisaje de Brehme resuena con artistas tan diferentes como José María Velasco, quien de igual manera incorporó “tipos mexicanos” al frente de sus estudios meticulosos de la luz cambiante del valle de México, —o, en una vena muy distinta, las obsesiones vulcanológicas del Dr. Atl— quien usó una imagen de Brehme para ilustrar su obra *Volcanes de México*,

Vol. I: La actividad del Popocatepetl. Brehme, Murillo y Velasco encontraron la esencia de lo mexicano en el paisaje.

Entre los fotógrafos que anticiparon las representaciones de Brehme del paisaje mexicano está William Henry Jackson, mejor conocido por sus fotografías del oeste norteamericano. Fue contratado por el Ferrocarril Central Mexicano en 1882 para tomar fotografías de la ruta del tren de la Ciudad de México al pueblo fronterizo de Laredo, y luego regresó a México en 1884 para continuar su trabajo fotográfico.

Al igual que el *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac* (1881) o la *Cañada de Citlaltépetl* (1897) de Velasco, o las litografías ferroviarias de Casimiro Castro, estas imágenes combinan la admiración inspirada por la dramática naturaleza con una celebración de la promesa de la modernidad, hecha visible por la rugiente máquina de vapor que penetra en la suntuosa vegetación y el terreno accidentado con velocidad feroz.



Guillermo Kahlo y Hugo Brehme, *Fotografías de México*, 1930. Col. Ava Vargas Photographic Work

La portada empastada en cuero y con letras doradas anunciaba: *Fotografías de México*, mientras que abajo a la derecha se lee: *With the Compliments of the Tourist Department Banco de México, S.A. México, D.F.* Esta última información hace pensar que este álbum, armado con 92 fotografías, y con fecha del 1 de agosto de 1930, estaba dirigido a los selectos clientes del banco. Todo indica que la reunión de Guillermo Kahlo y Hugo Brehme en esta edición debió haber sido realizada por el propio personal del Banco de México y no de los fotógrafos que al parecer ningún contacto tenían

entre sí. Kahlo había realizado dos años antes un extenso registro fotográfico del recientemente inaugurado edificio bancario, y es precisamente con una de estas fotografías con la que se abre la edición, mientras que las otras cinco imágenes de autoría de Kahlo incluidas corresponden a temas arquitectónicos. El resto de las 86 imágenes, de pueblos y paisajes mexicanos, se encuentran firmadas o son de autoría de Brehme. Singular confluencia ésta de dos famosos trans-trerrados alemanes en México.

[N. del ed.]



Los signos de la modernidad son mucho menos frecuentes en los paisajes de Brehme para *National Geographic*, como si el México industrial fuera demasiado prosaico para capturar la imaginación del lector estadounidense. La excepción es una imagen usada para ilustrar “Modern Progress and Age-Old Glamour in Mexico” (Progreso moderno y glamour antiguo en México). Este texto sigue una fórmula favorita sugerida por el título mismo del artículo: la coexistencia de lo tradicional con lo contemporáneo. La fotografía de Brehme de los puestos de flores enfrente del rascacielos de la Nacional encierra la tesis de que México tiene una “mezcla encantadora de lo viejo y lo nuevo”.¹⁴

La exportación de la visión lírica del campo mexicano de Brehme durante la segunda y tercera décadas del siglo xx —un México atemporal aislado de la historia y el cambio social—, no podía haber contrastado más dramáticamente con las imágenes violentas de la Revolución y de la rebelión cristera que viajaron al norte en forma de postales y reportes fotoperiodísticos, o con aquellas imágenes inventadas en Hollywood por quienes hacían películas de *greasers*.¹⁵

A pesar de que Brehme pudo haber creado algunas de las imágenes arquetípicas de la Revolución, como su muy celebrado retrato de Zapata vestido en todo su esplendor de charro, el México pintoresco de Brehme —listo para su exportación—, carecía de



Popocatepetl, ca. 1920. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 372570

conflictos civiles, era una tierra hermosa rica en tradiciones. A pesar de que muchas de las técnicas visuales utilizada por Brehme rayaban en lo trillado, y que en manos de talentos menores (Manuel Ramos Sánchez, por ejemplo) rápidamente cayeron en la trampa del cliché, sus imágenes eran distintivas y casi inconfundibles. Es el tema y las cualidades particulares del paisaje mexicano los que hacen su trabajo tan reconocible.

Al crear y distribuir por todo el mundo imágenes de este otro México —uno más notable por sus paisajes grandilocuentes, puestas brumosas de sol y cimas dramáticas, que por el caos y el torbellino social—, Brehme satisfizo necesidades imperantes, aunque divergentes, de públicos tanto en casa como en el extranjero.

(Traducción: Ernesto Priego)

¹ *Photography*, Londres, Thames and Hudson, 1981, p. 94.

² *Picturesque Mexico*, Berlin, Ernst Wasmuth A. G., 1925, pp. 88, 89, 183.

