

Waldemar Melchert en el catálogo comercial Hugo Brehme

Arturo Guevara Escobar*

*Dedicado a Susan Toomey Frost, John Mraz
y Miguel Ángel Berumen*

Resumen: El fotógrafo estadounidense Sumner W. Matteson comparte ciertas semejanzas con su colega alemán Waldemar Melchert, fuera de la obviedad de su actividad profesional: ambos murieron solteros, solos y en la Ciudad de México —uno vivió dos años más que el otro—. Ambos heredaron parte de sus archivos fotográficos, por alguna suerte del destino, a la misma persona, y ambos se mimetizaron bajo la sombra de Hugo Brehme.

Palabras clave: Waldemar Melchert, fotógrafo, México, Revolución, Hugo Brehme.

Abstract: The American photographer Sumner W. Matteson has certain aspects in common with the German photographer Waldemar Melchert, beyond obviously sharing the same profession: both died single, both died alone, and both died in Mexico City, although one lived two years longer than the other. Both bequeathed part of their photographic archives by some twist of fate to the same person, and both were imitated under the shadow of Hugo Brehme.

Keywords: Waldemar Melchert, photographer, Mexico, Revolution, Hugo Brehme.

Fecha de recepción: 24 de enero de 2018.

Fecha de aprobación: 1 de abril de 2018.

Una sombra, un hombre, una cámara fotográfica

“**E**n la Ciudad de México a las 10 diez y 30 treinta minutos de la mañana del día 16 diez y seis de febrero de 1918 mil novecientos diez y ocho, ante mí Hilario Villareal, Juez auxiliar del Registro Civil, compareció el ciudadano Praxedis García, de México, de 30 treinta años, soltero, empleado, vive en la avenida de los Hombres Ylustres número 10 diez y presentó un certificado que se concluya con las constataciones de ley suscrito por el médico G. (ilegible) en el que consta: que el día 15 quince del actual a las 12 doce y 30 treinta minutos de la tarde en el Hospital Juárez falleció por apoplejía el

señor Waldemar Melchert. El compareciente declaró que el finado era de Alemania, de nacionalidad alemana, de 54 cincuenta y cuatro años, soltero, fotógrafo, hijo se ignora de quien. Se dio boleto para 2ª segunda clase lote alemán del Panteón de Dolores.”¹

A finales del siglo XIX y principios del XX, México había logrado establecer cierta estabilidad social y económica gracias a la puesta en práctica de una política positivista enarbolada por el porfiriato; bajo el lema de “orden y progreso”, el país era campo fértil para la integración

¹ Transcripción de datos originales: Academia Mexicana de Genealogía y Heráldica, “Registro Civil del Distrito Federal”, México, disponible en: <Ancestry.com>; mal interpretado en el registro electrónico como Waldemaro Melchert, página 47 del libro sin mayor información de localización original.

* Investigador independiente.

de ideas, tecnologías e inversiones de la época, ello junto a los hombres que las portaban. La actividad fotográfica no fue una excepción: desde 1840 se tiene constancia del uso del daguerrotipo, y de ahí en adelante se vivió un auge de los procesos fotográficos entre aficionados y profesionales parecido al de algunas naciones mejor industrializadas. En este ámbito, en el que algunos personajes buscaron la fama y la fortuna por medio de la cámara fotográfica, descolla la presencia de Waldemar Melchert —por mérito propio vale la pena dedicarle un espacio—, y su relación con un personaje de notable trascendencia en la historiografía de la fotografía en México, nos referimos a Hugo Brehme. Cabe precisar que dado que tuvimos numerosas dificultades para encontrar información documental reveladora de la presencia de Melchert, quedaron muchos huecos de su vida a la mera especulación.

Hijo de Victor Melchert y Elisabeth Friederike Eleonore Glocksien, oriundo de Lübeck, nació el 13 de septiembre de 1863; su primera infancia la vivió en la Confederación Alemana del Norte, posteriormente Unión Aduanera del Norte, integrada en 1871 al Imperio alemán. No sabemos cuándo llegó a México, pero conforme al censo de población de ese año sabemos que en 1880 seguía viviendo en su ciudad natal; con la intención de emigrar, visitó Estados Unidos por primera vez en 1892. Ya radicado en México, el diario capitalino *The Mexican Herald* lo enlistó como miembro de la sociedad alemana de la Ciudad de México el 27 de enero de 1903. No queda muy claro cuál fue su actividad económica preponderante —él mismo se ostenta a veces como comerciante o fotógrafo—, pero tuvo un establecimiento comercial o vivienda en la primera calle de Ciprés 25, interior 38, colonia Santa María la Ribera, Distrito Federal.² Viajaba con frecuencia fuera del país —cuan-

² La calle de Ciprés es actualmente Jaime Torres Bodet, en la colonia Santa María la Ribera, Ciudad de México. Al parecer, el sitio se trata de un multifamiliar construido durante el Porfiriato cerca del Instituto Geológico Nacional, que llegó a contar con 66 unidades en la década de 1920.

do menos lo hizo en 1912, 1915 y 1917—. Solo y soltero murió de apoplejía el 15 de febrero de 1918, y como homenaje a su origen se le enterró en el lote alemán del Panteón Civil de Dolores.³

En relación a su actividad como fotógrafo, publicó el álbum “Recuerdos de Teotihuacan”, resultado de la visita que realizaron el presidente Porfirio Díaz Mori y su comitiva a la zona arqueológica el 8 de abril de 1906.⁴ Se pudo constatar que por su trayectoria era considerado persona predilecta de la pudiente sociedad porfiriana. En ese sentido, Mauricio Tenorio Trillo, en su obra sobre la participación de México en las ferias mundiales (1996), menciona el nombre de Melchert junto a dos fotógrafos de indudable trayectoria y reputación: Guillermo Kahlo y Charles Betts Waite. Los tres fueron invitados por la comisión encabezada por Albino R. Nuncio a presentar ejemplos de sus trabajos con la intención de conformar la muestra mexicana que participaría en la Exposición Universal de San Francisco (1915), evento en el que México no tomaría parte finalmente a consecuencia de la efervescencia social que se originó por las elecciones presidenciales de 1910.⁵ Se localiza-

³ Los datos documentales sobre algunos acontecimientos biográficos se obtuvieron en dos portales electrónicos especializados en Genealogía: Véase *Ancestry.com*, disponible en: <<https://www.ancestry.mx/>> (recopilaciones: inmigración y viajes, censos y padrones electorales, nacimiento, matrimonio y defunción), consultada el 2 de noviembre de 2017; y The Church of Jesus Christ of Latter-Day Saints, *Family Search*, disponible en: <<https://www.familysearch.org/>> (records), consultada el 3 de noviembre de 2017.

⁴ Una copia del álbum *Recuerdos de Teotihuacan* se encuentra registrada en el grupo documental “Felipe Teixidor” del Archivo General de la Nación (AGN), mientras que una reseña del mismo álbum la escribió Carlos Contreras Servín, “Imágenes del AGN, Grupo documental 274, Colección Felipe Teixidor”, en *Boletín Archivo General de la Nación* (México), núm. 6, cuarta serie, diciembre de 1995-marzo de 1996, pp. 191-232. Dos imágenes de Teotihuacan acreditadas a Melchert fueron utilizadas por Alfred Jeremias en *Das Alte Testament im Lichte Des Alten Orients*, editado en Leipzig por J. C. Hinrichs, 1916, p. 178; en los pies de foto se acredita que originalmente habían sido publicadas en la revista *Die Bergstadt*, 1914, p. 120.

⁵ Mauricio Tenorio Trillo, *Mexico at the World's Fairs Crafting a Modern Nation*, Berkeley, California, University of California, 1996, p. 197.

ron originales del trabajo fotográfico de Melchert: positivos en papel marcados con un sello entintado indicando sus generales en diversas colecciones públicas y privadas.⁶ El hecho de ser mencionado junto a Kahlo y Waite, más los ejemplos de su labor profesional, podrían sugerir su inclinación por registrar el desarrollo económico del país, ya fuere como memoria o herramienta para aseguradoras e inversionistas; como producción de material para guías turísticas, libros, y tarjetas postales; como atención de comisiones gubernamentales, entre otros, y no tanto el trabajo en un estudio de retratista; sin olvidar sus gustos particulares: documentó algunos episodios de la Revolución Mexicana, pero sobre todo, viajó por el país, interesándose por las condiciones laborales y económicas de las clases menos favorecidas, en especial de los niños, por las tradiciones populares y por los hermosos paisajes llenos de exotismo que se desplegaban ante sus ojos.

La relación de Melchert con Hugo Brehme tiene un carácter diferente a la que habría sostenido con Kahlo y Waite; para introducirnos me remito a Michael Nungesser y Benigno Casas, quienes reúnen los nombres de Hugo Brehme y Waldemar Melchert —mal interpretado como Meldrert—, especulando una relación laboral: el primero “pudo” haber trabajado para el segundo.⁷ Esta idea nace y hace lógica cuando se encuentra un sello de tinta con el nombre “W. Melchert” y la dirección de “1a Ciprés 25/38 México D. F. en algunos ejemplares de impresiones formato aproximado 5 × 7 pulgadas acreditadas a Brehme”, amén de las identificaciones propias de Brehme; de esta forma, mientras el recuerdo de Waldemar Melchert desaparece,

algunas de las imágenes que él creó perduran hasta nuestros días bajo el lema “propiedad asegurada” (copyright) de Hugo Brehme.

No es el único caso de una doble representación encontrada en las obras comúnmente acreditadas a Brehme; esto podría implicar intercambios o compras de negativos y positivos relacionados a una actividad editorial y comercial, sumado al quehacer fotográfico puro; conocemos ejemplos que apuntan hacia una producción o creación intelectual de Brehme, que al mismo tiempo sugieren reproductores o concesionarios, distribuidores o revendedores autorizados; así, encontramos casos que relacionan a Brehme con Foto Mantel, Foto Mex, The Aztec Land, Escritorio Público, Foto Regis, Cosas Mexicanas, J. L. Legorreta, Somolinos y Montesinos, Martoagin Anders, por citar algunos; los hay también que nos hacen pensar en una procedencia autoral o con derechos registrados diferentes a los de Hugo Brehme. Al respecto, se localizaron originales con periodos de producción previos a la incursión de Brehme en el mercado mexicano, y/o con características atípicas en su *modus operandi*; también se detectó la participación laboral de Arno Brehme, Max Brehme y Luis Quintero (hijo, hermano, y empleado de Hugo Brehme), incluso el uso de fotografías acreditadas a personajes externos al estudio Brehme, entre ellos Heliodoro J. Gutiérrez, Sabino Osuna, Juan D. Vasallo, Paul Waitz, Alberto L. Godoy, Percy S. Cox, La Rochester, Foto Munn, Sumner Warren Matteson Jr., etc.⁸ Por analogía, en cuanto a la presente investigación y su pertinencia, me apoyo en el conocimiento relativo a “Sumner W. Matteson”, y luego retomo el caso Melchert.

El fotógrafo norteamericano Sumner Warren Matteson visitó México en los años de 1907 y 1920; desde 1898 había viajado por el oeste norteamericano documentando la vida y costumbres de la pujante sociedad industrializada, de

⁶ En las siguientes instituciones: Fototeca Nacional, Museo Nacional de la Revolución y Museo Franz Mayer, se encontró material acreditado a Waldemar Melchert en sus colecciones.

⁷ Michael Nungesser, *1882 Hugo Brehme 1954: Fotograf: Mexiko zwischen Revolution und Romantik*, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, Verlag Willmuth Arenhövel, 2004, p. 197; Benigno Casas, “Hugo Brehme: el paisaje romántico y su visión sobre lo mexicano”, *Dimensión Antropológica*, vol. 41, septiembre-diciembre de 2007, p. 177.

⁸ Para consultar otros resultados en relación del análisis del catálogo comercial de Hugo Brehme, véase: Arturo Guevara Escobar en “Fotógrafos de la Revolución”, disponible en: <<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.com/>>.

sus contradicciones y de los remanentes de los pueblos autóctonos; a partir de 1901, acompañó como fotógrafo al etnólogo George Dorsey, afinando su mirada entre las necesidades profesionales y las libertades de la experiencia personal. Algo similar haría recorriendo en bicicleta 1000 km de la geografía cubana, durante cuatro meses de 1904, abordando la temática social de la isla sin prejuicios étnicos ni económicos.⁹ Matteson adquiere renombre al publicar, en revistas especializadas, artículos de su autoría, y al vender sus fotografías para libros y tarjetas postales; sin embargo, dado que no lograba alcanzar estabilidad económica se ayudaba efectuando distintas actividades comerciales, incluso abandonando el oficio de la fotografía por un tiempo. Por desgracia, en su segunda visita a México la tragedia lo alcanzó: por un descuido ascenso al Popocatepetl, sin familia en México y soltero, muere en el cuarto de un hotel, perdiéndose paulatinamente su figura en el olvido; sin embargo al poco tiempo gran parte de sus fotografías referentes a México reaparecieron catalogadas bajo la propiedad o derechos comerciales de Hugo Brehme. En 1927, el geógrafo alemán Germann B. Hagen, por comisión del ministro prusiano para las Ciencias, adquiere de Hugo Brehme algunos negativos e impresiones pertenecientes a Matteson, dejando clara constancia de la transacción; este acontecimiento permanecería tan inadvertido que no se sospechó la presencia de obra de Matteson en las imágenes acreditadas a Brehme hasta mucho tiempo después.¹⁰ Por otra parte, en 1922, por 300 dólares el Museo Público de Milwaukee, Wisconsin, adquirió una colección conformada por más de 4000 ne-

⁹ Para un análisis de la presencia de Sumner W. Matteson en Cuba, consúltese a Raúl C. Galván, "Photographs of Early Twentieth-Century Cuba by Sumner W. Matteson", *Hispanic Research Journal*, vol. 12, núm. 5, octubre de 2011, pp. 417-437.

