



Casa abierta al tiempo

**Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa**

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Maestría en Humanidades, Línea de Historia

**“La Ciudad de México a través de la mirada de Hugo Brehme:
la fotografíaa como registro cultural, 1908-1923”**

Tesis que presenta:

Kenny Deyanira Molina Mateo

Matrícula: 2123800146

Para obtener el grado de Maestra en Humanidades (Línea en Historia)

Director: Dr. Federico Lazarín Miranda

Jurado: Dra. Blanca Estela García Gutiérrez

Jurado: Mtra. Silvia Isis Saavedra Luna

México Distrito Federal, 09 de enero de 2015

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo I	
1. La fotografía y sus imágenes como fuente de investigación histórica	7
1.1. Herramientas para el análisis de las fuentes fotográficas	11
1.2. La obra fotográfica de Brehme en los archivos de la Ciudad de México, siglo XXI	14
1.2.1. Herramientas para la búsqueda iconográfica	19
Capítulo II	
2. La Ciudad de México; primeras décadas del siglo XX	22
2.1. El Centro Histórico de la Ciudad de México	22
2.1.1. La ciudad de México durante el liberalismo de inicios de siglo XIX	25
2.2. La Capital durante el Porfiriato	27
2.2.1. Los últimos años del gobierno de Díaz (1900-1910)	30
2.2.2. México frente al mundo en los últimos años del Porfiriato	32
2.3. La Revolución en la Ciudad de México (1910-1923)	37
Capítulo III	
3. La ciudad de México a través de la mirada de un fotógrafo alemán: Hugo Brehme	50
3.1. El contexto alemán durante la vida del fotógrafo Hugo Brehme	50
3.1.1. La industria y la tecnología en el modelo empresarial alemán	58
3.2. Hugo Brehme entre los Fotógrafos viajeros y el pictorialismo	69
3.3. La ciudad de México en el México Pintoresco de Hugo Brehme, 1923	77
3.4. Del álbum fotográfico al libro	108
Conclusiones	118
Anexos	123
Lista de figuras	135
Fuentes y Bibliografía	143

INTRODUCCIÓN

El tema central de la investigación es el estudio de una serie de imágenes fotográficas sobre la Ciudad de México capturadas y publicadas a principios del siglo XX. El objeto y sujeto de estudio es la publicación *México pintoresco* (1923) del fotógrafo alemán Hugo Brehme¹ quien se estableció en la Ciudad de México en 1908. Después de 15 años como fotógrafo en este país publicó su obra más relevante y una de las obras más difundidas sobre México en el extranjero, en el contexto de una naciente sociedad de masas de inicio de siglo XX. La investigación es un trabajo histórico documental de análisis cualitativo: a través del cual se consideraron descripciones documentales para saber si la publicación *México pintoresco* era un caso representativo en la historia fotográfica de la ciudad de México. El trabajo documental contempló un análisis comparativo, sobre todo con otras fuentes fotográficas de la época. La fotografía en este caso es retomada como un documento y fuente histórica.²

La pertinencia de este estudio se debe a que actualmente nos encontramos en un mundo desbordado de imágenes, un mundo hipervisual, donde las antiguas imágenes coexisten con las nuevas imágenes digitales. Entre esas imágenes de inicio del siglo XX podemos identificar fotografías publicadas y editadas por Hugo Brehme, las cuales se siguen reproduciendo en pleno siglo XXI. La obra fotográfica de Hugo Brehme ha sido documentada por historiadores e investigadores sociales, pero su producción fue tan extensa que todavía existe mucho por historiar y documentar.

A través de la narrativa visual de *México pintoresco* es posible pensar a las imágenes de Brehme como parte del patrimonio histórico. Estas son un referente de los edificios y monumentos históricos, pero al mismo tiempo, como fuentes históricas, en el contenido de sus imágenes observamos que el fotógrafo capturó un segmento de la vida cotidiana de la capital de México. Ya sean tomas fotográficas dirigidas o no, es innegable que son un vestigio histórico y que se incorporaron al relato visual de una sociedad incorporada a la modernidad.

Las edificaciones arquitectónicas más representativas de la Ciudad de México han

¹ Hugo Brehme, *México pintoresco*, México, H. Brehme, 1923.

² Rebeca Monroy Nasr, "La fotografía como objeto y sujeto de estudio: una red para el relato visual", en Sabrina Baños Poo, Laura García Catarino y Rocío Molina Espinosa (comps.), *Construyendo historias con imágenes: documentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011, p. 49.

permanecido en el ambiente urbano de distintos contextos históricos. Para documentar sus representaciones a través de *México pintoresco* fue importante contextualizar el momento de su captura fotográfica. Coincidiendo con la propuesta de la historiadora Rebeca Monroy en el presente trabajo se analizan las fuentes fotográficas considerando las siguientes características: “hay dos maneras de abordar las imágenes fundamentalmente. Como documentos históricos sociales y estéticos que brindan información sobre algún evento o suceso en particular; y la otra, que se refiere a la recuperación de la historia de la fotografía en especial, con sus formas, estilos y representaciones en cada momento de su realización”.³

En cuanto a los supuestos de la investigación en la reconstrucción histórica retomamos desde una perspectiva relacional los enfoques de la historia cultural, historia política e historia del arte y, retomamos propuestas de otras disciplinas como la arquitectura, el urbanismo, la sociología y la fotografía.

Las hipótesis de trabajo son las siguientes: las imágenes contenidas en *México pintoresco* son parte del patrimonio histórico del centro histórico de la Ciudad de México; la manufactura artística de *México pintoresco* (1923) es pionera entre las publicaciones fotográficas de manufactura industrial; en la historia de la fotografía la creación y reproducción de imágenes que hacen referencia a una “pax” social en el centro histórico de la Ciudad de México se han creado y reproducido constante y permanentemente, es fácil encontrar imágenes idealizadas en contextos de guerra y de crisis social en diversos tiempos de nuestra historia.

En el desarrollo de este trabajo fueron fundamentales las investigaciones sobre la Revolución mexicana y el Porfiriato de Javier Garciadiego, Alan Knight, Friedrich Katz, Tenorio Trillo, Miguel Ángel Berumen; así como las propuestas de la historia social y cultural de Peter Burke, Carlo Ginzburg y Carlos Aguirre Rojas.

La estructura del trabajo se presenta en tres capítulos I. La fotografía y sus imágenes como fuente de investigación histórica, II. La Ciudad de México; primeras décadas del siglo XX, y III. La ciudad de México a través de la mirada de un fotógrafo alemán: Hugo Brehme.

En el primer capítulo, se analiza a la fotografía como una fuente de investigación histórica, de lo que se deduce que el estudio de sus imágenes contribuye a la reconstrucción de la memoria histórica y social. Además, se plantea un recorrido por los archivos que resguardan el patrimonio fotográfico de Hugo Brehme en México.

³ Analizar a las fotografías como una fuente de información, ha coadyuvado al desarrollo de nuevas visiones y estudios sobre nuestra vida nacional. Monroy, *op. cit.*, 2011, p. 49.

En el segundo capítulo se presenta el estudio de la configuración urbana de la ciudad de México, tomando en cuenta la imposición de las edificaciones novohispanas sobre una estructura prehispánica; después de esta breve parte se expone la influencia del pensamiento liberal en la composición del espacio urbano, período en el que se copiaron estilos arquitectónicos europeos y al mismo tiempo se aplicaban las Leyes de Reforma y su Ley de Desamortización de Bienes del Clero. También se señala el impulso que dio Porfirio Díaz a la incorporación de estilos arquitectónicos al espacio urbano de la capital y la difusión que su equipo presidencial le dio a los edificios más representativos durante las exposiciones universales. En esta parte se exponen, como antecedentes de creaciones gráficas, la forma en que los álbumes fotográficos y la litografía fueron dispositivos idóneos en la difusión de las representaciones iconográficas de la nueva oligarquía.

En el tercer capítulo se aborda la reconstrucción de la manufactura editorial de *México pintoresco*, y con ello una aproximación al contexto de Alemania durante esas primeras décadas del siglo XX. Hugo Brehme residió durante varios años en México, sin embargo, se nacionalizó un año antes de fallecer. Este capítulo se ha complementado con el análisis documental sobre el trabajo fotográfico y artístico de Brehme. Para el análisis de las imágenes contenidas en *México pintoresco* y su organización documental se utilizó la *Norma Internacional General de Descripción Archivística* (IASD-G); y para la documentación de Hugo Brehme como productor de imágenes se retomó la propuesta de Daniel Escorza, en *Fotografía e historia. Un modelo para armar. Elementos básicos para la investigación en fotografía*, 2008.

Sobre el estado de la cuestión, la obra fotográfica de Hugo Brehme ha sido analizada en publicaciones periódicas por historiadores como: Dennis Brehme, Aurelio de los Reyes, Jesse Lerner, Mayra Mendoza Áviles, Heladio Vera Trejo y por su hijo Arno Brehme.⁴ En publicaciones académicas lo han mencionado John Mraz y Aurelio de los Reyes⁵. En catálogos de exposiciones Mayra Mendoza, Jesús Sánchez Uribe y Guillermo Tovar y de Teresa.⁶ Arturo Guevara Escobar

⁴ Claudia Cabrera Luna, Mayra Mendoza Avilés, Friedhelm Schmidt-Welle, Arnold Spitta (eds.), *Hugo Brehme y la Revolución Mexicana*, México, Carbón4; Servicio Alemán de Intercambio Académico; Instituto Nacional de Antropología e Historia 2009. *Hugo Brehme. Los prototipos mexicanistas*, en *Revista Alquimia*, 2002-2003, año 6, núm. 16, Sistema Nacional de Fototecas, CONACULTA-INAH.

⁵ John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e iconos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010. Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Qué viva México!*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

⁶ Hugo Brehme (fotografías), *México: una nación persistente*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, 1995.

desde su blog virtual analiza su producción fotográfica.⁷ En el facsímil de *México pintoresco* (1990) la escritora Elena Poniatowska también trata la obra de Brehme desde el enfoque de la literatura.⁸ La mayoría de estas investigaciones sobre la obra de Hugo Brehme tratan los temas de Paisaje, Revolución Mexicana y se menciona la obra de *México pintoresco*, sin embargo esta obra en particular no ha sido lo suficientemente documentada. Frente a estas valiosas aportaciones a la Historia de la Fotografía en México, la propuesta de esta investigación es contribuir a la reconstrucción histórica de la producción de imágenes sobre la Ciudad de México publicadas en *México pintoresco*, una publicación tan difundida en las primeras décadas del siglo XX y tan mencionada en el siglo XXI por historiadores, cronista y conservadores de la imagen.

⁷ Blog de Arturo Guevara Escobar, "Fotógrafos de la Revolución 1910-1920". En línea: www.fotografosdelarevolucion.blogspot.mx Consultado el 10 de noviembre de 2014.

⁸ Hugo Brehme, *México pintoresco*, México, H. Brehme, 1923. (Ed. Facs.) México, Miguel Ángel Porrúa, 1990.

CAPÍTULO I

1. La fotografía y sus imágenes como fuente de investigación histórica

Es pertinente señalar que la historia, de acuerdo a Marc Bloch, sólo cobra sentido cuando busca aprehender a los hombres; de esta manera, el estudio en cuanto conocimiento de los hombres se le puede reconocer como “Ciencia de los hombre” y “de los hombres en el tiempo”, los cuales se encuentran determinados también por el historiador quien incluye en el estudio de la historia la “atmósfera mental de su tiempo”.⁹ Estos son elementos contenidos en la disciplina histórica configurados por el tiempo y su duración; los cuales van a definir la complejidad de la investigación histórica si se piensa, como bien lo señaló Bloch, que el fenómeno histórico “nunca puede ser explicado en su totalidad fuera del estudio de su momento”.¹⁰ Así, a pesar de la complejidad de los fenómenos históricos, estos se van a ir definiendo por el conocimiento que se pueda obtener, de manera indirecta, a través de las fuentes en contraste con el conocimiento del presente.¹¹

La forma en que el historiador puede remontarse en el tiempo pasado es a través de huellas, materiales y testimonios, así, y aun cuando el pasado sea un dato que no podrá ser modificado, el conocimiento que se genera a partir de esas fuentes se encuentra en “constante progreso, que se transforma y se perfecciona sin cesar”.¹²

La importancia del punto de vista del historiador en el trabajo histórico señalado por Bloch, en *Introducción a la Historia*, 1949, también será confirmada y retomada, 21 años después, por Curtis en *El Taller del Historiador*, 1971, en el cual apunta, que en el sentido de que no existe dato sin significado “unos van a ser más significativos que otros, y algunos historiadores más diestros que otros al extraer un sentido de documentos o datos no verbales”.¹³ Es decir que, “el tipo de indicio elegido por el historiador tiene una influencia decisiva, desde luego, sobre el resultado de sus investigaciones: habitualmente determina los límites de lo que puede probar o refutar acerca de la cultura o sociedad que haya decidido estudiar”.¹⁴ Dicho esto, Curtis hace énfasis en que la obsesión por las fuentes originales de la historia tampoco “garantiza, en sí

⁹ Bloch, Marc, *Introducción a la Historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 30, 31, 45.

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

¹² *Ibid.*, p. 61.

¹³ Curtis, L. P., *El Taller del Historiador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975. p. 22.

¹⁴ *Ibid.*

misma, la producción de una obra de historia de primera línea ya que cada una de las fuentes en cuestión requiere la aplicación de técnicas especiales y la perspectiva de ciertas disciplinas, para que revele algún significado”.¹⁵ Además, menciona que la forma de abordar una investigación histórica a través de fuentes no siempre se ha dado por medio del planteamiento de una pregunta, puesto que, muchos historiadores “han empezado por un archivo o una pila de documentos, y entonces han procedido a elaborar los problemas inherentes a ellos”, destacando que “lo que en realidad importa es la manera en que el problema cambia o evoluciona como resultado de la continua manipulación de los documentos por el historiador”.¹⁶

De modo similar, Edward Carr había reconocido en *La nueva sociedad*, 1951, que la función del historiador debía ser analizar lo significativo del pasado en las fuentes históricas, y que éstas debían, a su vez, servir al análisis histórico para recuperar cuestiones significativas del pasado y con ello identificar los cambios fundamentales que operan en la sociedad donde vivimos.¹⁷

De acuerdo a los elementos que componen el trabajo del historiador aludidos por historiadores como Bloch, Carr y Curtis es posible plantear la cuestión de las fuentes. En este mismo sentido, también es posible recuperar la propuesta del ensayo de metodología histórica de Carlo Ginzburg, “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” (1979), en el que se propone “reflexionar sobre la noción de semejanza, superando los datos superficiales, para tratar de captar los elementos más profundos”¹⁸ en una fuente. La investigación histórica es viable a través del análisis de indicios, que pueden ser desde una huella, rastro, síntoma, trazo, vestigio, señal, signo o elemento; para una definición más puntual de “indicio” cito a Carlos Aguirre Rojas:

Siendo el resultado *involuntario*, o del despliegue y existencia de un cierto proceso o de una cierta realidad, o a veces de una creación *inconsciente* de su propio autor, se constituye en un dato que sólo aparentemente es marginal o intrascendente, pero que analizado con más cuidado, se muestra como un dato *revelador* de una realidad *oculta*, más *profunda* y *esencial*, realidad que no siendo accesible de un modo *directo* y *evidente*,

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷ Edward, Carr, *La nueva sociedad*, México, Ediciones de la Torre, Universidad de Puerto Rico, 1967, p. 26.

¹⁸ Ginzburg, Carlo, “Reflexiones sobre una hipótesis: el paradigma indiciario, veinticinco años después”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, Revista semestral, No. 7, septiembre de 2006 – Febrero de 2007, México, p. 11.

y que poseyendo un comportamiento histórico que es incierto, *no previsible* y *no deducible* a partir de su propio pasado, sólo se revela mediante esos datos singulares y privilegiados, mediante esos “indicios”, a aquellas miradas especialmente entrenadas y educadas para descifrar y escudriñar estos mismos datos reveladores.¹⁹

En esta definición se puede entender que no sólo es importante la identificación de indicios como fuentes de conocimiento histórico también es relevante la lectura e interpretación indiciaria del historiador, quien deberá exponer los hechos y fenómenos con los que construye la realidad histórica. La propuesta cognoscitiva de Ginzburg me ayuda a argumentar que pueden ser válidos distintos tipos de fuentes en la investigación histórica, y que entre ellos se puede considerar a la fotografía como un indicio que nos puede ayudar a revelar realidades ocultas y profundas de un contexto social mediante un adecuado desciframiento. La fotografía como un indicio cultural.²⁰ Lo importante de la lectura indiciaria sería recuperar la información que emitió determinado individuo, de manera consciente o inconsciente, para comprender las conexiones sociales implícitas en un contexto histórico.

La propuesta del paradigma indiciario de Ginzburg se complementa con la exposición teórica de la fotografía como huella de la realidad de Philippe Dubois, en “De la verosimilitud al index” (1983)²¹, quien apunta que la fotografía es un modo de representación de lo real, y que “el peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético”.²² Dubois recupera teóricamente a Charles Sanders Peirce, quien considera que el concepto de *index* puede ser analizado como “signos cuya relación con sus objetos consiste en una correspondencia de hecho”.²³ Por lo tanto, si se considera a la fotografía como huella se

¹⁹ Aguirre Rojas, Carlos, “Indicios, lecturas indiciarias, estrategia indiciaria, y saberes populares. Una hipótesis sobre los límites de la racionalidad burguesa moderna”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, Revista semestral, No. 7, septiembre de 2006 – febrero de 2007, México, p. 55.

²⁰ Una cosa es analizar huellas, astros, heces (humanas y animales), catarros bronquiales, córneas, pulsaciones, terrenos nevados o cenizas de cigarrillos; otra, analizar grafías, obras pictóricas o razonamientos. La distinción entre naturaleza (inanimada o viva) y cultura es fundamental, mucho más, en verdad, que la distinción infinitamente más superficial y cambiante entre las distintas disciplinas. Carlo Ginzburg, “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 158

²¹ Dubois, Philippe, “De la verosimilitud al index”, en *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.

²² “En términos tipológicos, eso significa que la fotografía está emparentada con esa categorías de «signos» [...] el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso, etc. Todos estos signos tienen en común «el hecho de ser realmente afectado por su objeto de mantener con él «una relación de conexión física» (3.341).” *Ibid.*, p. 48.

²³ Philippe Dubois, *op. cit.*, 1986, p. 54.

está considerando que contiene signos indiciales de su objeto referencial, los cuales están enmarcados en un “principio cuádruple de *conexión física*, de *singularidad*, de *designación* y de *atestiguamiento*”. De esta forma, el indicio fotográfico, al igual que otros tipos de indicios, no tiene significación en sí mismo, ya que su sentido es exterior a él, y “está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto y con su situación de enunciación”.²⁴

En la investigación histórica una fuente es entendida como “cualquier tipo de documento existente, cualquier realidad que pueda aportar testimonio, huella o reliquia, cualquiera que sea su lenguaje”, es un “material de donde se derivan los conocimientos de la historia”. En la clasificación de fuentes históricas se reconocen las monumentales, textuales, iconográficas, sonoras, audiovisuales y electrónicas.²⁵ Tomando en cuenta que la fotografía es una fuente iconográfica, se dice que con ésta la historia ya no sólo se puede leer sino que también se puede ver. La fotografía nos permite acercarnos a la sociedad, a sus gustos, a las ideas y valores predominantes, a la vida cotidiana, a distintos acontecimientos y conmemoraciones. Por ello la fotografía puede ser considerada como reflejo de una sociedad “el historiador debe integrarla no sólo como instrumento de complemento en la docencia, sino para conocer, comprender y explicar la historia”.²⁶

La fotografía es parte de la cultura visual en la vivimos y por eso adquiere un sentido relevante como fuente, pues da testimonios y al mismo tiempo se inscribe en la “atmósfera mental” de nuestro tiempo. La fotografía se puede comparar con el proceso de transformación de otras tecnologías que han aportado información durante la reconstrucción histórica, como el cambio del sello por una viñeta engomada, como escribió Bloch sobre esa transformación, fue “decisiva para la aparición de los intercambios del pensamiento humano”.²⁷

Sumado a que la fotografía es una fuente que atestigua, también se puede decir que es un objeto que contiene imágenes que pueden ser inspiradoras para el trabajo del historiador. Hay que considerar que constantemente se trabaja con imágenes mentales en la creación histórica.

Además de las imágenes capturadas como luz en superficies fotosensibles, el trabajo del historiador siempre tiene que ver, en algún momento, con la reconstrucción de imágenes que permanecen como un recuerdo o una idea de una realidad pretérita. La representación de estas imágenes tiene que ver con el momento creador del historiador. Como señala Robert Brentano,

²⁴ *Ibid.*, p. 50

²⁵ Alía Miranda, Francisco, *Técnicas de investigación para historiadores. Las fuentes de la Historia*, Madrid, Síntesis, 2005, p. 101.

²⁶ *Ibid.*, p. 361.