³ James Oles, *South of the Border*, Washington D. C., Smithsonian Institution Press, 1993. Una investigación sobre el rol de la fotografía en este proceso, mucho más amplia en sus intenciones históricas, la ofrecen Carole Naggar y Fred Ritchin (eds.), en *Mexico Through Foreign Eyes*, Nueva York, WW. Norton & Company, 1993.

⁴ Véase, por ejemplo, Laurance F. Hurlburt, *Mexican Muralist in the United States*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989. Además de los muralistas, otros artistas mexicanos que tuvieron un papel importante en la difusión del renacimiento cultural en el extranjero fueron Miguel Covarrubias y Alfredo Ramos Martínez.

⁵ Los murales de Isamu Noguchi (1936) y de las hermanas Greenwood (1934) en el mercado Abelardo Rodríguez, así como los murales influenciados por Rivera en la Coit Tower de San Francisco, son recordatorios ejemplares de tal intercambio.

⁶ Anuncio, *Mexican Life*, enero de 1938, vol. XVI, núm. 1, p. 62.

⁷ Los anuncios de Brehme aparecieron regularmente en *Mexican Life* durante la década de los años treinta. Véase también *Terry's Guide to Mexico*, Boston y Nueva York, Houghton Mifflin, 1927.

⁸ Oliver Debroise, *Fuga Mexicana*, México, Conaculta, 1998, p. 88.

⁹ Susan Toomey Frost, "El México pintoresco de Hugo Brehme", en *Artes de México*, núm. 48, p. 19 (1999). Algunos de los recuentos de viaje que incluyeron las imágenes de Brehme a modo de ilustración fueron "El Gringo" [George F. Weeks], en *Seen in a Mexican Plaza, A Summer's Idyll of an Idle Summer*, New York, Fleming H. Revell, 1918; Alfred Louis Deverdun, *The True Mexico: Mexico-Tenochtitlan*, México D.F., publicación privada, 1938.

¹⁰ "La exposición de fotógrafos mexicanos", en *Revista de Revistas*, año XVIII, núm. 956, 26 de agosto de 1928, pp. 26-27. Debroise habla de esta exposición en *op. cit.*, p. 73.

¹¹ *Reading National Geographic*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 105.

¹² "16 Pages of Photogravure", en *National Geographic*, vol. XXI, núm. 2, febrero de 1917, p. 148.

¹³ Berenice M. Goetz, "Mexican", en *Mexican Life*, vol. XV, núm. 12, diciembre de 1939, p. 27.

¹⁴ "Modern Progress and Age-Old Glamour in Mexico", en *National Geographic*, vol. LXVI, núm. 6, diciembre de 1934, p. 749.

¹⁵ Término despectivo utilizado para referirse a los emigrantes mexicanos en Estados Unidos. (N. del T.).

El artista fotógrafo Hugo Brehme

El extranjero que viene a México, se radica aquí, prospera y llega a amar el país como si fuera el propio y más que muchísimos nacionales, no es por fortuna, un tipo escaso, y, abunda precisamente entre los alemanes.

Tal es nuestro colaborador fotográfico Hugo Brehme, nacido en Eisenach, Turingia, Alemania, en 1882, y con los mexicanos desde hace veinticuatro años.

Con ferviente amor a la belleza de nuestros panoramas urbanos y rurales, ha recorrido toda la República manejando su obturador certero para las visiones magníficas, a cada momento en que descubría un sitio interesante. Su colección de vistas de México está formada de cerca de veinte mil fotografías de las que no hay una que sea reflejo de una perspectiva hermosa. Ha sentido Brehme especialmente la belleza del Iztaccíhuatl y del Popo y el alma profundamente estética de las masas populares.

En 1921 Brehme editó el álbum *México Pintoresco*, selección de doscientas de sus mejores vistas. Edición de cinco mil ejemplares, está hoy casi agotada, con la circunstancia de lo que se ha vendido bastante en el extranjero.

En 1929, la casa editora Ernst Wasmuth A. G., de Berlín, comisionó a Brehme para que se encargara del tomo "México" de la famosa serie *Orbis Terrarum*, que es una visión gráfica de todo el mundo. Con doscientas cincuenta y seis producciones perfectas, ha dado a conocer a México de los panoramas inmensos y el México arquitectónico en el pasado y en el presente.

En 1929, la meritísima Asociación de Fotógrafos Mexicanos organizó una exposición en la que Hugo Brehme ganó un primer premio, con fotografías a la goma bicromatada, procedimiento nuevo en México. Estas mismas fotografías le valieron a Brehme un gran premio en la Feria Internacional de Sevilla, de 1929.

El señor Brehme instaló su taller en 1928 en el local que ocupó por muchos años el fotógrafo Emilio Lange. Por dos años estuvo progresando gracias a su formalidad y calidad de trabajo hasta febrero de este año, en que tuvo la pena de que un incendio consumiera gran parte del establecimiento. Mas no le ha desanimado el desastre y continúa laborando, siendo de notarse ahora, el entusiasmo con el que el señor Brehme colabora con el gobierno en una propaganda a favor del turismo internacional.

