

Arno Brehme en la revista *Mañana*

Isaura Oseguera Pizaña*

Resumen: Durante 1950 y 1951, Arno Brehme, hijo del conocido fotógrafo alemán Hugo Brehme, colaboró en la revista *Mañana* con tres ensayos fotográficos, que muestran la diversidad de temas que trabajó este profesional, como la arquitectura, la creación de obra plástica y la vida cotidiana de un sector de la sociedad mexicana.

Palabras clave: fotografía, arquitectura, revistas, Diego Rivera, pintura mural, raza.

Abstract: In 1950 and 1951, the Mexican photographer Arno Brehme, son of the well-known German photographer Hugo Brehme, published three photographic essays in collaboration with the magazine *Mañana*. His images show the diversity of subjects he was interested in, such as architecture, works of art and the depiction of the daily life of one segment of the Mexican people.

Keywords: photography, architecture, magazines, Diego Rivera, mural painting, race.

Fecha de recepción: 9 de agosto de 2021

Fecha de aprobación: 26 de septiembre de 2021

El presente artículo me permite dar a conocer una parte más de la obra de Arno Brehme, hijo del también fotógrafo Hugo Brehme, debido principalmente a que el estudio que heredó de su padre conservó el nombre de Foto Brehme, hasta que en los años ochenta del siglo pasado decidió retirarse de la fotografía, de tal manera que para muchos de sus clientes particulares, institucionales y empresariales siguieron siendo fotos de Hugo Brehme. Aunado a esto, con la creación de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1976, y siendo el Fondo Hugo Brehme uno de los más grandes en su acervo, se le han dedicado numerosas investigaciones, libros, artículos y exposiciones para

reconocer su importante obra; mientras que de Arno Brehme, sólo su hijo Dennis Brehme y la que esto escribe se han dedicado a investigar y difundir la obra¹ de este talentoso y prolífico fo-

¹ Véase las obras siguientes de Isaura Oseguera Pizaña, "Arno Brehme en la revista *Caminos de México*", *Alquimia*, año 21, núm. 62, enero-abril de 2018, pp. 48-63; "Arno Brehme en Monterrey: la fotografía de arquitectura moderna en dos ejemplos (1942-1954)", tesis de Doctorado en Historia del Arte, FFYL-IEE-UNAM, México, 2018; "Arno Brehme. Arte innato y dominio de la técnica", *Cuartoscuro*, núm. 124, febrero-marzo de 2014, pp. 42-55, y "Auge arquitectónico en México. El caso del Instituto Mexicano del Seguro Social (1958-1962)", *Boletín del Archivo General de la Nación*, vol. 6, núm. 21, julio-septiembre de 2008, pp. 126-144; asimismo, véase a Dennis Brehme, "Hugo Brehme: un gigante de la fotografía mexicana", *Alquimia*, núm. 16, invierno de 2002-2003, pp. 7-21 [escribe sobre su padre de la página 16 a la 21]. Debo hacer mención aquí de la nota "Arno Brehme, un acto olvidado", que escribió el historiador de la fotografía José Antonio Rodríguez (q.e.p.d.) en el citado núm. 16 de la revista *Alquimia* (p. 29).

* Posgrado en Historia y Etnohistoria de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH. La realización del presente artículo fue posible gracias a la estancia posdoctoral otorgada por el Conacyt en la ENAH-INAH en los años 2020-2021.

tógrafo, que con sus imágenes fortaleció la producción fotográfica de México.

Con el país en caos debido a la lucha armada, que fue la Revolución Mexicana, y con un largo tramo por recorrer hacia su pacificación, Arno Brehme nació en la Ciudad de México el 2 de diciembre de 1914 y creció en el municipio de Tacubaya, el más poblado y modernizado después de la capital, donde se encontraba el estudio fotográfico de su padre, el alemán Hugo Brehme; por ello, desde su infancia estableció una relación muy estrecha con ese oficio: el estudio, el laboratorio, la venta de postales y álbumes, el archivo, las exposiciones y las publicaciones.

Un suceso importante en la vida de Arno Brehme fue que, en 1923, su familia se embarcó con destino a Alemania con el objeto de que su padre supervisara la publicación de su libro *México pintoresco*. Así, a los nueve años pudo conocer las diversas revistas ilustradas que se fundaron durante la época de la República de Weimar en Alemania: la *Hamburger Illustrierte Zeitung* en 1918, la *Münchner Illustrierte Presse* en 1923, *Uhu*, *Das Illustrierte Blatt*, *Koralle* y *Scherl's Magazin* en 1924, la *Arbeiter Illustrierte Zeitung* en 1925 y la *Kölnische Illustrierte Zeitung* en 1926. En estas revistas se empezó a desarrollar un lenguaje en el que fotografías de temas relacionados, eran formadas de tal manera en la página, que contaban historias sin requerir de mucho texto adicional.²

En México ya se conocía este tipo de publicaciones, pues como lo señalaba en su momento el periodista y crítico de arte Antonio Rodríguez, a principios del siglo XX “[...] una tras otra surgen las revistas ilustradas: *Artes y Letras*, *La Ilustración*, *La Semana Ilustrada*, *El Tiempo Ilustrado*; los periódicos modernos, conceden una importancia cada vez más preponderante a la fotografía”,³

² Robert Lebeck y Bodo Von Dewitz, *KIOSK. Eine Geschichte der Fotoreportage / A History of Photojournalism 1839-1973*, Colonia, Steidl, 2001, pp. 110-112.

³ Antonio Rodríguez, “Del código al rotograbado. La ilustración de la noticia en la prensa de México, III”, *Mañana*, núm. 203, México, 19 de julio de 1947, p. 38.

lo que ya sabían los Brehme, pues vieron impresas las fotografías de Hugo en publicaciones como la *Revista Gráfica de El Nacional* y *El Heraldillo Ilustrado*, por mencionar sólo algunas.