¹⁰ Para la referencia completa, consúltese Anja Müller y Gudrun Schumacher, "Adventurer with Bike and Camera: Sumner W. Matteson (1867-1920)", en Gregor Wolff (ed.), *Explorers and Entrepreneurs Behind the Camera: The Stories Behind The Pictures and Photographs from the Image Archive of the Ibero-American Institute*, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut, 2015, p. 140.

gativos, 8000 positivos, 1 269 transparencias y algunas ampliaciones en papel bromuro, capturados o recopilados por Matteson —227 imágenes correspondientes a su presencia en México—; años más tarde, Louis B. Casagrande y Phillips Bourns, por encargo del mismo museo, se abocaron a la investigación tanto de la colección como del autor, dando a la luz en 1983 el libro *Side Trips: The photography of Sumner W. Matteson 1898-1908*. De acuerdo con Bourns, durante 10 meses de intenso trabajo se recopilaron en 1907 alrededor de 2000 imágenes, que en palabras de Olivier Debroyse (2005): "Las imágenes que realizó Matteson en México —retratos de niños en los mercados, escenas callejeras, tipos populares— pretenden ser científicas pero no a la manera de Diguët, Starr o Lumholtz, sino que son producto de divulgación en el límite estricto entre el interés científico y la curiosidad turística".¹¹

Mismas características que veremos en la obra de Waldemar Melchert, quien difiere un tanto de las puestas en escena y recreaciones, muchas veces cargadas del interés comercial que se aprecia en Brehme.

En 2002, la investigadora Mayra Mendoza Avilés —entonces asistente del Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo)— publica el artículo "La Colección Hugo Brehme",¹² un primer esbozo de la presencia de Matteson en la colección acreditada a Brehme, que resguarda la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que deja a la imaginación una serie de preguntas para que alguien las responda a futuro: "¿Será posible que Brehme le comprara algunos negativos a este autor? ¿se trata de 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?" Ésta y otras preguntas aún esperan respuestas.

¹¹ Olivier Debroyse, "Sumner W. Matteson", en *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 193-195.

¹² Véase revista *Alquimia*, núm. 16.

El número referido de *Alquimia* tuvo carácter monográfico (“Hugo Brehme, los prototipos mexicanistas”); se incluyeron 10 artículos y una pequeña nota en la página 48 que justificaba el homenaje: el 20 de noviembre del 2002, la citada colección obtuvo el reconocimiento *Memoria de América Latina y el Caribe* dentro del *Programa Memoria del Mundo de la UNESCO*, distinción que solamente da crédito a la actividad creativa de Hugo Brehme; la portada de la publicación-homenaje, paradójicamente, se ilustra con una imagen de la bailarina Hellene Saxova, ataviada de china poblana, misma que fue registrada el 13 de agosto de 1919 en Propiedad Artística y Literaria de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes por el fotógrafo y empresario Sabino Osuna, concesionario de la Germán Camus y Cía.

Una década después, para dar forma a sus inquietudes y transformar dudas en certezas, la maestra Mendoza, ya entonces subdirectora de la Fototeca Nacional, publica el artículo “Mitos y realidades en *México Pintoresco*”, texto dedicado a Phillips Bourns. La deferencia se explica durante la lectura del escrito: la maestra Mendoza agradece la colaboración de Bourns al aclararle documentalmente la autoría de algunas de las imágenes previamente adjudicadas a Brehme, pero de la autoría de Matteson. Es bueno hacer hincapié en que Bourns es un ferviente defensor de Matteson, quien no duda en calificar públicamente la ambivalencia autoral incluso con la expresión “plagio”;¹³ por cierto, la maestra Mendoza hizo una pequeña anotación en ese sentido cuando postula: “Más bien apunta a una transacción de compra-venta o plagio,

¹³ Phillips Bourns dejó el siguiente mensaje el 31 de marzo del 2013: “In many instances in his postal cards, and two major books of photogravures on Mexico, Hugo Brehme plagiarizes the photographs of photographer Sumner W. Matteson. Did he plagiarize other photographers of Mexico, also?”, en el blog que mantiene Arturo Guevara Escobar, *Fotógrafos de la Revolución*, disponible en: <<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.com/2011/04/hugo-brehme-1930.html>>.

pero no se sabe con exactitud”;¹⁴ ante la ausencia de información documental —probablemente una situación permanente—, las hipótesis y duda permanecerán, si bien algunos datos circunstanciales pueden apuntalar la idea de que todas las opciones ocurrieron.

Es relevante la influencia de Matteson en el imaginario Brehme, tanto por el volumen del material involucrado como por su trascendencia; en opinión de Bourns, hasta 6 000 imágenes usadas por el alemán podrían ser en realidad del estadounidense.¹⁵ En la carrera profesional de Brehme existe un año parteaguas (1930), cuando su estudio fotográfico y la mayor parte de su archivo se quemaron; pese a todo, la década de 1930 fue la de su mayor éxito económico, ya que sería elegido para formar parte del selecto grupo de intelectuales y profesionales abocados a participar en una monumental campaña gubernamental por reeducar una nación y darla a conocer mundialmente.¹⁶ Dicha

¹⁴ Mayra Mendoza Avilés, “Mitos y realidades en *México Pintoresco*”, *Alquimia*, núm. 49, Horizonte y territorios, septiembre-diciembre de 2013, p. 38.

¹⁵ Phillips Bourns fundamenta su opinión en la correspondencia que sostenía Matteson con su hermana, en la que relata una gran cantidad de material recopilado por Sumner durante su estancia en México (1920), pero no se sabe el destino de dicho acervo. Ahora, para consultar este asunto en extenso, véase Louis B. Casagrande y Phillips Bourns, *op. cit.*

Aunque Brehme reunió un catálogo comercial con miles de fotografías, en su mayoría reproducidas con alguna leyenda reclamando una protección legal, en la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (a partir de 1921 Secretaría de Educación Pública) sólo registró la propiedad de alrededor de 181. Cabe señalar que los registros, aportándose fechas, no de solicitud, sino cuando se otorgó la Propiedad Artística y Literaria, son las siguientes: 40 fotografías del 23 de febrero de 1916; 24 del 15 de julio de 1918; 40 del 28 de octubre de 1919; 60 del 24 de febrero de 1924; y probablemente 20 del 9 de mayo de 1924. El Catálogo Comercial Hugo Brehme emplea una numeración universal; algunos de los ejemplares registrados llevan el número de catálogo Brehme, siendo el 6743 el mayor, que de ser cierta la propuesta de Bourns, más de 50% de las tomas acreditadas a Brehme serían de Matteson. Al respecto, consúltese a Arturo Guevara Escobar en “Hugo Brehme, 1930”, disponible en: <<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.com/2011/04/hugo-brehme-1930.html>>.

¹⁶ Hugo Brehme se vio favorecido por las políticas gubernamentales a finales de la década de 1920 y sobre todo

tarea implicó reconstruir el imaginario Brehme, sí bien algunos materiales sobrevivieron al siniestro y perduran en el repertorio de prototipos; incluso, en muchos casos se actualizan y recrean, amén de que surgen nuevos tópicos. La división en dos periodos del acervo acreditado a Brehme, deja al primero de ellos marcado determinadamente por la presencia de Matteson. Para encontrar un fundamento crítico, la maestra Mendoza estudia varios casos relacionados con la publicación paradigmática de Brehme (*México Pintoresco*): la colección Brehme de la Fototeca Nacional y la trayectoria profesional de Matteson;¹⁷ además de comparar diferentes tipos de materiales —impresiones vintage, negativos, libros y revistas de época— y, especialmente, analizando los contenidos visuales de las imágenes en cuestión, sacando con ello las siguientes conclusiones:

1) En 2007, al efectuar la revisión del expediente de la compra de la colección Matteson por parte del Museo de Ciencia de Minnesota, se corroboró que la mayoría de las imágenes adquiridas habían circulado bajo la autoría de Hugo Brehme.: “el indicio de un estrecha relación entre ambos fotógrafos se volvió incuestionable”;¹⁸ 2) es posible rastrear las diversas imágenes de Matteson que circulan con el apellido Brehme,

en la de 1930; su participación en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) no debe interpretarse como la presencia de la vieja escuela pictorialista, en contraste con el proyecto revolucionario de transformación social de las corrientes modernistas; al contrario, la revolución requiere de la antigua semilla para renacer. Durante el cardenismo, la cercanía ideológica con Brehme —por lo menos por una razón económica— sería evidente: colaboró íntimamente con el Departamento de Turismo y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). Para ahondar en el tema, se puede consultar: Priscila Pilatowsky Goñi, *Para dirigir la acción y unificar el pensamiento: propaganda y revolución en México, 1936-1942*, tesis de doctorado en historia, El Colegio de México, México, 2014.

¹⁷ Mayra Mendoza Avilés empleó el tema *México Pintoresco. Atribuciones y contribuciones* para desarrollar su tesis de la maestría en estudios de arte en la Universidad Iberoamericana, México, 2012.

¹⁸ La cita se tomó del texto alterno “México pintoresco. Atribuciones y contribuciones”, extracto de la tesis citada que amablemente la maestra Mayra Mendoza Avilés me permitió consultar.

no con la finalidad de enjuiciar al fotógrafo alemán sino, más bien, para evidenciar los terrenos pantanosos de la autoría de las mismas hasta la primera mitad del siglo XX; 3) se ha probado que algunos negativos considerados de Brehme son en realidad obra intelectual de un estadounidense inadvertido en casi todas las historias de la fotografía en México; 4) el fotógrafo Sumner W. Matteson tuvo la mala fortuna de fallecer inesperada y solitariamente en un país ajeno, y 5) ¿cuántas son las imágenes de Matteson consideradas hoy de Brehme? Esto último no se sabrá con certeza hasta efectuar un nuevo estudio de los negativos, pero estimo que podrían constituir una cuarta parte del acervo de negativos en la colección Hugo Brehme de la Fototeca Nacional; es decir, alrededor de 600, algunas ampliamente difundidas.

Definir el valor específico de la participación de Matteson es un trabajo arduo y a veces subjetivo; sin embargo, caminando en el sentido de la objetividad, lo más probable, tomando en cuenta las implicaciones inherentes a la estadística, sería considerar un término medio entre la postura de Phillips Bourns y la de la maestra Mendoza. Respecto al lado subjetivo de la trascendencia, es necesario comprender el papel de Brehme, editor-publicista en igualdad de condiciones a su capacidad creativa como fotógrafo, y reconocer y apreciar la importancia de diferentes trabajadores de la imagen en la creación de un imaginario patrimonio cultural de los mexicanos, reconocido mundialmente no sólo por sus características estéticas, sino por su influencia para conformar la visión actual de lo mexicano.

La mala fortuna, pasar inadvertidos por los especialistas en la historia de la fotografía en México, no haber formado familia y vincularse con Brehme, serían algunas de las coincidencias que emparejan a Matteson y Melchert; si he atendido de modo un tanto extenso las peculiaridades de Summer W., ha sido porque existen indicios para pensar que Melchert guarda una relevancia similar en el mismo contexto y circunstancias, estimándose en cientos o miles las imágenes de Melchert usadas por Brehme. Sin embargo, las condiciones son más azarosas,

tanto que no se puede echar mano de un corpus especializado en Waldemar para cotejarlo con las colecciones públicas y privadas referentes a Hugo Brehme, ni de investigaciones previas en la materia a no ser por analogía. Un examen detallado es lo que corresponde para defender o rechazar la hipótesis planteada.

Análisis del caso

En cualquier estudio, entre más amplio se realice, mejor construidas serán sus conclusiones. Para el presente artículo, hubo precedentes y diversas opciones de análisis aparte de las presentadas a continuación: dos conjuntos aparentemente sin conexión temporal ni física, aunque al final demostrarán ser los dos extremos de un mismo hilo que se anuda.

En 2009, el INAH adquirió la colección integrada en el Fondo Hoffman-Brehme, en que se incluían seis imágenes marcadas por un sello de tinta de Waldemar Melchert, catalogadas al mismo tiempo por Brehme;¹⁹ en la misma condición se encuentran tres tomas en el Museo Franz Mayer, 14 en la Colección Dawid Forsberg, incorporada en el 2014 al Museo Nacional de la Revolución (MNR); a este número habría que sumar 40 imágenes del álbum *Recuerdos de Teotihuacan* del Fondo Documental Felipe Texidor del Archivo General de la Nación (AGN) (algunas copias se localizan en la Fundación Acervo Leopoldo Batres); dos empleadas por Alfred Jeremias (1916);²⁰ y algunas resguardadas en colecciones privadas o que fueron puestas en subasta mientras tenía lugar la investigación; todo esto conforma el corpus sobre el cual se trabajó. La presencia de Melchert en la obra comercializada por Brehme es incuestionable,

¹⁹ En el material de las colecciones privadas que fue consultado se encontraron impresiones sobre papel similares a las de la colección Brehme-Hoffman, pero con 12.2% más de información visual; posiblemente, las copias del acervo citado fueron recortadas para quitar la poco cuidada zona perimetral.

²⁰ Véase Alfred Jeremias, *Das Alte Testament im Lichte Des Alten Orients*.

y el propósito del presente análisis es determinar su alcance.