El señor Brehme es corresponsal fotográfico de numerosas publicaciones europeas y yanquis, contándose entre estas últimas, el *National Geographic Magazine*, que precisamente dedica su edición de julio a México y en la que habrá numerosos trabajos del señor Brehme.

Nuestra Ciudad tiene la gran satisfacción de contar al señor Hugo Brehme como uno de sus principales colaboradores en la obra de divulgación y civismo que está llevando a cabo con tanto buen éxito.



Sin título, ca. 1925. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 358611

The best collection of Pictures
of Mexico.

Films, Cameras
all photographic material.

Camera Bargains.

Accurate developing and
printing.

Our Speciality: Leica work.

Large collection of Postcards

Artistic Portraits.

HUGO BREHME

Photographer

1 Madero Ave.

Phone Ericsson 20001

MEXICO CITY

En Manuel Toussaint, *Guía ilustrada de Taxco*, México, Editorial Cultura, 1935. Col. biblioteca particular

Fuente: *Nuestra Ciudad*, México, 4 de julio de 1930.

Nada se salvó en la conocida casa artística



Avenida Madero, esquina San Juan de Letrán, ca. 1928. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 372284
Abajo: en *Helios*, núm. 1, México, enero 1 de 1929. Col. Hemeroteca Nacional

- Aun cuando los bomberos llegaron oportunamente, faltó agua
- Quince mil pesos de pérdidas
- Se dice que el dueño de la fotografía tenía asegurado su taller en esa suma

Un formidable siniestro se registró ayer a las catorce horas y diez minutos en el edificio situado en la esquina de las avenidas Madero y San Juan de Letrán en el número uno de la primera de estas calles, en el cuarto piso ocupado por la fotografía de Hugo Brehme. Hace algunos años cuando en ese mismo local se encontraba la fotografía Lange, también ocurrió otro formidable incendio, que como el de ayer ocasionó daños materiales por muchos miles de pesos. Inmediatamente acudieron los bomberos a las órdenes de su segundo comandante, el señor Artemio Venegas y desgraciadamente encontraron muchas dificultades tanto en cuestión del precioso líquido como por grandes elementos de propagación que allí había y que fueron causa de que el fuego tomara en unos cuantos minutos enormes proporciones; cuando se presentaron los bomberos tres minutos después de que se les dio el aviso el local de la fotografía era una enorme hoguera y las llamas gigantescas y crepidentes se elevaban a gran altura, no fue sino hasta las dieciséis horas en que los bomberos sin dejar un solo instante su labor de combatir al voraz elemento, que lograron extinguirlo completamente.

Por investigaciones que se practicaron se supo que el origen del siniestro se debió a una chispa desprendida de las calderas de vapor que existen en el edificio contiguo, o sea del hotel Guardiola, y fue

causa del terrible incendio, en el último piso del hotel se encuentran las caledras que sirven para calentar el agua de los baños y una chispa desprendida de la maquinaria fue a caer desgraciadamente a uno de los cuartos que sirven de bodega donde se encuentran almacenados gran cantidad de colchones y almohadas viejas y muebles ya en desuso. La chispa prendió en uno de los colchones e inmediatamente se propagó el fuego y de ahí se comunicó al techo de la fotografía en el edificio contiguo y como dicho techo es doble el fuego penetró por la división e impidió que se viera el humo y las llamas, hasta que tomó grandes proporciones y se propagó a la otra parte que se consumió en unos instantes. Inmediatamente se

dio aviso a los bomberos pero cuando desgraciadamente ya era tarde y las sustancias de la fotografía sirvieron para que el incendio se propagara con mayor fuerza y rapidez, el señor Hugo Brehme propietario del estudio fotográfico quemado calcula sus pérdidas en poco más de quince mil pesos aunque está asegurado contra incendio en la casa Somer y Herman.

Como el lugar donde ocurrió el siniestro es la principal arteria de la ciudad, pronto acudieron millares de curiosos que se estacionaron frente al edificio donde ocurrió el incendio.

Fuente: *Excelsior*, México, 7 de febrero de 1930.