Cuando Arno Brehme todavía era un niño, en el estudio de su padre comenzó a trabajar Luis Quintero, quien, con la pericia que adquirió en los retratos, aprendió a tomar muy bien todas las fotos de bodas y los retratos colectivos de las familias, las cuales le quitaban a Hugo Brehme mucho tiempo porque a pesar de que: “[...] dominaba la técnica del retrato al dedillo, nunca le gustó; así, delegó en mí la actividad junto con los compromisos de primeras comuniones, bodas y eventos sociales”, comentaba Quintero.⁴ De hecho, años después afirmaba Arno Brehme que este último era un “retratasta innato, colaborador irremplazable durante 16 años, que fue para mí un significativo maestro [...] Usaba luz de día, que entraba por el techo de cristal y por los ventanales. Me intrigaba la forma como movía el cortinaje hasta lograr el fulgor o el suave difuso necesario para las fotografías”.⁵ Así pasaron los años hasta que el joven Brehme, al terminar la preparatoria en el Colegio Alemán, decidió ir a la Escuela Estatal de Fotografía en Múnich, de 1931 a 1933.

Un año antes de la llegada de Arno Brehme a Alemania, a mediados de 1930, se montó en Múnich la exposición internacional *Das Lichtbild*, cuya base se conformó con las fotografías más importantes de la exposición *Film und Foto* en Stuttgart, con una sección histórica encomendada al destacado fotógrafo, historiador y crítico de arte Franz Roh.⁶ La ex-

⁴ Luis Quintero, “Mis años con el señor Hugo Brehme”, en *México pintoresco*, México, Porrúa, 1990, p. cclvii.

⁵ Arno Brehme, “Hugo Brehme”, en *México pintoresco*, México, Porrúa, 1990, pp. ccxlv-ccxlvii. Sobre el tema de la luz y el uso de las cortinas en los estudios fotográficos, véase Rebeca Monroy Nasr, “El proceso enseñanza-aprendizaje de la fotografía en la Ciudad de México”, en Aurelio de los Reyes (coord.), *La enseñanza del arte en México*, México, IIE-UNAM, 2010, pp. 321-322.

⁶ Andreas Haus y Michel Frizot, “Figures of Style. New Vision, New Photography”, en Michel Frizot (ed.),

posición, que le permitió a Múnich el primer contacto con las innovaciones en imágenes de la Nueva Visión, tuvo lugar del 5 de junio al 5 de septiembre de 1930, en la sala II del parque municipal de exposiciones y abarcaba un total de casi 2200 piezas, entre las cuales alrededor de 1500 imágenes eran de 89 fotografías alemanes y, de ellos, 36 representaban a Múnich. Algunos de los fotógrafos extranjeros de la exposición fueron Aenne Biermann, Bill Brandt, Imogen Cunningham, Walker Evans, Florence Henri, August Sander y Edward Weston. Entre los exalumnos de la Escuela de Fotografía que participaron estuvieron Germaine Krull, Lotte Jacobi, József Pécsi, Hedda Reidt, Lotte Reichmann, Otto Eisenschink y Willy Zielke.⁷

En el verano de 1932, cuando Arno Brehme era uno más de los estudiantes de la escuela, el historiador del arte Arthur Schlegel asumió la sucesión de Hans Spörl como director —en 1930 Schlegel participó en la mencionada exposición *Das Lichtbild* con el departamento de fotografía del seminario de historia del arte de Marburgo—, y consciente de que algunos aspectos de la formación fotográfica en la escuela ya no correspondían a las necesidades de la época, retomó los planes de reforma de su antecesor y los siguió desarrollando.⁸

Sin duda, Arno Brehme hubiera agradecido los recortes en las materias teóricas que se proponía aplicar el director Schlegel, puesto que durante los años que asistió a la escuela, de mediados de 1931 a principios de 1933, cursó el Programa Fotográfico y el de Técnica Cinematográfica⁹ y aseguraba que lo que había aprendido de los alemanes fue “una enseñanza

demasiado teórica. Recuerdo que en un curso de cine, jamás me dejaron usar la cámara ni menos filmar algo. Aprendí muchas cosas que en realidad solidifiqué en la práctica, en el estudio de mi padre”.¹⁰

A su regreso de Alemania, el intenso trabajo en el estudio de su padre le permitió adquirir mayor experiencia y asumir más responsabilidades; al respecto, le comentaba Hugo Brehme a una sobrina en 1946: “Arno se ha vuelto una gran ayuda para mí y toma todas las fotos en el negocio. Lo hace con tanta destreza, que a menudo tiene exceso de trabajo”.¹¹ A principios de la década de los cincuenta, los Brehme mudaron su estudio de la calle de Madero 8 a las instalaciones mucho más amplias de Gante 1, tercer piso, del cual recordaba Arno Brehme: “[...] yo estaba muy contento con el cambio, lástima que mi padre, debido a su quebrantada salud, apenas disfrutó del nuevo y amplio estudio”.¹²

El 11 de agosto de 1952, estando Hugo Brehme muy enfermo, la Secretaría de Relaciones Exteriores concedió el permiso solicitado por éste para constituir, junto con su hijo Arno, la sociedad anónima llamada “Foto Brehme, S.A.”, de acuerdo con la Ley General de Sociedades Mercantiles.¹³ Es importante señalar que después de constituirse como sociedad y hasta que cerró su estudio en la década de 1980, Arno Brehme no diferenció sus fotografías de las de su padre, lo cual hace muy significativo que tres ensayos fotográficos que publicó en la revista *Mañana* sí tuvieran su crédito y, con ello, dis-

The New History of Photography, Colonia, Könemann, 1998, pp. 469-470.

⁷ Ulrich Pohlmann y Rudolf Scheutle, *Lehrjahre, Lichtjahre: Die Münchner Fotoschule 1900-2000*, Múnich, Schirmer / Mosel, 2000, p. 37. [La traducción del alemán al español es de Anne Sieberer].