El corpus Brehme, sobre el cual se cotejan las tomas de Melchert, está constituido de la siguiente forma: tomando como base el trabajo iniciado en 2008 por la investigadora y coleccionista Susan Toomey Frost,²¹ Arturo Guevara Escobar, autor del presente artículo, ha estado revisando base de datos en colecciones públicas con fotografías acreditadas a Brehme, poniendo especial interés en los materiales que se ofrecen en circuitos de compra-venta y subastas. Al 16 de agosto del 2018, se dispone de 5 040 imágenes marcadas por un “rótulo” de catálogo empleado por Brehme (Br.), 3 183 con tema único y el resto con variantes temáticas; adicionalmente, 761 tomas se han acreditado al fotógrafo alemán sin que se haya asignado el número correspondiente del catálogo o bloque temático (entre éstas también hay imágenes únicas y variantes), ya que no siempre el “rótulo Br.” fue colocado o es visible en la impresión fotográfica o mecánica. También se revisaron colecciones de diferentes autores o editores con fines comparativos y apoyo cronológico.

Para 1918, Brehme llevaba dos años instalado en la calle Cinco de Mayo, número 27, despacho 34, en la Ciudad de México; contaba con cierta aceptación en el público capitalino y sobre todo de los turistas extranjeros que visitaban el país; existe constancia del reconocimiento que extendían a sus fotografías algunos impresos internacionales, sobre todo de corte científico; también había tramitado sus primeros registros en Propiedad Artística y Literaria. Poco después, en 1919, cambia su despacho al número 36 del mismo edificio, y contrata una línea telefónica “Ericsson 77-55”. Entre 1919 y 1920 manda imprimir por lo menos siete ediciones de tarjetas postales fotográficas y otras tantas

²¹ Susan Toomey Frost ha dedicado gran parte de su vida a coleccionar tarjetas postales mexicanas: alrededor de 15 años le llevó reunir 1 900 postales, fotografías y distintos objetos relacionados con Hugo Brehme, que fueron donadas en 2009 a las Colecciones Wittliff de la Universidad de Texas, Estados Unidos.

mecánicamente,²² indicando en el reverso el número de catálogo de la imagen, los datos de protección legal y los generales del editor: nombre y dirección —física o postal—, etc.; las características de las impresiones permiten posicionar los materiales en una línea de tiempo, aun cuando no se cuente con un indicativo claro de su antigüedad (textos, sellos postales, matasellos, entre otros); previamente, Brehme había mandado imprimir diversas series de postales con las direcciones de sus dos anteriores locales comerciales.

Teotihuacan

Cuando las zonas arqueológicas son intervenidas por profesionales dejan peculiarmente buenas o malas constancias de la labor efectuada, sobre todo en aquellas que han sido visitada reiteradamente por arqueólogos y científicos afines: dibujantes, fotógrafos, por citar algunos. Un buen ejemplo de ellos es Teotihuacan, motivo de una amplia bibliografía y numerosos registros gráficos. Leopoldo Batres, inspector general de Monumentos Arqueológicos de la República, con la clara intención de dar lustre al gobierno del presidente Porfirio Díaz durante las festividades del Centenario de la Independencia de 1910, emprende la apresurada exploración y reconstrucción de la Pirámide del Sol entre 1905 y 1910, uno de los trabajos más criticados de la arqueología mexicana.

²² Se trata de material fotográfico formato tarjeta postal con marca del fabricante, en el cual se imprimió tipográficamente una leyenda específica a su reverso; esto se podía hacer una vez terminado el proceso fotográfico de impresión con una imprenta tradicional; para la década de 1920, en México existían dos empresas con máquinas Graber para prestar el servicio de impresión por volumen: American Photo Supply Co., y Francisco I. Ferrando; estos aparatos podían imprimir entre 3000 y 4000 tarjetas por hora; con este sistema, usando papel virgen sin marca del fabricante Brehme mandó imprimir entre 1922 y 1927 por lo menos siete series con variantes en cinco tonos; antes de ello manda imprimir una serie de postales sobre cartón ácido en tres variantes de tonos con el método de impresión por anilina (flexografía), proceso barato y de poca calidad que se popularizó a partir de 1914.

Apenas a un año de iniciado el rescate, el 8 de abril de 1906, Porfirio Díaz y una selecta comitiva observan los avances; por este motivo, Melchert edita un álbum conmemorativo con 40 imágenes, dos de las cuales corresponden puntualmente a las comercializadas por Brehme: la primera, “Pirámide de la Luna”, y la segunda, una vista aérea desde la Pirámide de la Luna hacia la Pirámide del Sol.²³ El 14 de junio de 1907,²⁴ Batres inicia la construcción de un museo de sitio para gozo de los turistas cuyo número aumentó de forma notable desde entonces; de ese periodo existe una toma empleada por Brehme: vista de la Pirámide del Sol y campamento de Batres (Br. 1189) (CCVS, reprografía vintage), misma donde se aprecia el edificio del futuro museo aún sin tragaluz; a mediados de 1908 el edificio estaba terminado. Una de las dos fotografías acreditadas a Melchert sobre Teotihuacan, que apareció en 1914 en la revista *Die Bergstadt* y recicladas para 1916 por Alfred Jeremias, corresponde a Br.4324: en ella se aprecia lo inconcluso del trabajo en la escalinata del segundo cuerpo, mientras los cuatro niveles de talud de la pirámide ya han sido intervenidos; en el avance de 1906, sólo los dos primeros taludes se estaban interviniendo y no es visible aún la escalinata por lo informe del monte; en ambas tomas es notable la abundante vegetación al pie de la pirámide. Por otro lado, la imagen Br.4324, que retrata el estado puntual de los trabajos arqueológicos, vegetación, y disposición del material de remoción, corresponde a una toma muy similar catalogada como Br.223. Hugo Brehme colocó la toma Br.4324

²³ La primera es “Pirámide de la Luna”, que forma parte de la Colección Felipe Teixidor (núm. de inv. Th 015), y que a su vez aparece en el Catálogo Brehme con registro Br.1062, y está resguardada en el Museo Franz Mayer (núm. de inv. AFA-1390); la segunda es una vista aérea desde la Pirámide de la Luna hacia la Pirámide del Sol, sin registro Br. (colección privada, cortesía de Carlos Villasana Suverza; CCVS), que corresponde a “Vista panorámica de San Juan Teotihuacan”, que forma parte de la Colección Felipe Teixidor (núm. de inv. Th 012)

²⁴ De acuerdo con Sonia Lombardo de Ruiz, *El pasado prehispánico en la cultura nacional (memoria hemerográfica 1877-1911)*, México, INAH, 1994.

como parte de un conjunto temático de 21 imágenes destinado a la representación escénica “Creación del Quinto Sol y sacrificio gladiatorio”, obra montada durante el año de 1935 en el recinto arqueológico, por lo cual puede inferirse que se clasificó para completar el contexto a pesar del anacronismo; en relación con la segunda imagen empleada por Jeremias, no se encontró relación con Brehme. Para la edición del libro *México Pintoresco* (1923), el fotógrafo alemán usa una imagen diferente de la fachada poniente de la Pirámide del Sol (Br.859); la consolidación y restauración de la escalinata del segundo cuerpo se ve terminada, junto con un amplio desmonte al pie de estructura.

Posteriores a la muerte de Melchert fueron las excavaciones del arqueólogo Manuel Gamio, llevadas a cabo entre 1918 y 1922, que revelaron la famosa fachada esculpida del Templo de Quetzalcóatl. Con este motivo se acreditan a Brehme por lo menos 10 tomas (Br.260 al 269), algunas de ellas incluidas en *México Pintoresco* y en el albuncillo de tarjetas postales “Recuerdo núm. III”.²⁵ Comparando las imágenes de Brehme con las editadas en tarjetas postales por el empresario Félix Martin, se deduce que las tomas se capturaron alrededor de 1920 y 1923, pues Martin emplea por lo menos dos fotos donde aparece Manuel Gamio, constatada su circulación en 1920 por los matasellos.²⁶ En una de las fotografías utilizadas por Martin se ve el entibamiento de las cabezas de las serpientes emplumadas, previo y diferente al visible en las tomas de Brehme. Precisamente hasta 1920, Brehme emplea cuatro imágenes diferentes, todas reprografías vintage de turistas visitando Teotihuacan, además de una vista

²⁵ Entre 1919 y 1925, Hugo Brehme editó al menos 12 albuncillos temáticos en formato tarjeta postal, con el título “Recuerdo”, cada uno con entre 10 y 12 postales perforadas de su lado izquierdo para ser desprendidas; algunos fueron impresos con variantes en tono azul, negro, café, marrón; o con diferencias tipográficas.

²⁶ Félix Martin editó varias series de tarjetas postales durante los primeros 30 años del siglo XX, empleando cerca de 500 imágenes diferentes.

aérea desde la Pirámide del Sol mirando hacia el museo de sitio ya terminado (CCVS).

Esta aparente confusión de fechas y acontecimientos podría señalar que las imágenes acreditadas a Melchert fueron incluidas en el Catálogo Brehme después de 1930, remplazando imágenes previas de tema similar que se habían perdido durante el incendio del estudio fotográfico del alemán; pero se encontraron tres ejemplares de tarjetas postales con la imagen Br.223 y con los generales de Cinco de Mayo, número 27, y una de Francisco I. Madero, número 1, lo cual sugiere que la imagen era empleada con esa clasificación antes de 1929, y posteriormente, incluso, una de las postales pertenece a una serie producida *circa* 1919.

¿Hugo Brehme empezó a comercializar las imágenes de Waldemar Melchert en cuanto éste murió o antes?

Tiempo de guerra

Las fotografías con identificaciones simultáneas Brehme-Melchert en la colección Brehme-Hoffman de la Fototeca Nacional retratan acontecimientos ocurridos durante los dramáticos días de la Revolución mexicana.

El temperamento del individuo dice mucho sobre sus capacidades y forma de percibir el mundo; por eso, no todos los fotógrafos inmersos circunstancialmente en un conflicto armado terminan por accionar el obturador.

Waldemar Melchert muere mientras México y Alemania se encuentran enfrascadas en una inmensa etapa conflictiva; por una parte, la llamada Revolución Mexicana, y por la otra, la Gran Guerra;²⁷ muy acertadamente, Heribert Von Feilitzsch (2014)²⁸ califica al movimiento armado como “el Frente Mexicano” en el contexto de la Gran Guerra —por la relevante par-

²⁷ La Gran Guerra o Primera Guerra Mundial; Melchert no llegará a ver la derrota militar de su nación.

²⁸ Heribert Von Feilitzsch, *Felix A. Sommerfeld and the Mexican Front in the Great War*, Estados Unidos, Henseltone Verlag, 2014, pp. 346.

ticipación de alemanes en el conflicto mexicano y sus implicaciones internacionales—. Melchert visita dos veces Estados Unidos mientras se desarrollaba “la guerra que daría fin a todas las guerras”; durante la primera, en 1915, viaja de Salina Cruz, Oaxaca, a San Francisco, California, identificándose como fotógrafo; en la segunda, el 20 de marzo de 1917, cruza la frontera mexicana por Laredo, Texas, rumbo a San Antonio, área de influencia alemana y centro de conspiraciones..., mexicanas y teutonas —la intriga descubierta en el telegrama Zimmerman, que confirma que se fraguaba una alianza para agredir a Estados Unidos, fue la gota que derramo el vaso de la paciencia estadounidense—. El 2 de abril de 1917, el presidente Woodrow Wilson se dirige al Congreso en asamblea conjunta de las Cámaras para solicitar que se declare “estado de guerra” contra de Alemania. Por su edad, Melchert no fue llamado a la movilización ordenada por el káiser el 31 de julio de 1914, pero sus viajes hablan del temperamento que profesaba y los motivos de sus visitas al norte despiertan la curiosidad. Muchos jóvenes alemanes radicados o nacidos en el continente americano regresaron a Europa para cumplir con su deber patrio, muriendo en las fangosas trincheras o terminando en campos de internamiento en su intento por llegar al Viejo Continente, al tiempo que sus comunidades, en especial en Estados Unidos —donde radicaban cerca de 6 millones de alemanes—, poco a poco fueron discriminadas, afectándose su identidad cultural, y en 1917 declarados “alien enemies”. Hugo Brehme, nacido en 1882, debió regresar a su país cuando fueron llamados los reservistas de las generaciones de 1880 a 1896; no sólo no lo hizo, previo al inicio de hostilidades entre el Imperio alemán y la Entente (Inglaterra, Francia, Rusia, y otros países) cancela su emigración hacia Estados Unidos y reside indefinidamente en México; es importante recordar que en 1914, Brehme pensaba vivir en el país del norte, no en México.²⁹ Las razones de su comportamien-

to son una incógnita. Dennis Brehme —nieto e historiador de Hugo Brehme— explica el cambio de opinión por el robo de las pertenencias de la familia, lo cual les impidió continuar con sus planes; incluso, una conciencia apolítica que habría mantenido al fotógrafo alejado de las trincheras europeas y de las ideologías nacionalistas resultantes de la derrota alemana; el amor a su familia fue seguramente el fiel de la balanza.

En este momento se abren varias vías para entender la relación entre dos hombres muy diferentes: en la primera, Brehme efectivamente trabajó para Melchert, y como su pupilo, heredó su patrimonio profesional. Hasta donde sabemos, Brehme se establece independientemente en la primera calle de San Juan de Letrán, número 3, en 1912; antes, bien pudo haber trabajado con Melchert temporalmente o de forma simultánea, probable hipótesis pues algunas de las imágenes aludidas en la Colección Brehme-Hoffman corresponden al periodo 1911-1914. En contra de dicha tesis, no se han localizado ejemplares con marcas del establecimiento de la calle de San Juan de Letrán, o de la de Gante —establecimientos donde Brehme trabajó de mediados de 1912 a mediados de 1916—, así como una alusión sobre Melchert, pero sí se han encontrado muestras de trabajo relacionadas con la dirección Cinco de Mayo, número 27, donde se ubicó Fotografía Artística Hugo Brehme entre 1916 y 1929; un problema adicional reside en la existencia de reprografías vintage de imágenes de Melchert comercializadas por Brehme.