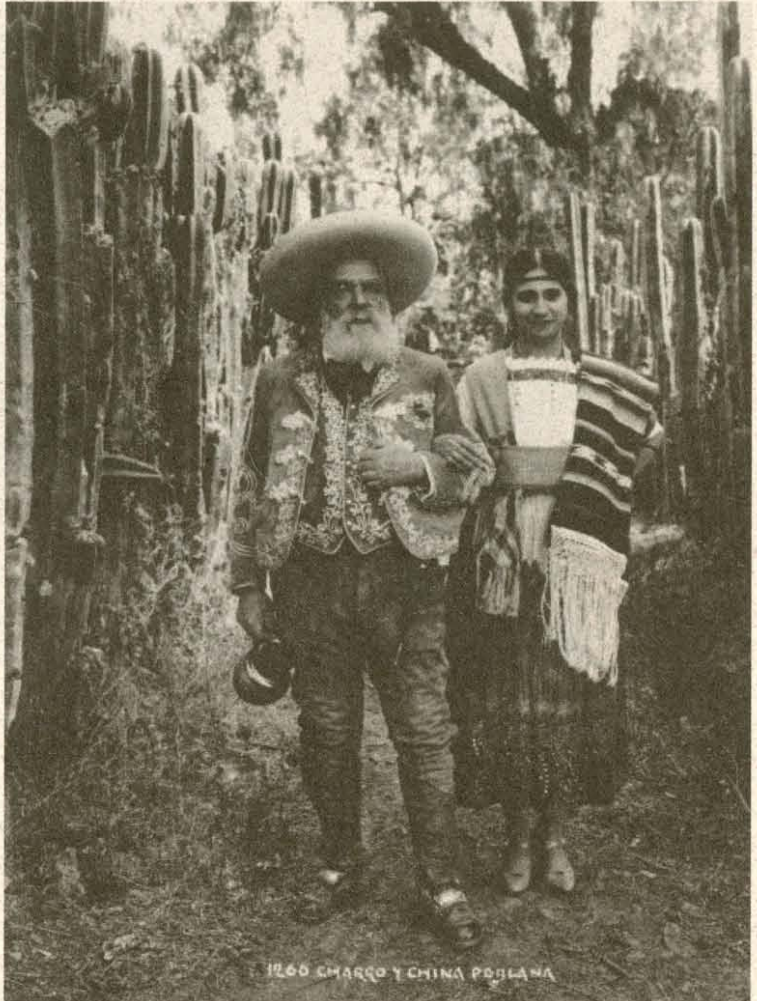
La colección Hugo Brehme

Mayra Mendoza Avilés

La Fototeca Nacional del INAH cuenta con un importante acervo de la obra de Hugo Brehme que reúne 2323 piezas fotográficas, de las cuales 1884 están disponibles para consulta en los módulos de la Ciudad de México y de Pachuca. La mayor parte de ellas se recibieron mediante acuerdo con Juan Manuel Casasola, uno de los herederos de Agustín Víctor Casasola. Posteriormente, a este acervo de Brehme se sumaron imágenes procedentes de los fondos Culhuacán y Felipe Teixidor, además de trece tarjetas postales donadas por la señora María Eugenia Serrano. Mencionamos también que en el año 2002 el Centro de Documentación del Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo) obtuvo, de los herederos de Julio Michaud, la colección de la revista *MAPA*, publicación de la Asociación Mexicana Automovilista, que salió a luz en los años treinta, en la que sobresalen numerosas fotografías de Hugo Brehme.¹

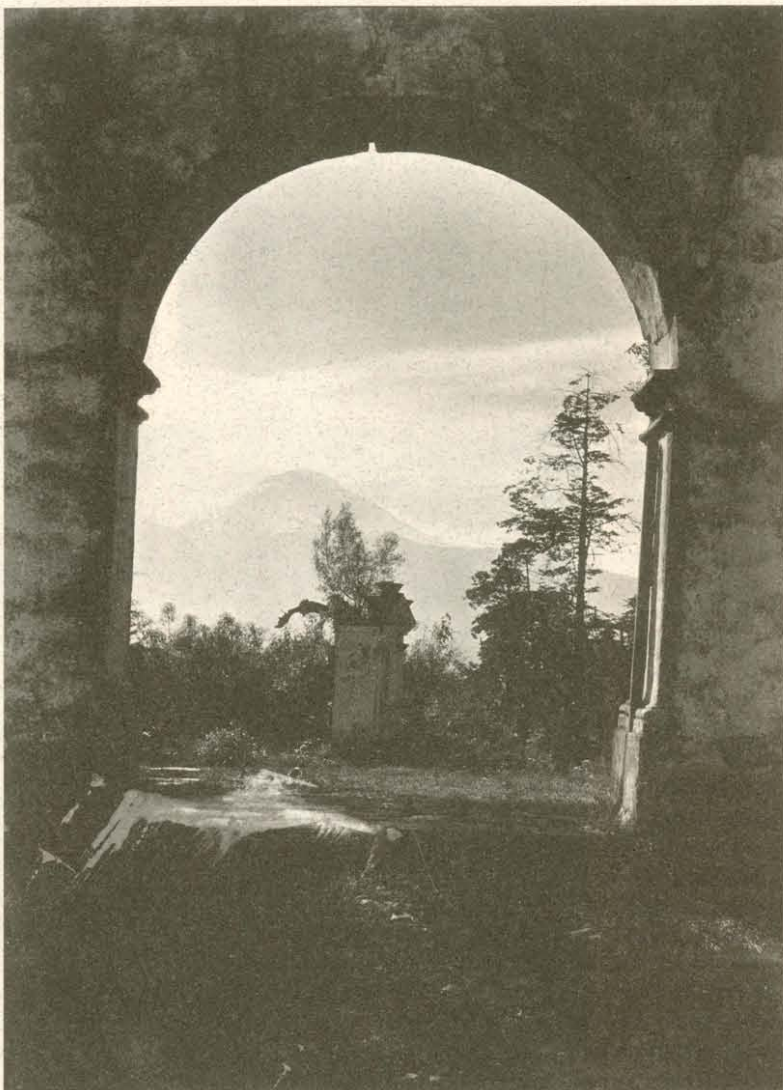
En un intento por buscar el significado actual a la obra de este autor, el Sinafo inició desde mayo pasado una revisión de las piezas donde permanece el recuerdo de volcanes, ríos, lagos, piezas y ruinas arqueológicas, iglesias, catedrales, callejones, charros y chinas poblanas; un sin fin de imágenes en las que privilegia la omnipresencia de la naturaleza mexicana, de sus construcciones y costumbres.