²⁷ *Ibid.*, p. 38.

en “Obispos y Santos”, que si la historia no es creadora, no es arte, no justifica el esfuerzo sostenido de ningún hombre serio.²⁸ Más aún, en el texto de Brentano podemos conocer a través de su descripción sobre su forma de escribir la historia como son importantes para él mantener sus imágenes mentales: “También intenté, rápidamente, sugerir una imagen combinada de multitud-piazza-escenario, valiéndome de una verdadera piazza papal. Orvieto (y traté de incluir una lámina en ella), la sugestión de una repetida línea de figuras, mencionando las muchedumbres de Gualdi, y una imagen de pesadilla de un concilio general, tomada de Mateo de París, con todos los personajes atados a una máscara en una tribunal.”²⁹ , advierte, incluso, que “El brutal problema de la presentación de datos y de las transiciones va contra cada pauta imaginada.”³⁰

Las fotografías de Brehme en *México pintoresco* (1923) son la referencia de una manifestación cultura en la historia moderna de México. Se puede decir que también son la manifestación de un México idealizado que podía ser insertado y reconocido culturalmente en el mundo occidental, sobre todo en Alemania y Estados Unidos.

1.1. Herramientas para el análisis de las fuentes fotográficas

La fotografía utilizada como fuente siempre se debe complementar con las fuentes tradicionales, como el de la escritura y la cartografía, por mencionar sólo algunas. Sabemos que la historia de la cultura no es una novedad, sin embargo, en la historiografía son muy valiosos los análisis sistematizados que a través de este enfoque se hacen de la historia iconográfica. Peter Burke, el historiador británico de la historia de la cultura trata en *Visto y no visto* varias consideraciones de la historia de las imágenes que ayudan a sostener el argumento de que la fotografía es una fuente que puede servir en la reconstrucción de una realidad histórica.

De acuerdo a Burke, no es tanta la diferencia entre las distintas perspectivas de la cultura. Por ejemplo, menciona el trabajo de Aby Warburg para referirse a aquellos “esquemas” o “fórmulas”, visuales o verbales, que persistían a través de los siglos, aunque variasen sus usos y

²⁸ Brentano, Robert, “Obispos y Santos”, en Curtis, L. P., *El Taller del Historiador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p 48.

²⁹ *Ibid.*, p. 49.

³⁰ *Ibid.*, p. 50.

aplicaciones. La identificación de estereotipos, fórmulas, lugares comunes y temas recurrentes en los textos, imágenes y representaciones, así como el estudio de su transformación, se han convertido en una parte importante de la historia cultural, como atestiguan las obras recientes sobre la memoria y los viajes”.³¹

El ejercicio de análisis de las imágenes inicia, como parte de la disciplina de la historia del arte con la escuela de Hamburgo a finales del siglo XIX. Mencionando a Warbug, es pertinente decir que la historia del arte no puede ser ignorada cuando se trabaja con la imagen como una fuente de información histórica. En el análisis de los detalles que componen el contenido de las imágenes, los iconógrafos de la historia del arte que surgieron en Hamburgo, antes de la Segunda Guerra Mundial, contribuyeron con sus métodos que aún siguen incorporándose en el análisis de las obras consideradas artísticas. Para nuestro caso, es útil el análisis iconográfico de Erwin Panofsky “Lo que hicieron Panofsky y sus colegas fue aplicar o adaptar al mundo de las imágenes una tradición netamente alemana de interpretación de los textos”.³² Incluso, Burke llega a resumir como una aproximación al grupo de Hamburgo la obra de Panofsky, *Estudios sobre iconología* en el que expone tres niveles de análisis: el pre-iconográfico, iconográfico y el iconológico.³³ Su propuesta está pensada en la historia del arte para la pintura, y por tratarse de imágenes ha sido adaptada también a la fotografía.

- Pre-iconográfico. *Contenido temático natural o primario* de las imágenes, subdividido en *fáctico* y *expresivo*, identifica *formas puras* y sus relaciones mutuas como *hechos*. Es el mundo de los *motivos artísticos* y su enumeración constituye una *descripción pre-iconográfica*.
- Iconográfico. En el *contenido secundario o convencional* comprobamos lo que los motivos artísticos representan: relacionamos motivos artísticos y combinaciones de motivos artísticos (composiciones) con *temas* o *conceptos*. Los motivos que portan un significado de este tipo son los que pueden ser llamados *imágenes* y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos llamaban “*invenzioni*”, lo que para nosotros serían *historias* y *alegorías*.

³¹ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 237-238.

³² Burke, Peter, *Formas de Historia Cultural*, Alianza, Madrid, 2006, pp. 45-46

³³ Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1976.

- Iconológico. En la *interpretación iconológica* nuestra intuición sintética tiene que ser controlada en la medida en que nos percatamos del modo en que, bajo condiciones históricas diferentes, las tendencias generales y esenciales de la mente humana son expresadas por temas y conceptos específicos.³⁴

De esta escuela la propuesta de análisis iconográfico de Erwin Panofsky ha sido útil, pero también es importantes tener cuidado con los límites de su método, ya que puede caer en un exceso de intuición y de especulación ya que deducen información histórica de las propias imágenes sin tomar en cuenta su relación con otras fuentes tradicionales como los documentos escritos, “también puede achacarse al método iconográfico que carece de dimensión social, y que muestra una gran indiferencia por el contexto social”.³⁵

Estas son algunas herramientas de análisis que pueden ser útiles en la sistematización de la información que contienen los objetos fotográficos, sin embargo, también es importante tomar en cuenta que su análisis es muy complejo por su misma constitución como objeto. Además de la propuesta iconológica también es valioso tomar en cuenta la propuesta metodológica de Daniel Escorza, en *Fotografía e historia. Un modelo para armar. Elementos básicos para la investigación en fotografía*, (2008), ya que en ella se consideran cuatro características básicas a tomar en cuenta en toda investigación con fuentes fotográficas:

- La realidad fotográfica (el objeto, procesos fotográficos)
- El fotógrafo (el sujeto)
- La tecnología que permite esa toma (el medio, cámara, equipo)
- La recepción y circulación de esa imagen (la función social)³⁶

Identificar estas características en la reconstrucción histórica con fuentes fotográficas va a ser muy útil para complementar el análisis de la imagen y el contexto que la compone. También es recordar que la fotografía por sí misma no tiene significado, el significado es atribuido por quien

³⁴ Lourdes Roca Ortíz (coord.), *Tejedores de imágenes: propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*, México, Instituto Mora, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, 2014, pp. 104-105.

³⁵ Peter Burke, *op. cit.*, 2001, p. 51.

³⁶ Escorza Rodríguez, Daniel, *Fotografía e historia. Un modelo para armar. Elementos básicos para la investigación en fotografía*, Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas, no. 11, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008, p.13.

la mira y por quien la problematiza. Como cualquier objeto de conocimiento es parte de una construcción social.

1.2. La obra fotográfica de Brehme en los archivos de la Ciudad de México, siglo XXI

La fotografía como documento ha sido catalogada y conservada de acuerdo a criterios archivísticos, y como en el caso de los documentos tradicionales (textuales) tampoco hay una norma generalizada para todos los archivos fotográficos. El Programa *Memoria del Mundo* de la UNESCO, considera que un documento debe constar de dos componentes “el contenido informativo y el soporte en el que se consigan. Ambos pueden presentar una gran variedad y ser igualmente importantes como parte de la memoria”. Así mismo considera cuatro tipos de soportes que vale la pena considerar:

- a) Piezas textuales: manuscritos, libros, periódicos, carteles, etc. El contenido textual puede haber sido inscrito con tinta, lápiz, pintura u otro medio. El soporte puede ser de papel, plástico, papiro, pergamino, hojas de palmera, corteza, tela, piedra, etc.
- b) Piezas no textuales como dibujos, grabados, mapas o partituras.
- c) Piezas audiovisuales, como películas, discos, cintas y fotografías, grabadas en forma analógica o numérica, con medios mecánicos, electrónicos, u otros, de las que forma parte un soporte material con un dispositivo para almacenar información donde se consigna el contenido.
- d) Documentos virtuales, como los sitios de Internet, almacenados en servidores: el soporte puede ser un disco duro o cinta y los datos electrónicos forman el contenido.³⁷

Además de este programa, que es indispensable conocer para la identificación de distintos tipos de fuentes documentales, existen distintas normas de archivística internacional que permiten distinguir criterios similares en el trabajo de catalogación. Una de estas normas es la

³⁷ *Directrices del Programa Memoria del Mundo*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), noviembre de 2002, p. 7.

ISAD-G³⁸, a través de la cual podemos identificar que en la vida de un acervo, fondo o colección documental existe un momento de “valoración, selección y eliminación”. Es en ese momento, en la identificación de estos tres actos que se puede hablar de un “principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado”³⁹, es decir, el principio de los “arcontes” descrito por Jacques Derrida, (1995). En este sentido, el orden puede ser entendido como un ejercicio institucional, más allá del bien y del mal, que es necesario valorar y reflexionar para comprender los criterios establecidos que pueden dar sentido, valor y vida a un documento.

Documentar la obra fotográfica de Brehme me llevó necesariamente a la consulta de fondos fotográficos. Una herramienta útil para la documentación de la obra de mi sujeto de estudio, Hugo Brehme, ha sido la puesta en línea del Catálogo del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO)⁴⁰. La aportación que ha hecho esta institución como “arconte” del patrimonio fotográfico, de nuestro país y de América Latina, ha sido muy valiosa desde su origen⁴¹. Además se debe tomar en cuenta que desde el 20 de noviembre de 2002, el Fondo Hugo Brehme fue reconocido por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) como “Memoria del Mundo Regional” en el registro *Memoria del Mundo de América Latina y el Caribe*, lo cual permite que la obra de Brehme mantenga un sentido de vigencia en la memoria social. Mayra Mendoza Avilés Subdirectora de la Fototeca Nacional señala que el fondo Hugo Brehme se compone de 2323 piezas fotográficas, sin embargo es una lástima que actualmente sólo existe la posibilidad de consultar como reprografías digitales en línea 2095 de esas piezas. Gracias a la difusión del acervo de esta Fototeca Nacional a través del canal 11 de la televisión mexicana, sabemos que tienen en su resguardo en el Fondo Teixidor un álbum atribuido a Hugo Brehme, en el que se muestra una compilación de fotografías sobre la Revolución mexicana; los Zapatistas en Xochimilco, en agosto de 1914; Pancho Villa, en

³⁸ ISAD (G): *Norma Internacional General de Descripción Archivística*, adaptada por el Comité de Normas de Descripción, Estocolmo, Suecia, 19-22 de septiembre de 1999, Madrid, 2000.

³⁹ Derrida, Jacques, *Mal de Archivo*, Madrid, Trotta, 1997, p. 9.

⁴⁰ Fondo Hugo Brehme, Fototeca Nacional, SINAFO, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Pachuca, México.

⁴¹ La Fototeca Nacional constituye el acervo fotográfico más importante del país y es uno de los más relevantes en el mundo, ya que resguarda alrededor de 900 000 piezas fotográficas, agrupadas en 41 fondos que representan el trabajo de más de mil autores y cubren un arco temporal que abarca desde 1847 hasta nuestros días. Esa amplitud histórica y temática hace posible revisar los episodios sociales, políticos y artísticos más significativos de México, así como las formas de vida cotidiana, la evolución del paisaje, el desarrollo urbano y la paulatina transformación de la identidad de sus habitantes. Flores Reyes, *op. cit.*, 2010, p. 76.

diciembre de 1914; y la Invasión norteamericana en Veracruz, en abril de 1914.⁴²

Curiosamente en la XXXV Reunión Nacional de Archivos organizado por el Archivo General de la Nación⁴³ los conferencistas comentaban que existía actualmente un doble riesgo de digitalizar los archivos pues además de la difusión del acervo podía llegar a ser un pretexto para restringir el acceso a los objetos fotográficos patrimoniales.

El Museo Franz Mayer de la Ciudad de México es una institución privada que valiosamente resguarda parte de la obra fotográfica de Hugo Brehme. En su acervo se puede consultar un álbum que el coleccionista Franz Mayer creó a partir de varias fotografías que él mismo había conservado. Dicho álbum contiene varias fotografías tomadas por Hugo Brehme. Se sabe por la publicación electrónica del historiador Arturo Guevara Escobar que Brehme era fotógrafo oficial de la colonia alemana.⁴⁴ Probablemente, Franz conservó imágenes de este fotógrafo pues sus fotografías debieron ser imágenes de la memoria de su comunidad alemana en México.

Además de que estos dos ciudadanos alemanes compartían su participación en la comunidad alemana, lo que se puede sumar a esta primera observación del álbum es que las imágenes que lo componen representan iconográficamente la pasión que Franz y Brehme por los paisajes mexicanos, sobre todo por las vistas de los volcanes. Así, uno de los temas que sobresalen en este contenedor de imágenes es la comunidad alemana y los paisajes volcánicos. Es importante mencionar que en el mismo álbum se pueden apreciar otras imágenes que hacen referencia a zapatistas durante la revolución mexicana.

La Fototeca Constantino Reyes Valerio de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH también resguarda fotografías de Brehme, lo relevante en este acervo es que pude identificar una fotografía contenida en el Álbum 2, Tomo VIII del "Colegio de las Vizcainas"⁴⁵ la cual no cuenta con ningún dato referido a la procedencia de la foto. Este objeto fotográfico está descontextualizado como ilustración pero al mismo tiempo es valorada como una representación iconográfica dentro de un conjunto de monumentos nacionales. Su importancia es la referencia a un monumento histórico, el Colegio de Vizcainas, registrado en las primeras dos décadas del

⁴² INAH Noticias Abril 2013. INAH TV. Consultado el 30 de noviembre de 2014, en línea: <http://youtu.be/Vffx7U8oDtU?t=9m51s>

⁴³ Mesa "Preservación del patrimonio documental en México", en la XXXV Reunión Nacional de Archivos, Centro Cultural Universitario Bicentenario, Ciudad de San Luis Potosí, México, 8 de octubre de 2013.

⁴⁴ Blog de Arturo Guevara Escobar, "Fotógrafos de la Revolución 1910-1920". En línea: www.fotografosdelarevolucion.blogspot.mx Consultado el 10 de noviembre de 2014.

⁴⁵ Hugo Brehme, *op. cit.*, (Ed. Facs.) 1990, p. 25.

siglo XX. De acuerdo con el conocimiento de procesos fotográficos, se sabe que la imagen contenida en ese objeto fotográfico, si no lleva un adecuado tratamiento de conservación, tiende a ir desvaneciéndose con el tiempo; por ello es importante que no sólo merezcan medidas de preservación los edificios patrimoniales sino también sus distintas representaciones. Ya que también a través de sus variados registros podemos también darnos una pequeña idea de sus condiciones materiales en sus distintos tiempos.

Asimismo, consulté los catálogos del Fondo Casasola de la Ciudad de la Ciudad de México, la sorpresa en este gran acervo es que logré identificar cinco imágenes que han sido reproducidas análogamente a lo largo del siglo XX en calendarios y postales para su venta al público en general. Por lo que estas reprografías fotográficas han mantenido la difusión y vigencia de la obra de Brehme. Las imágenes corresponden a “La Catedral”, “La casa de los Azulejos”, “Avenida Francisco I. Madero”, “Teatro Nacional (en construcción)” y “Cámara de Diputados”.⁴⁶ De acuerdo a los encargados del establecimiento Casasola, las fotografías de Brehme son muy importantes en su acervo y la mayoría de la gente que acude a este local para adquirir estas reproducciones fotográficas son extranjeros. Es importante reflexionar sobre la difusión que tuvo y ha tenido esta agencia fotográfica sobre la obra de Hugo Brehme.

Un acervo imprescindible y particular donde se localizaron fotografías de nuestro Hugo Brehme fue en el Archivo General de la Nación, en la Serie “Propiedad Artística y Literaria”, del Fondo “Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes”.⁴⁷ Se identificaron cuatro imágenes que se facturaron del mismo negativo que cuatro imágenes contenidas en *México pintoresco* (1923), sólo que en formato de tarjeta postal, en medidas de aproximadamente 14 x 9 cm, estas imágenes son identificadas en su fondo con las siguientes clasificaciones y títulos: 1) PAL/122. Catedral Metropolitana, interior del Coro; 2) PAL/115. Interior del coro de la Catedral Metropolitana; 3) PAL/112. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México; 4) PAL/104. Teatro Nacional.

Además de estas fotografías, en el fondo se encuentran otras imágenes relacionadas con los motivos arquitectónicos incluidos en *México pintoresco*, muy posiblemente sean parte del trabajo no seleccionado y editado para la famosa publicación, las imágenes también en formato de tarjeta postal son: PAL/97. “Estatua de Cuauhtémoc México, D.F.”; PAL/98. Monumento de la Independencia; PAL/99. Biblioteca Nacional, antiguo Convento de San Agustín; PAL/101. “El

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 5, 9, 10, 15, 17.

⁴⁷ Serie: Propiedad Artística y Literaria, 1/6, Fondo: Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, Archivo General de la Nación, Ciudad de México, CIG/2014. H. Br. Ciudad de México, Página 11-30. Archivo General de la Nación, 2014.

Correo, México D.F.”; PAL/105. Teatro Nacional; PAL/106. Teatro Nacional; PAL/107. “Chapultepec, Fuente colonial”; PAL/111. Fuente en la Alameda Central, “La Victoria”; PAL/119. Catedral Metropolitana, interior; PAL/123, PAL/124, PAL/125. Colegio de San Idelfonso; PAL/126. Colegio de San Idelfonso;

Este fondo es importante porque las fotografías contenidas en él fueron facturadas y seleccionadas por el propio Brehme. Varios de estos objetos fotográficos son tarjetas postales con línea negra en su lado anverso y fueron registradas con una marca de sello en tinta morada del propio Brehme con la leyenda “Propiedad Artística de Hugo Brehme, Fotógrafo. México D. F. [...]”. Este tipo de sellos ya había sido consignado por Arturo Guevara Escobar en su estudio en línea sobre más tarjetas postales de Brehme pertenecientes a otras colecciones.⁴⁸

Además de tener esta marca de sello las tarjetas de este fondo tienen dos marcas de sellos institucionales: “No. Propiedad Artística y Literaria” y “Archivo General de la Nación. 15. Feb. 1924. México”,⁴⁹ los sellos constan que Brehme había realizado, a finales del mes de diciembre de 1923, en el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, el trámite de “Propiedad Artística y Literaria”. A través de este registro se puede decir que la obra fotográfica de Brehme era, y es, una obra artística, actualmente se puede llegar a considerar que la obra de este fotógrafo no fue considerada en su época de creación como arte, pero esta consignación oficial puede ayudar a sostener los argumentos de Brehme para considerar su obra artística, al margen de las valoraciones del siglo XXI.

Sobre el estudio de las postales fotográficas de Hugo Brehme es de obligada la consulta la investigación de Susan Toomey Frost de la Universidad de Texas,⁵⁰ ya que en su investigación se pueden llegar a corroborar datos que correspondan, sobre todo, a las técnicas de manufacturación de estos objetos fotográficos, como los datos de los sellos “Las postales más

⁴⁸ Arturo Guevara Escobar, “Hugo Brehme, 1930”, en *Fotógrafos de la Revolución 1910-1920*, 3 de abril de 2011. Consultado el 30 de noviembre de 2014, en línea:

<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.mx/2011/04/hugo-brehme-1930.html>

⁴⁹ Dicho registro quedó consignado en el *Diario Oficial*. Secretaría de Gobernación. México, Martes 22 de enero de 1924. Tomo XXVI, Núm. 18. [P. 333.], “Por el presente hago constar que el libro de la “Propiedad Intelectual”.- a fojas 24/11v., bajo el número dos mil seiscientos cincuenta y dos, se ha registrado un colección de ciento cincuenta y siete Tarjetas Postales, que representan paisajes y edificios de México,” de la que se reserva los derechos de propiedad artística el señor Hugo Brehme, domiciliado de esta capital”.