En la segunda vía, Brehme tomó posesión de una colección de impresiones a la muerte de Melchert, haciendo pleno uso de ella sin que se haya precisado la relación autoral, pese a que pudo haber utilizado dicho material, incluso con el consentimiento de Melchert; al final, queda en especulación el aspecto laboral de Brehme bajo la tutela de Melchert. Las imágenes de origen compartido Brehme-Melchert aparecen en el Catálogo Brehme consistentemente entre

²⁹ Hugo Brehme regresa a Alemania hasta mediados de 1923, para volver a México en octubre de 1924; Max Brehme

—su hermano y también fotógrafo— viene a México para hacerse cargo de la Fotografía Artística Hugo Brehme.

1919 y 1920. Cabe mencionar que una tercera vía sería la combinación de las dos primeras.

La Colección Brehme-Hoffman contiene seis imágenes que serán la fuente básica del análisis que se desarrolla a continuación. La primera pista proviene de la imagen con número de inventario del Sinafo 830646, impresión por contacto en papel, plata sobre gelatina, formato aproximado de 5 × 7 pulgadas, que en su reverso se escribió a lápiz las claves “3477” e “IE-6” y en tinta aparece el sello “W. Melchert”; por último, se describe la escena como: “Tropa de revolucionarios frente a una iglesia, Estado de México” (figuras 1 y 2).

Respecto de la localidad, la toma capta la capilla de San José Tomacoco, en las cercanías de Amecameca, y parte de la hacienda del mismo nombre. Además del atractivo natural, con la vista de los volcanes Ixtacíhuatl y Popocatepetl y su entonces extensa zona boscosa, se percibe la promoción económica de la zona agrícola, un antiguo molino de harina, y una fábrica textil propiedad del señor Ayala y Rubira —que operaban gracias a la energía producida por el río Tomacoco—; se disponía del servicio del ferrocarril, con una estación propia, para comunicar la hacienda con la ciudades de México y Cuernavaca, pasando por Cuautla; por desgracia, en la actualidad la hacienda se encuentra en ruinas y la capilla totalmente abandonada.

La clave escrita a lápiz corresponde a la numeración colocada en los materiales provenientes del catálogo comercial de Brehme, indicación original de la época de comercialización y probablemente del puño y letra del suizo Wilhelm Weber, socio y entrañable amigo del fotógrafo alemán, quien llegó a México en 1914. Se dispuso de suficientes ejemplares originales con la clave escrita a lápiz para hacer un análisis comparativo: caligráfico, y de cotejo de la numeración de las imágenes correspondientes en diversos soportes, haciendo posible identificar un gran porcentaje de imágenes como provenientes del estudio de Brehme con tan sólo la clave. La segunda clasificación (letras/numeral) pertenecería a un coleccionista (¿Hoffman?) o un comerciante secundario (figura 3).

Los personajes y eventos plasmados en la imagen Br.3477 la relacionan inequívocamente a una serie identificada en el catálogo con la clave Br., y los números 3162, 3467, 3469, 3476, 3477, 3483, 3484, y una imagen sin clave ni número; las ocho tomas se subdividen en dos episodios secuenciales. Para conformar la serie se encontraron seis ejemplares de la Fototeca Nacional —no necesariamente acreditadas a Melchert, pero sí a Brehme— y algunas más en colecciones privadas; de tal forma, de una imagen con acreditación en común obtenemos una cadena por concomitancia y un patrón de características semejantes (figuras 4 y 5).

Para ir aunando información, pasamos a la imagen Br.3162 —secuencial de Br.3483 (Sinafo, núm. de inv. 830647)—, un ejemplar editado en tarjeta postal fotográfica marca Artura,³⁰ con una leyenda de tres líneas impresa en el lado izquierdo del reverso: “No. 3162- Amecameca con el Ixtaccíhuatl./ Propiedad asegurada de Hugo Brehme Copyright./ Av. 5 de Mayo 27. Apartado Postal 5253-México, D. F.”, datos que nos indican que la postal fue producida entre 1919 y 1920.³¹ Es de hacer notar dos detalles: si bien geográficamente Tomacoco corresponde al área Chalco-Amecameca, dicha localidad deja de tener relevancia para el editor; de esta forma, el acontecimiento humano ocurrido durante la Revolución Mexicana desaparece para dar prioridad al imponente Ixtaccíhuatl: una imagen del conflicto armado emanado en 1910 se convierte en una bucólica representación del imaginario alpino tan predilecto de Brehme (figura 6).

³⁰ La marca comercial de papeles fotográficos Artura, junto con las patentes de los productos producidos por la misma, fueron comprados por Kodak en 1909, que fabricaba tres tipos de tarjetas postales; Hugo Brehme empleó dos de forma intensiva hasta su discontinuación en 1921 y posterior desaparición del mercado: Carbon Green y Carbon Black.

³¹ Con la información estadística recopilada en la base de datos se pudo establecer el parámetro temporal para la creación de ciertos materiales; diferenciado el texto de la leyenda impresa, número de líneas empleadas, modelos tipográficos, ubicación dentro de la postal, y las fechas previstas por los usuarios de las tarjetas postales, sellos postales y matasellos.



Figura 1. © 830646 Waldemar Melchert, *Tropa de revolucionarios frente a una iglesia, Estado de México, ca. 1910*, Estado de México, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

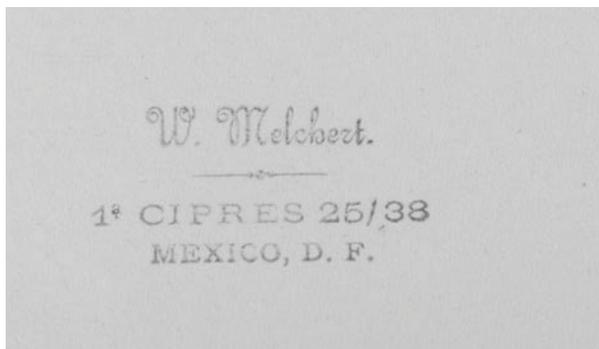


Figura 2. © 830646 Waldemar Melchert, *Tropa de revolucionarios frente a una iglesia, Estado de México, ca. 1910* (reverso), Estado de México, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

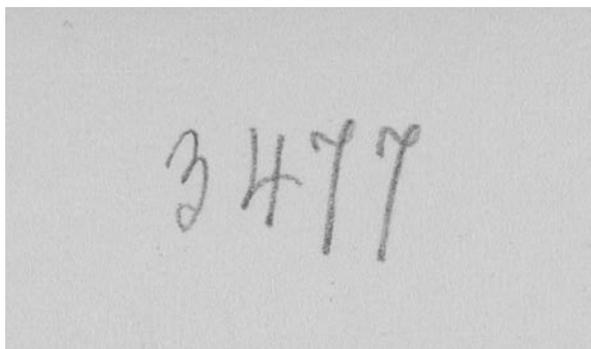


Figura 3. © 830646 Waldemar Melchert, *Tropa de revolucionarios frente a una iglesia, Estado de México, ca. 1910* (reverso), Estado de México, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 4. Br.3162, tarjeta postal fotográfica marca ARTURA, colección privada. Impreso en su reverso: “No. 3162- Amecameca con el Ixtaccihuatl.”

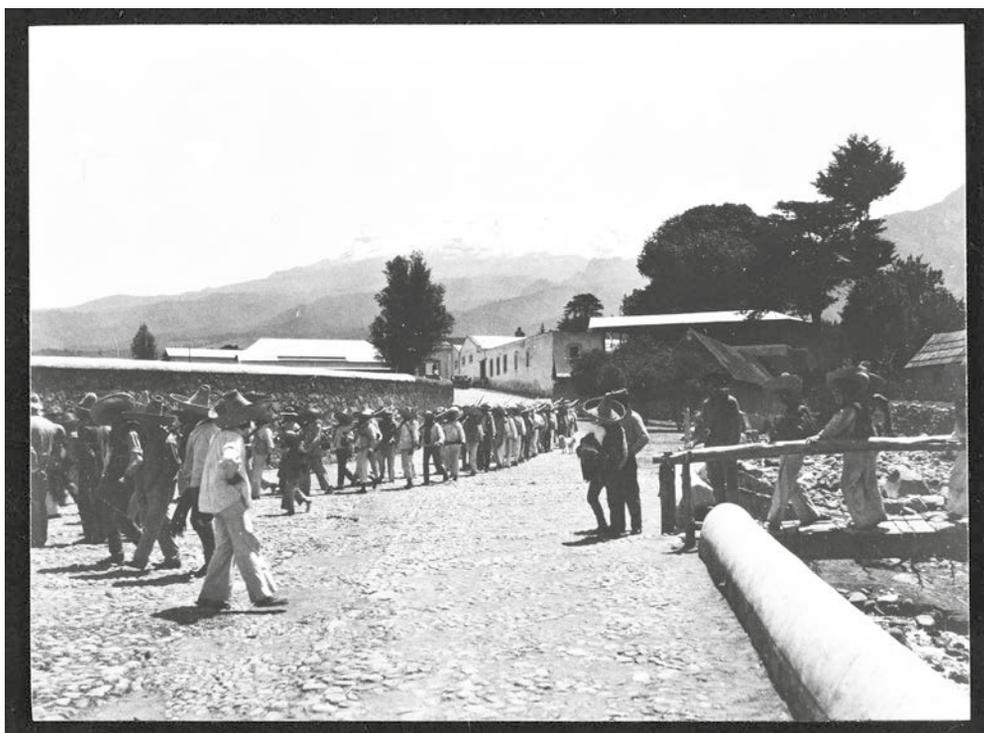


Figura 5. © 830647 Hugo Brehme, *Tropa de revolucionarios transitan sobre una calle de un poblado en Estado de México, ca. 1910*, Estado de México, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura- INAH-Sinafo-FN-MX. Br.3483 impreso en papel plata sobre gelatina 5 × 7 aproximadamente.

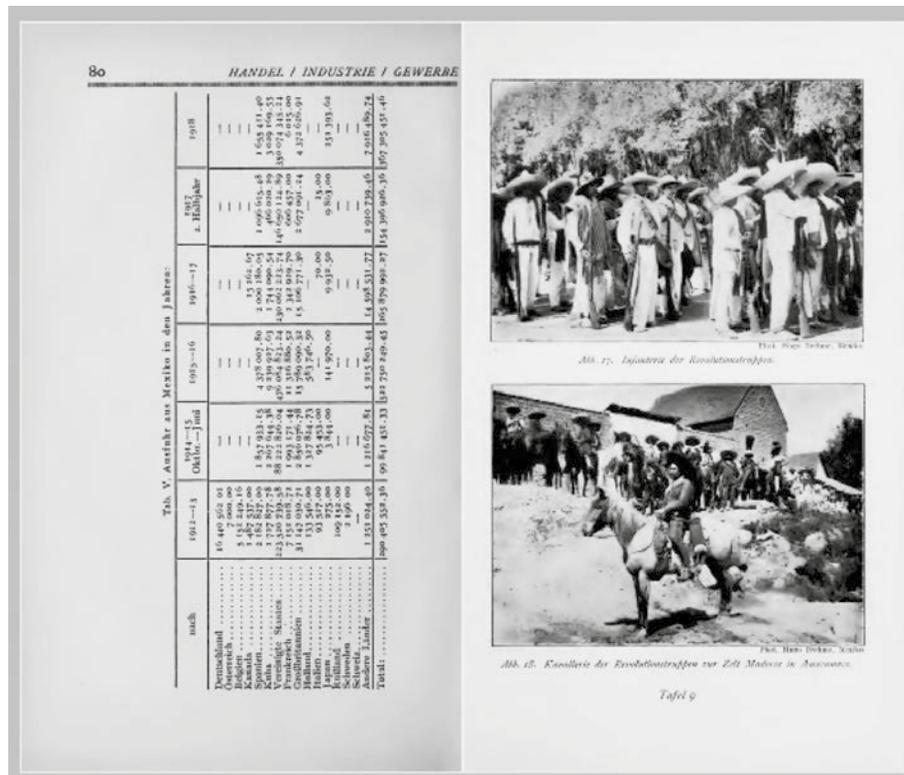


Figura 6. *Mexiko*, 1921, editado por Geo. A. Schmidt e ilustrado con fotografías de Hugo Brehme.

Antes de ahondar en la acción imbuida en las imágenes, sumemos un dato más: la imagen referida anteriormente sin clave “Br.” se empleó en el libro *Mexiko*, de Geo. A. Schmidt, 1921, ilustrado con fotografías de Hugo Brehme, acreditadas todas de la siguiente forma: “Phot. Hugo Brehme, Mexiko”. Entre las páginas 80 y 81 se incluyó la tabla de ilustraciones 9, y en ella aparece la número 18 con el siguiente rótulo: “Kavallerie der Revolutiostruppen zur Zeit Maderos in Amecameca.”, misma que resulta secuencial de la imagen con clave Br. y números 3467, 3469, 3476, 3477 y 3484 (figura 7).