Años después de que Brehme estableció su estudio en México, su hijo Arno se sumó al equipo de trabajo, después de realizar estudios inconclusos en Alemania. Los modos diferentes en que van apareciendo las imágenes, a manera de resolver y componer los espacios visibles —exteriores e interiores— hacen factible la hipótesis de que Arno fue el autor de varias de las



Charro y china poblana, ca. 1925. Col. Sinafo, núm. de inv. 476842

fotografías. Sin embargo aún queda mucho por estudiar para poder determinar autorías. Hasta el momento sólo se han identificado dos caligrafías muy parecidas que podemos observar en positivos y negativos, las cuales indican el número de negativo y el sitio retratado. También se tienen registradas 18 diferentes firmas o leyendas del autor inscritas en las placas secas de gelatina o nitrocelulosa.² Por otra parte, se cuenta con un registro de al menos doce sellos en tinta negra, azul o roja en los soportes de los positivos, en



Hotel Morelos, Cuernavaca, ca. 1920. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 607358
Abajo: anuncio aparecido en *Mapa*, México, junio de 1934. Col. biblioteca particular

su mayoría plata/gelatina, con el nombre del fotógrafo y las diferentes direcciones donde estuvo ubicado su estudio.

Es importante mencionar que algunas impresiones entonadas al cobre —por lo menos quince—, además de llevar el sello de Brehme presentan otro más: “negative by Sumner Matteson”; algunas otras tienen la firma de este autor o descripciones sobre el Popocatepetl. Éstas tienen fecha anterior al fallecimiento de Matteson, el cual ocurrió después de una ascensión al volcán en 1920. Se tiene conocimiento de la existencia de una fotografía en el Museo de Ciencia de Minnesota —perteneciente a Matteson según se indica en el libro de Naggar y Ritchin—³ publicada por Hugo Brehme en 1925 en su libro *Pictu-*

resque Mexico.⁴ De esta misma imagen, la Fototeca Nacional resguarda dos negativos: un nitrato en 5 x 7 pulgadas, cortado seguramente para fines de edición



por el autor, y una placa seca de gelatina en 8 x 10 pulgadas, firmada por Brehme pero con otro tipo de recorte que sirvió para la publicación del libro mencionado. Por otra parte, en *Mexico Through Foreign Eyes* se publica también una fotografía de Matteson de la estación del tren de Amecameca, en donde se observa el número de negativo y sitio fotografiado, con un tipo de caligrafía usado en muchas de las piezas de la Fototeca Nacional; sin embargo la imagen no guarda relación con el esquema compositivo del resto de la colección.⁵ ¿Será posible que Brehme le comprara algunos negativos a este autor?, ¿se trata de



Amecameca, ca. 1920. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 372705

Abajo: Pirámide del Sol, ca. 1920. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 372574

algún intercambio de material fotográfico entre ambos, resultado del interés que compartieron por los volcanes? De ser así, ¿Brehme intercambió o compró material fotográfico a otros autores? Éstas y otras preguntas aún esperan respuesta.

Al elaborar un listado en secuencia a partir de las placas o positivos con el número de imagen consignado por Brehme, se obtuvieron series que permiten reconstruir, a través de los sitios fotografiados y la técnica empleada, recorridos del autor. No obstante, sería muy aventurado decir hoy que siguen el orden cronológico que llevó al fotografiar las ciudades y pueblos de por lo menos 21 estados de la República Mexicana y Guatemala: desde el sur al centro; de ahí al occidente y de nuevo al centro; del norte al centro y sucesivamente. La capital y sus alrededores, especialmente los volcanes, constituyen el eje de las series.

Si bien las fotografías de Brehme pretendían difundir la cultura mexicana en el extranjero, también ayudaron a sentar las bases para la formación de la



identidad mexicana hacia fines de los años veinte, la cual se consolidó en las décadas siguientes. Hacia el interior del país, éstas y otras imágenes de distintos autores representaban aspectos de la cotidianeidad (reales o distorsionados por el exotismo) entre la gente de un país que, después de una década de lucha armada, tenía un proyecto de nación que se presentaba como el más viable. Se inició así un proceso de identificación que posibilitaría el reconocimiento y sentido de pertenencia hacia las cosas, elementos de la naturaleza y personajes que adquirieron una connotación simbólica: nopales, magüeyes, volcanes, charros y chinas poblanas, etcétera. De esta manera se rememoraba un pasado glorioso a través de los vestigios arqueológicos y coloniales, y de los paisajes idílicos de tintes románticos. La obra de Brehme resulta ser otra cara del movimiento artístico revolucionario, tan lejos de los cadáveres y la sangre; de la crudeza del fotoperiodismo de Kenneth Turner o del movimiento muralista mexicano.