⁸ *Idem.*

⁹ Barbara Stenzel, *La Escuela de Fotografía de Múnich. Registro de las alumnas y los alumnos entre 1900 y 2000*. Archivo Familia Brehme.

¹⁰ “Entrevista a Arno Brehme”, *Fotografía*, vol. 1, núm. 1, México 5 de junio de 1971, p. 26.

¹¹ Carta de Hugo Brehme a su sobrina Anneliese, Frankfurt, 22 de junio de 1946. Dennis Brehme, “Hugo Brehme. Una vida entre la tradición y la modernidad”, en Michael Nungesser (ed.), *Hugo Brehme 1882-1954. Fotograf. Mexiko zwischen Revolution und Romantik / Fotógrafo. México entre revolución y romanticismo*, Berlín, Verlag Willmuth Arenhövel, 2004, p. 21.

¹² *Idem.*

¹³ Permiso concedido por la Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General de Asuntos Jurídicos, Sección Permisos, Art. 27, Número 7092, 11 de agosto de 1952. Archivo Familia Brehme.

tinguiera su obra con una manera diferente de fotografiar, como veremos más adelante.

La revista *Mañana* circuló por primera vez el 4 de septiembre de 1943; su fundador, Regino Hernández Llergo contaba con una larga experiencia en el periodismo y las revistas ilustradas. Inició su carrera en *El Universal* de Félix Fulgencio Palavacini en 1917 y con él aprendió el oficio, siguió a su lado cuando salió de *El Universal* y cuando fundó *El Globo* en 1925, el cual desapareció en ese mismo año. A partir de entonces colaboró en *El Demócrata*, hasta que cerró en 1926, por lo que decidió trasladarse a Los Angeles, California, donde fue jefe de redacción en *La Opinión* hasta diciembre de 1936.

Regresó a México junto con su primo, José Pagés Llergo, apenas unos meses después de que saliera a la venta en Estados Unidos la revista *Life*, planeada como un gran espacio para la fotografía de prensa y donde el público norteamericano se viera identificado.¹⁴ Publicada cada semana en tamaño tabloide (35 × 26.5 cm), *Life* fue el modelo de revista que Hernández Llergo quería para su país y con ella en mente fundó la revista *Hoy*.¹⁵ En su editorial del 27 de febrero de 1937, escribió:

[...] Nos asomaremos semanariamente a todos los sectores de la vida mexicana, y procuraremos dar, en forma compendiada pero viva, la crónica de todo suceso culminante y trascendental. Estos sucesos no serán relatados con propósito exclusivamente informativo, sino que trataremos de enlazar los unos a los otros, para que en su encadenamiento resulte una expresión del alma del país [...] Publicaremos la nota de la últi-

¹⁴ The Editors, "Introduction to this first issue of *Life*", *Life*, vol. 1, núm. 1, 23 de noviembre de 1936, p. 3.

¹⁵ Otra revista que fundó Regino Hernández Llergo junto con su primo José Pagés Llergo fue *Rotofoto*, cuyo primer número circuló el 22 de mayo de 1938 y el último se publicó el 31 de julio de ese mismo año, y donde también tuvo un lugar privilegiado la fotografía. Para más información sobre esta publicación, véase a Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotoreportero*, México, IIE-UNAM / INAH, 2003.

ma obra luminosa y la crónica de la última tragedia pasional. La mezcla extraña de lo excelso y de lo terrible es lo que refleja con exactitud la idiosincrasia mexicana.¹⁶

Regresando al semanario *Mañana*, aunque era una revista principalmente de temas políticos, su amplio contenido visual presentaba reportajes antropológicos, culturales, religiosos, sociológicos y cinematográficos, entre otros. En sus páginas, la Ciudad de México tuvo un lugar destacado, pues sus colonias, calles, edificios históricos y modernos se publicaban fotográficamente de manera constante, como lo ejemplifica el primer ensayo fotográfico de Arno Brehme publicado en la revista.

El artículo "Sol de media noche" escrito por Luis Gutiérrez y González, periodista que colaboró con los primos Llergo desde la revista *Hoy*, hace referencia a la iluminación de edificios y monumentos localizados en el centro de la ciudad, y que fueron fotografiados de noche. El recorrido que se hace en sus seis páginas inicia con la fotografía de la estatua de Cristóbal Colón en Paseo de la Reforma, flanqueada a la izquierda por un edificio de departamentos que tuvo que ser demolido por los daños que sufrió en el temblor de 1957 y a la derecha por el edificio de la Secretaría de Recursos Hidráulicos,¹⁷ mientras que al fondo se observa la luz que emana del Monumento a la Revolución (figura 1).

¹⁶ "Un paso al frente", *Hoy*, año 1, núm. 1, México, 27 de febrero de 1937, p. 7.

¹⁷ En diciembre de 1946, durante su discurso de toma de posesión como presidente, Miguel Alemán anunciaba la creación de la Secretaría de Recursos Hidráulicos. El edificio en que se albergarían sus oficinas, ubicado en Paseo de la Reforma a la altura de la glorieta de Colón, fue concebido por los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral para despachos de la compañía Aseguradora Mexicana, pero antes de concluir su construcción fue adquirido por el gobierno y tuvo que ser adaptado para instalar todos los servicios de una secretaría de Estado. Véase Mario Pani y Enrique del Moral, "Edificio de la Secretaría de Recursos Hidráulicos", *Arquitectura México*, núm. 33, marzo de 1951, p. 137.