Prestemos atención a los hechos históricos visibles en la serie fotográfica: se habla de tropas de caballería maderistas en el Estado de México, lo cual reduce el marco temporal a los años de 1910 y 1913; en cuanto a los personajes

retratados, éstos forman tres grupos: 1) un cuerpo de policía montada conocido como “rurales”, vestidos con traje de charro para faena de color oscuro y una identificación metálica en la carrillera o solapa de su saco, algunos con una camisola de faena color claro sobre la chaqueta;³² 2) un cuerpo de milicia popular montada y de a pie, probablemente zapatistas; 3) dos grupos de paisanos: a) trabajadores de la industria, algunos vestidos con sus petos de mezclilla y portando un estandarte tricolor con la leyenda “Colonia Industrial de Tomacoco”, y una banda de guerra llevando el lábaro patrio, b) campesinos de zarape, camisa y calzón de manta, grupo de paisanos que para algunas escenificaciones

³² Los cuerpos de la Policía Rural se disolvieron en 1914.



Figura 7. Sin número de catálogo comercial, impreso en papel plata sobre gelatina 5 × 7 aproximadamente, Hugo Brehme editor, reprografía de época, colección privada.

tomaban prestadas las armas de quienes no participan protagónicamente de la escena. Muchos, sin importar el grupo al que se les adscribe, llevan escarapelas tricolores en sus trajes.

Estos datos nos harían suponer que se trata de los días posteriores al triunfo de la revolución maderista, un momento de alegre convivencia del pueblo, los zapatistas y las tropas rurales —cuerpo que acogió a algunos revolucionarios maderistas al ser licenciados de los grupos paramilitares— o, específicamente, una de las diversas paradas —en su caso poco documentada— que realizó Francisco I. Madero durante su estancia por los estados de Morelos y Guerrero en junio de 1911; interpretación esta última por la que se inclina el autor del presente artículo.

A Brehme se le ha relacionado con la revolución maderista por las fotografías que comercializa, lo mismo ocurre con Melchert. Sabemos por evidencia documental —crónicas, fotografías y películas— que en 1911, durante su periplo por los estados de Morelos y Guerrero, acompañaron a Francisco I. Madero los fotógrafos Agustín Víctor Casasola, Manuel Ramos, Víctor León, Aurelio y Enrique Escobar, Eugenio B. Downing, Miguel Uribe, Antonio Garduño, tres de

los cineastas Alva, y el socio de Salvador Toscano, Antonio F. Ocañas; cualquiera de ellos pudo realizar una toma fija aunque llevaban cámaras de diferentes características. La lista de hipotéticos profesionales de la lente presentes en la gira la formaríamos con los nombres de F. Wray o Fred Miller; la de los fotógrafos reales, pero de vinculación circunstancial, estaría compuesta por Sabino Osuna y W. E. Hadsell; incluso, existen registros fotográficos de individuos portando cámaras, pero de quienes desconocemos todo.

Este mar de confusiones y horizontes ilusorios nos lleva a un escenario contemporáneo: ciudad de Cuernavaca, Estado de Morelos; imagen con número de inventario del Sinafo 830666, Br.3555, I-D-1, sello Melchert; y en la parte posterior inferior derecha también se lee a lápiz: “Cuartel C”, con la leyenda: “Zapatistas armados en Cuernavaca”. Lo que atrae la atención de quien esto argumenta es, en primera instancia, la presencia de un niño, espigado, cercano a la adolescencia, que viste traje de pantaloncillo corto, de apariencia caucásica; se encuentra en medio de un grupo mayoritariamente de campesinos, de grandes sombreros de paja, ropa de

manta, guaraches, y la piel endurecida por el trabajo y el sol. El muchacho luce cargando carrilleras y armado con un rifle Winchester; en su mayoría, la tropa muestra sus armas a la cámara; al parecer el fotógrafo se sentó en el suelo. La escena parece tomada fuera del patio-claustro de una casona, quizá de las caballerizas, pues el pavimento está recubierto de paja. Para dar continuidad a la secuencia, en una tarjeta postal se presenta el mismo escenario pero visto desde la parte alta del patio;³³ en esa toma, el mismo niño, sin armas, se encuentra sentado en el lugar del copiloto de un coche descapotado marca Protos, los revolucionarios y sus cabalgaduras se alinean en el patio mirando hacia el fotógrafo en lo alto; en una versión distinta de la imagen Br.3557³⁴ se amplía el campo visual, volviéndose clara la aguzada distorsión de las verticales en una perspectiva de cuatro puntos con una composición oblicua levemente inclinada a la izquierda (figuras 8, 9 y 10).

Aún hay dos tomas más de ese enigmático joven que relaciona a Melchert y Brehme, y que vincula a ambos fotógrafos con la visita que hizo Francisco I. Madero a Cuernavaca en junio de 1911. Siguiendo escenario: Jardín Borda, Cuernavaca; entrando por la calle Morelos se accede al patio interior de planta rectangular de una construcción, circundado por un corredor techado, fuente lobulada en su centro; de forma longitudinal a la entrada principal, comunica una entrada distinta con un corredor techado y abierto a una arquería; siguiendo por ese camino, en una barda se abre una reja de hierro en dos hojas permitiendo el paso al jardín por medio de una escalinata de nueve peldaños. Precisamente sobre la escalinata, mirando del jardín hacia el exterior se desarrolla la escena de una fotografía acreditada a Brehme.³⁵ Nuestro pequeño personaje se encarama junto al muro, a la siniestra de Francisco I. Madero, siendo visible

³³ Número de clave: Br.3557 “Cuernavaca Mor./ Durante la Revolución”, colección particular.

³⁴ Impresa en papel plata sobre gelatina, formato de 5 × 7.

³⁵ Sinafo 830672, Br.3567, IF-4, “J de B C”, “Madero a la entrada del jardín Borda”.

apenas su rostro detrás de una dama de vestido claro. Se trata de una toma ordenada que deja espacio para el caudillo; la mayoría de los presentes presta atención a la cámara; es importante resaltar el término “cámara”, pues unos minutos después las cosas son diferentes (figura 11).

Exactamente en el mismo lugar se apelotona una multitud de civiles y revolucionarios: se mueven, platican entre ellos, se reordenan; con este motivo tenemos por lo menos seis tomas diferentes: una de la Colección Brehme-Hoffman;³⁶ tres acreditados a Casasola, y dos a la casa comercial “H. J. Gutiérrez Foto”; dos de las tomas son sincrónicas, pero con ángulo de visión diferente; el resto se suceden en unos cuantos minutos.

Tratemos de reconstruir el acontecimiento: en un espacio pequeño, abigarrado de personajes y pocos elementos arquitectónicos sobre los cuales referenciar, se dificulta el análisis espacial; más o menos al centro de las tomas se encuentra la escalinata y en su parte superior una puerta con reja; por medio de este vano se observa un tramo del techado inclinado del corredor posterior, y las filas y columnas de tejas como un pequeño indicativo de las líneas de fuga en la perspectiva, aunque no permite reconstruirla en exactitud. El fotógrafo de la “H. J. Gutiérrez” se coloca en el extremo derecho mirando hacia la escena y sus dos tomas son exactamente desde el mismo punto de vista; usa una cámara formato 8 × 10 pulgadas con trípode, aunque los documentos consultados son recortes formato tarjeta postal.³⁷ En el extremo izquierdo, A. V.

³⁶ Sinafo 830671 (Br.3569. IF-3, “J de B C”, sello Melchert, “oficiales maderistas a la entrada del jardín Borda”.

³⁷ Las imágenes acreditadas a “H. J. Gutiérrez Foto” son: “No 216/ OFICIALES DEL EJERCITO LIBERTADOR./ ES PROP 1911. MEX. H.J.GUTIERREZ, FOTO.”, consultada en Universidad Panamericana Campus México, Archivo Roque González Garza. Fondo gráfico. Colección de Fotografías: F000119, disponible en: <<http://biblio.upmx.mx/library/index.php?title=281955&lang=&query=@title=Special:GSMSearchPage@process=@field1=clasi ficacion@value1=03.042@mode=advanced&recnum=1&ode=advanced>>; “No 229/ ES PROP. 1911. MEX./ H.J.GUTIERREZ, FOTO/ GRUPO DE OFICIALES EN EL JARDIN BORDA DE CUERNAVACA”, imagen empleada en la museografía de la muestra “Francisco I. Madero. Entre imagen pública y acción política 1901-1913”, curada por la



Figura 8. © 830666 Waldemar Melchert, *Zapatistas armados en Cuernavaca, ca. 1911*, Morelos, México. Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Br.3555, impreso en papel plata sobre gelatina, formato 5 × 7 aproximadamente.



Figura 9. Br.3557, tarjeta postal fotográfica marca Artura, colección privada.



Figura 10. Br.3557, impreso en papel plata sobre gelatina, formato 5×7 aproximadamente, colección privada. Cortesía de Carlos Villasana Suverza.



Figura 11. © 830672 Hugo Brehme, *Francisco I Madero es recibido en Cuernavaca*, retrato de grupo, ca. 1911, Morelos, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Br.3567, impreso en papel plata sobre gelatina, formato 5×7 aproximadamente, comercializada por Hugo Brehme.

Casasola hace dos disparos;³⁸ al emplear una cámara réflex 5 × 7 pulgadas apoyada sobre el ángulo de sus codos con los antebrazos se percibe un ligero cambio del punto de vista —brinco—; posteriormente se coloca hasta el extremo derecho, adelantándose un poco al fotógrafo de “Gutiérrez”; al centro se colocan hipotéticamente Melchert y Brehme (figura 12).

La toma atribuida a Brehme (Br.3567) tiene dos peculiaridades; la primera: se trata de lo que podríamos llamar la escena principal del evento: retrato de Francisco I. Madero y allegados, de la cual sólo disponemos de una versión —probablemente resultado de los avatares del tiempo—; en cambio, de la escena secundaria existen seis tomas diferentes. Segundo: el horizonte visual en función del suelo y la arquitectura visible es muy bajo; mientras el horizonte en relación a la cámara está en el pecho de Francisco I. Madero, plano contrapicado que busca al Apóstol de la Democracia en el centro, efecto sin corrección, generando distorsión de las líneas paralelas; el horizonte real coincide con la pendiente de las tejas; en palabras simples, el fotógrafo pone la cámara muy cerca del suelo y la inclina hacia arriba. Lo más común en una cámara de fuelle *view* —de medio o gran formato— era emplear el visor de vidrio esmerilado dentro de la cámara fotográfica; el operador se cubría con un paño junto con parte de la cámara para generar un contraste oscuro y ver la imagen reflejada; por lo tanto, su trípode se ajustaba más o menos a la altura de los ojos del fotógrafo, o un poco abajo para inclinarse sobre la sombra. Sabemos que Brehme prefería esta postura y tipo de cámara; en cambio Aurelio Escobar o Manuel Ramos la colocaban un poco más arriba. La toma atribuida a Brehme tiene su punto de vista en función del suelo tan bajo, que incluso es inferior al de Casasola, quien apoyaba su cámara a la altura de sus codos. Víctor León era una persona de baja estatura, podríamos especular

menor a la de Jerónimo Hernández —fotógrafo reconocido por su punto de vista bajo y uso del plano contrapicado— y llevaba una cámara con trípode y su punto de vista debería ser parecido al de Casasola dada la diferencia de estaturas entre ambos; la toma acreditada a Melchert también tiene una visión baja.

En el Archivo Casasola encontramos dos fotografías anónimas sobre la llegada de Madero a la estación del ferrocarril en Cuernavaca (1911). Son secuenciales y capturadas al parecer por la misma persona en el mismo lugar: en la primera (Sinafo, núm. de inv. 33177) vemos a un fotógrafo entre las vías retratando al líder revolucionario y acompañantes en el mirador del carro del ferrocarril; tiene una mano levantada y paño de tela al hombro, indicando que busca la atención de los concurrentes o, al parecer, del historiador Daniel Escorza; podría ser la actitud cuando se acciona una cámara de cine; el cineasta Ocañas se encuentra en el carro del ferrocarril a un extremo de Madero mirando hacia el fotógrafo. En la segunda toma (Sinafo, núm. de inv. 5873), el mismo fotógrafo, que podría ser Manuel Ramos —en una imagen un tanto borrosa— se retira cargando sobre el hombro cámara y trípode, pasando casi de frente a la visual de A. V. Casasola, quien da la espalda mientras acciona su cámara; más al fondo, en el extremo opuesto, un profesional de la lente se retira con una cámara réflex entre las manos. Ambas imágenes están llenas de: “posiblemente”, “probablemente”, “parece”, “podría ser” y otros condicionantes, debido a la pobre profundidad focal en la mayor parte del plano, que reduce la imagen a un estado nebuloso; en la segunda imagen se puede identificar claramente que se trata de una reprografía: se aprecia la punta de un lápiz utilizado como sujetador entre otros indicadores. El hecho de que sean reprografías es la causa de la poca nitidez, y no un mal o extraño enfoque del fotógrafo original; sin embargo, un detalle como una cámara réflex roba la atención cuando sabíamos hasta este punto que Casasola era el único que empleaba ese tipo de cámara; definitivamente: en la comitiva de fotógrafos, dos operan con cámaras réflex (figuras 13 y 14).

Maestra Rosa Casanova, y montada en el Castillo de Chapultepec, diciembre de 2011 a abril de 2012.

³⁸ Las imágenes acreditadas por Agustín V. Casasola pertenecen a la Fototeca Nacional, núms. de inv. 36274 y 36275.



Figura 12. © 830671 Waldemar Melchert, *Revolucionarios en espera de Francisco I Madero en Cuernavaca, retrato de grupo, ca. 1911*, Morelos, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Br.3569, impreso en papel plata sobre gelatina, formato 5 × 7 aproximadamente, sellada por Melchert.