¹ Esta revista otorga a Brehme el crédito como fotógrafo, mismo que aparece en el sumario de esta también práctica guía turística para conocer monumentos arqueológicos y coloniales.

² El formato de los negativos va de 5 x 7 pulgadas al 11 x 14 pulgadas.

³ Carole Nagar y Fred Ritchin (eds.), *Mexico Through Foreign Eyes*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1993.

⁴ Hugo Brehme, *Picturesque Mexico*, Berlín, 1925, p. 79.

⁵ C. Naggar y F. Ritchin, *op. cit.*, p. 108.

El horizonte técnico en Hugo Brehme

Heladio Vera Trejo



Autor no identificado, *Hugo Brehme* (a la derecha) y *personaje no identificado*, ca. 1920. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 607391

Hugo Brehme es una figura insustituible en la fotografía paisajística mexicana; su obra marca una diferencia sustancial en este género. Abordado por propios y extraños, el paisaje en Brehme resulta singular, técnicamente trabajado de un modo sistemático y riguroso. Visto a ochenta años de distancia, su proceso de registro fotográfico refleja en sus negativos un estado de conservación impecable debido a que sus negativos fueron procesados correctamente, en placas que tratan con esmero los rasgos de identidad propios del país que generosamente lo acogió. Gracias a ello podemos reconocer en Brehme uno de los instantes más notables de la fotografía nacional. Para ser justos, habría que reconocerlo como el pilar de la fotografía paisajística mexicana.

En el ambiente posrevolucionario de los años veinte, las repercusiones sociales incidieron en los laboratorios fotográficos y en lo que se desprendía de ellos, como los aspectos técnicos, que apenas si se comprendían, quizá por lo complicado de sus procesos. Por lo tanto, no era raro que apenas se vislumbrara un cambio en la imagen pública de quienes se dedicaban a cultivar profesionalmente la fotografía.

Para el profano de aquella época era realmente incomprensible la labor del fotógrafo; sin embargo estaba vinculado

íntimamente a su cotidianidad. Su quehacer realmente cobra importancia una vez que su legado fotográfico quedó reunido como un compendio documental en archivos y fototecas.

Dicho legado parece atrapar a los entendidos en asuntos fotográficos y a los indagadores de cuestiones histórico-documentales, generando así dos selectas hermandades con intereses específicos que apenas si intercambian pareceres en cuanto a la naturaleza de los registros fotográficos. Esto, sin duda, define campos bien delimitados: me refiero a modas, es decir, patrones de significación y valoración temporal, con un carácter singular dentro de aspectos técnicos, estéticos y de conceptualización, ubicando las épocas que han confluído para elaborar la historia íntima de la fotografía nacional.

Los aspectos técnicos de su actividad dentro de la fotografía nos revelan a Brehme como un fotógrafo equipado con tecnología de avanzada: cámaras con fuelle de formato 5 x 7 pulgadas (que utilizaban tripié), negativos en soporte de vidrio plano y también —aunque en menor proporción— la película de nitrocelulosa. Asimismo utilizó placas con tamaño 3 1/4 x 4 1/4 pulgadas, y película flexible en rollo para su cámara de formato medio de 6 x 9 cm.

La óptica empleada por Brehme era alemana, muy superior a la de factura estadounidense y francesa. Se trata de lentes con un alto poder de resolución y luminosidad, que además se acoplaban a cuerpos de cámara facturados de origen, también alemanes. Los mecanismos para cronometrar los tiempos de exposición eran finísimos con diafragmas muy complejos (a juzgar por el número de laminitas que controlaban la cantidad de luz). Esto lo podemos constatar en la Fototeca Nacional del INAH, donde existe una de las cámaras utilizadas por Brehme, de marca Voigtlander, en formato 6 x 9 cm, con lente Vaskar.

El registro fotográfico del artista denota un trabajo metódico, reunido en más de 2000 piezas que integran la colección de la Fototeca Nacional. Entre ellas se encuentran placas negativas originales en formato 16 x 20 pulgadas. También existen placas copia de este formato, realizadas a partir de negativos originales 5 x 7 pulgadas (manufacturadas por el autor para imprimir mediante prensas de contacto, en procesos del siglo XIX). Lo que llama la atención es que los negativos de formato 5 x 7 pulgadas no los imprimió por contacto. Esto se puede explicar si consideramos que controlaba mejor la impresión al ampliarla, utilizando marginadora, garantizando bordes blancos y limpios.