Figura 1. Luis Gutiérrez y González, “Sol de media noche. Fotos de Arno Brehme”, *Mañana*, 7 de octubre de 1950, pp. 38-39. Fuente: Colección Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

En las siguientes páginas se observan la Catedral Metropolitana y el Palacio Nacional, junto a un breve texto donde Gutiérrez y González hace el recuento de los edificios y monumentos que vamos a ver. En las últimas dos páginas, la distribución de las imágenes obligó que tres de ellas fueran recortadas: en la parte superior la estatua del Ángel de la Independencia y el Monumento a la Revolución, y el Hemiciclo a Juárez en su lado izquierdo. Ahora bien, las fotografías del ensayo (figura 2) no se tomaron para la revista, sino que ya se encontraban en los dos cuadernos que conforman el álbum *México Moderno*,¹⁸ pues Arno Brehme continuó con

el método de su padre, y de muchos otros fotógrafos del siglo XIX, de elaborar álbumes para mostrar a sus distintos clientes y que ellos pudieran seleccionar la fotografía adecuada a sus necesidades. También era común en distintas publicaciones periódicas, y sigue siendo, comprar imágenes a las agencias fotográficas nacionales o extranjeras para diversos reportajes, como la norteamericana International News Photos o la española Amunco, en el caso de la

blicas, se encuentran varios álbumes hechos en cuadernos de forma francesa y con tapas duras; uno de ellos es el álbum *México Moderno*, que está conformado por dos cuadernos, uno de color azul y el segundo forrado con papel amarillo bastante maltratado, no por el paso del tiempo, sino por el uso constante que tuvo desde mediados de la década de los cuarenta del siglo XX y hasta los primeros años de la década de los setenta.

¹⁸ Entre el material que Arno Brehme le vendió al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez cuando éste fue director de la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Pú-

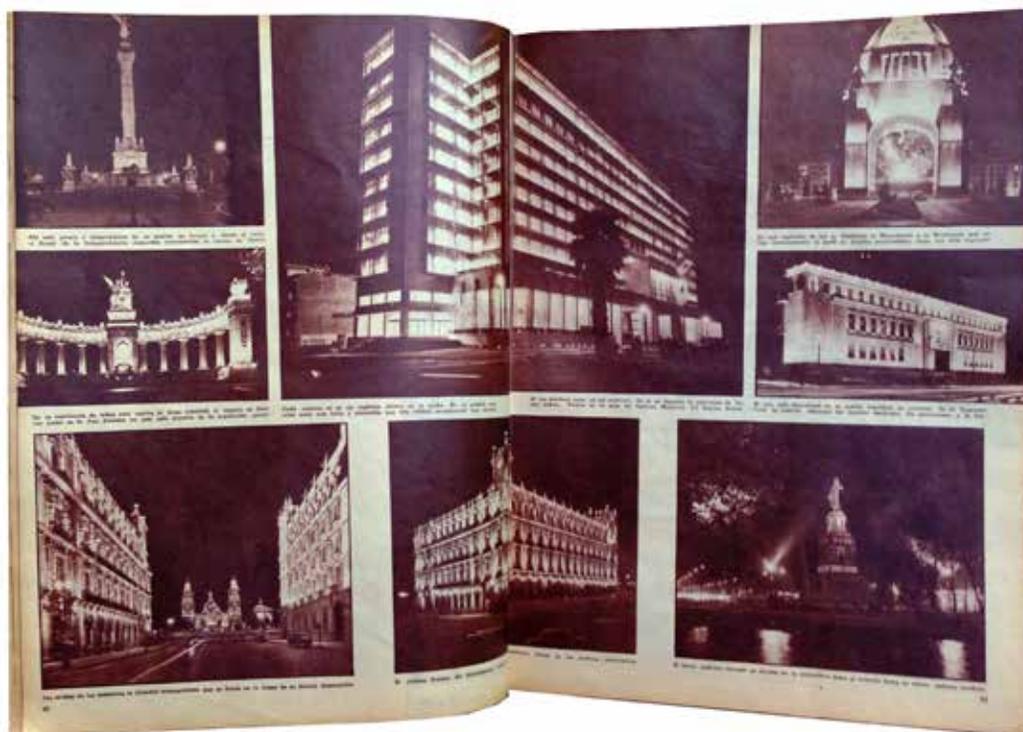


Figura 2. Luis Gutiérrez y González, “Sol de media noche. Fotos de Arno Brehme”, *Mañana*, 7 de octubre de 1950, pp. 42-43. Fuente: Colección Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

revista *Mañana*. Sobre este tema, las imágenes que se publicaron provenían de ese álbum que contiene positivos tamaño 4 × 5 pulgadas en blanco y negro, tomados con cámara de gran formato, colocados de dos en dos en cada una de sus hojas y numerados de manera consecutiva en el orden en el que probablemente, de noche, fueron tomadas las imágenes de edificios, monumentos y estatuas.

Las fotografías de arquitectura son por naturaleza estáticas y bidimensionales, es decir, nunca podrán proporcionar a los espectadores el verdadero entendimiento de la totalidad y flujo espacial de cualquier edificio; sin embargo, en opinión del fotógrafo Ezra Stoller:

La verdadera fotografía de arquitectura es principalmente un instrumento de

comunicación entre el arquitecto y su audiencia, donde tres participan en el juego: el arquitecto, el fotógrafo y el espectador.

El arquitecto [...] ha resuelto su problema en el marco de su propia filosofía y estética. El resultado es algo más que un edificio: es una idea, y esta idea central es de interés para todos.

Es obligación del fotógrafo comunicar esta idea. Para ello primero tiene que entender lo que es la arquitectura, la declaración que representa, y la idea que se desea transmitir [...] Si bien no existe un sustituto real para experimentar una obra de arquitectura, una vez aceptada esta limitación no parece haber ningún sustituto para la fotografía ayudando a

la percepción de lo que es esencialmente una experiencia visual.¹⁹

Las imágenes de Arno Brehme, como lo señala Stoller, comunican la idea que representa cada edificación, pues, por un lado, la iluminación de los monumentos y estatuas enfatiza el significado heroico con el que fueron concebidos y, por otro, si bien no hay ninguna vista del interior de los edificios fotografiados, sí se puede apreciar el volumen exterior debido a la perspectiva geométrica de las tomas, las cuales muestran la imagen de una ciudad moderna independientemente de que los edificios fueran coloniales o contemporáneos.