Figura 13. © 5873, *Bienvenida a Francisco I. Madero en la estación de ferrocarril de Cuernavaca, ca. 1911*, Morelos, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Impreso en papel plata sobre gelatina, formato 5 × 7 aproximadamente; reprografía, nótese el lápiz en el extremo inferior derecho.



Figura 14. ¿Se puede especular entonces la baja estatura de Melchert o que usara cámara réflex?

Antes de aseverar que Melchert era pequeño y usaba cámara réflex, es menester realizar adicionales análisis a sus imágenes. Por el Registro de Extranjeros núm. 20355 emitido el 10 de mayo de 1930 a favor de Hugo Brehme, sabemos que tenía una estatura de 1.70 metros; por tanto, se tendría que esperar un horizonte visual de pie de entre 1.50-1.70 metros en relación con el suelo; ahora, si consideramos el estándar de estatura de los mexicanos para 1914 (156.8 metros), debe pensarse en Brehme como un sujeto alto, pero de talla media para Alemania.³⁹ En el corpus del catálogo comercial Brehme encontramos imágenes con un horizonte visual bajo, algunas al ras del suelo. A principios del siglo XX, entre los fotógrafos de prensa mexicanos, quizá por condiciones socioeconómicas, se registraba una estatura superior a la media nacional: Armando Morales, los hermanos Casasola, Antonio Garduño, Manuel Ramos, Miguel Uri-

³⁹ Documento que se consultó por medio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, pero que no se puede publicar para no infringir la Ley de Protección de Datos Personales. Para hacer referencia al estándar de estatura en 1914 se consultó el siguiente link: <<https://elifesciences.org/articles/13410>>.

be, Ezequiel A. Tostado, por citar algunos, eran altos en su marco geo-temporal. Por otra parte, se tiene registro de las prácticas conductuales de cada fotógrafo, influidas por las cámaras de su elección; de tal forma, no todas las tomas estarían condicionadas a una estatura sino más bien a sus hábitos. En el viaje de Melchert a Estados Unidos en 1915, por fortuna para nosotros fue detenido en las instalaciones sanitarias y se recabaron algunos datos personales: tenía ojos azules, cabello gris, complejión media y 1.68 metros de altura; estatura bien acorde con el personaje anónimo de la estación de Cuernavaca. Si Melchert hubiera utilizado una cámara tipo réflex, su horizonte visual estaría entre 90 y 112 centímetros del suelo, si tomamos en consideración que los codos quedan a dos tercios de la estatura una proporción de siete cabezas, a cuatro del suelo.

Si tomas en cuenta el posible uso de una cámara réflex en las imágenes acreditadas a Hugo Brehme, prestemos atención a la foto con clave Br.3590 (Sinafo dispone una copia con núm. de inv. 465662): “escenario en un patio de ferrocarril, Ciudad de México, durante diciembre de 1914”. Imagen a la que se debe prestar atención por la información visual que aporta. Probablemente se trata de las primeras horas de la mañana, las sombras se aprecian casi rasantes a los elementos que las producen; se ven dos filas de carros cargueros de ferrocarril; al fondo, el perfil de edificios febriles; en los techos un campamento de revolucionarios: armas, trebejos de cocina, sarapes, rebosos y petates emulando tiendas de campaña, hombres dormidos, mujeres que se levantan a preparar algo de comer, etc. Ahora tratemos observar lo que no se ve, pero está ahí: la primera fila de carros visibles —con dos de tipo caja y diferente altura— aparecen oblicuos a la cámara, quedando remarcado un espacio triangular entre la puerta de uno y la del otro, así como los techos de ambos, abajo y a la izquierda de la toma; una rendija de luz en el carro más lejano se cuele por la puerta y se aprecia a una mujer de pie mirando hacia arriba, quizás en dirección del fotógrafo; una sombra cubre la mayor parte del carro pro-

ducida tal vez por un vehículo similar; aunque se observan dos filas de carros, en realidad son tres. De ellos, por las sombras se observa un segundo de tipo plataforma y un tercero tipo caja, y sobre este último se colocó el fotógrafo. Dado que la luz procede de la izquierda y de la espalda del fotógrafo, debería verse su sombra; efectivamente, en la parte inferior derecha de la toma, sobre una improvisada tienda de campaña de ondulantes contrastes en matices, materiales y claros oscuros, se descubre la sombra de un hombre de pie, distorsionada por lo irregular del plano sobre el que se proyecta y por el ángulo de visión hacia la cámara; parecería que carga algo sobre la espalda o que un brazo flexionado se proyecta hacia atrás; precisamente la sombra a la que aludimos es la de un fotógrafo accionando una cámara réflex en el centro del plano visual y en posición de tres cuartos hacia el sol; es la sombra del autor (figuras 15 y 16).

Remitamos un ejemplo más vinculado técnica, cronológica y temporalmente para afianzar las hipótesis: en el portal adjunto al arco de San Sebastián de Aparicio, Amecameca, se capturaron dos imágenes: la primera (Br.166), un grupo de policías rurales en una composición de siete hombres alineados. Uno de los ejemplares consultado corresponde a 1916: al frente se pegó una estampilla postal de 1 centavo (emisión de 1910) y una sobreimpresión de 10 centavos (conocida como de barril y del año 1916); en la parte posterior lleva impresa la siguiente dirección: Cinco de Mayo, número 27; pese a la ilegibilidad del matasellos, se pudo corroborar la fecha aproximada por medios diferentes: en el Museo Franz Mayer se conservan algunas notas y facturas emitidas por Hugo Brehme en favor de Franz Mayer; una de ellas, con papel membretado del local comercial de Gante 12 se recicla el 1 de mayo de 1916 con la dirección Cinco de Mayo, número 27; por tanto, la existencia de una postal con la última dirección referida es perfectamente probable en 1916. Se puede comparar con una muestra de la misma imagen, posiblemente de 1911, al parecer parte de una colección editada por Jacobo Kalb, presunción fundada en el hallazgo de un reverso impreso

exactamente igual al empleado por Kalb en sus tarjetas postales y del que no se ha encontrado copia en alguna de las tarjetas editadas por Brehme (figura 17).

Precisamente en la imagen editada por Brehme, sobre una columna del lado derecho se notan los restos de dos carteles: en el primero se lee “1810-1911”, en el segundo “Manifiesto del pueblo”; abajo de ellos aparece un diminuto policía rural, que lleva su sable desenvainado y se apoya en el suelo como el resto de sus compañeros, cuya empuñadura llega a la altura del codo; en la muestra de Kalb, como está impresa más hacia la izquierda, desaparece esa parte de la imagen y se hace visible al extremo contrario un rural corneta en mano.

Suponiendo que las impresiones se hubieran hecho por contacto, y haciendo el montaje de las dos versiones se puede ver la posible existencia de un formato nativo 5 × 7 pulgadas; y dado que la perspectiva es un fenómeno óptico ligado a la geometría y las matemáticas, es patente la distorsión de la realidad por medios mecánicos; es decir, por la acción de una cámara fotográfica. En la fila de policías rurales, el primero de la izquierda pierde su posición vertical, adquiriendo una inclinación que dificulta el equilibrio o de plano lo hace imposible de mantener en la realidad; con más detenimiento es posible extraer las líneas de fuga en el plano de profundidad, y en el horizonte visual no existen líneas verticales, sino que se quiebran creando una perspectiva cónica de cuatro puntos de fuga. El fotógrafo, sintiendo empatía con el rural menos favorecido en estatura, busca una composición con la finalidad de hacerlo ver más alto; lo coloca en el plano inmediato a la cámara: tanto la fila de rurales como el edificio de fondo se perciben oblicuos en relación al plano focal, aumentando la fuga de la perspectiva hacia la izquierda y, al mismo tiempo, inclinando levemente el lado izquierdo sobre la vertical para compensar el horizonte y se balancea contrapicando; el horizonte visual se encuentra a unos 80 centímetros del suelo, y la composición resulta familiar al estilo detectado en la obra de Melchert. La segunda imagen es una toma individual del tercer



Figuras 15 y 16. © 465662 Hugo Brehme, *Campamento villista en la estación central, ca. 1914*, Ciudad de México, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Br.3590, impreso en papel plata sobre gelatina, formato 5 × 7 aproximadamente. Imagen de trabajo abajo: se superpusieron diagonales para marcar el centro geométrico del plano focal, y se realzan algunas sombras para hacerlas notorias.

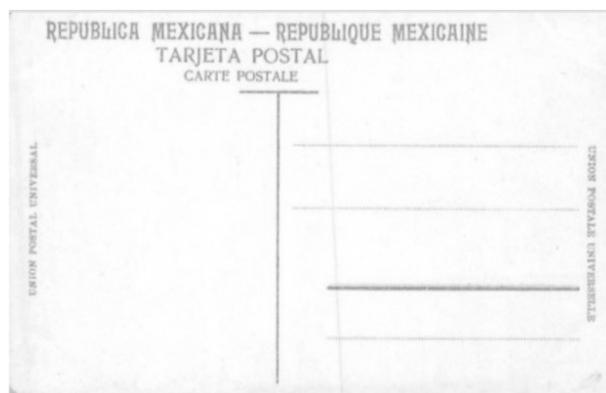


Figura 17. Tarjeta postal editada probablemente por Jacobo Kalb (J.K.), con la misma imagen empleada por Hugo Brehme, Br.166.

policía rural de derecha a izquierda, catalogada Br.168; en ese caso se respeta el paralelismo de las verticales y el horizonte visual es acorde a la estatura del personaje, creando una imagen equilibrada y plácida, conforme a los cánones de una fotografía de estudio.

Es importante deducir en la medida de lo posible las intenciones del fotógrafo: en 1911, la mayor parte de los profesionales de la cámara, vinculados a revistas ilustradas o periódicos, no eran empleados de planta, como hoy se dice *freelances*, sino empresarios independientes con un interés económico por delante de la crónica gráfica. Como el fotógrafo de planta en un salón de fiestas, su prioridad era congraciarse con los asistentes por medio de la compra-venta de las tomas, no busca el registro pormenorizado de los hechos para preservarlos. Se olvida con frecuencia que la economía fue el motor que ayudó a capturar las imágenes que en la actualidad se consideran documentos históricos; el tópico de la Policía Rural fue muy popular en las tarjetas postales que circularon a principios del siglo XX y potencialmente *valuable*s. El sargento de los rurales con el arco de San Sebastián de Aparicio al fondo no pasó a la historia por sus relevantes actos o la alcurnia de su familia, de hecho es un desconocido, sino porque pagó para que se le retratara cuando un fotógrafo visitó su acuartelamiento en Amecameca. Para 1914, su porte se volvió representativo de

los defensores del orden público y de una era de progreso que se desvanecía; en 1916, quizá ya había muerto como consecuencia del movimiento armado (figura 18).

La historia sobre las dos imágenes descritas es más extensa: el cónsul estadounidense en Nogales, Frederick Simpich, publica el artículo “A Mexican Land of Canaan”,⁴⁰ ilustrando la página 328 con la toma Br.166 acreditándola de la siguiente forma: “© Hugo Brehme”; junto aparece una segunda imagen con la leyenda “Photograph from Frederick Simpich”, fórmula empleada en el mismo artículo para certificar que las fotografías son de Harry A. Lowton, Dan Coolidge, G. M. Ker, y Ruseell Hastings Millward. ¿Se trata de fórmulas literarias o de una implicación legal? Queda claro que “© Copyright” establece una declaración de carácter legal, invocando una protección sobre los derechos de publicación exclusiva; en México, Hugo Brehme no registró la imagen aludida (Br.166) y no se pudo constatar si lo había hecho en Estados Unidos; bien sabido es el uso disuasorio de esta leyenda por parte de Brehme, en la mayoría de los casos sin sustento jurídico; ¿podemos afirmar que Brehme sólo intenta reclamar un derecho de reproducción y no el de creación intelectual? (figura 19).

⁴⁰ Véase *National Geographic*, octubre de 1919.

La imagen Br.168 también aparece en la página 637 del *National Geographic Magazine* de junio 1914 con el crédito “Photo from Alberto L. Godoy”; simultáneamente, se establecen los derechos de Godoy sobre 18 fotografías en el mismo fascículo, todas posteriormente comercializadas por Brehme, además de una atribuida en la actualidad a Sumner W. Matteson,⁴¹ y dos sobre Teotihuacan, emparentadas temporalmente con las de Melchert.⁴² En la sección donde se publica a Godoy se emplearon tres fórmulas para acreditar derechos: “Photo from”, “Copyright by” y “Photo by”.⁴³ Analizando las publicaciones ilustradas de la época, se entiende el interés por diferenciar el origen del material gráfico y su estatus legal. En febrero de 1917, Brehme había colaborado con *National Geographic Magazine* empleando la leyenda “Photograph by”; posteriormente, en agosto de 1922, recurre a “Photo by”. Las tres categorías encontradas en esta publicación las podemos traducir de la siguiente forma: *Copyright by*: “derechos exclusivos de”—literalmente *copyright*: derecho de reproducción—; *Photo from*: “fotografía proporcionada por”, y *Photo by*: “fotografía de/ fotografía realizada por”. Por cierto, en 1919 Brehme no reclama la autoría intelectual de Br.166. Su ambivalencia

⁴¹ Vista del Acueducto de los Remedios.