En cuanto a la sistematización de la toma fotográfica: su composición partía invariablemente de elementos de proporción considerable en los primeros planos, asegurando con el enfoque a un tercio con respecto de este primer plano, así se garantizaba una profundidad de campo, lo cual dio como resultado un enfoque preciso en todos los planos formadores de la imagen. Al tener elementos importantes en el primer plano, dentro de la estructura compositiva de la imagen, el espectador percibe la fotografía como si se encontrara dentro de la escena o como si estuviera en el lugar del fotógrafo.

Es frecuente el empleo del formato *apaisado*, siguiendo la tradición en el género panorámico. Si bien el elemento humano se incorpora al paisaje para establecer un parámetro de proporción, también cobra significado en la composición que borda en lo romántico: la inmensidad del paisaje en contraste con la escala humana, en donde se destaca la magnitud de la naturaleza con respecto a la estrechez del hombre.

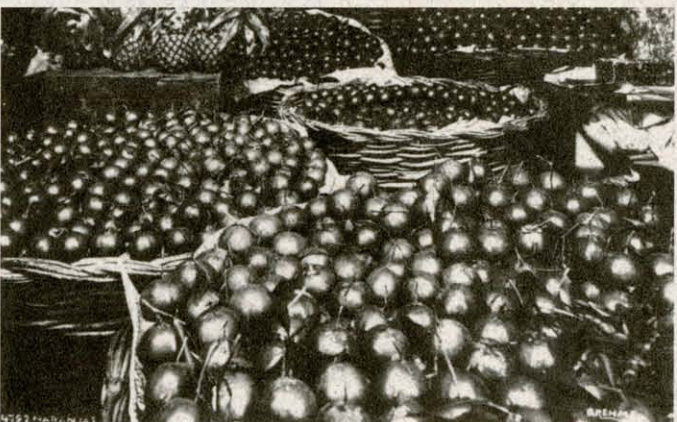
Gracias a su encuadre, el hombre es ubicado en un punto clave como eje de importancia visual, cobrando un carácter ambivalente: ser fotógrafo y ser retratado. Así la imagen es buscada y rescatada con la precisión que la tecnología a su alcance pudo establecer, justificando el hecho de que la tecnología está al servicio del arte.



Cholula, ca. 1925. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 373315



Paisaje de Mil Cumbres, ca. 1930. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 372851



Naranjas. Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 476891



Héctor García, *Ventana de las ansias*, 1951. Col. del autor

Héctor García, Premio Nacional de Artes 2002

Galardonado con el Premio Nacional de Artes 2002, máximo reconocimiento que otorga el gobierno federal a los artistas mexicanos desde hace más de 50 años, Héctor García se ha convertido en el segundo fotógrafo en recibir este reconocimiento, después de Manuel Álvarez Bravo (recién fallecido) quien fuera su maestro en la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas.

Héctor García nació en la Ciudad de México en 1923. Estudiante becario del Instituto Politécnico Nacional, comprometido incansablemente con su entorno social, muy joven fue alcanzado por la aspereza de la realidad mexicana; su salida fue entonces viajar a Nueva York para trabajar como bracero. Esta circunstancia lo llevaría a recibir sus primeras lecciones de fotografía.

A su regreso a México se integró a la revista *Celuloide*, motivado por el escritor José Revueltas y el poeta Efraín Huerta —colaboradores de la revista—. Ingresó a la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, donde sería instruido por el cine-fotógrafo Gabriel Figueroa, y tendría como compañero de banca a Nacho López. Comenta el galardonado que fue ahí donde recibió los conocimientos: “la lógica de continuidad de un vasto movimiento estético hermanado al arte posrevolucionario, a la escuela mexicana de pintura, al muralismo, a Eduard Weston y Tina Modotti [...]. Pero el cine no me satisfizo, yo elegí la fotografía de la realidad, que es el fotoperiodismo” (*La Jornada*, 10 de noviembre de 2002).

Héctor García Foto Press era el nombre de su estudio, ahí vendía su material a periódicos y revistas. Desde 1945 ha trabajado como periodista gráfico para diversas publicaciones en México y el extranjero; además realizó tareas docentes en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Héctor García, tres veces Premio Nacional de Periodismo (1958, 1969 y 1979), es también artista emérito del Sistema Nacional de Creadores. Su obra se encuentra en importantes colecciones públicas y privadas, asimismo ha ilustrado numerosos libros, como *Nueva grandeza mexicana* de Salvador Novo y *Los indios de México* de Fernando Benítez, entre los más destacados. Es autor de: *Escribir con luz* (fcr, 1985), *México sin retoque* (UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1987), *Camera Oscura* (Gobierno del Estado de Veracruz, 1992), del catálogo *Íconos* (Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 1998) y de *Héctor García* (Conaculta, 2000).