Las siguientes imágenes de Arno Brehme en la revista fueron también de un espacio arquitectónico, pero esta vez las tomas se hicieron en el interior. En la edición del 12 de mayo de 1951 se publicó una serie de fotografías a color de varios murales de Diego Rivera, incluido el titulado *El agua, origen de la vida*, que en ese momento estaba pintando en el Cárcamo de Dolores.²⁰ El artículo “¿Andamio o trono; pincel o cetro?” fue escrito por Carlos Argüelles (figura 3) como un homenaje a la trayectoria de Rivera, pues desde el contenido de la revista se anuncia: “La obra de Diego Rivera, primer muralista de México, en un notable reportaje a color de Arno Brehme con textos de Carlos Argüelles, jefe de Redacción de *Mañana*”.²¹

Tal vez por esa razón Argüelles no le dice al lector dónde y qué estaba pintando Diego Rivera con sus ayudantes, sino que se refiere al genio de su obra mural en general, pues el texto está repartido como pies de foto en cada uno de los diez fragmentos de murales que comple-

tan las ocho páginas dedicadas al pintor guajuatense; por cierto, uno de esos fragmentos es de la autoría del también destacado muralista José Clemente Orozco, que pertenece al panel “Los aristócratas” —imagen superior izquierda de la figura 4— y que fue pintado en el Antiguo Colegio de San Ildefonso entre 1923 y 1924, pero el jefe de redacción se lo atribuye a Rivera (figura 4).

Las obras hidráulicas del Sistema Lerma fueron diseñadas para llevar agua desde el valle de Toluca al entonces Distrito Federal, aprovechando los manantiales y afluente del río Lerma, mediante un acueducto de 62 kilómetros que terminaba en una cámara de distribución al poniente de la ciudad, donde Diego Rivera pintó el mural con el tema del agua por invitación del ingeniero Eduardo Molina, director de las obras, y del arquitecto Ricardo Rivas, quien fue el encargado de diseñar el edificio que albergaría el cárcamo. En un texto publicado en febrero de 1952, Rivera narra cómo fue su intervención:

El cárcamo distribuidor llenaba una función necesaria de hidrodinámica. La Arquitectura del edificio había sido erigida en memoria de los obreros muertos durante la ejecución de los trabajos, sacrificando sus vidas del modo heroico más alto, por dar de beber al pueblo sediento de la Ciudad de México.

El Arquitecto había construido un contenedor [sic] de plástica especialmente levantado para hacer vivir en las superficies de sus macizos, desde el fondo del cárcamo, subiendo por las paredes de éste hasta los muros laterales, para culminar en la cúpula y extenderse al exterior como sobre una forma en abanico, en el vizo [sic] de un espejo de agua que debería ser surtido de ésta con un movimiento erecto en su centro.

Así planeó Ricardo Rivas su obra y la realizó, ofreciéndome, él y el Ingeniero

¹⁹ Ezra Stoller, “Photography and the Language of Architecture”, *Perspecta*, vol. 8, 1963, pp. 43-44. [La traducción es de Isaura Oseguera Pizaña.]

²⁰ Aunque también es conocido como Cárcamo del Lerma, en esa época el lugar donde se encuentra ubicado se llamaba Parque de Dolores y hoy pertenece a la segunda sección del Bosque de Chapultepec.

²¹ Contenido de la revista *Mañana*, México, núm. 402, 12 de mayo de 1951, p. 7.

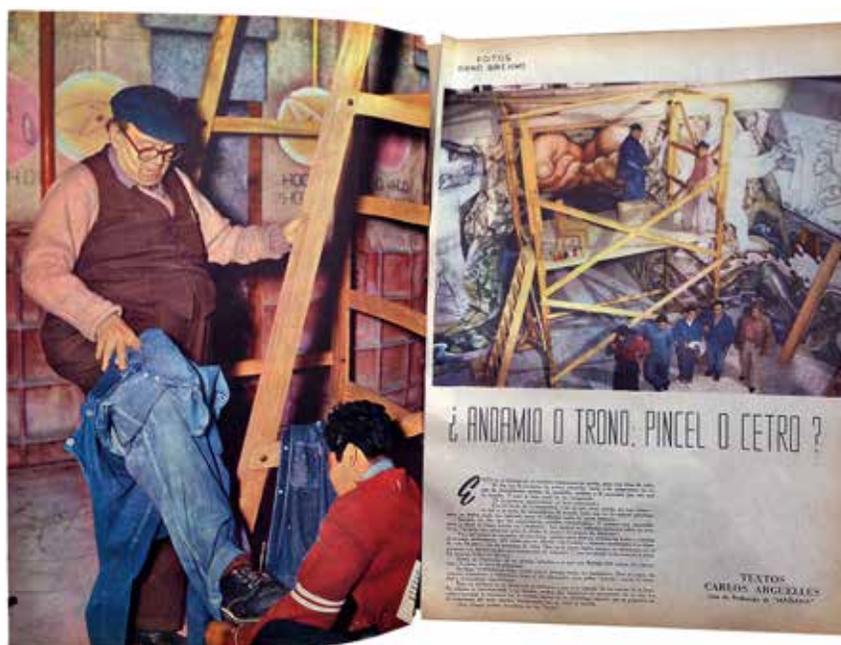


Figura 3. Carlos Argüelles, “¿Andamio o trono; pincel o cetro? Fotos Arno Brehme”, *Mañana*, 12 de mayo de 1951, pp. 203-204. Fuente: Colección Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.