⁵⁰ Susan Toomey Frost, “Die Postkarten von Hugo Brehme”, en Michael Nungesser (ed.), *Hugo Brehme-Fotógrafo. México entre revolución y romanticismo*, Berlin, Verlag Willmuth Arenhövel, 2004; Susan Toomey Frost, “Die Postkarten von Hugo Brehme”, página Web; <http://susanfrost.org/>. Consultado el 30 de noviembre de 2014; Susan Toomey Frost, *Timeless México: the photographs of Hugo Brehme*, Austin, University of Texas Press, 2011.

antiguas llevan dos direcciones: Apartado de Correos 5253 y 1a. San Juan de Letrán N° 3, Ciudad de México”, o referencias a la reproducción de estas postales “En la actualidad no se encuentran originales de Brehme/Casasola de aquella época, aunque hay editores de postales que están reproduciendo estas imágenes sobre tarjetas modernas que resultan fácilmente identificables como nuevas”. En este sentido, la pasión de Susan Toomey como coleccionista de postales de H. Brehme es para nosotros valioso porque al mismo tiempo documenta la obra de este fotógrafo alemán: “Las postales de Brehme están esparcidas por todo el mundo. Gracias a su conservación en colecciones, su exposición en museos y la publicación de imágenes antiguas, podemos ver el México que Hugo Brehme vio a través de las lentes de su cámara”.⁵¹

1.2.1. Herramientas para la búsqueda iconográfica

El acceso y la recuperación de fuentes fotográficas en archivos en América Latina es una tarea complicada debido a los criterios utilizados para el resguardo y organización de este tipo de documentos tanto en instituciones públicas como en privadas o, en su defecto, por la inexistencia de instituciones encargadas de su patrimonio fotográfico, como en el caso de Panamá. La fotografía como documento ha sido catalogada y conservada de acuerdo a criterios archivísticos, sin embargo no hay una norma generalizada para este tipo de documentos; lo que sí se puede decir es que existen normas internacionales que permiten distinguir criterios similares de catalogación, y que aunque han sido creadas para documentos escritos éstas se han adaptado a las fuentes iconográficas. Para la documentación y descripción de las imágenes fotográficas podemos adaptar la *Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD-G)*,⁵² a través de ella es posible identificar los diversos elementos que componen los procesos de un acervo, fondo o colección documental como el de “valoración, selección y eliminación”. La recuperación de información en la documentación de nuestras fotografías nos proporciona diversos datos para desarrollar un análisis más completo de nuestros conjuntos fotográficos (unidades simples y compuestas). La ISAD-G ha sido bien incorporada a los “Lineamientos para

⁵¹ Susan Toomey Frost, “Die Postkarten von Hugo Brehme”, página Web; <http://susanfrost.org/>. Consultado el 30 de noviembre de 2014

⁵² *ISAD (G): Norma Internacional General de Descripción Archivística*, adaptada por el Comité de Normas de Descripción, Estocolmo, Suecia, 19-22 de septiembre de 1999, Madrid, 2000.

la descripción de fotografías”, 2012,⁵³ por el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS)⁵⁴, y se ha convertido en una propuesta metodológica adecuada para el análisis de imágenes fotográficas en la investigación social.

Además de los lineamientos, otra herramienta para cotejar imágenes sobre la ciudad de México a finales del siglo XIX y XX es la puesta en línea de la fototeca digital *Huellas de Luz* también del Instituto Mora. En este sitio web se reúne una importante cantidad de imágenes patrimoniales de América Latina, siglos XIX y XX; su finalidad consiste en contribuir a la preservación, conocimiento e investigación humanística.⁵⁵

En la documentación fotográfica, en la cual se considera el análisis morfológico y de contenido de la imagen, permanece la reflexión acerca de las formas en las que se han realizado las interpretaciones de estos documentos iconográficos, sobre todo si tomamos en cuenta que han sido recientemente considerados como documentos: “Son relativamente pocos los historiadores que consultan los archivos fotográficos, comparados con los que trabajan en los depósitos de documentos manuscritos o impresos”.⁵⁶ Como menciona Derrida, en *Mal de archivo*, la labor del arconte en el momento de consignación de los documentos requiere necesariamente de una labor hermenéutica.⁵⁷ Esta labor hermenéutica de la fotografía es sumamente significativa considerando que es posible que a través de la puesta en línea del patrimonio material se tenga la oportunidad de conocernos a través de nuestro pasado y de reforzar con ello nuestra identidad. También se debe mencionar que el acceso virtual al patrimonio fotográfico no sustituye ni reemplaza a los objetos análogos, resguardados en las instituciones públicas o por particulares, la función principal es que la construcción de conocimiento en ambos espacios se enriquezca mutuamente. En todo caso preservar sería una función relevante en la digitalización de los fondos y acervos fotográficos: “Digitalizar es una forma de preservar el patrimonio cultural, es hacer un

⁵³ Aguayo, Fernando y Julieta Martínez, “Lineamientos para la descripción de fotografías”, en Aguayo, Fernando y Lourdes Roca, (coords.), *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos*, México, Instituto Mora, CONACyT, 2012, pp. 191-228.

⁵⁴ El LAIS forma parte del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, institución pública mexicana adscrita al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y ubicada en la Ciudad de México.

⁵⁵ Esta fototeca no sólo ha sido un detonador en la expansión de conocimiento también ha sido una de las primeras referencias de su tipo en nuestro país; lo cual permite contribuir digitalmente, y sin afán de lucro, a posibles y futuras investigaciones en las ciencias sociales y humanidades. Fototeca digital, *Huellas de Luz*: <http://lais.mora.edu.mx>

⁵⁶ Peter Burke, *op. cit.*, 2001, p. 12.

⁵⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, 1997, pp. 10-11.

⁵⁸ Ortíz Williams, Mayra J., “e-p@trimonio. El Patrimonio de México, y cómo hacerlo virtualmente nuestro”, en Escalante Gonzalbo, Pablo (coord.), *Idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Tomo II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, p. 374.

registro de lo que existe con la finalidad de que perdure más que en los medios tangibles conocidos hasta el día de hoy”.⁵⁸

⁵⁸ Ortíz Williams, Mayra J., “e-p@trimonio. El Patrimonio de México, y cómo hacerlo virtualmente nuestro”, en Escalante Gonzalbo, Pablo (coord.), *Idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Tomo II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, p. 374.

CAPÍTULO II

2. La Ciudad de México; primeras décadas del siglo XX

La Ciudad de México y su Centro Histórico ha sido material de estudio en distintas disciplinas: la historia, la arqueología, la antropología, el urbanismo, la arquitectura y la sociología; el estudio de su patrimonio ha sido recuperado por disciplinas como la conservación, la restauración, y su documentación y catalogación por la archivonomía. En la reconstrucción histórica de este capítulo sobre la ciudad de México me apoyo en distintas fuentes bibliográficas pero sobre todo en las de enfoque histórico.

En gran parte de este capítulo incorporó el contexto de manufactura de *México pintoresco*, 1923, tomando en cuenta que la obra se creó durante los últimos años del Porfiriato y durante los primeros diez años del levantamiento armado, la Revolución mexicana.

2.1. El Centro Histórico de la Ciudad de México

Los primeros asentamientos del territorio nacional se han logrado identificar a través del estudio de restos materiales, los más antiguos se remontan aproximadamente en el año 20000, contando del presente hacia atrás.⁵⁹ A partir de esos asentamientos se fueron desarrollando las primeras ciudades de Mesoamérica (1200 a. C. - 1521 d. C.), se han identificado como grandes áreas culturales, el Altiplano Central, la Costa del golfo, Oaxaca y el Área Maya; del conocimiento arqueológico y del urbanismo, sabemos que el trazado de nuestra ciudad tiene como base la traza de los principales centros ceremoniales y urbanos de la civilización mesoamericana; ubicados territorialmente en el Altiplano Central y desarrollados en el período Post Clásico (900 d.C.– 1521 d.C.). Esta cultura tenía como antecedente a la cultura teotihuacana del período Clásico, con apogeo entre 200 a.C. y 750 d. C. Los antecedentes prehispánicos no sólo son importantes para la construcción del discurso mexicanista del Estado Nacional también es importante porque reconocer el trazado prehispánico es reconocer, al mismo tiempo, la constitución de nuestro espacio actual.

⁵⁹ Enrique Florescano (coord.), *Atlas Histórico de México*, México, Secretaría de Educación Pública, Siglo Veintiuno Editores, 1983, p. 14.

De esta forma, el Centro Histórico de la Ciudad de México mantiene continuidad histórica en su ubicación geográfica a pesar de la imposición de un trazo urbano sobre el otro, y a pesar de que se sepultaron las edificaciones prehispánicas de Tenochtitlán.

La batalla sangrienta del sitio de Tenochtitlán, en mayo de 1521, consolidó la conquista española y después de ello fue necesario dar continuidad a la colonización con la reorganización del espacio. Fue entonces cuando Hernán Cortés encargó al geómetra y alarife español Alonso García Bravo realizar la traza urbana de la nueva Ciudad de México, que resultó en una traza urbana híbrida.

Pero además de una continuidad de ubicación geográfica también hubo una continuidad de ese espacio como espacio de poder, del imperio Azteca al virreinato de la Nueva España. Las características básicas de esta nueva ciudad son sus calles rectas y plazas regulares, y las coincidencias del modelo urbano indígenas y el hispano, de acuerdo al urbanista e historiador Héctor Quiroz, se pueden citar de la siguiente manera:

La organización de la ciudad en barrios por origen, familia o actividad económica.

La segmentación del espacio urbano, la marcada separación entre la clase gobernante residente en los centros ceremoniales y la masa de campesinos y artesanos, situación que se repite en la ciudad colonial.

La preponderancia en el paisaje urbano, tanto en altura como en volumen, de edificios religiosos, es decir, basamentos piramidales e iglesias que dominaron el perfil de las ciudades precolombinas y coloniales.⁶⁰

Durante el desarrollo económico, político y administrativo de la ciudad virreinal, la Ciudad de México se convirtió en la urbe más importante de la Nueva España: fue el asiento de las más altas jerarquías políticas, administrativas y culturales y el polo que acaparó la mayoría de las actividades comerciales. Desde mediados del siglo XVI era el centro sobre el cual giraba el conjunto del sistema urbano.⁶¹

*

Las edificaciones coloniales. En el proceso de urbanización de la Nueva España, las Ordenanzas

⁶⁰ Héctor Quiroz Rothe, *Ciudades mexicanas del siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 35.

⁶¹ Enrique Florescano, *op. cit.*, 1983, p. 84.

de Poblaciones de Felipe II, en 1573,⁶² determinaron la forma y organización urbana de nuestra ciudad, y sus huellas se reconocen hasta nuestros días, “tanto en la traza reticular de las zonas centrales de muchas ciudades mexicanas, como en la imagen de las plazas principales enmarcadas por la iglesia, el ayuntamiento y los portales comerciales”.⁶³ De esa forma, se fue configurando una arquitectura colonial a través de los principios del humanismo y de los criterios estéticos del Renacimiento italiano.⁶⁴ En esa época se fundaron las principales edificaciones civiles y religiosas del Centro Histórico, como la Catedral y el Palacio Virreinal (ahora Palacio Nacional), y el Palacio del Ayuntamiento. Estas tres edificaciones eran una expresión arquitectónica de estilo barroco novohispano.⁶⁵

El barroco en la arquitectura de la Ciudad de México era una expresión que aspiraba a la unidad social, por ello el barroco no se incorpora en México como un estilo de creación sino que tiene una función de adaptación “se convierte en un arte de recreación, de invención sobre un material dado”.⁶⁶

*

En la segunda mitad del siglo XVIII, la Corona y sus ministros ilustrados aplicaron en América las Reformas Borbónicas, con sus medidas políticas, administrativas y económicas transformaron a la Nueva España. Con la influencia francesa de la corte borbónica, y sus ideas de la ilustración, las reformas también influyeron en la transformación formal del espacio americano.⁶⁷ Se puso en

⁶² Cabe mencionar una cita referida a la influencia de Felipe II en la promulgación de estas Ordenanzas, “toma el pasado para elaborar el futuro, se sirve de lo construido y reelabora la teoría de la ciudad, la reinventa y la inventa para el futuro. Iris M. Zavala (coord.), *Discursos sobre la 'invención' de América*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 246.

⁶³ Héctor Quiroz, *op. cit.*, 2008, p. 38.

⁶⁴ El modelo de la ciudad renacentista se caracteriza por la traza de retícula regular, ya sea en damero o radial, atendiendo a los criterios de higiene o defensa de la época, así como a los principios de una estética clásica basada en la homogeneidad del trazo y de la arquitectura, con paramentos ordenados y perspectivas monumentales. Héctor Quiroz, *op. cit.*, 2008, p. 36.

⁶⁵ Este estilo se inicia alrededor de 1630 pero “sus últimas manifestaciones son contemporáneas del neoclasicismo y algunas de sus consecuencias llegan hasta muy avanzado el siglo XIX, en lo que Francisco de la Maza ha llamado “barroco republicano”. Agustín Piña Dreinhoffer, *Arquitectura Barroca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 9.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁷ En el campo de las artes se creó la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, (aprobada por el rey en 1783, y oficialmente inaugurada en 1785), la que marca específicamente las reformas borbónicas en el terreno artístico,...institución oficial para la enseñanza y control de la producción tanto artística como artesanal, obedeciendo a necesidades planteadas por la economía liberal, que encontraba en la organización de los gremios demasiados obstáculos para desarrollar el libre comercio.
http://www.palaciomineria.unam.mx/arquitectura/arte_neoclasico_1.php

marcha la modernización urbana de la ciudad, se construyeron iglesias y palacios con un estilo arquitectónico neoclásico. Es justo en este período cuando se funda, por cédula real, la Academia de San Carlos, 1778, y son enviados a México maestros del neoclásico, estilo predominante en Europa. De los españoles progresistas de este período, el escultor y arquitecto valenciano Manuel Tolsá fue quien coordinó la obra más representativa en este estilo arquitectónico, el Palacio de Minería (1797 a 1813).

Las posibilidades formales de este estilo fueron amplias, como lo señala Agustín Piña, en *Arquitectura Neoclásica*, 2013, “va a ser el último movimiento que presente múltiples posibilidades, es decir, que con la misma fachada se podían cubrir diferentes funciones... no hay diferencia entre una escuela, un hospital, un banco o una iglesia. Era lo mismo la Cámara de Diputados que un hotel o un depósito. Y el eclecticismo cubrió las ciudades americanas de norte a sur, durante casi un siglo entero, sin contar con las varias recaídas que ciertos gobiernos de nuestro siglo padecieron”.⁶⁸

2.1.1. La Ciudad de México durante el liberalismo de inicios de siglo XIX

En aproximadamente dos siglos, sobre la traza urbana de la Ciudad de México se edificaron y se vistieron con distintos estilos arquitectónicos a las edificaciones más representativas del Centro Histórico. Sin embargo, durante la expansión urbana del siglo XIX todavía se incorporaron al espacio urbano del centro histórico otras expresiones artísticas.

Durante la guerra de independencia, 1810-1821, algunas ciudades se establecieron como sedes de los poderes de estados de la República, y ello contribuyó al desarrollo de centros administrativos. En el Segundo Imperio el gobierno de Maximiliano de Habsburgo (1863-1867), apoyado por conservadores mexicanos, la iglesia católica y el ejército francés, inspirado en los bulevares parisinos ordenó a construir el Paseo de la Emperatriz, ahora Paseo de la Reforma, para conectar el centro de la Ciudad de México con la residencia del emperador el Castillo de Chapultepec. Además por la influencia de las academias de arte europeas, las “plazas de origen colonial se transformaron en jardines, siguiendo el modelo francés, se instalaron kioscos, bancas

⁶⁸Agustín Piña Dreinhoffer, *Arquitectura Neoclásica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 4.

y fuentes, con lo que adquirió el aspecto y las funciones que todavía hoy caracterizan a estos espacios tradicionales. Paralelamente se multiplicó la construcción de mercados cerrados en sustitución de los tianguis al aire libre.⁶⁹

Lo más significativo de este período fue el triunfo del Partido Liberal sobre los conservadores (1860), las Leyes de Reforma y su Ley de Desamortización de Bienes del Clero obligaron a la Iglesia a vender sus bienes inmobiliarios. Esta ley transformó el uso de varias edificaciones e incluso la demolición de varias de ellas, como adecuadamente nos expone con testimonios iconográficos Guillermo Tovar y de Teresa en sus dos volúmenes de *La Ciudad de los Palacios*, 1990.⁷⁰ En ese contexto liberal se fueron construyendo los primeros edificios modernos como tiendas departamentales, teatros y oficinas públicas, estos cambios contribuyeron a la transformación del paisaje urbano.⁷¹

Antes de continuar, y siguiendo el análisis de Quiroz (2008), quiero mencionar algunas características urbanas que se crearon durante el proceso histórico referido sucintamente, se puede decir que los centros históricos que se desarrollaron durante la colonia comparten los siguientes elementos: a) La traza con tres variantes: la retícula en damero (con manzanas cuadradas o rectangulares); la retícula regular con deformaciones resultado de adecuaciones al terreno, y la retícula irregular, que resulta de la adaptación del tejido urbano a una topografía accidentada; b) La existencia de una plaza central rodeada por la catedral o parroquia, la sede de gobierno (incluyendo palacios municipales o estatales) y los portales comerciales; c) Se incluyen también las dos aportaciones del urbanismo ilustrado a la ciudad tradicional: la plaza ajardinada y el paseo o alameda.⁷²

A lo largo del siglo XIX, el desarrollo urbano del centro observa diversos cambios, que constituyen manifestaciones de las transformaciones sociales e ideológicas. Desde la Colonia había la idea de conformar al centro del poder político como una cuadrícula ordenada contrastada con la periferia asimétrica y no planificada, en el siglo XIX lo que ocurre es que se observan cambios en el centro que le dan mayor uniformidad, mayor regularidad, el Zócalo es una muestra de ello, el mercado que ocupa una parte de él es eliminado para dar paso a un espacio amplio y plano, que está rodeado de símbolos del poder real de la época.

El complicado periodo por la configuración de un orden político y social que concluyera el

⁶⁹ Héctor Quiroz, *op. cit.*, 2008, p. 44

⁷⁰ Guillermo Tovar de Teresa, *La Ciudad de los Palacios*, México, Fundación Cultural Televisa, Espejo de Obsidiana, 1990.

⁷¹ Héctor Quiroz, *op. cit.*, 2008, p. 43

⁷² *Ibid.*, p. 46.

largo orden colonial tiene manifestaciones diversas en la ciudad. La búsqueda de limitar el poder político de la iglesia que acontece en la segunda mitad del siglo lleva a los gobiernos a construir instituciones que le desplacen, de ello surgen nuevas construcciones civiles, que se constituyen espacios del ejercicio del poder civil, del naciente estado mexicano.

Con el crecimiento económico que ocurre en el porfiriato el trazo urbano se ve en la necesidad de modificarse para extenderse, pero sobre todo para ser funcional de acuerdo a las nuevas necesidades, los edificios sede de los poderes públicos deben adaptarse a una afluencia creciente de la población en tanto que el poder del estado se fortalece. La inserción de México al mercado mundial, el flujo de las inversiones, y el crecimiento de la clase media generan nuevas necesidades que el gobierno trata de satisfacer.

El centro histórico observa la llegada creciente de comercios y representaciones de firmas extranjeras que modifican su constitución anterior. En esta época se impulsa el desarrollo de diversas formas de tecnologías urbanas en el centro histórico, las calles deben adaptarse a la aparición de los automóviles, el transporte masivo, los servicios urbanos, la telefonía, electricidad, etc..

Al buscar la consolidación del Estado mexicano, el porfirismo necesitó construir una idea de la mexicanidad, de modo que recurrió al pasado prehispánico como un elemento importante. En ese tiempo se realizaron excavaciones y se recuperaron objetos prehispánicos, los cuales se integraron a la construcción de lugares de culto de la mexicanidad porfiriana como el Museo de Nacional.

El sustrato ideológico porfirista, cuyos ejes era el progreso y la modernización, entre otros, se manifiesta en la modificación del espacio urbano. Se pretendía hacer de la capital una ciudad al estilo europeo, aparecen las construcciones afrancesadas, los monumentos, las plazas y servicios públicos, que como se menciona arriba tienen también la función de satisfacer las necesidades creadas por el crecimiento económico.

2.2. La capital durante el Porfiriato

Después este largo proceso histórico de urbanización y de transformaciones arquitectónicas de la Ciudad de México, a inicios de siglo XX, el fotógrafo alemán Hugo Brehme desembarcó en Veracruz y llegó a la Capital de la Ciudad en 1905, en ese momento conoce el espacio gobernado

por Porfirio Díaz, quien culturalmente mantenía “el propósito de halagar estéticamente a la nueva «aristocracia» mexicana, al mismo tiempo que difunde mediante la arquitectura y la pintura la ideología del estado porfirista”.⁷³ La ciudad era para Díaz un espacio a través del cual podía expresar la modernidad del país. En ella estaban contenidos los poderes de la República, los espacios culturales más representativos y la industria. En este contexto, Brehme registró fotográficamente las edificaciones más representativas de la ciudad en su publicación *México pintoresco* (1923).

Territorialmente la Ciudad de México continuó configurándose a inicios del siglo XIX, en 1824 cuando el Congreso de la unión decretó la creación del Distrito Federal, tomando como centro la Plaza de la Constitución y un radio de 8 380 metros.⁷⁴ A principios del siglo xx, en 1903, el Distrito Federal se conformó por 13 municipalidades y no con las 16 delegaciones⁷⁵ como actualmente la conocemos:

[...] el nuevo siglo trajo consigo la Ley de organización política y municipal (26 de marzo de 1903) que reconoció los límites establecidos en 1898, aunque dividió el territorio interno en 13 municipalidades y modificó su forma de gobierno bajo la dependencia directa del Ejecutivo. De esta suerte, el espacio comprendido por el Distrito Federal quedó formado por los municipios de México, Guadalupe Hidalgo, Azcapotzalco, Tacuba, Tacubaya, Mixcoac, Cuajimalpa, San Ángel, Coyoacán, Tlalpan, Xochimilco, Milpa Alta e Iztapalapa. División que sobrevivió a la Revolución mexicana y subsistió hasta la segunda década del siglo XX, a pesar de que en materia política los municipios del Distrito perdieron la batalla frente al ascenso del Estado moderno.⁷⁶

En el proyecto nacional de Díaz la delimitación geográfica y sus representaciones son elementos fundamentales para la construcción de lo mexicano frente al mundo. Una de las obras

⁷³ Enrique X. de Anda, *Historia de la arquitectura mexicana*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p. 149.