⁴² La imagen Br.221 se publica en la página 619 del fascículo núm. 6, vol. XXV, junio 1914 de *National Geographic*, vista de la pirámide del Sol, Teotihuacan; en ella se ve a un niño indígena y un hombre vistiendo traje; Susan Toomey Frost con la ayuda de Dennis Brehme lo identifican como Hugo Brehme (*Timeless Mexico: the photographs of Hugo Brehme*, 2011), idea que he refutado pues en 1914 Brehme era un hombre joven, delgado, y usaba un bigote estilo káiser; ninguna de las características del personaje en la fotografía dan parecido a Hugo Brehme en la década de 1930. La otra imagen sobre Teotihuacan, en el mismo fascículo, página 636, pertenece a la misma serie, Br.219; se vuelve a ver al niño indígena; una toma secuencial de la misma había aparecido en el fascículo de febrero (Photo from Alberto L. Godoy) 1914 —“Mexico and the Mexicans” por William Joseph Showalter—, la serie se compone de: Br.219, Br.220, Br.221, y Br.224.

⁴³ De los fotógrafos H. Ravel, A. H. Blackiston, Carl Bergmann en el primer caso; de Underwood & Underwood en el segundo, y de B. F. Langland, Charles Jeckinson, Charles F. Holder, A. H. Blackiston, Basil W. Alexander, A. W. Cutler, C. M. Tozzer y John H. Hall en el tercero.

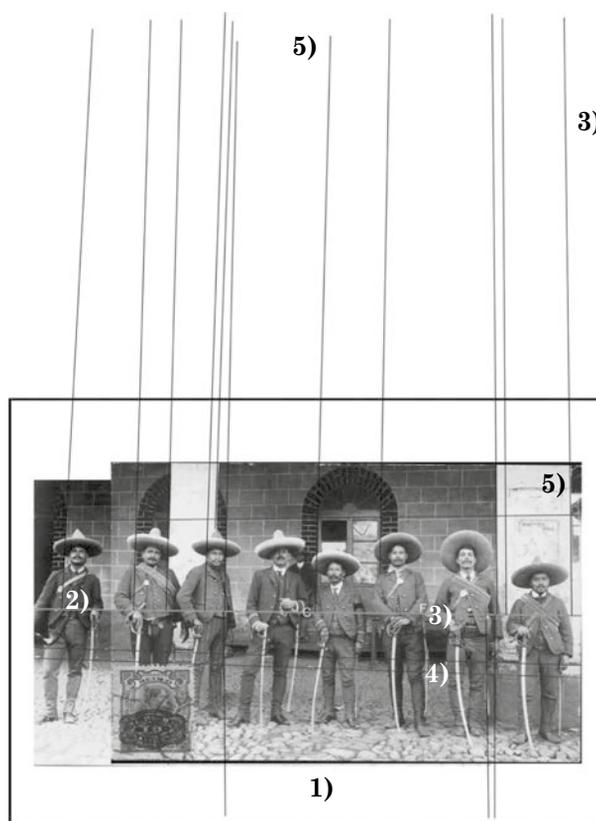


Figura 18. Montaje de un ejemplar Brehme (Br.166) sobre la postal probable de Kalb, en el que se agregaron: 1) recuadro: formato de 5 × 7 pulgadas; 2) horizonte visual del fotógrafo; 3) fuga sobre la profundidad; 4) fuga en el plano vertical oblicuo a la cámara; y 5) distorsión de las paralelas verticales con quiebre en el horizonte visual, que se extendieron más allá del área de la imagen para acentuar visualmente la distorsión del paralelismo. El policía rural del extremo derecho es notoriamente más bajo que el colocado al centro, pese a una apariencia similar. Tanto en la versión de Kalb como en la de Brehme se busca acentuar un efecto visual: a favor de un elemento pequeño en la primera o de corrección de la vertical en la segunda.

para proteger los derechos de publicación y reclamar la autoría intelectual fue muy clara en Br.758, a veces publicada como “foto del Dr. P. Waitz, Oct. 1920”, como “Propiedad registrada H B”, o como “Photo Brehme”. En muy contados casos, el fotógrafo alemán firmó su obra antes de 1930, pero después de haber pasado dicho año se vuelve un hecho recurrente, incluso sobre imá-



Figura 19. *National Geographic Magazine*, octubre de 1919, p. 328, abajo: Br.166.

genes de autores ajenos al Estudio Brehme, haciendo muy difícil discernir si la firma era entendida como marca comercial o una atribución de creación intelectual, si Brehme se concebía como un producto comercial o abiertamente incurría en el plagio.

Se dio por sentado a lo largo del tiempo que las fotografías cuyos derechos se acreditaban a Alberto L. Godoy en *National Geographic* pertenecían a Brehme; ¿eso es así? La función de Godoy es fácilmente explicable: Alberto era hijo del diplomático y periodista José F. Godoy —hombre fiel al porfiriato, que tomó partido por el gobierno

de Victoriano Huerta; durante la mayor parte de 1914 fungió como cónsul en Washington D. C.—; joven abogado que se integró al Servicio Exterior como cónsul honorario en la capital estadounidense; a finales de 1914 se interesó por el teatro y el cine, y fue concesionario para la edición de los fotogramas de algunas películas; por ello, tanto en Estados Unidos como en México realizó el trámite de algunos derechos; incluso fue intermediario en la colocación de fotografías en *National Geographic*: ¿intermediario de quién y para qué? Existe un documento que arroja claridad a esa interrogante: el 17 de junio de 1914, Alberto escribe a Arturo M. Elías urgiendo al gobierno de Victoriano Huerta para que emprendiera una enérgica campaña mediática en Estados Unidos, con la finalidad de moldear la opinión pública más en favor hacia el gobierno mexicano, como lo estaba haciendo el movimiento constitucionalista en manos de Sherburne G. Hopkins y diversos agentes a lo largo de la frontera mexicana y puntos sensibles.⁴⁴ El movimiento revolucionario encabezado por Venustiano Carranza no escatimaba recursos económicos en la guerra mediática al proporcionar noticias —reales, adulteradas y falsas—, fotografías y textos, ensalzando las victorias de sus seguidores o notificando de las atrocidades del régimen ilegal de Huerta. Entre mayo y junio de 1914, Godoy proveyó 21 imágenes para ilustrar *National Geographic*, en las que se pondera la riqueza mexicana, se minimizan los efectos de la Revolución y se añora la estabilidad del viejo régimen. Todas, provistas por Godoy, posteriormente fueron comercializadas por Brehme, precisamente cuando la mala fortuna empujaba a la familia del alemán para que hiciera maletas y abandonara México.⁴⁵ Se

⁴⁴ Para consultar en extenso, sugerimos remitirse a Michael M. Smith, "Carrancista Propaganda and the Print Media in the United States: An Overview of Institutions", *The Americas*, vol. 52, núm. 2, octubre de 1995, pp. 155-174.

⁴⁵ Cuando se publican las fotografías en el *National Geographic* por intermediación de Alberto L. Godoy, la familia Brehme, que vivía una difícil situación económica, esperaba en un tercer intento la llegada de un hijo, quien nació el 4 de diciembre de 1914. Para ese entonces, Hugo Brehme se había asociado con el comerciante suizo Guillermo Weber, quien llegó a México el 21 de abril de 1914 viajando en

puede colegir la participación de la publicación estadounidense en un contexto orquestado por las fuerzas conservadoras del porfiriato, que añoraban el restablecimiento del México próspero y ordenado, recuerdo que con una cara rejuvenecida la retomaría la política mexicanista de la pos-revolución.⁴⁶ Pero nos queda la duda, ¿quién fue el autor intelectual de las imágenes? (figura 20).

Finalmente llegamos a la última toma que conocemos del enigmático jovencito: una de las imágenes icónicas de la Revolución Mexicana, reproducida hasta la saciedad: Emiliano Zapata, Eufemio Zapata y sus mujeres. El cuadro se capturó en junio de 1911, en el patio secundario del Hotel Moctezuma de Cuernavaca; detrás de la familia Zapata, sobre la balastrada perimetral, en una esquina junto a la columna, de forma ostensible aparece de pie nuestro joven personaje (Br.3564), toma cuya autoría difícilmente podría acreditarse a Hugo Brehme pese a estar incluida en el Catálogo y muchos la consideran una obra indiscutible de su factura.

Hasta donde sabemos, Brehme no imprimió postales de corte “Revolución Mexicana” durante los años de la contienda armada, o no lo hizo de forma explícita ni empleando sus medios habituales; por lo cual, no pueden identificarse como parte de su obra. En este caso específico, existen ejemplares en los que se emplearon tarjetas postales fotográficas marca “AZO”, con sellos que no corresponden a Brehme (figura 21).

tercera clase en el célebre vapor *Ypiranga*, y junto a Robert Hitz Lender fungieron como testigos en el Registro Civil al ser presentado el primogénito Hugo Arno Brehme. Weber ostentó la misma dirección que la familia Brehme en la 4ª calle de la Civilización, número 1600, en Tacubaya; el resto de su vida lo compartiría con los Brehme. El 27 de octubre de 1914 se presentó en el Registro Civil el recién nacido Peter Hitz, hijo de Robert Hitz, atestiguando el hecho Hugo Brehme y Guillermo Weber. El material más antiguo con la dirección de 1ª de Gante, número 16, para el Estudio Brehme, es del 1 de julio de 1914. Por tanto, Hugo Brehme cerraría su estudio fotográfico para intentar emigrar a Estados Unidos en una fecha previa.

⁴⁶ Se puede consultar una visión distinta sobre *National Geographic* y la Revolución Mexicana en Laura Muñoz, “*National Geographic* y el México de la revolución (1910-1920)”, *Signos Históricos*, vol.15 núm. 30, julio-diciembre de 2013, pp. 8-31.

Una vez más se requiere de un breve paréntesis para explicar la importancia del dato; de las más de 5 800 imágenes analizadas relativas a Brehme, sólo dos son tarjetas postales marca “AZO”; una imagen igual a la usada por Brehme (Br.1520, “China poblana”), sin rótulo ni sello pero con la siguiente leyenda impresa en el reverso en dos líneas (*Reproduccion Prohibida./ Modale exclusivo de “La Casa Osuna”*), fue incluida en la solicitud de registro realizado ante Propiedad Artística y Literaria por Sabino Osuna el 19 de octubre 1919; el recuadro para la estampilla postal formado con cuatro triángulos mirando hacia arriba los superiores y hacia abajo los inferiores, alternados con la palabra AZO, sugieren que la producción del soporte tuvo lugar entre 1910 y 1930; no se trata de una postal editada por Hugo Brehme. La segunda es una tarjeta sellada por Brehme con características muy peculiares: no lleva rótulo ni leyenda impresa mecánicamente, el recuadro para la estampilla postal consta de cuatro triángulos mirando hacia arriba, sugiriendo que la producción del soporte se realizó entre 1904 y 1918; en el reverso, en la esquina superior izquierda fue anotado con lápiz el número 2767,⁴⁷ forma de apuntar que se encuentra en numerosas impresiones en formato de 5 × 7 pulgadas, pero atípica en una postal; junto aparece en cuatro líneas el texto de un sello en color magenta: PROPIEDAD ARTISTICA/-de-/Hugo Brehme, Fotógrafo./ México D.F. -Ap. 5253

Al respecto, se pudo reunir suficiente material en el que se empleó dicho sello para determinar que se utilizó entre 1918 y 1928, y como se trataba de uno de goma, con el uso se fue deteriorando, cambiando su fisionomía. Ahora, tras cotejar el deterioro del sello con muestras fechadas por el usuario o en las que se observan matasellos, se creó una línea del tiempo, con la cual puede asegurarse que se selló antes de 1922, probablemente 1918, cuando se adquirió el sello. Esto no implica que Brehme haya usado una tarjeta postal marca AZO una vez, sino que

⁴⁷ Imagen secuencial de Br.2768, vendedores de juguetes, Guadalajara.



Figura 20. *National Geographic*, junio de 1914, pp. 636-637. Photo from Alberto L. Godoy, Br.219 y Br.168.



Figura 21. Tarjeta postal marca "AZO" de autor anónimo, que ensambló una colección empleando letras en lugar de números, colección privada.

probablemente la postal era de un autor distinto, y que fue reciclada por Brehme.⁴⁸

Uno de los materiales consultado en el Fondo Casasola del Sinafo (núm. de inv. 5672), es una evidente reprografía de una tarjeta postal que lleva el siguiente rótulo en la parte superior: “EMILIANO ZAPATA, EUFAMIO ZAPATA 3890”, que podría confundirse con un trabajo de Brehme por la semejanza en el número de clasificación, pero se trata de una postal fotográfica editada alrededor de 1914 por Walter Elías Hadsell.

Ingeniero en minas, inventor y fotógrafo estadounidense que vivió y trabajó varios años en México;⁴⁹ en su última etapa Hadsell se dedicó en exclusiva a la fotografía mientras radicaba en el puerto de Veracruz entre los años 1909 y 1915, localidad donde tenía un negocio llamado “La Kodak”, donde retrató varios tópicos de la vida nacional y, en especial, reunió un amplio repositorio sobre la ocupación estadounidense del puerto en 1914. Hadsell también recopilaría materiales sobre la revolución maderista y la Decena Trágica; en este sentido, algunos editores llegarían a falsear burdamente las imágenes de esos acontecimientos para hacerlas contemporáneas a la ocupación; además, la mala interpretación por los rótulos es frecuente motivo de controversia.⁵⁰ Así, la toma de los hermanos Zapata se incluye por temática y numeración correctamente en el catálogo de Hadsell de 1914. No todas las fotografías editadas por el estadounidense eran de su autoría, ya que Hadsell reconoce que algunas provenían de F. Wray, y C. M. Maigne. De hecho, todas las tomas sobre la

visita de Madero al estado de Morelos en 1911, empleadas por Hadsell en 1914, se acreditan también a F. Wray, que no era fotógrafo sino un agente viajero que se dedicaba a la compra-venta de fotografías, involucrado con varias casas amplificadoras de retratos, en especial con los señores Boli y sobre todo con Henry Kalb, hermano de Jacobo Kalb.⁵¹ En el complicado mercado de la fotografía, Hadsell proveyó materiales a la agencia fotográfica “La Rochester Photo Stock House, S. A”, cuyo presidente era el también estadounidense y fotógrafo Charles C. Harris. Con el paso de los años, algunas imágenes de La Rochester encontrarían cobijo en el catálogo comercial de Brehme, circunstancia similar a la que experimentó la Mexican View Co., que encabezaba Eugenio B. Downing. La toma de los hermanos Zapata y sus mujeres circuló por varios caminos desde una fecha muy próxima a su creación (figuras 22 y 23).