Figura 4. Carlos Argüelles, “¿Andamio o trono; pincel o cetro? Fotos Arno Brehme”, *Mañana*, 12 de mayo de 1951, pp. 207-208. Fuente: Colección Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

Director de las obras, y sus colaboradores principales, lo que conceptúo la ocasión más interesante de trabajo hasta ahora en mi vida, puesto que es una edificación de función absolutamente social y popular completa—desde la digestión y la higiene, hasta el homenaje debido a los héroes del trabajo—, tendría yo ocasión de realizar la integración plástica de la pintura y la escultura, haciéndolas vivir dentro del agua que daría movimiento a sus formas y en el aire, con el cielo reflejado en el espejo de agua, llevando al espacio la escultura extendida sobre él con intención de tener su máxima visibilidad desde la altura, —desde el avión— y recibir al viajero llegando a la Ciudad de México con la expresión plástica de su pueblo.

Con tal programa concreté el tema *El agua origen de la Vida en la Tierra*.²²

Rivera hace referencia a la integración plástica de la pintura y escultura, pues además del mural también diseñó la fuente de Tláloc, una escultura con la figura antropomórfica del dios de la lluvia, utilizando mosaicos de colores como los empleados años más tarde por el arquitecto y pintor Juan O’Gorman en las fachadas de la Biblioteca Central en Ciudad Universitaria. Rivera señala que sólo desde el aire podía verse por completo el diseño de la fuente ubicada frente al edificio del cárcamo; sin embargo, por su volumen y gran extensión era posible apreciar algunos de sus detalles, como los que se observan en fotografías tomadas por el propio Arno Brehme, aunque a pesar de su calidad y definición, no se publicaron en la revista.²³

²² Diego Rivera, “Integración plástica en la cámara de distribución del agua del Lerma, tema medular: El agua origen de la vida en la tierra”, *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*, núm. 9, febrero de 1952, [s.p.].

²³ Entre otros, la Agencia Casasola y Juan Guzmán también tomaron en esa época fotografías del edificio, la fuente y los murales de Diego Rivera.

Ahora bien, el fotorreportaje de Arno Brehme consistió en mostrar un día de trabajo del gran pintor y sus ayudantes: Rina Lazo, Diego Rosales, Marco Antonio Borreguá, José Gordillo, Guillermo Monroy, Manuel Martínez y Andrés Sánchez Flores,²⁴ es decir, sólo seis de las 15 imágenes publicadas fueron capturadas por Brehme en el cárcamo: 1) toma abierta con Diego Rivera en el andamio pintando una de las manos al centro de la composición y los ayudantes abajo en el estanque de pie; 2) uno de los ayudantes asiste a Rivera para ponerse el overol de trabajo; 3) Rivera sentado en el andamio visualizando algún detalle de lo que está pintando; 4) detalle del mural; 5) Rina Lazo pintando en una de las paredes, y 6) dos de los ayudantes de Rivera pintan en otra pared (figura 5).

En el pie de foto donde se observa a la pintora Rina Lazo se lee:

Rasga las tinieblas del muro una llamada de color y quedan estampadas, para siempre, las pinturas que tienen la tonalidad del fuego eterno. De entre sus ojillos semicerrados brota una mirada en vigilante constancia de cada partícula de color que ponen sus ayudantes. Y así nace para la inmortalidad otra obra de Diego Rivera, genio mundial del arte.

Para registrar “cada partícula de color”, Arno Brehme recorrió el edificio del cárcamo y el estanque, de una profundidad de cinco metros, en cuyas paredes y piso está distribuido el mural de Rivera, utilizando una cámara Graflex Speed Graphic con placas de 4 × 5 pulgadas, que le permitió la movilidad necesaria garantizando al mismo tiempo la calidad de la imagen. Las tres fotografías de Diego Rivera: cuando se está poniendo el overol, sentado en el andamio y la de conjunto con sus ayudantes, tienen una composición asimétrica y con diagonales que enfatizan

²⁴ Véase Rina Lazo, “Mi participación en el muralismo mexicano” y Guillermo Monroy Becerril, “El oficio de pintar”, en *Crónicas*, México, núm. especial, 2012, pp. 234-249 y 261-277.



Figura 5. Carlos Argüelles, “¿Andamio o trono; pincel o cetro? Fotos Arno Brehme”, *Mañana*, 12 de mayo de 1951, p. 209. Fuente: Colección Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

la percepción de una inclinación; además, esta última está tomada en contrapicada, lo que nos permite ver el piso del edificio, la profundidad del estanque y el túnel por donde entrará el agua; en cambio, en las dos fotografías de los ayudantes la composición es ortogonal y muy probablemente fueron tomadas con flash, ya que por la profundidad del estanque y el edificio del cárcamo no tendrían la luz suficiente para verse con nitidez.

En la edición del 15 de septiembre de 1951²⁵ se publicó el tercer ensayo fotográfico de Arno

²⁵ La revista da cuenta en este número de la inauguración de las obras del Lerma y del mural de Diego Rivera con fotografías de los Hermanos Mayo. Véase “Lerma: pa-

Brehme, mismo que formó parte de varios artículos dedicados “al mexicano”, entre otros: “Su carácter. Encuentro de sí mismo. Por el Dr. Samuel Ramos”, “Sus estímulos y conducta. Multiplicidad de los mexicanos. Por Miguel Ángel Mendoza”, “En su folklore pictórico. Carlos Chávez: pintor de la metrópoli. Por A.R.D.”, “En su modo de ser. Los mexicanos somos así. Por el licenciado Raúl Noriega” y “En su identificación con la tierra. Crisol de la raza. Fotos de Arno Brehme” (figura 6), donde a lo largo de nueve páginas se aprecian 15 fotos de los Brehme, pues varias son también de su padre.

Es pertinente señalar que de los tres números de *Mañana* que se revisan aquí, éste es un buen ejemplo de la visión comercial de Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, porque el tema de “lo mexicano” permite que se sigan repitiendo estereotipos, al mismo tiempo que es muy atractivo para los lectores, lo que se traduce en ganancia económica, como lo explica Ricardo Pérez Montfort:

Con el afán de desmontar los aparatos estatales creados durante el cardenismo ligados a la educación y a la promoción cultural y económica en las comunidades indígenas, los regímenes de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán insistieron en la connotación folclórica de los integrantes de dichas comunidades restándole peso a la reivindicación social.