⁷⁴ Flores Reyes, Alfonso, Idelfonso García Lara y Nora Hernández Valdés (coords.), *Atlas de infraestructura cultural de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 15-16.

⁷⁵ Delegaciones: Álvaro Obregón, Azcapotzalco, Benito Juárez, Coyoacán, Cuajimalpa de Morelos, Cuauhtémoc, Gustavo A. Madero, Iztacalco, Iztapalapa, La Magdalena Contreras, Milpa Alta, Tláhuac, Tlalpan, Venustiano Carranza y Xochimilco.

⁷⁶ Pérez Toledo, Sonia, Martha Ortega Soto y Federico Lazarín Miranda, “La Ciudad de México y el Distrito Federal: Jurisdicción territorial, gobierno y administración, 1524- 1992”, en Güemes H., Lina Odena, *Archivo Histórico del Distrito Federal, Guía General*, México, Gobierno del Distrito Federal, 2000, p. 44.

más relevantes durante este período fueron las representaciones cartográficas de García Cubas quien siempre estuvo convencido de la necesidad y utilidad de crear una imagen del territorio nacional acorde con los nuevos tiempos.⁷⁷

La concepción del territorio mexicano se fue construyendo y delimitando por intelectuales y el desarrollo científico, así como por conocimientos aportados por viajeros extranjeros durante el siglo XIX, entre ellos, el más destacado fue el alemán Alexander von Humboldt (1769-6-1859). La creación de sus representaciones cartográficas, litográficas, dibujos y pintura paisajística contribuyó al reconocimiento de México en el mundo moderno; para ese estudio vale consultar la compilación de Carlos Herrejón Peredo, *La formación geográfica de México*, 2011.

En esta época la producción de imágenes litográficas permitió una difusión más amplia, dentro de la oligarquía criolla, de las representaciones de la Ciudad de México, de los alrededores y de la República Mexicana, así como de los “tipos mexicanos” de finales del siglo XIX y principios del XX.

Las litografías eran imágenes editadas y publicadas en álbumes que seguramente Brehme conoció como el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885), *México pintoresco, artístico y monumental* (1880), y el *Álbum fotográfico: México pintoresco y artístico* (ca. 1875).⁷⁸ Al mirar estos álbumes y las imágenes fotográficas de Brehme se puede apreciar la influencia en su narración fotográfica de *México pintoresco* de estos registros litográficos. “La Capital” moderna y “Los alrededores de la Capital”, “Los volcanes”, “Vistas del interior del país”, “Arqueología mexicana” y “Tipos” son agrupaciones de imágenes que en su narrativa van dando forma a la idea que se había gestado de México.

En el gobierno de Porfirio Díaz el país alcanzó cierta estabilidad, después de tantos años de guerra, lo cual se reflejó en el aumento demográfico y en la expansión de los centros urbanos. La modernización urbana incluyó la dotación de drenaje, alumbrado y otros servicios públicos, la pavimentación y la construcción de hospitales, mercados, cárceles y edificios que albergaban a una creciente burocracia gubernamental y a un sector de servicios en expansión:

[...] los límites de la traza original de la urbe se desbordaron y tocaron los

⁷⁷ Salvador Álvarez, “Patrimonio territorial y fronteras: la visión del Estado mexicano en el siglo XIX”, en Carlos Herrejón Peredo (coord.), *La formación geográfica de México*, Tomo I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011. p. 97.

⁷⁸ Briquet, Alfred y Claude Désiré Charnay, (fotógrafos), Julio Augusto Michaud (editor), *Álbum fotográfico: México pintoresco y artístico*, México, ca. 1875; García Cubas, Antonio, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Debray succs., 1885; Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Imprenta de la Reforma, 1880.

de las municipalidades del Distrito Federal cercanas a ella. De hecho, después de más de cinco décadas de estancamiento en las que los conflictos políticos y la falta endémica de recursos inhibieron el crecimiento de la capital, la “pax” porfiriana allegó recursos y creó los mecanismos institucionales que permitieron el tránsito de la ciudad de antiguo régimen a la ciudad moderna.⁷⁹

En el contexto porfiriano, la imagen urbana presentó calles con comercios exclusivos, casas de importación, oficinas, cafés y los primeros cines, los cuales adquirieron una apariencia europea o norteamericana que contrastaba con la marginación de la mayoría de la población.⁸⁰ Los anuncios y direcciones de las casas comerciales de época los podemos conocer a través de la obra de Figueroa Domenech, J., *Guía general descriptiva de la República Mexicana*, 1899.⁸¹

2.2.1. Los últimos años del gobierno de Díaz (1900-1910)

El gobierno de Porfirio Díaz ha sido ampliamente estudiado en la historiografía de México, desde los efectos de su política modernizadora en el crecimiento económico, la expansión del ferrocarril, la exportación de materias primas, la polarización entre campo y ciudad, hasta la pugna entre la élite y la consolidación del autoritarismo que derivó en el conflicto armado. Lo que interesa aquí es hacer énfasis en el aspecto cultural.

El ámbito de la vida cotidiana en la Ciudad de México estaba dominado por la élite porfirista, y en la cultura se observaba bien ese dominio. Esta élite promovía el pensamiento positivista tanto en el ámbito político como en el mundo cultural. Por ejemplo, en el mundo literario prevaleció la imitación a los cánones europeos, y aunque existían indicios del romanticismo, en general se buscaban las nuevas formas del arte europeo. La élite porfirista, buscaban en cierto modo un acercamiento con la cultura de los países potencia de la época, promoviendo la arquitectura europea.

La modernización se impulsó desde un régimen autoritario de corte liberal, con influencia

⁷⁹ Pérez, Ortega y Lazarín, *op. cit.*, 2000, p. 43.

⁸⁰ Héctor Quiroz, *op. cit.*, 2008, p. 45.

⁸¹ Figueroa Domenech, J., *Guía general descriptiva de la República Mexicana*, México, Barcelona, R. de s.n. Araluce, 1899.

de ideas positivistas y sus principios de «orden y progreso» se establecía el desarrollo de la Nación y la contención de la participación política y el ejercicio de las libertades civiles; pero no sólo eso, además, bajo este lema se justificaba la represión hacia las expresiones de rebelión social.

En el ámbito de los gobiernos estatales había márgenes de acción para grupos contendientes que podían hacerse de poder local, siempre y cuando no pusieran en entredicho el liderazgo de Porfirio Díaz a nivel nacional.⁸² Vale recordar que la Ciudad de México se ha mantenido como una entidad que concentra el poder político, económico y social.

Mientras la élite porfirista buscaba construir su versión de la cultura mexicana combinada con elementos nacionales, la mayor parte de la población era analfabeta. En la ciudad ciertos grupos urbanos tenían acceso a periódicos con los cuales tenían cierta información. La difusión de las imágenes en los periódicos generó un impulso en las artes gráficas.

Sin embargo, la industrialización y el crecimiento económico no fueron las únicas manifestaciones de modernidad pues este proceso que configuró a la burguesía nacional también trajo consigo la lucha oligárquica por los espacios de poder político y económico. En esa pugna de poder hubo un conflicto visible entre los que se sentían excluidos y el de los influyentes “científicos”. Friedrich Katz menciona en *La guerra secreta en México*, 1992, que Díaz permitió y alentó la proliferación de grupos rivales como los científicos; y esto se manifiesta claramente en la elección de vicepresidente de Ramón Corral en 1904, y en destitución de Bernardo Reyes como ministro de guerra, que aglutinaba a terratenientes, hombres de negocios y militares del norte del país.⁸³ Este juego de poder que durante tanto tiempo operó Díaz fue posible también gracias a sus alianzas específicas con familias como la del empresario y militar Luis Terrazas, lo que le permitía tener un amplio control sobre zonas del país lejanas a la capital, como en el caso de Chihuahua. El control desmedido de la vida política y económica del país establecido mediante estas alianzas cerró espacios a los grupos excluidos y el cierre de estos espacios, refiere Katz, derivó en una ruptura del equilibrio logrado en la paz porfiriana. Una manifestación de esta ruptura ocurre cuando “La ofensiva de los científicos y la crisis económica de 1907 crearon una situación única y sin precedentes en el triángulo norte formado por los estados de Sonora, Chihuahua y

⁸² Sandra Kuntz Ficker, “Las claves del período”, en Hernández Chávez, Alicia (dir.), Kuntz Ficker, Sandra (coord.), *México, La apertura del mundo*, Tomo 3, 1880-1930, España, Fundación MAPFRE, Taurus, 2012., p. 16.

⁸³ Katz, Friedrich, “México: la restauración de la República y el porfiriato 1867-1910”, en Bethell, Leslie, *Historia de América Latina*. 9. México, América Central y el Caribe, c. 1870-1930, Barcelona, Crítica, Cambridge University Press, 1992. p. 69.

Coahuila.” donde sectores de todas las clases estaban unidos en oposición a Díaz.⁸⁴ En esta pugna política, el suceso que se puede considerar culminante fue en 1910 cuando la disidencia de la clase media y alta de la sociedad mexicana intentaron convencer a Díaz para que favoreciera como candidato a la vicepresidencia a Bernardo Reyes en lugar de un candidato científico. Cuando se hace visible el apoyo a Reyes por miles de persona Díaz lo envían en misión militar a Europa.⁸⁵ Esta maniobra política va a enfatizar el descontento social tanto en el ámbito rural como en el urbano.

A la llegada y establecimiento de Brehme en la Ciudad de México fotografió las edificaciones de la Ciudad de México y las Fiestas del Centenario de Independencia (1910). Aunque Brehme coincidió con la etapa que podemos llamar crisis del porfiriato, la obra de *México pintoresco* fue una representación de la aparente paz que se vivía en dicho periodo.

2.2.2. México frente al mundo en los últimos años del Porfiriato

En el gobierno de Díaz, México se incorpora en la economía internacional, Díaz necesitó promover la inversión extranjera para estimular el crecimiento y acrecentar la capacidad productiva del país en nombre de la nación.⁸⁶ Para los porfiristas su interacción con el extranjero se concentraba en el crecimiento material del país, “Se saludaba con febril entusiasmo la llegada de esos capitales y se les veía como el objetivo de la más sana política económica”,⁸⁷ pero además, consideraban que se debía aprovechar la presencia extranjera y la expansión del mercado nacional a través de una educación nueva en los mexicanos, aprovechando con ello la posibilidad de que los mexicanos se convirtieran en hombres nuevos, interesados en los negocios y en la riqueza, hombres de empresa, hombres modernos, capitalistas.⁸⁸

En el contexto de esa política porfiriana “los magos del progreso” presentaron los pabellones mexicanos en las Exposiciones Mundiales de París, 1889 y 1900; como describe Mauricio Tenorio Trillo, en *Artilugio de la nación moderna, México en las exposiciones universales*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁶ Córdova, Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana. La formación del nuevo régimen*, México, ERA, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1983. p. 79.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 80.

1880-1930, 1998: “Los magos no tardaron en darse cuenta de que la modernidad, en términos de gobernar y administrar, por una parte sería producto de un conjunto de variadas y abarcadoras técnicas que podían ser aprendidas, y por la otra, era cuestión de mostrar que sus intereses coincidían tanto con los de la nación como con los del civilizado mundo moderno”.⁸⁹ El objetivo de los magos era poner a funcionar una red de relaciones que permitieran la participación privada en los lugares más remotos de México, levantar datos estadísticos y reunir imágenes de gente y lugares para la construcción gráfica de un pasado nacional aceptable.⁹⁰ De esa forma, todos los expositores del gobierno mexicano en los pabellones mundiales tenían que promover la inmigración y la inversión extranjera: “Aunque la participación privada era estimulada intensamente, para el gobierno mexicano estaba claro que sólo el Estado tenía la capacidad de producir una visión fidedigna y completa de su moderna nación. Habiendo logrado la centralización del poder y la administración, el régimen porfirista se veía como el único capacitado para elaborar la representación coherente y homogénea del país”.⁹¹

De acuerdo a la imagen de México que se presentó en París, en las mencionadas Exposiciones Mundiales, las fachadas de los pabellones mexicanos fueron representativas de la idea que se estaba construyendo de la nación mexicana. El historiador costarricense Arnaldo Moya, en *Arquitectura, historia y poder bajo el régimen de Porfirio Díaz. Ciudad de México, 1876-1911*, 2012,⁹² señala como, sobre todo, la fachada de 1900 se convirtió, en los últimos años de su gobierno, en un modelo arquitectónico para la ciudad porfiriana:

El cambio en la planificación arquitectónica de los pabellones de 1889 y 1900 –la sustitución de un simbolismo de influencia azteca por un clasicismo griego que más tarde desconcertará a Jean Charlot– sólo es explicable a la luz de las complejas maniobras relativas a la industrialización desplegadas en la política nacional e internacional de México. Así pues, lo que Charlot vio como un implacable abandono de la identidad nacional a favor de la mera imitación de la cultura europea por parte del régimen de Díaz era, en realidad, una vasta estrategia oficial destinada a definir la identidad única del México moderno como nación

⁸⁹ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 80.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁹¹ *Ibid.*, p. 85.

⁹² Arnaldo Moya Gutiérrez, *Arquitectura, historia y poder bajo el régimen de Porfirio Díaz. Ciudad de México, 1876-1911*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

soberana integrada al mundo industrializado.⁹³

Las creaciones arquitectónicas durante el régimen porfirista, desde finales del siglo XIX, se encontraban entre el arte y la ingeniería. Sobre este tema vale la pena tomar en cuenta la investigación, antes mencionada, de Arnaldo Moya, ya que en ella se expone el interés de establecer en los estudios de este tema el vínculo entre la creación arquitectónica, la historia política y la cultural. El autor expone que es posible hacer una lectura de la arquitectura considerando las propuestas de los historiadores del arte como Erwin Panofsky⁹⁴ y Ernst Hans Josef Gombrich.⁹⁵ Su estudio tiene un sentido especial pensando que fueron muchos los cambios que los porfiristas impusieron en la infraestructura del país con la idea de proyectar al exterior y al interior como una nación civilizada:

No obstante, para el equipo mexicano componente más importante de la imagen de México era la obra pública, de la cual la élite porfiriana estaba muy orgullosa, pues ferrocarriles, puentes y fábricas eran signos claros de progreso, nacionalismo y civilización. En consecuencia, se solicitó gran cantidad de fotografías de vías férreas y puentes a las compañías ferrocarrileras. También se pidió a las fábricas de textiles y otros productos que enviaran retratos de sus instalaciones y tecnología. El gobierno mexicano también tenía como objetivo proporcionar pruebas de su consolidación como república nacional, exhibiendo imágenes de los monumentos y edificios nacionales, construidos o en proyectos.⁹⁶

Ahora sabemos que el gobierno de Díaz invirtió recursos del Estado para enviar a pensionistas mexicanos a estudiar en las academias de Europa. Con el objetivo de que al regresar a México reprodujeran los estilos modernos creados en las potencias económicas:

La historia del arte informará también el uso y abuso de las “imágenes imperiales” proyectadas por las campañas de Napoleón I. El Arco del Triunfo y la Columna Vendôme coronaban el éxito obtenido en sus triunfos militares y aseguraban la expansión militar francesa. Ambos monumentos

⁹³ *Ibid.*, pp. 161-162.

⁹⁴ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 2008; *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2008.

⁹⁵ Ernst Hans Josef Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1994; *La imagen y el ojo*, Madrid, Debate, 2002.

⁹⁶ Mauricio Tenorio, *op. cit.*, 1998, pp. 87-88.

son crónicas oficiales de las campañas militares. Las señales emitidas por estos símbolos del poder nunca fueron ambiguas y expresaron con claridad las ambiciones imperiales de la Francia decimonónica.⁹⁷

Una forma de conocer cómo los porfirianos expusieron al exterior del país las representaciones de México es, de manera indirecta, a través de la fotografía. En ese sentido, la fotografía puede ser recuperada investigaciones históricas como un documento iconográfico:

La importancia de las fotografías como artefactos de época, plenos de informaciones sobre arte y técnica, aún no ha sido debidamente percibida: las múltiples informaciones de sus contenidos en tanto que medios de conocimiento han sido tímidamente empleadas en el trabajo histórico. Por otro lado, siguen escaseando las investigaciones de cuño científico acerca de la historia de la fotografía, inserta en el contexto más amplio de la historia de la cultura.⁹⁸

Los temas registrados fotográficamente durante el Porfiriato fueron distintos, y a principios del siglo XX no sólo la clase social con poder adquisitivo la utilizó, también la clase media que se estaba configurando en ese momento empezó a utilizar este artefacto como un vínculo con la burguesía. La Historiadora y Directora de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Teresa Matabuena Peláez, en *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato* (1991) expone los diversos vínculos y los distintos usos que tenía la fotografía en esa época: “Las fotografías como argumentación de peticiones... Las fotografías como prueba de servicios de la Patria... Las fotografías en las solicitudes de indulto... Las fotografías como muestra de admiración y respeto... La fotografía como obsequio al Presidente... La fotografía como regalo entre amigos... Usos comerciales de la fotografía”, y un uso más que servía para promover la inversión extranjera, “La fotografía como prueba de avances tecnológicos y obras de infraestructura”.⁹⁹ La autora nos expone, en la mayoría de los ejemplos, referencias a la producción fotográfica creada en estudios fotográficos.

Sobre los procesos fotográficos de este período sabemos que el daguerrotipo mantuvo una gran difusión y esto fue importante porque introdujo nuevos elementos en la vida cotidiana

⁹⁷ Arnaldo Moya, *op. cit.*, 2012, p. 171.

⁹⁸ Boris Kossov, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La marca, 2001, p. 24.

⁹⁹ Teresa Matabuena Peláez, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991.

convirtiéndose en un fenómeno social.¹⁰⁰ Se debe tener en cuenta que desde mediados del siglo XIX, la oligarquía mexicana estaba ansiosa por ser retratada, y ello se refleja en el trabajo de varios fotógrafos mexicanos, extranjeros y anónimos.

En cierta medida, las características técnicas de las cámaras, como su tamaño, determinaban que su uso comercial fuera, en la mayoría de los casos, trabajos realizados dentro de estudios fotográficos, aunque existían los fotógrafos viajeros, su trabajo no era generalizado; por ejemplo, para el caso de los fotógrafos viajeros, sus fotografías de paisaje, hacían placas húmedas como negativos y requerían de la manipulación de equipos de alrededor de 50 kilogramos, casi el peso del equipo de Daguerre. Dado que no era habitual hacer ampliaciones, las placas podían llegar a tener unas dimensiones de 30 por 40 centímetros. Además de estas dimensiones, el equipo estaba compuesto de una tienda oscura y su equipamiento químico necesario para revelar las placas.¹⁰¹

A pesar del debate permanente durante el siglo XIX acerca de si la fotografía era un arte o no, continuaban destacando sus cualidades de registro, su capacidad para ofrecer datos y para elaborar documentos. De esa forma, la fotografía fue apreciada por sus propiedades informativas, y en ese sentido fue utilizada como una herramienta auxiliar de trabajo.¹⁰² Además de su uso por fotógrafos viajeros, fotógrafos de estudio y en el ámbito de las ciencias, el registro fotográfico fue muy recurrente ante la necesidad de identificar, medir, cotejar y contrastar; es famoso el modelo de la *antropometría*¹⁰³ desarrollado en París por Alphonse Bertillon un antropólogo que utilizaba la fotografía para el análisis de criminales.

¹⁰⁰ El daguerrotipo fue el primer artefacto fotográfico reconocido oficialmente.

¹⁰¹ T.K. Derry, Trevor Illtyd Williams, *Historia de la tecnología, Siglo veintiuno, Desde 1750 hasta 1900, (I)*, Volumen 2, Siglo XXI de España Editores, 2002, p. 967.

¹⁰² Una de las principales facultades de la fotografía, que la diferenciaba en aquellos momentos de cualquier otro medio de reproducción o de creación, era su extraordinaria capacidad para describir situaciones, lugares, objetos o personas. En este sentido, las fotografías podían relacionarse, por su ejemplo, con otras formas de representación de la realidad –como los mapas o los planos-, y con otras técnicas de registro –los artesanos, las actas-, pero también, con otros sistemas de organización del conocimiento como los diccionarios o las bibliotecas. Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, Cátedra, 2007, pp. 120, 122.

¹⁰³ Sub-rama de la antropología biológica o física que estudia las medidas del hombre. Se refiere al estudio de las dimensiones y medidas humanas con el propósito de comprender los cambios físicos del hombre y las diferencias entre sus razas y sub-razas.