En 2016, por medio del portal de subastas electrónicas *eBay*, Antik & Buch pusieron a la venta desde Dresden, Alemania, una colección de imágenes impresas en papel de 5 × 7 pulgadas de la manufactura de Hugo Brehme, entre ellas una reprografía de la foto de los hermanos Zapata que estamos examinando, que en el reverso lleva anotado con lápiz el número 3564 y con tinta la leyenda manuscrita: “Zapata con Don Eufemio en Cuernavaca”. Cabe mencionar que es frecuente que de este tipo de impresiones de época comercializadas por Brehme se encuentren reprografías —del propio Brehme o que él reutilizó—, en las que no se tuvo el menor cuidado para disimular u omitir los detalles delatores.⁵²

⁴⁸ Uno de los mejores trabajos para identificar y fechar tarjetas postales fotográficas a través del recuadro para la estampilla postal (stamp box) es el coordinado por Playle.com, disponible en: <<https://www.playle.com/realphoto/>>.

⁴⁹ Se encuentra indistintamente como W. H. Hadsell o W. E. Hadsell, bien se escriba Helias o Elías; también se reconoce que por algunos errores tipográficos se reemplaza la “H” por “P”.

⁵⁰ Arturo Guevara Escobar escribió sobre la situación de los fotógrafos en el puerto de Veracruz durante la ocupación norteamericana de 1914, en “Y se hizo la censura”, *Fotógrafos de la Revolución*, Blogger.com, disponible en: <<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.mx/2010/12/y-se-hizo-la-censura.html>>.

⁵¹ Para entender la actividad equiparable de las agencias fotográficas, de las casas amplificadoras de retratos y de los agentes fotográficos, véase Arturo Guevara Escobar, “Al pan, pan y al vino, vino. Casa Amplificadora de retratos”, *Fotógrafos de la Revolución*, Blogger.com, disponible en: <<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.mx/2012/09/al-pan-pan-y-al-vino-vino-casa.html>>.

⁵² En el material de Hugo Brehme que se preserva en el Museo Franz Mayer, es notoria la presencia de reprografías; se tuvo acceso a las colecciones relacionadas con el fotógrafo alemán para su consulta *in situ* el 30 de marzo, 13 y 29 abril de 2016.



Figura 22. © 830667 Hugo Brehme, *Emiliano y Eufemio Zapata acompañados por dos mujeres, Cuernavaca, ca. 1911*, Cuernavaca, Morelos, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Br.3564, impreso en papel plata sobre gelatina, formato de 5 × 7 pulgadas aproximadamente.

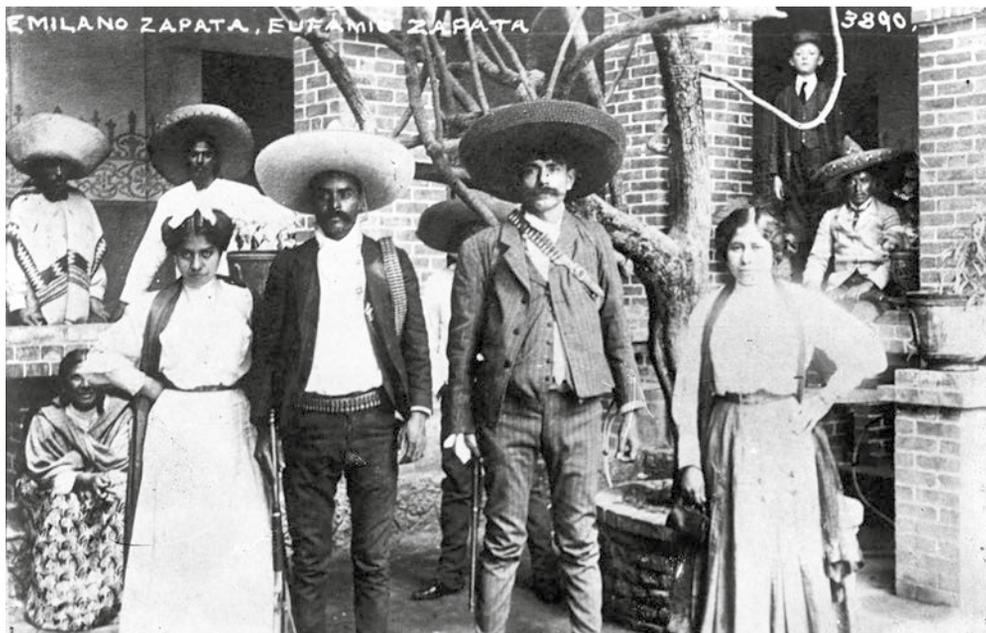


Figura 23. © 5672 Casasola, *Emiliano y Eufemio Zapata acompañados por sus esposas, retrato de grupo, ca. 1940*, México, D.F., Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Hadsell 3890, reprografía de tarjeta postal.

En algunas de las copias de Br.3564, hacia la derecha se ha podido detectar la presencia de una escalinata de tres pisadas, pero en la actualidad, el diferencial entre el patio y el corredor es de un solo escalón, mientras la barandilla de la escalinata desapareció. El horizonte visual se encuentra a la altura de la vista de Emiliano Zapata, y el plano visual está contrapicado e inclinado hacia la izquierda (figura 24).

¿Todo esto nos haría suponer que Melchert también es el autor de esta fotografía?

Antes de pasar a las conclusiones se hace referencia a un último detalle que debe tomarse en cuenta sobre la intención de la figura 8 del presente artículo (Br.3555): el niño de traje con pantaloncillo corto no es una presencia fortuita; más bien es el actor principal y la razón de la fotografía, pues alguien con capacidad económica pagó por ello, con probabilidad sus padres. En la toma Br.3542 (Sinafo, núm. de inv. 830661), en el patio de una casona con un grupo de zapatistas enarbolando la bandera, se retratan éstos junto a un hombre y una mujer elegantemente vestidos; en ese mismo lugar, con el mismo grupo exceptuando el posible matrimonio, se realizaron dos tomas más y secuenciales (Br.3540 y Br.3541); de la última se conserva un ejemplar en el Sinafo (núm. de inv. 830660) sellada por Waldemar Melchert.

De las seis fotografías acreditadas a Melchert en la Colección Brehme-Hoffman, cinco corresponden al viaje de Madero a Morelos y Guerrero, y la restante corresponde a las manifestaciones en la Ciudad de México previas a la llegada de Madero el 7 de junio de 1911.

Conclusiones

El trabajo pionero de la maestra Mayra Mendoza Ávilés para entender el papel editorial de Hugo Brehme ha recorrido el camino correcto, no para condenar ni emitiendo juicios de valor, sino para formular elementos críticos de ponderación en el paradigma representado por Hugo Brehme Wick, facilitando a otros el mismo andar. La capacidad editorial de Brehme

logró que “Fotografía Artística Hugo Brehme” sea considerado uno de los acervos en la materia de mayor trascendencia para el imaginario de la mexicanidad.

Se debe aceptar a Waldemar Melchert como autor y/o editor de un corpus incluido en el catálogo comercial de Hugo Brehme por mérito propio, no por un caso aislado. Si tomamos en cuenta la recurrencia de los elementos comunes y características propias de un estilo se puede reconocer una filiación por los que Brehme se apropió del trabajo de Melchert y de distintos fotógrafos más, pero sí puede distinguirse el proceso de asimilación. En el caso de las imágenes concernientes a la visita de Madero a los estados de Morelos y Guerrero en junio de 1911, se distingue una secuencia de acontecimientos ligados a personajes públicos de trascendencia histórica y a ciudadanos anónimos, con Waldemar Melchert como factor en común. Para el filósofo italiano Juan Bautista Vico, conocer no es simplemente constatar, sino explicar; y la explicación de algo se hace apelando a sus causas.

Toda imagen fotográfica conlleva cierta distorsión gráfica de la realidad, consecuencia del sistema óptico empleado, de su relación con el entorno y de la manipulación del operador; bajo ciertas circunstancias, es posible diferenciar algunas de esas distorsiones, apuntando a que Waldemar Melchert empleaba una cámara réflex Graflex y lente angular; en contraste, Hugo Brehme empleaba un equipo distinto. Melchert estaba predispuesto a inclinar la cámara, en especial hacia la izquierda. La flexibilidad para componer sus planos espaciales lo llevaba a tomar imágenes sentado en el suelo, de rodillas, trepándose en todo tipo de elementos y variedad de alturas, quizá cargando una escalerilla como en ocasiones lo hacía Agustín V. Casasola, sin que se haya establecido una dominante regular, sino más bien adaptándose a las necesidades de cada circunstancia; no era un fotógrafo educado en la academia. Es frecuente observar un gusto particular en la composición en planos contrapicados a baja altura visual, aplicando con conciencia y habilidad las distorsiones por



Figura 24. Fotografía de los hermanos Zapata, en Pinterest.com, originalmente fotolamm.blogspot.com, blog en la actualidad eliminado.

paralelismo y angularidad, efectos ópticos empleados con sensibilidad artística y psicológica.

En las impresiones de formato 5×8 o 5×7 pulgadas comercializadas por Brehme, con frecuencia se encuentran reprografías de negativos, de impresiones, e incluso de reprografías; entre los detalles que las delatan se aprecian tachuelas, cintas, perforaciones, roturas en el original, sombras y distorsiones del soporte original mal sujetado, entre otros. En un grupo en especial se encuentra un defecto del cierre del cliché, que en vez de generar una marca rectangular a 90 grados en su lado derecho, de abajo hacia arriba, forma una diagonal por la intrusión de la luz; al parecer un rasgo característico de las fotografías de Melchert, defecto que se hace más evidente con el paso del tiempo; como característica personal en las imágenes de Matteson se detecta un cliché con las esquinas redondeadas, consecuencia directa de la cámara Kodak 5 sin adaptador de placa, que se sabe usaba el fotógrafo estadounidense. Probablemente Brehme no tuvo acceso a los negativos de Melchert sino a un lote de impresiones —papel formato de

5×7 pulgadas y tarjetas postales—, a suficientes reproducciones para revenderlas y eventualmente se vio en la necesidad de reprografiar.

Hasta el momento, el material de Waldemar Melchert identificado en el catálogo comercial Hugo Brehme se encuentra mayoritariamente en el rango de las claves Br.2000 al Br.4000; en cuanto al de Sumner W. Matteson, el material se encuentra entre las claves Br.5000 y el Br.7000, aunque suelen encontrarse en rangos más bajos o altos, incluso en el de cientos, lo cual no se ha podido explicar; eventualmente, podría demostrarse que corresponden a un reordenamiento posterior a 1930 o a material incluido antes de 1919 bajo parámetros diferentes al del resto.

Después de la muerte de Melchert en 1918 y de Matteson en 1920, la obra de ambos se encuentra de forma regular en el catálogo comercial Brehme; por tanto, ello fue la razón principal de la asimilación por Brehme, amén a una comunión de intereses profesionales lo que facilitó su desarrollo empresarial, amasando en poco tiempo una colección amplia de induda-

ble calidad en variedad de tópicos, locaciones y acontecimientos históricos, a los cuales Brehme no tuvo acceso o participación. Brehme no es sólo el heredero intelectual de los fotógrafos viajeros de finales del siglo XIX y principios del XX, también es heredero material de la obra de un conjunto de fotógrafos que lo precedieron. Nunca se debe olvidar la existencia de imágenes que recorrieron un tortuoso camino, implicando en su derrotero lo más variado de personajes y circunstancias.

Se han encontrado tarjetas postales e impresos editados en Inglaterra, Estados Unidos, Alemania y México, material relacionado con Matteson o Melchert, con características propias, deslindadas de las producidas por Brehme. Algunos ejemplares, anteriores al establecimiento definitivo de Brehme en México, brindan sustento a la idea de que éste empezó a interesarse por ellos cuando aún vivían. Algunas imágenes atribuidas a Brehme y relacionadas con Melchert tuvieron difusión mundial, incluso llegando a Alemania cuando Waldemar aún vivía; por ejemplo, la revista de circulación masiva *Berli-*

ner Illustrierte Zeitung (BIZ), acreditadas con la enigmática fórmula “Phot. Schuppenhaufen” (fotografía de la escala). Lo más probable es que Alberto L. Godoy habría colocado en *National Geographic* fotografías de Melcher, no de Brehme.

Durante los primeros años de su estancia en México, Brehme sufrió carencias económicas, la desilusión y la pérdida de dos hijos. Al parecer trabajó de forma marginal con diversos fotógrafos, con el Instituto Geológico Nacional, o haciendo el revelado e impresión para terceros; se dedicó a la reproducción y venta de tarjetas postales de diversos autores como un paliativo; posteriormente asimiló el material que fue reuniendo en su propio trabajo; la fortuna le dio la espalada por un tiempo, pero también lo favoreció ampliamente. De ser correcto el planteamiento del presente artículo, Waldemar Melchert Glocksien fue uno más de los fotógrafos desconocidos, merecedor del estrellato y de un justo reconocimiento, en gran medida opacado por la sombra de Brehme, sombra que por muchos años ha generado una pictorealista realidad.