Eduardo Ramírez Granillo

IN MEMORIAM



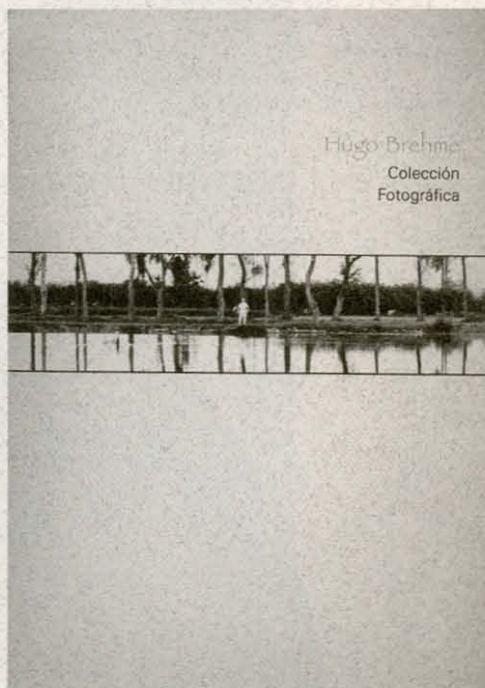
Manuel Álvarez Bravo
1902-2002

Miembro fundador del Consejo Consultivo
del Sistema Nacional de Fototecas

La colección Hugo Brehme
de la Fototeca Nacional
recibió el reconocimiento
del Programa Memoria
del Mundo de la UNESCO

En la reunión que tuvo el Comité Regional en la ciudad de Managua, el pasado 20 de noviembre, fue aceptada la colección Hugo Brehme que resguarda la Fototeca Nacional del INAH, como Memoria de América Latina y el Caribe dentro del Programa Memoria del Mundo de la UNESCO.

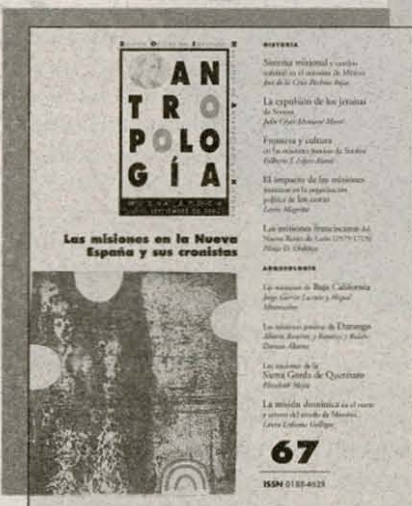
La inclusión de esta colección dentro del Programa Memoria del Mundo es un paso más en la labor que lleva a cabo el Instituto Nacional de Antropología e Historia, a través de la Fototeca Nacional, para continuar con el rescate y conservación del patrimonio fotográfico de México.



**Las misiones en
la Nueva España
y sus cronistas**

HISTORIA

Sistema misional y cambio cultural en el noroeste de México
José de la Cruz Pacheco Rojas



La expulsión de los jesuitas de Sonora
Julio César Montané Martí

Frontera y cultura en las misiones jesuitas de Sinaloa
Gilberto J. López Alanís

El impacto de las misiones jesuíticas
indianas en la organización
política de los coras
Laura Magriña

Las misiones franciscanas del Nuevo Reino
de León (1575-1715)
Plinio D. Ordóñez

ARQUEOLOGÍA

Las misiones de Baja California
Jorge Gurría Lacroix y Miguel Messmacher

Las misiones jesuitas de Durango
Alberto Ramírez Ramírez y Rubén Durazo Álvarez

Las misiones de la Sierra Gorda de Querétaro
Elizabeth Mejía

La misión dominica en el norte y centro del estado de Morelos
Laura Ledesma Gallegos

Nuestros colaboradores en este número:

DENNIS BREHME. Cursó sus estudios escolares en el Colegio Alemán de la Ciudad de México. Sus estudios universitarios los realizó en la Universidad de Texas en Austin y en la Universidad de Turingia en Alemania. Después de dedicarse a la fotografía publicitaria en México por 14 años, decidió emigrar a los Estados Unidos en 1995, donde ha dado clases de historia del arte a nivel universitario. Desde 1997 se dedica a la traducción técnica y traduce cuatro combinaciones de idiomas. Los documentos que traduce van desde instructivos de cámaras y patentes hasta folletos publicitarios y guías de turistas. Ha colaborado en dos libros sobre la vida y obra de Hugo Brehme publicados por Miguel Ángel Porrúa en 1990 y 1992.

MAYRA MENDOZA AVILÉS. Estudió la licenciatura en Historia del arte. Entre 1998 y 1999 laboró en el Centro de la Imagen como asistente de Enlace y Curaduría para la realización de Fotoseptiembre 1998 y la Bienal Internacional de Fotografía. Desde el año 2000 es asistente de la Dirección del Sistema Nacional de Fototecas. Ha coordinado entre otras actividades los Encuentros Nacionales de Fototecas.

EDUARDO RAMÍREZ GRANILLO. Estudiante en periodismo y ciencias de la información. Cumple con su servicio social en *Alquimia*, la revista en donde se piensa y se documenta la fotografía mexicana.

Otras referencias curriculares en anteriores números de *Alquimia*.



REVISTA ALQUIMIA



CONACULTA • INAH