2.3. La Revolución en la Ciudad de México (1910-1923)

Sobre el Porfiriato sabemos que desde 1884 hasta 1910 Díaz es reelecto continuamente y que, a pesar de la apertura de la modernidad en el país, la desigual social de las clases sociales se va a profundizar y va a desembocar en un movimiento armado. El régimen de Díaz era incapaz de considerar una competencia política para dar acceso a nuevos grupos y demandas sociales; y esa postura contribuyó a que se agudizara el descontento de distintos sectores marginados por su gobierno como los obreros, campesinos e indígenas. En los primeros años de lucha del Partido Liberal Mexicano, la Ciudad de México es el escenario de diversos hechos significativos, es además el punto de convergencia de liberales de diversas partes del país, dado que es el centro del poder político pero también el punto donde el desarrollo económico hace posible que opere el movimiento opositor. Es aquí donde existen grupos organizados de trabajadores que simpatizan con los opositores liberales que apoyan de variadas formas, además de que permiten que la comunicación entre la capital y el exterior sea relativamente fluida.

Desde 1901 se habían conformado varios clubes liberales en oposición a Díaz, pero pronto fueron perseguidos y se refugiaron en el extranjero; entre ellos se encontraba, en 1904, Ricardo Flores Magón quien había fundado desde 1900, con su hermano Jesús Flores Magón y Antonio Horcasitas, el periódico *Regeneración*. En este contexto de oposición y resistencia, en 1906, el Partido Liberal Mexicano presentó su programa y manifiesto a la nación en el periódico *Regeneración*; los postulados del PLM tuvieron influencia en la huelga de la Cananea Consolidated Copper Company, Sonora, (junio de 1906) y en la huelga de Río Blanco, Veracruz, (7 de enero de 1907). La lucha obrera magonista fue precursora de la Revolución Mexicana, y aunque el último manifiesto del PLM se publicó en marzo de 1918, la resistencia magonista se mantuvo durante 16 intensos años hasta su disolución con el asesinato de Ricardo Flores Magón en 1922.

Francisco I. Madero, liberal y espiritista, hijo de hacendados de Coahuila estudio agricultura en Estados Unidos y peritaje mercantil en París. Como simpatizante liberal, en 1904, apoya económicamente a la publicación de *Regeneración*. Sin embargo, conforme se fue radicalizando la postura del PLM, en una lucha identificada con organizaciones socialistas y anarquistas norteamericanas, Madero dejó de simpatizar con ellos. Publicó en 1908 su libro *La sucesión presidencial en 1910*. A un año de su polémica publicación fundó el Partido Nacional Antirreeleccionista en oposición a Díaz, e inició con ello la lucha por la democratización del sistema político lanzando como candidatos para las elecciones presidenciales a: "Madero y el ex

reyista Francisco Vázquez Gómez, fórmula que sellaba la alianza entre ambos movimientos”.¹⁰⁴

En el gobierno autoritario de Porfirio, la postura política de Pancho (llamado así por sus enemigos) resultó en su encarcelamiento en San Luis Potosí. Madero logró escapar y se refugió en Texas, desde ahí organizó el famoso *Plan de San Luis*; manifiesto promulgado el 5 de octubre de 1910. A través de este Plan, Madero llamó a un levantamiento armado que obligó a Díaz a renunciar a la, aparentemente eterna, presidencia. El Plan de San Luis fue el inicio de una de las revoluciones más conocidas con bases populares de la primera mitad del siglo XX, al lado de la Rusa (1905) y de la de China (1911).

En ese contexto, se llevan a cabo diversos levantamientos armados organizados en su mayoría por los magonistas, de hecho son las partidas del PLM quienes sostienen el movimiento durante los primeros meses; el 18 y 19 de noviembre de 1910, en la ciudad de Puebla, la casa de la familia Serdán es atacada por la policía, mueren los hermanos Aquiles y Máximo Serdán; finalmente, este periodo concluye el 20 de noviembre cuando en varios estados de la República, como Chihuahua, Coahuila, Durango y Veracruz se organizan movimientos armados contra Díaz.

Madero asumió la presidencia el 6 de noviembre de 1911 pero sus propuestas reformistas no fueron bien aceptadas por diplomáticos e inversionistas extranjeros, ni por hacendados y empresarios y mucho menos por Félix Díaz (*el Sobrino de su tío*) y Bernardo Reyes. A esta lista también se suman los antiporfiristas desilusionados de Madero, Emiliano Zapata y Pascual Orozco.

Como menciona Garciadiego, se debe tener en cuenta que el aparato gubernamental que instauró Madero fue social e ideológicamente distinto del porfirista, pero además peligrosamente inexperto, hubo elecciones competidas y desaparecieron la concentración de poder en el Ejecutivo y el centralismo.¹⁰⁵

Durante los días de levantamientos armados, en noviembre de 1910, apareció entre las figuras revolucionarias José Doroteo Arango Arámbula mejor conocido por su seudónimo como Francisco Villa, convocado por el maderista Abraham González en Chihuahua, Villa se organizó y comenzó a reclutar gente para las tropas revolucionarias. A lo largo del año de 1911 Villa sobresalió como jefe de varias batallas y mantuvo una lealtad al Maderismo. Sin embargo, el Maderismo sí traicionó a Villa. Por órdenes de Madero, Villa se incorporó a la División del Norte

¹⁰⁴ Javier Garciadiego, “La Revolución”, en Pablo Escalante Gonzalbo [et al.], *Nueva historia mínima de México*, México, Colegio de México, 2004, p. 229.

¹⁰⁵ Javier Garciadiego, Sandra Kuntz Ficker, “La Revolución Mexicana”, en Erik Velásquez García [et al.], *Nueva historia general de México*, México, El Colegio de México, 2010. p. 542.

Federal comandada por Victoriano Huerta¹⁰⁶, pero no tardo el traidor de Huerta cuando el 5 de junio de 1912 intento fusilar a Villa bajo el argumento de que estaba robándole una yegua.¹⁰⁷ Madero tomó la decisión de no fusilarlo y ordenó enviarlo a la Ciudad de México y encarcelarlo en Santiago Tlatelolco. “Villa escapó de la prisión militar de Santiago Tlatelolco y mantuvo con firmeza su lealtad al presidente y al gobernador de Chihuahua, quienes poco después fueron traicionados por Victoriano Huerta y asesinados por órdenes suyas. En adelante, Villa se empeñó en una lucha, la constitucionalista, para vengar la muerte de aquellos benefactores y amigos suyos”.¹⁰⁸

En el ámbito agrario, Madero se mantuvo a favor de pequeños y medianos propietarios, no hay que olvidar que como ex hacendado él fue partidario de la propiedad privada de la tierra y contrario a la explotación comunal.

Tanto Madero como Villa representan al norte mexicano que en esos años observa una transformación muy distinta a la del centro y sur mexicanos, el norte se integra en mayor medida al circuito económico creado por la inserción del país al mercado mundial; la lucha de Madero se ve respaldada por un sector que adquiere mayor independencia económica respecto del centro.

En el Estado de Morelos, desde septiembre de 1909, Emiliano Zapata Salazar ya era un líder agrario en defensa de las tierras de Anenecuilco. En el mes de mayo de 1910 ya había recuperado por la fuerza las tierras de Villa de Ayala. Después de la promulgación del *Plan de San Luis*, el 25 de marzo de 1911, Zapata es designado por Madero como jefe revolucionario-maderista del sur.¹⁰⁹ A mediados de mayo, después de una sangrienta batalla que duró seis días, Zapata se apoderó de Cuautla. El gobernador huyó a la ciudad de México. Esto coincidió con la toma de Ciudad Juárez efectuada por los maderistas Pascual Orozco y Francisco Villa.

Porfirio Díaz renunció el 25 de mayo de 1911,¹¹⁰ después del cese a las hostilidades en todo el territorio nacional planteado en los *Tratados de Ciudad Juárez*, el 21 de mayo, tratados firmados por Francisco Madero, José María Pino Suárez, Francisco S. Carvajal, Francisco

¹⁰⁶ Desde finales del siglo XIX, el coronel Victoriano Huerta se había identificado por su larga trayectoria en el combate a las rebeliones indígenas. En diciembre de 1900 combatió a los yaquis en Sonora y en 1902 a los mayas en Yucatán y Quintana Roo. Javier Garcíadiego Diego, *La Revolución mexicana: crónicas, documentos, planes y testimonios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 159.

¹⁰⁷ Guadalupe Villa G., “Pancho Villa en prisión (1912)”, *BiCentenario*, Vol. 5, No. 18, Instituto Mora (2012), en [<http://revistabicentenario.com.mx>], consultado: 20 de diciembre de 2014.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ “Acta de designación de Emiliano Zapata, como Jefe Supremo del Movimiento Revolucionario del Sur”, Jolalpan, Puebla, Marzo 25, 1911, Archivo Valentín López González. Cuernavaca, Morelos.

¹¹⁰ Gustavo Casasola, *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*, Tomo I, Trillas, México, 1960, p.311.

Vázquez Gómez.¹¹¹ A dos semanas de la renuncia, el 11 de junio, Madero visitó Cuernavaca;¹¹² a casi dos semanas de esa visita, en la ciudad de México se inició una campaña mediática en contra del líder del Ejército Libertador.¹¹³

No hay que olvidar que Madero, como ex hacendado, se mantuvo a favor de pequeños y mediano propietarios, él fue partidario de la propiedad privada de la tierra y contrario a la explotación comunal.

A principios del mes de agosto del mismo año, Zapata se casa por la iglesia con Josefa Espejo Sánchez, y cuando estaba en su luna de miel en Villa Ayala, Morelos, Madero le pide el licenciamiento de sus tropas. Desde septiembre es perseguido por Victoriano Huerta, y a cuatro días antes de que tome la Presidencia de la República, Madero manifiesta a Zapata lo siguiente a través de una carta: "Suplico a usted haga saber a Zapata que lo único que puedo aceptar es que inmediatamente se rinda a discreción y que todos sus soldados depongan inmediatamente las armas... Manifiéstele que su actitud de rebeldía está perjudicando mucho a mi gobierno y que no puedo tolerar que se prolongue por ningún motivo; que si verdaderamente quiere servirme, es el único modo como puede hacerlo."¹¹⁴

El Maderismo en la Revolución, va a sostener su idea de libertad acompañado del lema democrático "Sufragio Efectivo. No Reelección."; estos pronunciamientos y posicionamientos políticos no resolvían las agudas desigualdades e injusticias que vivían las comunidades indígenas. De esta forma el "soldado de la libertad y el progreso" va a mantener, de alguna manera, un tipo de continuidad con el antiguo régimen pues permitió el sometimiento de los pueblos indígenas; expresaba Zapata: "nuestros esfuerzos contestará con voces de clarín anatematizando a la legión de "traidores científicos" que aun en las pavorosas sombras de su derrota, forjan nuevas cadenas para el pueblo o intentan aplastar la reivindicación de esclavos, de parias, de autómatas, de lacayos." ¹¹⁵

El 28 de noviembre el Ejército Libertador proclamó el Plan de Ayala en el que se

¹¹¹ Gildardo Magaña, *Emiliano Zapata y el Agrarismo en México*, Tomos I a V, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. México, 1a ed. 1937. (Ed. Facs.) Tomo I, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985, pp. 138-139.

¹¹² Alfonso Taracena, *La Verdadera Revolución Mexicana*, Porrúa, México, 1991, p. 360.

¹¹³ *Ibid.*, p. 364.

¹¹⁴ "Carta de Francisco I. Madero a Gabriel Robles Domínguez. Castillo de Chapultepec, Noviembre 2", 1911, en Ramón Valdiosera, *Zapata. 3,000 días de lucha*, Universo, México, 1982, p. 54

¹¹⁵ "Manifiesto lanzado por el General Emiliano Zapata, Villa de Ayala, Morelos, Agosto 27, 1911, Al pueblo de Morelos", en Laura Espejel, Alicia Olivera y Salvador Rueda, *Emiliano Zapata. Antología*, INEHRM, México, 1988. pp. 98-99

denunciaba a Madero como un “gobernador inepto para realizar las promesas de la revolución de que fue autor, por haber traicionado los principios con los cuales burló la fe del pueblo y pudo haber escalado el poder, incapaz para gobernar por no tener ningún respeto a la ley y a la justicia e los pueblos y traidor a la Patria por estar humillando a sangre fuego a los mexicanos que desean sus libertades.”¹¹⁶

En marzo de 1912 en Chihuahua se levantó Pascual Orozco, reivindicando el Plan de Ayala pero fue derrotado en agosto por las fuerzas sumadas de Maderistas y Villistas.

Por otra parte, en octubre de ese mismo año, Félix Díaz se levantó en armas en el puerto de Veracruz pero fue derrotado por el maderista Joaquín Beltrán, y conducido a la cárcel de Lecumberri, en la Ciudad de México.

Entre el 9 y el 19 de febrero de 1913 se desarrolló la Decena Trágica como una respuesta reaccionaria al movimiento revolucionario. El general Manuel Mondragón se sublevó y liberó a Bernardo Reyes y a Félix Díaz de Lecumberri. Durante esos días de batalla en la ciudad, Reyes murió en el Zócalo de la Ciudad de México, mientras que Mondragón y Díaz se refugiaron en la Ciudadela. En tanto, Victoriano Huerta traicionó a Madero y se reunió en la embajada norteamericana con el embajador Henry Lane Wilson, firmando el Pacto de la Ciudadela. Con la fuerza que sumaron las facciones reaccionarias Madero y Pino Suárez fueron aprehendidos en Palacio Nacional, el 19 de febrero finalmente Madero firma la renuncia presidencial, y tres días después fue asesinado a un costado de la cárcel de Lecumberri. **Figura 1**

Después del golpe de estado perpetrado por Félix D., Victoriano Huerta y Aureliano Blanquet, fue presidente provisional (45 minutos) Pedro Lascuráin, pero inmediatamente Huerta asumió el poder, disolviendo con su dictadura militar al Congreso de la Unión. La Revolución que inicia Francisco I. Madero en 1910 fue una lucha por la democratización del sistema político, y obtuvo como respuesta la violencia desatada por Victoriano Huerta para establecer el orden social.

En los primeros días de esta dictadura, Venustiano Carranza, que había sido simpatizante de Bernardo Reyes y era gobernador de Coahuila asignado por Madero, desconoció a Huerta y formó el Ejército Constitucionalista.

En ese contexto del usurpador Huerta, se fortalecieron por miles de rebeldes los ejércitos revolucionarios del norte; las principales fuerzas fueron las de Sonora, Chihuahua y Coahuila,

¹¹⁶ Manuel González Ramírez (prol.), *Planes políticos y otros documentos*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2003, pp. 74-75.

dirigidas por Álvaro Obregón, Villa y Pablo González. El 26 de marzo de 1913, se presentó un plan en el que se desconocía la presidencia de Huerta y se presentaba formalmente al Ejército Constitucionalista encabezado por el Gobernador del Estado de Coahuila Venustiano Carranza, primer jefe del Ejército; este es conocido como el Plan de Guadalupe, por su creación en la Hacienda de Guadalupe en Coahuila.¹¹⁷ Al finalizar el año de 1913 ya todo el norte estaba en poder de los Constitucionalistas.

Durante la primera mitad de 1914 lanzaron la ofensiva final contra Huerta, tomando sucesivamente Torreón, Guadalajara, Monterrey, Tampico, Zacatecas y Querétaro. Con la victoria en Torreón el centauro del norte aumento su liderazgo. Sin embargo, en esta lucha se generó una distancia entre los ejércitos de Carranza y Villa.¹¹⁸ En el centro del país apenas había movimientos de consideración en Hidalgo y Tlaxcala. Si bien en Guerrero hubo numerosas fuerzas rebeldes, en Oaxaca sólo operaban unas cuantas. Hacia el Sureste en Tabasco había varios cabecillas, pero no llegaron a inquietar a Huerta.¹¹⁹

Además de la gran ofensiva del ejército revolucionario, Huerta ya no contó con el apoyo estadounidense del presidente William Taft, del Partido Republicano, pues había llegado a la presidencia el demócrata Woodrow Wilson quien estaba distanciado por las cuantiosas pérdidas que había tenido en la región donde se encontraban las principales inversiones norteamericanas.

En julio renunció Huerta y abandono el país. El 20 de agosto de 1914 entró Venustiano Carranza a la Ciudad de México al frente del Ejército Constitucionalistas asumiendo la presidencia, tal como se había redactado en el Plan de Guadalupe.

El 1 de octubre de 1914 fue convocada por Carranza, la Gran Convención de Jefes militares con mando de fuerzas y gobernadores de los Estados, las primeras sesiones se realizaron en la Cámara de Diputados de la Ciudad de México pero después se trasladaron al Teatro Morelos en Aguascalientes, por ello se le reconoció popularmente como la Convención de Aguascalientes; en la Convención no se presentó físicamente Carranza, tenía conocimiento de lo que sucedía desde la Ciudad de México.

Los villistas se habían negado a asistir y los zapatistas no habían sido invitados, pero cuando se trasladó la Convención a Aguascalientes los villistas asistieron y Felipe Ángeles hizo la propuesta de extender la invitación al Ejército Libertador. En este momento se incorporó a la Convención el abogado José Vasconcelos, fundador del Ateneo de la Juventud Mexicana durante

¹¹⁷ Gildardo Magaña, *op. cit.*, Tomo III, 1985, p. 91-93.

¹¹⁸ Enrique Florescano, *op. cit.*, 1983, p. 152.

¹¹⁹ Javier Garciadiego, *op. cit.*, 2004, p. 240

el porfiriato, había sido preso el 8 de octubre por negarse a participar en el gobierno de Carranza y en cuanto se fugó de la Inspección de Policía se unió al convoy de Felipe Ángeles hacia la Convención de Aguascalientes donde participa con el estudio jurídico de la Convención.¹²⁰

Una vez declarada soberana, la Convención exigió que Carranza le entregara el mando gubernamental. A principios de noviembre don Venustiano abandonó la ciudad de México, pero sin renunciar al poder, y se trasladó a Veracruz.¹²¹

La División del Norte y el Ejército Libertador establecieron una alianza política y militar a través del Pacto de Xochimilco, el 4 de diciembre de 1914, en el que se aceptaba, por parte del villismo, el Plan de Ayala y se mantenía la oposición en contra del gobierno de Carranza. Después del pacto, el 6 de diciembre, en un claro desafío a las fuerzas carrancistas avanzaron hacia la toma de la ciudad de México. El pacto de los villistas y zapatistas definió la guerra de facciones revolucionarias entre los convencionistas y los constitucionalistas, Carranza fue apoyado por las fuerzas de Álvaro Obregón y Pablo González, estos últimos dominaban el estado de Veracruz. Una vez instalado en Veracruz, Carranza lanzó desde ahí la contraofensiva contra Villa, a través de la fuerza militar de Obregón.

Así, en las “Batallas del Bajío”, descritas por Alan Knigth, el Centauro del norte perdió definitivamente las batallas frente al constitucionalista Obregón quien logró, en 1915, derrotar a la División del Norte. En junio de 1915, como señala Knigth, Obregón pierde su brazo derecho pero Villa pierde la guerra.

En agosto, después de varios días de batalla entre zapatista y carrancistas, la Ciudad de México es tomada de nueva cuenta por las fuerzas carrancistas. La Soberana Convención Revolucionaria se escinde, el grupo villista se marcha al norte mientras que los zapatistas deciden trasladarse a Cuernavaca para continuar con el debate sobre las reformas revolucionarias.¹²²

En esta guerra los convencionistas tuvieron problemas internos “sus diferencias sociales se reflejaban en sus aspiraciones y proyectos, y también en sus distintos procedimientos bélicos”.¹²³ Además de que en sus filas había varios ex constitucionalistas que no acababan por definirse durante la guerra. El contexto internacional tampoco estuvo a favor de los convencionistas pues inició la primera guerra mundial, que trajo enormes consecuencias en el

¹²⁰ Joaquín Cárdenas Noriega, *José Vasconcelos. Caudillo cultural*, México, Conaculta, 2008, pp. 40-41.

¹²¹ Javier Garciadiego, *op. cit.*, 2010, p. 556.

¹²² Aguilar Casas, Elsa, Serrano Álvarez, Pablo, *Posrevolución y estabilidad. Cronología (1917-1967)*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones, 2012, pp. 240, 244.

¹²³ Javier Garciadiego, *op. cit.*, 2010, p. 558

mercado internacional de armas y municiones.¹²⁴

En el caso de los constitucionalistas para ellos fue favorable su posición geográfica pues en la aduana de Veracruz se controlaban las zonas donde se extraía petróleo, lo que les proporcionó considerables divisas a esta facción. Además estratégicamente en agosto de 1914 confiscaron la Empresa de Ferrocarriles Nacionales; para ganar apoyo popular el 6 de enero de 1915 promulgaron una ley agraria. Además, en febrero firmaron un convenio de colaboración con la Casa del Obrero Mundial; esta alianza con un pequeño grupo de cabezas visibles del movimiento obrero de la Ciudad de México fue políticamente un gran logro del carrancismo en 1915. Sobre ello, Knight nos menciona cómo los constitucionalistas comprendían mejor cuáles eran las opciones políticas, tenían una visión más amplia, nacional, y estaban más conscientes de lo que potencialmente ofrecía el trabajo organizado. Esa capacidad no tenía origen en una ubicación dentro de una clase específica, sino en el ambiente urbano, comercial y culto que compartían, y con el que los líderes convencionistas (cuya ubicación de clase no era muy diferente) no estaban familiarizados.¹²⁵

En la diplomacia internacional, desde octubre de 1915 el gobierno estadounidense expresó su reconocimiento por el gobierno de Carranza, como en los meses siguientes lo hicieron Alemania y Gran Bretaña, Japón, China, España, Cuba, Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Guatemala, Nicaragua, Uruguay.