A pesar de la presencia que los indígenas han tenido en la cultura, en la economía y en los planes políticos de los años subsiguientes, para la cultura popular urbana éstos parecieron abandonar su condición real para diluirse en el estereotipo gestado en los años veinte y treinta, el cual los despolitizó y estableció su ‘típico’ patrón de ‘mexicanidad’ con los

labra cumplida. Las obras de abastecimiento de agua para la ciudad de México, terminadas”, *Mañana*, núm. 420, México, 15 de septiembre de 1951, p. 3.



Figura 6. “En su identificación con la tierra. Crisol de la raza. Fotos Arno Brehme”, *Mañana*, 15 de septiembre de 1951, pp. 176-177. Fuente: Colección Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

lugares comunes del discurso nacionalista; además, magnificó las connotaciones mitológicas y soslayó los valores culturales propios a la merced de los intereses comerciales de los medios de comunicación.²⁶

A diferencia de los otros dos reportajes, éste no tiene autor, pero el texto es interesante porque pone de manifiesto que el mexicano es una nueva raza creada a partir del mestizaje entre españoles e indígenas:

Funde la tierra cálida de México a la sangre y crea así un nuevo concepto de raza.

²⁶ Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950)”, *Política y Cultura*, núm. 12, 1999, pp. 192-193.

Arde la conjunción de la hija del Caballero Águila con el barbado conquistador y nace el hombre que escribe con el drama de su pasado indio una historia llena de dignidad.

Es la tierra la que modela y da temple al mestizo. Ella lo conserva y le comunica su color moreno. Y al transformar su sangre —india y española— crea al mexicano.

Está allí, orgullosa, noble, rebelde y laboriosa, la nueva raza. La que comulgó con sangre en la defensa de su tierra. La que identifica al mexicano de la Tarahumara con el de la tierra baja; al de cualquiera de sus costas con el que nació en la transparencia del altiplano.

La tierra, nuestra tierra, forma parte del hombre en su color y en su espíritu.

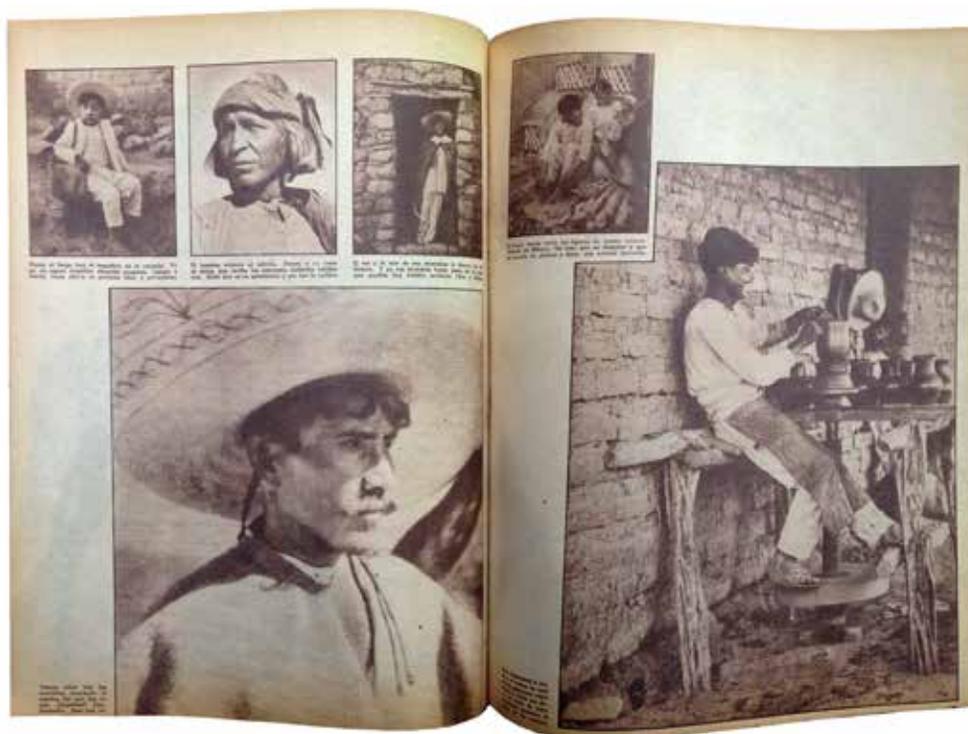


Figura 7. “En su identificación con la tierra. Crisol de la raza. Fotos Arno Brehme”, *Mañana*, 15 de septiembre de 1951, pp. 178-179. Fuente: Colección Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

Y sobre el cimiento de sus sierras y sus valles quedó ya, como símbolo gallardo, lo que es el mexicano: el ser moreno que surgió del crisol de la raza, amparado bajo el águila y el signo de la Cruz.²⁷

El relato continúa en cada una de las imágenes mediante su respectivo pie de foto, que destaca lo que constituye a esta raza mestiza: campesino, guerrillero, jinete, artesano, altivo, fuerte, rebelde, creyente, moreno, vigoroso, todas características de la gente de campo que desarrolla sus actividades al aire libre y que por “el sol y el aire de sus montañas le dieron tez

²⁷ “En su identificación con la tierra. Crisol de la raza. Fotos Arno Brehme”, *Mañana*, núm. 420, México, 15 de septiembre de 1951, p. 176.

de bronce”²⁸ (figura 7). En esos breves textos también se hace referencia a las ventajas que en ese momento se vivían gracias a la lucha revolucionaria del pasado y a la modernidad y el progreso del presente.

En este caso, como en el del fotoensayo “Sol de media noche”, las imágenes no fueron encargadas por la revista, sino que ya habían sido tomadas años antes; sin embargo, la diferencia es que para integrar este ensayo, Arno Brehme reunió fotografías tomadas por él y por su padre, seleccionando entre sus favoritas las que a su parecer representaban mejor el crisol de la raza, es decir, lo mexicano. Y digo favoritas porque, incluso, su hijo Dennis Brehme conserva impresiones de varias fotos, como la de la pareja de

²⁸ *Ibidem*, p. 178.