“Durante la mayor parte de la guerra entre las dos facciones revolucionarias, la ciudad de México estuvo controlada por los convencionistas. Paradójicamente, si bien esto aparentaba superioridad, lo cierto es que ocupar la capital del país era muy costoso y problemático. Implicaba alimentar la mayor concentración demográfica nacional en un momento en el que escaseaban los productos agropecuarios”.¹²⁶ Frente a la escasez de alimentos, en el mes de junio de 1915 una multitud se lanzó al saqueo de los mercados en la ciudad de México.¹²⁷

Además, es importante no perder de vista, como se mencionó anteriormente, las grandes diferencias logísticas entre los zapatistas y villistas durante 1915, cito a Garciadiego: “mientras los villistas estuvieron comprometidos en una cruenta guerra en varias regiones distantes (el Bajío, la Huasteca petrolera y el noreste), los zapatistas sólo sostuvieron una lucha defensiva, intentando conservar aislada su región.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Alan Knight, *La Revolución mexicana. Del Porfiriato al nuevo régimen constitucional*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 1063.

¹²⁶ Javier Garciadiego 2010, p. 559.

¹²⁷ Aguilar Casas, *op. cit.*, 2012, p. 237.

Tras la salida de los villistas y zapatistas de la ciudad de México, Carranza y parte de su gabinete llegan a la Ciudad de México el 14 de abril de 1916. El 2 de mayo de este mismo año, Cuernavaca cae en combate en manos de los constitucionalistas y en los siguientes días caen las principales ciudades del estado de Morelos;¹²⁸ los zapatistas que aún se ostentaban como Soberana Convención Revolucionaria acuerdan su disolución el 16 de mayo, en Jojutla, Morelos. Por otra parte, “Vasconcelos sobrevivió para distraerse en los Estados Unidos... visitando la ópera, estudiando en la Public Library de Nueva York”.¹²⁹

Después de la guerra popular está terminó siendo una coalición de intereses, la naciente familia revolucionaria constitucionalista se institucionalizó, constituyendo el moderno Estado de bienestar en las décadas posteriores. A pesar de las luchas internas entre los carrancistas, la facción se afianzó con el control del poder y combatió a aquellos grupos que impedían la realización del proyecto constitucionalista. Una vez aniquilada la oposición inicia la construcción del México posrevolucionario, por el grupo sonoreense, el control de las instituciones con una base ideológica nacionalista.

Sobre la etapa carrancista Garciadiego menciona dos fases: “la preconstitucional y constitucional, siendo mayo de 1917 la línea divisoria... Para transitar del proceso revolucionario a la creación del Estado posrevolucionario los grupos vencedores debían definir su proyecto de país, lo que hicieron, precisamente, mediante la Constitución de 1917”.¹³⁰

Después de la caída de la dictadura de Díaz, y de la primera revolución social del siglo XX, se promulgó el 5 de febrero de 1917 la primera Constitución que acuñó en el mundo los derechos sociales, la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, que reformó la del 5 de febrero de 1857.¹³¹

Además de la promulgación constitucional me permitiré agregar que la revolución se consumó con el asesinato de Zapata, en Chinameca, Morelos, 10 de abril de 1919; de Ricardo Flores Magón, en Kansas, Estados Unidos, 21 de noviembre de 1922; y de Villa en Parral, Chihuahua, 20 de julio de 1923.

En el contexto internacional, el 10 de enero de 1920, finaliza la Primera Guerra Mundial con el Tratado de Versalles. No hay que olvidar que, aunque la diplomacia mexicana se mantuvo en posición neutral, la guerra mantuvo en tensión sus relaciones diplomáticas, tanto con la Triple

¹²⁸ Aguilar Casas, *op. cit.*, 2012, p. 258.

¹²⁹ Alan Knigh, *op. cit.*, 2010, p. 1049

¹³⁰ Javier Garciadiego, *op. cit.*, 2004, pp. 248-249

¹³¹ Patricia Galeana, *El constitucionalismo mexicano: influencias continentales y trasatlánticas*, México, Siglo XXI, Senado de la República, 2010, p. 16.

Alianza, como con la Triple Entente. Como ejemplo de la historia de ello el hecho del telegrama cifrado que el canciller del imperio alemán Arthur Zimmermann le envió a su embajador en México Heinrich von Eckhardt, el 16 de enero de 1917; lo que culminó con el retiro del cargo del embajador en México, por parte del gobierno alemán.

Mientras tanto, el general Álvaro Obregón lanzó desde el estado de Guerrero un manifiesto responsabilizando al presidente Carranza de impedir su campaña política. Y sumándose a la lucha contra Carranza, el 23 de abril de 1920, en alianza con Calles, Adolfo de la Huerta, y sus seguidores, proclamaron el Plan de Agua Prieta, en el que se desconocía el gobierno de Carranza, "A pesar de su brevedad, el movimiento de Agua Prieta fue muy importante, pues no sólo condujo al poder a un nuevo grupo gobernante, el de los sonorenses, sino que dio inicio al verdadero Estado posrevolucionario".¹³² Conforme los alzados de Agua Prieta avanzaron se fue orillando a Carranza a que el 7 de mayo abandonara la Ciudad de México. Esa fue la última salida de Carranza de la capital pues el 21 de mayo fue asesinado en el pueblo de Tlaxcalaltongo, Puebla.

En seguida, Adolfo de la Huerta tomó posesión como presidente sustituto del 1 de junio hasta el 30 de noviembre de 1920. Durante esos meses, el 9 de junio, José Vasconcelos es nombrado rector de la Universidad Nacional por el presidente De la Huerta.

Posteriormente, tras elecciones y con el apoyo de numerosas organizaciones estatales, Álvaro Obregón tomó posesión como presidente constitucional de la República el 1 de diciembre de 1920.

Así, durante el gobierno obregonista, el 29 de septiembre de 1921, se publica el decreto de creación de la Secretaría de Educación Pública, y el 12 de octubre, Vasconcelos tomó posesión del cargo como secretario de Educación Pública. El ateneísta logró realizar una obra educativa y cultural que hasta ahora se mantiene vigente. Una de las creaciones de aquel periodo de formación educativa fue el origen de las escuelas rurales, técnicas, elementales e indígenas; otra fue la institucionalización de las bellas artes. En tiempos de Obregón, el país tuvo un resurgimiento de valores nacionales, se retomaron los orígenes culturales como el pasado indígena y español. El fotógrafo alemán Hugo Brehme trabajó para Vasconcelos, y sus imágenes son una clara referencia a la construcción de la mexicanidad que se estaba reconstruyendo.

Como parte de las actividades diplomáticas obregonistas, el 15 de agosto de 1923, el

¹³² Javier Garciadiego, *op. cit.*, 2010, p. 566

gobierno mexicano y el estadounidense firman los Tratados de Bucareli.¹³³ Ante estos hechos, Huerta declaró que los Tratados atentaban contra la soberanía de México y renunció a su cargo en el gabinete, aceptando en seguida su candidatura presidencial por el Partido

Mientras tanto, el 29 de julio de 1924, Vasconcelos renunció a la Secretaría de Educación Pública para dedicarse a la escritura: “en más de una ocasión expresó, que en México la civilización terminaba donde empezaba el consumo de carne asada, en obvia referencia a las regiones del norte de México, de donde provenían Obregón y Calles”.¹³⁴

Plutarco Elías Calles tomó posesión como presidente de la República, el 1 de diciembre de 1924, para el periodo 1924- 1928. En respuesta al gobierno callistas, el 7 de diciembre, en Veracruz, Adolfo de la Huerta publicó su plan conocido como “Declaración Revolucionaria de don Adolfo de la Huerta”, por el que convocó a la rebelión armada contra el presidente Álvaro Obregón.

En el complejo proceso que fue la Revolución mexicana, la Ciudad de México se convierte en un objetivo militar de diversas facciones, lógicamente porque en ella se asienta el poder mexicano, es un objetivo de alto valor simbólico. La ciudad es también el escenario de las operaciones de agentes extranjeros que buscan influir en el rumbo del conflicto armado. Como apunta Friederich Katz, las potencias económicas mundiales en la época buscan generar y direccionar conflictos nacionales con el objetivo de posesionarse de recursos de todo tipo para funcionar en el mercado mundial; así, agentes norteamericanos, en particular el embajador cobran un papel relevante en la caída de Madero, operan el episodio conocido como la decena trágica buscando eliminar intereses europeos. Una de las principales motivaciones de los estadounidenses era acabar con la influencia económica alemana, que si bien no era predominante si implicaba un considerable peso sobre todo en el comercio, este peso se fue construyendo durante el porfiriato. El conflicto se expresa con mayor claridad hacia el final de la primera guerra mundial, este hecho deriva a su vez en la actitud de Carranza hacia las potencias y sus agentes, que deriva en la aniquilación de los revolucionarios “peligrosos” a esos intereses

¹³³ Oficialmente, fue llamado "Convención Intra Especial de Reclamaciones" por pérdidas sufridas por ciudadanos o sociedades de los Estados Unidos de América por causas de las guerras de la Revolución Mexicana y la Revolución Francesa. Manuel González Ramírez, *Los llamados Tratados de Bucareli: México y los Estados Unidos en las Convenciones Internacionales de 1923*, México, Fábula, 1939, p. 441.

¹³⁴ Colaboradores de Wikipedia. José Vasconcelos, en línea. *Wikipedia, La enciclopedia libre*, 2014. Fecha de consulta: 26 de noviembre del 2014. Disponible en <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Jos%C3%A9_Vasconcelos&oldid=78360283>.

como Emiliano Zapata.

*

Sobre la historia de la fotografía de la Revolución Mexicana, John Mraz ha identificado, y hace mención, en su publicación *Fotografiar la Revolución mexicana. Compromisos e iconos* a los distintos fotógrafos que documentaron el proceso revolucionario:

Manuel Ramos fue el fotoperiodista del Porfiriato por excelencia; la agencia de Heliodoro J. Gutiérrez se unió al movimiento maderista tanto en la frontera norte como en el Distrito Federal y, así, constituyó el primer protagonista fotográfico del lado de la Revolución; Gerónimo Hernández fue un fotógrafo maderista importante durante la presidencia truncada; el fotógrafo más vinculado con la rebelión oroquista parece haber sido “El gran lente” (Ignacio Medrano Chávez) ; Amando Salmerón fue el fotógrafo reconstrucciones de la Decena Trágica y así podría ser considerado como un huertista; los hermanos Antonio y Juan Cachú fueron los fotógrafos más vinculados con Pancho Villa; los constitucionalistas tenían muchos fotógrafos, aunque se conoce a Jesús H. Abitia como “el fotógrafo constitucionalista”.¹³⁵

En este contexto, Brehme será testigo privilegiado en la Capital del país para fotografiar: las manifestaciones en la plaza de la Constitución a raíz de la renuncia de Porfirio Díaz; la llegada de Madero a la Ciudad de México; será testigo de su gobierno, tendrá noticias de los zapatistas y villistas, y de la decena trágica. Menciona Mraz que se podría imaginar que su atracción por lo vendible es lo que lo hizo viajar a Morelos para fotografiar a los zapatistas en 1911, pero es difícil saber cuál era la relación de Brehme con esta facción revolucionaria.¹³⁶

Sobre la reproducción fotográfica de este período armado señala Tenorio Trillo:

Los hechos pelones dicen poco de esa otra cara de lo que comenzó en 1910, a saber, la revolución como el primer gran suceso visual de la era de las revoluciones modernas. Circularon

¹³⁵ John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e iconos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, p. 12.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 117.

en el mundo las fotos de tropas de todo jaez, de destrucción de vías férreas, de elegantes relojes urbanos y de fábricas; imágenes de campesinos armados y soldados tomando café en los emperifollados restaurantes de la ciudad de México... los fotógrafos estaban ahí, en esa revolución, esperando capturar el fin de una era.¹³⁷

De este periodo en la historia de México se conocen una literatura extensa, sin embargo, para esta investigación sólo será relevante recuperar los acontecimientos revolucionarios que incidieron en la Ciudad de México, y la documentación de ésta a través de la producción fotográfica de Hugo Brehme.

¹³⁷ Mauricio Tenorio, "La Revolución mexicana en el álbum del mundo", en Berumen, Miguel Ángel (coord.), *México: Fotografía y Revolución*, España, Fundación Televisa, Lunwerk, 2009, p. 38.

CAPÍTULO III

3. La ciudad de México a través de la mirada de un fotógrafo alemán: Hugo Brehme

Hugo Brehme publicó en *México pintoresco* (1923) una selección de su obra fotográfica que trata sobre la Ciudad de México y sus alrededores, los pies de foto de sus imágenes se presentaron en tres idiomas: español, inglés y alemán. Brehme viajó a Alemania al cuidado de la edición de esta edición, su más importante publicación, de hecho aunque residía en México no se nacionalizó hasta un año antes de su fallecimiento, se dice que él tenía la idea de volver a su país natal. Lo cierto es que mantuvo su postura germanófila durante su producción artística. Este fotógrafo alemán mantuvo la publicación de sus imágenes sobre México en Alemania, y por ello es necesario escribir en esta investigación el contexto alemán del que tenía conocimiento Brehme. El propósito es indagar sobre los factores que detonan los procesos de transformación y configuración del mundo del fotógrafo alemán, para trazar a grandes rasgos la ubicación del fotógrafo y su obra en la época de modo que se constituya una base para extraer la información de sus fotografías como fuentes de investigación; se busca situarlos en el mundo para comenzar a indagar a mayor profundidad.

3.1. El contexto alemán durante la vida del fotógrafo Hugo Brehme

Como escribió Walter Benjamin, en *Tesis sobre la historia* (2008), el historiador al abordar un objeto histórico puede “saltar a una determinada época del curso homogéneo de la historia, de igual modo que hacer saltar de su época a una determinada vida o del conjunto de una obra a una obra determinada. El beneficio de este procedimiento reside en que *en* la obra se halla conservado y superado el conjunto de la obra, *en* ésta toda la época y *en* la época el curso entero de la historia.”¹³⁸ Este procedimiento es muy complejo y para tratar de desentrañar lo que puedo aportar con esta reconstrucción histórica, sobre la obra de Brehme, es indispensable iniciar con la biografía del fotógrafo; como también lo sugiere Daniel Escorza en *Fotografía e historia. Un*

¹³⁸ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Itaca, 2008, pp. 54-55.

*modelo para armar. Elementos básicos para la investigación en fotografía, 2008.*¹³⁹

*

El contexto de Brehme está constituido por el periodo de la unificación de Alemania, un periodo que marca el inicio de procesos que detonan cambios en el mundo a décadas de distancia; además, es el periodo inmediato al nacimiento de Brehme, el mundo que le toca ver es el mundo que se construye desde la unificación alemana.

En ese período (como ahora) las potencias como Alemania marcaban la pauta del desarrollo económico internacional y también el político. Sin embargo, para una aproximación a las influencias de estos contextos en la vida de Brehme, el estudio no sólo se enfocó en su historia local de Alemania, pues consideramos que esta perspectiva reduce la complejidad de su entorno político, social y cultural; no es adecuada la reducción porque esto impide la percepción del panorama completo, de aquello que ocurrió en las transformaciones sociales. Además, el ámbito del objeto del trabajo no se reduce a la vida de un individuo ni de su entorno inmediato.

El fotógrafo Brehme vive en una época marcada por una gran cantidad de cambios en todos los ámbitos de la vida, los cambios políticos, económicos, sociales y tecnológicos, incluso en el ámbito del arte también las obras se generan en un ritmo vertiginoso. Cuando Brehme estudia fotografía en Erfurt, Alemania, en la última década del siglo XIX, hay una idea de la fotografía marcada por el nivel de desarrollo de la técnica fotográfica y por el uso de la misma, en las siguientes tres décadas los cambios en la técnica fotográfica, colocan a esta como un artificio muy distinto al que le toca observar en sus inicios.

La vida de Brehme se intercala temporalmente caracterizando su postura o actitud frente a los cambios, aunque no de forma explícita. Brehme se ve como un fotógrafo de la vieja escuela, no se mezcla con los movimientos vanguardistas y eso resulta inquietante.

*

En las cronologías de Hugo Brehme Wick se ha datado que nació en la ciudad de Eisenach,

¹³⁹ Escorza Rodríguez, Daniel, *Fotografía e historia. Un modelo para armar. Elementos básicos para la investigación en fotografía*, Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas, no. 11, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008, p.13.

provincia de Turingia, Alemania el 3 de diciembre de 1882,¹⁴⁰ sin embargo en su “Tarjeta de ingreso” a México él mismo consignó, ante el Departamento de Migración de la Secretaría de Relaciones Exteriores en México, que nació en el año de 1883. Existe la posibilidad de que por cuestiones de trámites haya decidido decir ese año, pero lo que sí es cierto es que hasta la entrega de esta Idónea Comunicación de Resultados de mi investigación no conocí un documento firmado por el propio Brehme o sus padres en el que se consignará el año de 1882 como su fecha de nacimiento. La fecha de 1883 a continuación mostrada no modifica el sentido del análisis histórico, pero sí deja constancia de una fuente que no había sido mostrada anteriormente sobre la vida del artista fotográfico. **Figura 2**

La infancia que tuvo Brehme en la ciudad de Eisenach, se desarrolló durante el imperio alemán ya en proceso de consolidación. Sus padres fueron Albert Brehme y Anna Wick, y fue el hijo mayor de tres hermanos: Max quien trabajó también como fotógrafo y Arno, que estudió leyes. Once años antes de su nacimiento, el “Canciller de Hierro”, Otto von Bismarck había trabajado en la unificación alemana, a través de la creación de un sistema de alianzas internacionales que aseguraran la supremacía de Alemania, conocido como el Reich. Así, la Alemania de la época, tenía como rasgos característicos: un papel protagónico en la política internacional europea generando un tenso equilibrio entre las potencias lo que evitó, sin lugar a duda, conflictos serios; esta relativa estabilidad creó un clima adecuado para el desarrollo económico alemán que trajo a la vez una gran transformación de la sociedad. Otra característica es el desarrollo industrial y ligado a él el desarrollo tecnológico; el desarrollo tecnológico-industrial-económico alemán es de tal importancia que lleva a pensar en una segunda revolución industrial. Como un efecto de estos dos factores mencionados está el cambio en la forma de entender al mundo que se refleja en el arte de manera evidente.

¹⁴⁰ Claudia Cabrera Luna, Mayra Mendoza Avilés, Friedhelm Schmidt-Welle, Arnold Spitta (eds.), *Hugo Brehme y la Revolución Mexicana*, México, Carbón4; Servicio Alemán de Intercambio Académico; Instituto Nacional de Antropología e Historia 2009; Brehme, Hugo, fotografías, *México: una nación persistente*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, 1995; "Hugo Brehme", *Los mexicanos que nos dio el Mundo*, Inmigración y Diversidad Cultural, Programa Universitario México Nación Multicultural, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México. Consultado el 30 de noviembre de 2014, en el sitio: http://www.nacionmulticultural.unam.mx/inmigracionydiversidadcultural/wp-content/uploads/2011/11/brehme_hugo.pdf; "Hugo Brehme", Galería López Quiroga, Aristóteles 169, Polanco, Ciudad de México, 2012. Consultado el 30 de noviembre de 2014, en el sitio: <http://www.lopezquirola.com/artistas/detalle/19>.

*

De acuerdo con el historiador Paul Kennedy, en *Auge y caída de las grandes potencias* (2006), hasta la Primera Guerra Mundial Europa había contenido a las grandes potencias del mundo. Así, desde mediados del siglo XIX, Alemania en el plano internacional con Otto von Bismarck, en su papel de canciller, desarrollaba una política tendiente al equilibrio entre las potencias europeas. Se muestra cauteloso ante las otras potencias y trata de convencerlas de que Alemania no tiene ambiciones de expansión territorial; Bismarck, reconocía y argumentaba que no era conveniente al imperio alemán el conflicto internacional dado que su posición geográfica la cual le abría tres frentes naturales. De esa forma, desarrolló diversas alianzas con las potencias para disuadir los conflictos: la “doble liga” Alemania y Austria-Hungría, ampliada en 1882 a una Triple Alianza: Alemania, Austria-Hungría e Italia; el tratado del reaseguro entre Alemania y Rusia y los Acuerdos del Mediterráneo. Inglaterra, Austria-Hungría, Italia y España, el primero y el último tratados, tenían una dosis antirrusa que era “equilibrada” con el reaseguro.

En el equilibrio entre potencias existían cuatro normas que funcionaban como criterios y como marco de las relaciones: 1) la guerra como recurso para debilitar a la potencias que diese señales de buscar la hegemonía europea; 2) el árbitro informal que en muchos casos fue un papel asumido por gran Bretaña; la inexistencia del árbitro se debía a que había la idea de que las potencias además de buscar satisfacer su interés buscaban la conservación del equilibrio; 3) los objetos compensatorios; las grandes potencias se consideraban en una especie de nivel superior respecto a otros pueblos europeos, de modo que era posible que para evitar “desajustes” en el equilibrio, se toleraba la apropiación de poblaciones inferiores; 4) la inseguridad central, consideraba la condición especial del imperio alemán por su situación geográfica que le daba un potencial alto de conflictos, aceptando ejército prusiano como “un equivalente continental” de la marina británica.¹⁴¹

Además del contexto internacional, había una tensión adyacente, pero de suma importancia que estaba latente, en Europa se comenzaron a manifestar conflictos de reivindicaciones nacionales. Para evitar que los conflictos escalaran se buscaba que el reconocimiento de legitimidad de los estados estuviera basado en “los Estados históricos”, alemanes, húngaros y rusos. El mismo Bismarck, veía con preocupación al republicanismo

¹⁴¹ Julio Aróstegui, Cristian Buchrucker y Jorge Saborido (dir.), *El mundo contemporáneo: historia y problemas*, Buenos Aires, Biblos, Barcelona, Crítica, 2001, p. 208.

francés y lo que consideraba el liberalismo del premier británico.¹⁴² Para Bismarck el conflicto tenía por resolución frenar el republicanismo y fortalecer la monarquía. Los lazos de sangre de las viejas aristocracias europeas, en cierta forma llegaron también a favorecer la no agresión entre potencias. El papel de potencia en solitario que en un principio desempeñaba Inglaterra, que llegó a ser considerado árbitro informal evitó conflictos, pero ese papel de potencia en solitario pronto fue rebasado.

La política de alianza, del “canciller alemán, principalmente logró estabilizar a las potencias; sin embargo, el intercambio económico tuvo también su importancia. El desarrollo de las comunicaciones permitió el abaratamiento del transporte de mercancías incrementándose de este modo el comercio. De cualquier modo, los intereses de las potencias coincidieron en que por un periodo relativamente prolongado no se dieran conflictos mayores permitiendo el desarrollo económico. Sin embargo, la caída de Bismarck y la llegada de Guillermo II comenzaron a cambiar el panorama.

El activo papel de Bismarck y su habilidad para pactar y dirimir conflictos sin las armas colocaron a Alemania en un primer plano de la política internacional europea:

La lucha internacional se intensificó y estalló en guerras totalmente diferentes de los limitados conflictos de la Europa del siglo xix. La productividad industrial, junto con la ciencia y la tecnología, se convirtieron en un elemento cada vez más vital de la fuerza nacional. Las alteraciones en la proporción internacional de la producción fabril se reflejaron en los porcentajes internacionales cambiantes de fuerza militar e influencia diplomática.¹⁴³

*

La Alemania de la infancia de Hugo Brehme era un imperio que contaba con dos cámaras, la elección de los miembros del parlamento no involucraba al grueso de la población, pues lo votantes más ricos (15 por 100 de la población) elegían dos tercios de los parlamentarios, el sufragio universal llegaría hasta el año 1918.¹⁴⁴ La dirección del país estaba en manos de los restos de la aristocracia y los nuevos acaudalados poco a poco desplazaban a los primeros.

¹⁴² *Ibid.*, p. 209.

¹⁴³ Paul Kennedy, *Auge y caída de las grandes potencias*, Barcelona, Debolsillo, 2006, p. 319.

¹⁴⁴ Francisco Comín, *Historia Económica Mundial*, Madrid, Crítica, 2010, p. 269.

Durante el recién establecimiento de la burguesía en el poder, también se fueron implementando las burocracias modernas lentamente, debido a que continuaban siendo muy fuertes las persistencias del Antiguo Régimen. Así, la venta de oficios públicos fue sustituida por el «sistema partidista», en el que los empleos públicos eran ocupados por los afiliados al partido del gobierno.¹⁴⁵ Muchos de los elementos aristocráticos fueron integrados al aparato gubernamental del imperio, ya sea como funcionarios civiles o militares; esos ajustes generaron desestabilización política y años de vértigo.

El canciller Bismarck desarrolló un papel de suma importancia en la vida del imperio alemán tanto en lo que se refiere a la política interna como a la internacional “hasta 1888 Bismarck gozó de una posición de poder prácticamente inamovible”, ejerciendo gran influencia sobre el emperador Guillermo I. para lograr la unidad alemana, Bismarck promovió un notable fortalecimiento del ejército que le permitiera integrar a las pequeñas unidades políticas que constituían Alemania.¹⁴⁶

Al establecer un control sobre las diversas unidades políticas, al centralizar el poder alemán, la política interior alemana quedó marcada por rasgos autoritarios. La búsqueda de fortalecimiento de la monarquía llevó al régimen a combatir a los grupos considerados disidentes, como los socialdemócratas, por ejemplo, o las organizaciones sindicales, además de estas medidas se utilizaron otras que arrojaron ciertos beneficios a los trabajadores buscando neutralizar a la disidencia. Lo cierto es que el poder alemán fue ejercido por un reducido grupo, y la cohesión de ese grupo le permitió avanzar sin mayores obstáculos en la consolidación y potenciación del imperio.

La unificación alemana permitió eliminar los obstáculos para el desarrollo económico, antes de la unificación, el territorio estaba políticamente fragmentado de modo que no existía un mercado interno unificado y ello se veía reflejado en “la existencia de innumerables barreras aduaneras, diferentes monedas y monopolios comerciales”.¹⁴⁷

Como parte de las medidas, el Imperio estableció un proteccionismo marcado hacia la industria y la agricultura; lo cual favoreció la expansión de las exportaciones industriales, y las empresas pudieron vender caro en lo interno y a precios bajos en el mercado externo, incluso, el Estado promovió la participación de la industria en mercado externo.¹⁴⁸

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Julio Aróstegui, *op. cit.*, 2001, p. 203.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 101.

Sin embargo, y como sucedió en otros países, el gran impulso al desarrollo industrial no se difundió por toda Alemania, sino que se concentró en los Estados del oeste, mientras que los del este seguían siendo básicamente agrarios:

[...] en términos globales, la región occidental del territorio fue la más industrializada, sobre todo Sajonia y Renania, mientras que la zona oriental, en cambio siguió siendo en gran medida un área agrícola. Con el avance de la industrialización ambas zonas tendieron a complementarse: el este proveía al oeste de materias primas y alimentos y el oeste vendía al este productos manufacturados, ello acarrea la consiguiente migración a las zonas industriales.¹⁴⁹

Asimismo, existía una sociedad de marcados rasgos feudales sobre todo en las áreas rurales, esta estructura social fue cambiada por el desarrollo industrial lo que dio pie a la aparición de nuevos actores sociales que derivaron en cambios diversos al inicio del siglo XX.

Desde la unificación política, durante el Segundo Imperio (1871-1914), la política industrial alemana se centró en los aranceles, en el apoyo a la iniciativa privada y en la legalización de los cárteles industriales (desde 1890), lo que favoreció la inversión de las grandes empresas, a lo que también contribuyó la nueva política social, que consiguió la tranquilidad social y la legitimación del Reich. En 1879, el canciller Bismarck estableció un arancel más proteccionista bajo la presión de los terratenientes y los empresarios siderúrgicos. Alemania participó en alguna guerra arancelaria: en 1893, aumentó los aranceles de las importaciones rusas y Rusia reaccionó subiendo los suyos. Durante esta nueva política en la que se buscaba la inversión de grandes empresarios, los bancos mixtos, como Deutsche Bank, 1870, Dresdner Bank, 1882, desempeñaron un destacado papel, desarrollando conjuntamente “la banca comercial (créditos a corto plazo) y la banca industrial (financiación a largo plazo a las empresas). De hecho, estos bancos contribuían a la creación de empresas y a su gestión posterior, pues eran accionistas y tenían representantes en el consejo de administración”.¹⁵⁰

*

El proceso de desarrollo industrial implicó el surgimiento de actores de suma importancia; el

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵⁰ Francisco Comín, *op. cit.*, 2010, p. 263.

crédito, por ejemplo, se especializó en desarrollo industrial, otorgando créditos a largo plazo, se desarrolló una banca especial para fomentar el desarrollo de la industria, puesto que antes los bancos sólo daban créditos para el comercio y la agricultura, de corto alcance y a corto plazo; a partir de 1870, los bancos de crédito fueron sustituidos por los bancos de inversión.¹⁵¹ De esa forma, los bancos jugaron un papel destacado en el financiamiento de la actividad industrial, lograron complementarse de manera efectiva e incluso muchos bancos se convirtieron en accionistas de las empresas industriales.¹⁵²

Otro aspecto sumamente importante fue el patrón oro: un sistema de cambios fijos, con paridades oficiales de las divisas frente al oro que implicaban la convertibilidad de los billetes en oro o la paridad oficial. Quienes estuvieran en el sistema, debían mantener oro en el banco central proporcional a los billetes emitidos. Así, el oro debía tener el mismo valor en los miembros del sistema, con la diferencia de los costes de los transportes y los seguros.¹⁵³ La oferta monetaria de los países pertenecientes al patrón oro aumentó, arrastrando a su nivel general de precios al alza.¹⁵⁴

Este sistema propició mayor facilidad, y lógicamente estimuló, los movimientos internacionales de capital al eliminar los riesgos en el cambio; además de ello, la pertenencia al sistema obligaba a los miembros a seguir “políticas fiscales y monetarias ortodoxas”, pero seguir estas directrices otorgaba facilidades y garantías de financiamiento.¹⁵⁵

Se generaba a los países un mayor riesgo en las crisis económicas, porque los ajustes ante las crisis se realizaban, no con devaluaciones, “sino aumentando los tipos de interés y soportando disminuciones en los niveles de renta y empleo”¹⁵⁶; a esto también implicaba una herramienta de sometimiento a los miembros del grupo, generando mayor dependencia hacia el sistema.

La vinculación de las economías mediante el sistema tiene una estrecha relación con que se desataran las crisis globales, y la dependencia entre economías propició que una crisis iniciada en un país con cierto peso se difundiera a las economías de otros países, esto vía la alteración del comercio internacional y los flujos financieros.¹⁵⁷ Las afectaciones a la economía naturalmente

¹⁵¹ Julio Aróstegui, *op. cit.*, 2001, p. 87.

¹⁵² *Ibid.*, p. 101.

¹⁵³ Francisco Comín, *op. cit.*, 2010, p. 272.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 272.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 273.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 274.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 284.

tenían efectos sobre la población en cuanto a empleo y niveles de vida; las tensiones sociales, de este modo se exacerbaban y derivaban en conflictos. La vida social se ajustaba a la economía internacional y sus ciclos, el factor financiero irrumpe así, de manera definitiva en la vida cotidiana. El patrón oro, sin embargo, se convirtió en un mecanismo efectivo que potenció la industrialización.

3.1.1. La industria y la tecnología en el modelo empresarial alemán

El modelo empresarial alemán fue de grandes empresas que buscaban la expansión y diversificaban su rango de acción “desde la década de 1870 se generalizaron los acuerdos de cooperación entre empresas que llevaron a la formación de cárteles que tenían como objeto el control del mercado para contrarrestar caídas de precios y la sobre producción en la época de la gran depresión”.¹⁵⁸ La principal ventaja de las grandes empresas fue que permitía aprovechar las economías crecientes de escala proporcionadas por las modernas tecnologías; se establecieron nuevos métodos de organización y gestión empresarial que permitieron utilizar eficientemente los abundantes recursos empleados en los nuevos sectores.

Para que las grandes empresas pudieran existir de manera óptima, buscando incidir en su comportamiento, para favorecer el desarrollo económico se debió crear un marco institucional específico a lo largo del siglo XIX: leyes de sociedades de responsabilidad limitada, de quiebra y suspensión de pagos, de publicidad de las cuentas y, finalmente, de defensa de la competencia; las sociedades anónimas se permiten con generalidad desde mediados del siglo XIX.¹⁵⁹

Las sociedades anónimas se multiplicaron como forma organizativa capaz de reunir los recursos propios (capital) y ajenos (obligaciones) de las empresas modernas, además de que podían manejar los enormes volúmenes de producción.¹⁶⁰

Las grandes empresas empiezan a tener un papel importante, ante los altos costos que implican los nuevos procesos y necesidades productivas y el enorme beneficio económico de los mercados que se expanden. Además, ante las mencionadas necesidades, se requiere fomentar la investigación técnica, el desarrollo técnico implica también una inversión el vínculo tecnología-

¹⁵⁸ Julio Aróstegui, *op. cit.*, 2001, p. 101.

¹⁵⁹ Francisco Comín, *op. cit.*, 2010, p. 271.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 239- 240.

industria y la necesidad de financiamiento establece un factor importante para que las grandes industrias cobren un papel protagónico.

El modelo de grandes industrias, su implantación lleva consigo cambios a nivel social. Los restos del régimen feudal y las empresas pequeñas en las que el patrón es el administrador de la empresa, son desplazados por el modelo de la sociedad anónima, por el hecho de que este tipo de empresas absorben la producción, extracción de materia, la distribución y regulan los precios se implementan modelos de gestión en el que las empresas son dirigidas por especialistas que no son necesariamente los dueños, sino gerentes asalariados, especializados en su rama; los dueños, son inversionistas que ven sus capitales por todas partes de la industria. Ello inevitablemente trae consigo el surgimiento de un nuevo actor social que comienza a tener incidencia en el ámbito político; hacen su aparición junto a los restos de la aristocracia y pugnan, inevitablemente por desplazarlos de las instancias de decisión de cada Estado. En el caso alemán, los aristócratas conviven hacia finales del siglo XIX con esta nueva clase, ante la postura del régimen de mantenerse como una monarquía, muchos de los viejos aristócratas terratenientes se ven ingresados a la administración estatal.

La distancia entre los dueños, los trabajadores el mercado, establece una disociación en el proceso productivo, la fuerza de trabajo es percibida en función de los cálculos de los planes de producción y las necesidades de ésta. No obstante, la incipiente tecnología carece de la capacidad de movilizarse con facilidad, se ve forzada a establecerse en un espacio y ello obliga a las sociedades anónimas a ceder parte de sus ganancias, tanto para reproducir la fuerza de trabajo como para crear consumidores y abrir mercados.

*

La búsqueda del desarrollo industrial de cada nación hizo de la protección arancelaria una práctica recurrente entre las potencias, esta protección propició la formación de cárteles, que son acuerdos entre empresas para fijar precios y mantener el control del mercado, la existencia de los cárteles restringe la competencia y la competitividad de los mercados, pero acarrea grandes beneficios para los miembros de los cárteles. Los cárteles internacionales fueron pocos, destacando los del zinc, plomo y raíles.¹⁶¹

Por los beneficios económicos obtenidos con esta práctica, los gobiernos de Francia, Gran

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 271.

Bretaña, y en especial Alemania apoyaron la creación y el sostenimiento de los cárteles, dado que los gobiernos eran las únicas entidades con la capacidad de prohibir los cárteles, las prácticas de este tipo existieron sin mayor problema.¹⁶² La convergencia de intereses, prácticas, instituciones nacionales e internacionales, así como del factor financiero, construyeron el poderío económico alemán que puede caracterizarse de esta forma:

Este conglomerado institucional llevó en Alemania aun capitalismo «cooperativo y organizado», diferente del más competitivo y personal de había predominado en Inglaterra, o del que se difundía en Estados Unidos de la mano de las grandes corporaciones y de las leyes *antitrust*. Los bancos y los cárteles fueron fundamentales para el surgimiento y desarrollo de los grandes emporios en las industrias básicas de la segunda industrialización: la química orgánica (Bayer, Basf, Hoechst), la electricidad (Siemens y AEG) y el acero (Krupp y Thyssen). Estas industrias básicas requerían unos sólidos cimientos científicos y tecnológicos para su desarrollo; además, eran indispensables para aumentar el poderío bélico del país, un objetivo político declarado del Reich.¹⁶³

*

Con el equilibrio de las potencias, la ausencia de conflictos de gran envergadura para Alemania en lo internacional, y el control de la política interna, además de la ausencia de conflictos internos de corte nacionalista como los paneslavistas, por ejemplo, que pusieran en riesgo la estabilidad interna, se daban las condiciones óptimas para el desarrollo económico del imperio. Fue tal la efectividad, de éste, fueron de tal envergadura los logros en la tecnología e industria alemana en la época, que incluso se habla de una segunda revolución industrial.

En este sentido, se podría decir que se utiliza el término segunda revolución industrial porque sus características se pueden contrastar con los de la revolución industrial inglesa, además de que se consolidó después de 1870, y afectó tanto a las principales economías nacionales como a las relaciones económicas internacionales:

Entre los cambios ocurridos en el interior de los países que entonces se estaban industrializando destacan las innovaciones tecnológicas, que

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 263-164.

fueron de capital importancia para el crecimiento económico. En esta época, los inventos tuvieron ya una base científica y experimental, por lo que la segunda industrialización requería unas dotaciones mínimas de capital humano, de educación y de investigación. Las nuevas tecnologías explican el grave avance experimentado en el transporte marítimo (barcos de vapor), terrestre (ferrocarriles y automóvil) y aéreo (avión) y en las comunicaciones fue un elemento clave de esta segunda industrialización.¹⁶⁴

Para que esta segunda revolución se hiciera realidad, fueron múltiples los factores que intervinieron, en primera instancia el papel que juega el Estado alemán que actuaba “en sintonía” con las otras potencias, en especial, siguiendo el camino marcado por Gran Bretaña en su proceso de desarrollo industrial, y en ese momento primera potencia. Si bien, el desarrollo británico fue un modelo de desarrollo, la necesidad de potenciar la economía viene motivada en parte para hacer frente a las manufacturas inglesas.

Estos factores coexisten con condiciones que determinaron un desarrollo óptimo del proceso de industrialización. Por un lado, existe disponibilidad de hierro y carbón en el territorio alemán, materias indispensables para la industria de ese momento; otra de las cualidades de Alemania era el relativamente alto desarrollo educativo lo que le permitió un desarrollo óptimo de la técnica para los procesos productivos industriales. Uno de los casos más llamativos fue que la educación industrial se realizó en escuelas y no en el trabajo mismo, las universidades alemanas, a principios del siglo XX fueron reformadas para promover las carreras técnicas y la investigación científica.¹⁶⁵

En esta etapa de desarrollo tecnológico fue de suma importancia, el uso del acero en sustitución del hierro. El acero fue la base de las industrias de bienes de equipo (máquinas, herramientas, construcción naval y ferroviaria, construcciones civiles) que tenían una elevada demanda; por ello la dimensión del mercado del acero reportó beneficios económicos descomunales. Los países con capital suficiente, y los medios necesarios exportaron materiales para la industria generando un mercado bajo su estricto control.¹⁶⁶ El mercado del acero fue sumamente disputado y era una prioridad, Gran Bretaña se había convertido en un importador neto de acero, hacia 1913, las exportaciones alemanas de hierro y acero superaban a las

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 239.

¹⁶⁵ Julio Aróstegui, *op. cit.*, 2001, p. 100.

¹⁶⁶ Francisco Comín, *op. cit.*, 2010, p. 248.

británicas, y las norteamericanas estaban cerca.¹⁶⁷

El uso del acero permitió una mayor efectividad en el transporte; los ferrocarriles crecieron exponencialmente, hacia 1880, la red ferroviaria europea estaba casi completa lo que derivó en una mejor comunicación y en la facilidad para el transporte de mercancías, que integraba diversas regiones europeas a los mercados ya no sólo nacionales sino internacionales; de la mano del ferrocarril llega el telégrafo. Los ferrocarriles también permitieron transportar mercancías pesadas y voluminosas hacia las costas para su exportación. Al reducir costos, los ferrocarriles impulsaron la creación de mercados nacionales en Alemania, Francia, Italia y España. En 1870 ya se hallaban en pleno funcionamiento las grandes redes ferroviarias continentales, tanto en Europa como en Estados Unidos y algunos países de Asia.¹⁶⁸

La industria naviera también se ve estimulada por la tecnología, los barcos se hacen más livianos y pueden recorrer mayores distancias con el perfeccionamiento de la generación de energía, los puertos alemanes destacan en Europa. Esto deriva también en el caso de la industria naviera en el hecho de que esto se hace extremadamente caro, de modo que sólo las grandes compañías pueden asumir los costos. Con este desarrollo en los sistemas de comunicación y transportación el comercio global crece aún más.

El nexo entre la industria y la tecnología se hace más fuerte, las industrias requieren del desarrollo tecnológico por lo que estimulan la investigación. Como en el caso de Alemania, el Estado se hace cargo de modificar las instituciones educativas para afrontar mejor el reto; este fenómeno deriva también en el surgimiento de nuevos sectores de la economía, en el caso de los servicios educativos y en el surgimiento de una nueva clase de trabajadores. El desarrollo científico también se dio, pero lo que es más visible es el desarrollo técnico por el vínculo con el industrial. Entre 1850 y 1914 Alemania había originado el 18 por ciento de las principales innovaciones mundiales.¹⁶⁹

Los derechos de propiedad intelectual, por su parte, estaban muy deficientemente definidos, porque principalmente la comprobación de la originalidad de la invención era muy laxa.¹⁷⁰ Por ello los países tecnológicamente más avanzados, Gran Bretaña, Estados Unidos y Francia presionaban por acuerdos respecto de la propiedad intelectual¹⁷¹, ya que las viejas restricciones sobre la exportación de maquinaria, por ejemplo, en Gran Bretaña estaban fuera de

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 250.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 245-246.