Figura 8. “En su identificación con la tierra. Crisol de la raza. Fotos Arno Brehme”, *Mañana*, 15 de septiembre de 1951, pp. 182-183. Fuente: Colección Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

ancianos con su burro en la página izquierda de la figura 8, que fue tomada durante el nacimiento del volcán Parícutín en 1943, o la del rostro del hombre rarámuri en el lado izquierdo de la figura 7; en el mismo lado de esa figura, ocupando 3/4 del espacio, se encuentra el retrato de un campesino que Hugo Brehme registró en 1918 como “Indio del estado de Morelos” y se distribuyó en formato de postal (figura 9).

Cabe destacar la confusión que en algunas ocasiones puede haber entre texto e imagen, como es el caso del hombre de lado derecho de la figura 8, pues es el único retrato de una persona con rasgos más europeos que indígenas y el pie de foto dice: “Luce el patriarca de los pastores la casaca que llevó al combate contra los invasores, en aquellos años difíciles en que la patria necesitaba a sus hijos en el campo de batalla. Hoy, el atardecer invita al re-

uerdo. La paz cubre al territorio y quizá escape de sus labios una oración de gratitud”.²⁹ Mientras que el texto tiene la intención de destacar el liderazgo de un hombre —en esta historia de mestizaje sería un indígena— que peleó contra los invasores —en debida congruencia serían españoles—, y en la imagen vemos lo contrario, es decir, a alguien que no tiene “la tez de bronce”, aunque sí la edad suficiente como para haber guiado a “los pastores” a la batalla, lo que no coincide con el relato visual del fotoensayo.

Por otra parte, en las fotografías de las labores que se llevan a cabo adentro y afuera de las viviendas en la página izquierda y derecha de la figura 8, y los retratos de mujeres en las páginas de la figura 10, se puede

²⁹ *Ibidem*, p. 183.



Figura 9. Hugo Brehme, *Indio del estado de Morelos*, 1918. Colección particular.

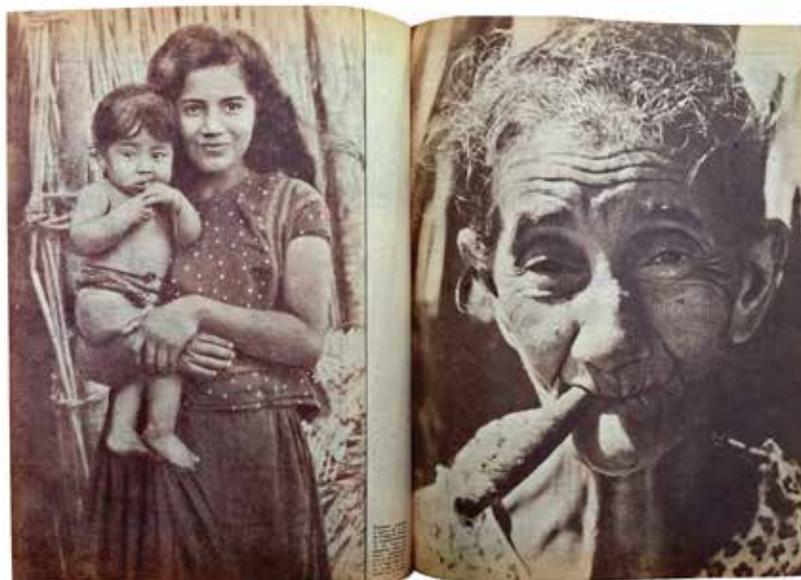


Figura 10. “En su identificación con la tierra. Crisol de la raza. Fotos Arno Brehme”, *Mañana*, 15 de septiembre de 1951, pp. 180-181. Fuente: Colección Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

apreciar de qué manera Arno y Hugo Brehme permitían que las personas revelaran su propia identidad mediante encuadres cerrados y acercamientos a sus rostros sonrientes y expresivos, ya que miraban directamente a la cámara.

Así pues, las imágenes de Arno Brehme en “Sol de media noche” muestran su creatividad al fotografiar a contraluz la estatua de Cristóbal Colón destacando su silueta, además de su planeación y paciencia por los largos tiempos de exposición que se requieren en una toma nocturna para lograr el balance entre las zonas iluminadas con luz artificial y las que permanecen en sombra, ya que de no hacerlo correctamente, el contraste podría ser muy acentuado; con las fotos a color en “¿Andamio o trono; pincel o cetro?”, podemos ver el espacio en el que están trabajando Diego Rivera y sus ayudantes tras recorrer el estanque con cámara en mano, sin que perdieran nitidez las personas o los detalles del mural; y finalmente, en “En su identificación con la tierra. Crisol de la raza” nos encontramos en su mayor parte con retratos que nos permiten co-

nocer el interés de padre e hijo por transmitir la cotidianidad de la gente en su entorno.

Arno Brehme continuó colaborando en *Mañana* varios años más, como aparecía en la “Sección Gráfica” de la revista, pero no con fotoensayos, sino con fotografías individuales que formarían parte de diversos reportajes y, principalmente, en publicidad, como con los anuncios que promocionaban el moderno fraccionamiento Jardines del Pedregal de San Ángel. Todo esto es motivo para profundizar en la obra de uno de los más significativos fotógrafos del siglo XX mexicano, que dejó un valioso legado con sus imágenes de paisajes, retratos, escenas de vida cotidiana, pero sobre todo con una configuración en la fotografía de la arquitectura, que dejó antecedentes visuales modernos, al lado de fotógrafos contemporáneos de aquella época, que nutrieron a otros posteriores. Obra que merece seguir siendo rescatada y analizada para recuperar los lazos de un pasado reciente que quedó resguardado en el patrimonio fotográfico que realizó Arno Brehme en México.