¹⁶⁹ Julio Aróstegui, *op. cit.*, 2001, p. 216.

¹⁷⁰ Francisco Comín, *op. cit.*, 2010, p. 270.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 270.

lugar. La tecnología, su complejidad requerían trabajos altamente especializados, pero también se estaba constituyendo como un nuevo mercado. La posesión de la capacidad para desarrollar tecnología no sólo significaba ingresos importantes a los poseedores, las potencias, sino que les ofrecía la capacidad para controlar la capacidad productiva de otros países.

*

El Estado de bienestar aparece en escena alrededor del año 1883 con el surgimiento de los seguros sociales. Antes de esto Estado se había limitado a promover instituciones de la beneficencia para los menesterosos y Cajas de Ahorros para la clase trabajadoras, no se había pensado aún en establecer seguridad social como factor de “equilibrio” entre el capital y el trabajo, esto constituía un campo propicio para exacerbar las tensiones sociales.¹⁷²

Puede decirse que estas instituciones surgieron como respuesta a la presión de las organizaciones de trabajadores ante la vulnerabilidad de estos frente a los riesgos del trabajo; aunque esto no era exclusivamente el detonante para la creación de estas instituciones, pues ellas permitían mantener en relativamente buenas condiciones la fuerza de trabajo a modo de no afectar los procesos productivos.

El tácito reconocimiento de la fuerza de trabajo como un actor en los procesos productivos se hizo visible en hecho como el establecimiento del sufragio masculino, que daba el voto a los obreros y abría posibilidades electorales a los partidos socialistas y alguna tolerancia para la asociación de los trabajadores. En el caso de Alemania:

Los primeros seguros sociales, empero, fueron creados por Bismarck con dos objetivos: legitimar el Reich alemán, que gestionaba dichos seguros, y frenar el avance del Partido Socialista, que había incluido aquellos seguros en su programa. En efecto, Alemania fue el primer país en establecer el seguro de accidentes de trabajo en la industria (1871) y el seguro sanitario (1883). los socialistas de cátedra y los economistas de la Escuela Histórica Alemana contribuyeron al surgimiento de los seguros sociales.¹⁷³

Para solventar los gastos se difundió del impuesto sobre la renta y la introducción de los

¹⁷² *Ibid.*, p. 277.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 278.

impuestos sobre las herencias y sobre el patrimonio.¹⁷⁴ Y para no escalar la obvia oposición de intereses entre capital y trabajo, y así no afectar el desarrollo industrial, ni poner en riesgo la estabilidad interna, se creó una incipiente regulación del mercado de trabajo, abordando los más escandalosos casos de explotación: “La Ley de Fábricas inglesa de 1883 prohibía el trabajo de los menores, pero hasta 1872 no se aplicó a la minería. La Ley de Talleres y Fábricas de 1878 limitó el trabajo de los niños mayores de diez años a 30 horas a la semana en las fábricas textiles”.¹⁷⁵

Sin embargo, la avidez por el crecimiento económico no permitió afectar otros mecanismos para aumentar las ganancias en la producción, por ejemplo: en Gran Bretaña las jornadas de trabajo excedían las 12 horas y en Alemania la jornada semanal superaba las 75 horas.¹⁷⁶ La jornada de trabajo se disminuyó paulatinamente debido a que los trabajadores generaron movimientos con esa demanda por delante.

Con la creación de las instituciones de “equilibrio” entre capital y trabajo surgieron gastos para el Estado hasta el momento no visto, claro que en combinación con el modelo de desarrollo industrial y su necesidad de trabajadores:

El mayor intervencionismo del Estado implicó, en algunos países, una mayor dimensión del gasto público en relación al PIB; creció más en Alemania e Italia (entre 1880 y 1913, pasó del 10 al 17 por 100) y en Gran Bretaña y Japón (al 14 por 100). [...] Generalmente, el crecimiento del gasto público, particularmente en educación y obras públicas, fue mayor en los entes locales (Estados regionales y municipios), que en los gobiernos centrales, tanto en Europa como en Estados Unidos. Esto también es cierto para el surgimiento de las empresas públicas, sobre todo en los servicios públicos de red (suministro de agua, gas y electricidad, tranvías, ferrocarriles, puertos).¹⁷⁷

Como consecuencia de este modelo industrial, la mayor parte de la población también está sujeta a cambios. Los anteriores siervos de los señores feudales dedicados a las actividades agrícolas se trasladan a las zonas industriales, la producción masiva requiere una mano de obra masiva. Las ciudades crecen alrededor de las zonas industriales y se da también un intercambio

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 278-279.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 279.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 277.

de ideas. Los ahora obreros industriales comienzan a pugnar por nuevos derechos y, además de luchar por mejorar sus condiciones de vida se enrolan en proyectos políticos para transformar la sociedad. Hacia el siglo xx, estos nuevos actores sociales entran en tensión. La clase obrera alemana irrumpe en el escenario político como lo hacen los trabajadores rusos. Las organizaciones sindicales de Alemania se multiplican, al igual que en Gran Bretaña y Estados Unidos.

*

Con la llegada de Guillermo II a la cabeza de Alemania se da un cambio en la política internacional alemana. La personalidad “conflictiva” del emperador que tiene muy presente la cúpula alemana se rompe el equilibrio de la política internacional que construye Bismarck. Los conflictos en Europa continúan, pero Guillermo II y sus cancilleres no tienen la misma habilidad que Bismarck. La “falta de habilidad” de Guillermo II se combina con el enorme poderío alemán en lo industrial. Hacia 1905, el desarrollo tecnológico y económico alemán estaba superando a Gran Bretaña; su flota naval y su ejército crecían enormemente¹⁷⁸ en 1907, en estas circunstancias se firma un acuerdo británico-ruso en prevención de lo que pudiese hacer Alemania en el futuro

Hacia 1909 Guillermo II “se manifestó convencido de que el principio del equilibrio debía ser reemplazado por una “liga continental” o “estados unidos de Europa” bajo conducción alemana”.¹⁷⁹

La crisis de 1907 fue grave porque coincidieron pánicos financieros en Egipto, Japón, Alemania y, sobre todo, en Estados Unidos donde quebró el Knickerboker Trust y el sistema bancario cerró las ventanillas, ante la inexistencia de un banco central que ayudase a aquel banco. La cooperación de algunos bancos centrales, particularmente del Banco de Francia y del Reichsbank, ayudó a salir de aquella crisis, que tuvo como resultado la creación, en 1913, del Sistema de la Reserva Federal; no obstante, a este banco central sólo se adhirió, inicialmente, el 30 por 100 de los bancos existentes en Estados Unidos. Posteriormente, esta función de prestamista en última instancia se ampliaría al control de cambios, cuando el mayor intervencionismo de los bancos centrales trató de aislar

¹⁷⁸ Julio Aróstegui, *op. cit.*, 2001, p. 216.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 217.

las economías nacionales de las crisis financieras internacionales mediante el control de los movimientos especulativos de capitales.¹⁸⁰

*

En el “Auge y caída de las grandes potencias” las cuestiones de dominio territorial fueron un elemento tensión en el desarrollo político y económico entre las principales potencias europeas. Así, desde la Conferencia de Berlín, celebrada entre el 15 de noviembre de 1884 y el 26 de febrero de 1885 en la ciudad de Berlín, fue organizada, por Otto von Bismarck, con el fin de resolver los problemas que planteaba la expansión colonial en África y resolver su repartición. Una vez que en 1884 Francia había asegurado su posesión de la costa de Guinea, con lo cual resultaba evidente en Europa que la carrera por África debía ser regulada:

En el invierno de 1884-1885, las grandes potencias del mundo y unos pocos Estados menores se unieron en Berlín, en un intento de llegar a un acuerdo sobre comercio, navegación y fronteras en África occidental y el Congo y, en general, sobre los principios de una ocupación efectiva de África'. En estos aspectos, la Conferencia de Berlín sobre África occidental puede considerarse, simbólicamente, como el cenit del período de predominio de la Vieja Europa en los asuntos mundiales.¹⁸¹

La elite gobernante alemana, después de 1895, estaba convencida de la necesidad de otra expansión territorial a gran escala cuando llegase el momento.¹⁸² Y mientras llegaba ese momento fue significativo en el expansionismo alemán como ya poseía los instrumentos de poder para alterar el statu quo o contaba con recursos materiales para crear tales instrumentos. La demostración más importante de esta capacidad fue el rápido crecimiento de la Marina alemana después de 1898.¹⁸³ Así, entre 1910 y 1914 su presupuesto para el ejército se había elevado de 203 a 442 millones de dólares.¹⁸⁴ Estos datos nos permiten pensar que, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, Alemania era una gran potencia con posibilidades para sostener una guerra a escala mundial:

A excepción de Gran Bretaña, Alemania llevaba la «carga de los armamentos» con mucha más facilidad que cualquier otro Estado europeo.

¹⁸⁰ Francisco Comín, *op. cit.*, 2010, p. 276.

¹⁸¹ Paul Kennedy, *op. cit.*, 2006, p. 315.

¹⁸² *Ibid.*, p. 341.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 342.

Además, mientras que el Ejército prusiano podía movilizar y equipar a millones de reservistas y -debido a su mejor educación e instrucción- desplegarlos en operaciones de primera línea, Francia y Rusia no podían hacerlo.¹⁸⁵

Dentro de los sucesos que desencadenan la guerra, entre ellos el asesinato del heredero de la corona del imperio Austro-Húngaro, es necesario considerar el contexto de desarrollo industrial, arriba mencionado, y con ello el aumento desmedido de trabajadores que también se encontraban en constante tensión social con la clase alta:

La mayor parte de los dirigentes consideró la guerra como una válvula de escape a la disconformidad de los trabajadores; en vísperas del conflicto, la tensión social en las ciudades era elevadísima.[...] El temor a los socialistas -en particular, luego de su triunfo en las elecciones de 1912-, a las demandas de mayor democracia y reformas, empujó al gobierno a secundar el proyecto belicista para apaciguar los problemas domésticos y conciliar el régimen.¹⁸⁶

En un contexto de tensiones sociales, las consecuencias de la Revolución rusa en Europa fueron de gran impacto tanto para la sociedad como para las grandes potencias. Al respecto, Comín, Kennedy y Dawbarn, tratando el tema de las transformaciones que tuvieron las grandes potencias en Europa, mencionan las consecuencias que esta revolución tuvo en la derrota que sufrió Rusia durante la Primera Guerra Mundial. Dawbarn incluso menciona que, antes de que estallara la guerra, en los círculos dirigentes alemanes se pensaba que Rusia se estaba preparando bélicamente: “Después de que el káiser expresara tener información sobre la sistemática preparación rusa de una guerra contra Alemania, el jefe de Estado Mayor, Helmut von Moltke, subrayaba que “no quedaba más remedio que desencadenar una guerra preventiva”, antes de que Rusia completase su rearme, que estimaba en dos o tres años”.¹⁸⁷ Finalmente para Rusia, luego de la espectacular ofensiva alemana de mayo de 1916 se hundió en medio de sus tensiones internas, intensificadas por las exigencias de la guerra total. La guerra intensificaron tanto las tensiones, que terminaron sellando la dinastía Romanov.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 342-343.

¹⁸⁶ Susana Dawbarn, “La Primera Guerra Mundial (1914-1918)”, en Aróstegui J., Buchrucker C., Saborido J., (dirs.), *El mundo contemporáneo: historia y problemas*, Biblios, Crítica, Buenos Aires, Barcelona, 2001, p. 477.

¹⁸⁷ *Ibid.*

En la guerra, Alemania atacó a Serbia y apoyó a Viena contra Italia, participando de forma indirecta. En febrero de 1917 renovó la guerra submarina irrestricta, abandonada el año anterior, para superar el bloqueo naval impuesto por la flota británica. Fue un paso peligroso, pues el principal proveedor de la Entente era Estados Unidos.¹⁸⁸ Estas acciones contribuyeron a la derrota de Alemania, como parte de las Potencias Centrales, en la Primera Guerra mundial. El fin de la guerra se formalizó con la firma del tratado de Versalles, el 28 de junio de 1919.

Durante la participación de Alemania en la guerra, el descontento social fue en aumento hasta que estalló la Revolución de Noviembre en 1918, hecho significativo que contribuyó para finalizar la Primera Guerra Mundial, al cambio desde la Monarquía constitucional del Kaiserreich Alemán a una república, parlamentaria y democrática; el desenlace formal de la revolución ocurrió el 11 de agosto de 1919 con la rúbrica de la nueva Constitución de la República de Weimar.

La población alemana había sufrido las consecuencias de cuatro años de guerra, y ello había agudizado las tensiones sociales entre las clases populares y la élite que detentaba el poder y que estaba perdiendo la guerra. En ese contexto social, el motivo que desencadenó la revolución fue un Motín de marineros de la flota de guerra en Kiel, que se negó a maniobrar para sacar la flota al Mar del Norte para realizar una última batalla contra la escuadra inglesa. Con influencia de ideales socialistas, la avanzada revolucionaria fracasó en enero de 1919 ante la oposición de los líderes del Partido Socialdemócrata de Alemania. Esta es la consecuencia social más relevante que ocurrió en Alemania durante los años de Guerra, y posiblemente estos fueron los motivos que orillaron a Hugo Brehme para no regresar a su país natal durante estos años.

Desde el nombramiento de Paul von Hindenburg y Erich von Ludendorff en agosto de 1916, la interferencia militar en las iniciativas del poder político fue en aumento: “Su injerencia abarcó áreas específicas de la vida civil, en particular del sector económico. Burlando los deseos de la mayoría del Reichstag en favor de una paz sin anexiones y de una mayor intervención en los asuntos públicos, los jefes militares derrocaron al canciller en el verano de 1917 y se apresuraron a propiciar objetivos de guerra aún más desmedidos.”¹⁸⁹ La participación castrense durante los últimos años del Imperio Alemán se perfeccionarían tanto como la industrialización del país: “La Primera Guerra Mundial significó no sólo la inédita “industrialización” de la matanza en los frentes de combate sino también el inicio de crímenes masivos y sistemáticos de un gobierno contra civiles indefensos.”¹⁹⁰, “Otro invento letal de Alemania fueron los lanzallamas y

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 480.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 482.

¹⁹⁰ *Ibid.*

los gases venenosos estrenados en septiembre de 1917.”¹⁹¹ La guerra implicó la movilización de millones de soldados, los combates, las batallas se desarrollan en un amplio teatro de guerra: Europa, el norte de África, los Balcanes y medio oriente por mencionar algunos frentes, la demanda de materiales de guerra estimuló la producción industrial vinculada a lo militar, se obligó a la producción agrícola en tierras comunales en el caso de Alemania, pero también trajo al escenario a nuevas empresas que se dieron a la tarea de sustituir a las afectadas directamente por el conflicto, incentivó la implementación de formas de producción como la organización científica del trabajo para optimizar recursos y reducir gastos; el estado asumió un rol principal en la dirección de la investigación; ante el aumento del gasto público y la inflación, se requirieron préstamos. Las colonias cuestionaron su papel con respecto a las potencias y la clase obrera hizo lo propio. Alemania en particular observa la caída de su antes ostentoso imperio.

3.2. Hugo Brehme entre los Fotógrafos viajeros y el Pictorialismo

La fotografía se originó a través de conocimientos acumulados que encontraron en un determinado momento una forma de aplicación¹⁹²; y al mismo tiempo fue una respuesta a las necesidades y exigencias de los artistas de la época: “Los artistas exigían que las cámaras estuviesen dotadas de lentes que produjeran imágenes conformes a las leyes de la perspectiva. [desde] el siglo XVIII las cámaras oscuras mejoraron lo suficiente para que se convirtieran en equipamiento habitual de dibujantes.”¹⁹³

La óptica y los soportes fotosensibles fueron producto, de manera pragmática, de conocimientos generados ante las necesidades de la vida cotidiana. Así, en el contexto en el que se disparaba el incremento de la ciencia y la tecnología tras una serie de conocimientos acumulados dieron, como uno de sus resultados, el desarrollo de la fotografía, de la óptica y la

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 483.

¹⁹² La técnica de la cámara oscura se desarrolló paralelamente con la óptica y sus objetivos. Así, el desarrollo de la técnica paso del cuarto oscuro a la cámara portátil. Y en los siglos XVII y XVIII se colocó “una lente al extremo de una caja de dos pies de largo [poco más de 60 cm], mientras que el otro extremo quedaba cubierto con un vidrio esmerilado o semiopaco”, Newhall, Beaumont, Historia de la fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 9.

¹⁹³ *Ibid.*

química.¹⁹⁴

La difusión y el impulso que la oligarquía dio al daguerrotipo, como uno de los primeros objetos fotográficos, introdujeron nuevos elementos en la vida cotidiana convirtiéndose en un fenómeno social; además de que la clase social alta estaba ansiosa por ser retratada, a mediados de este siglo empezó a incrementarse el trabajo de los fotógrafos viajeros. El álbum de *Excursiones Daguerriennes*, publicado en París durante los años 1840 y 1844, más allá de una compilación de litografías hechas a partir de fuentes daguerrotipos, utilizados como matriz, fue una edición artesanal famosa por ser una representación de imágenes de un mundo desconocido para países lejanos. A su vez, el álbum fue un modelo de inspiración, el manual de temas y motivos para los viajeros-fotógrafos de la segunda mitad del siglo XIX.¹⁹⁵ Seguramente Hugo Brehme tuvo conocimiento de las publicaciones sobre los fotógrafos viajeros. A lo largo del siglo XIX, la fotografía mantiene su estrecho vínculo con la pintura en relación con su uso social.

Por las características técnicas y su tamaño, las cámaras fotográficas se usaban, en su mayoría, dentro de estudios fotográficos, y aunque había fotógrafos viajeros esto no era generalizado. Las fotografías de paisaje, por ejemplo, a pesar del uso de la placa húmeda, requerían de la manipulación de equipos de alrededor de 50 kilogramos, casi el peso del equipo de Daguerre;¹⁹⁶ dado que no era habitual hacer ampliaciones, las placas podían llegar a tener unas dimensiones de 30 por 40 centímetros el equipo estaba compuesto además de una tienda oscura y el equipamiento químico para revelar el material.¹⁹⁷

En ese contexto, una vertiente del uso de la foto es el uso “científico” que se le daba. Al utilizarla como registro fiel de la realidad, botánicos, geólogos, por ejemplo, capturaban en imagen muestras de lo que observaban; sin embargo, este uso es más bien con fines de económicos, los registros se utilizaban para estudiar la potencialidad de explotación de los elementos fotografiados.

¹⁹⁴ Para hacer una breve historia de la fotografía he recurrido a las historias generales de Marie-Loup Sougez y Beaumont Newhall, sin dejar de considerar la importancia del Brasileño Boris Kossoy. La *Historia de la fotografía* de Newhall fue considerada como la primera historia de dicho medio, convirtiéndose con ello en un clásico y un modelo. En consecuencia, se piensa que es él quien introduce a la fotografía formalmente en el arte; sin considerar que el estudio de ésta no se ha formalizado en la historia del arte a diferencia de la pintura, el grabado, la escultura, etc.

¹⁹⁵ Marie-Loup Sougez, *op. cit.*, 2007, p. 130.

¹⁹⁶ Daguerre inicia de manera formal la difusión del daguerrotipo a partir de una campaña promocional. Su propósito era lograr socialmente la aceptación de “su invento fotográfico”, y para ello, mostró las imágenes de París: *Le Louvre depuis la rive gauche de la Seine* (El Louvre desde la orilla izquierda del Sena) y la *Vue du Boulevard du Temple* (Vista del Bulevar del Temple). Marie-Loup Sougez, *op. cit.*, 2007, p. 52.

¹⁹⁷ T.K. Derry, *op. cit.*, 2002, p. 967.

A pesar del debate permanente durante el siglo XIX acerca de si la fotografía era un arte o no, continuaban destacando sus cualidades de registro, su capacidad para ofrecer datos y para elaborar documentos. De esa forma, la fotografía fue apreciada por sus propiedades informativas, y en ese sentido fue utilizada como una herramienta auxiliar de trabajo.¹⁹⁸ Además de su uso por fotógrafos viajeros y de estudio (como la toma de retratos), en el ámbito de las ciencias, el registro fotográfico fue muy recurrente ante la necesidad de identificar, medir, cotejar y contrastar; es famoso el modelo de la antropometría¹⁹⁹ desarrollado en París por Alphonse Bertillon un antropólogo que utilizaba la fotografía para el análisis de criminales.

Ligado a lo anterior surgen los fotógrafos viajeros financiados por las empresas, eran parte de expediciones de exploración de futuros lugares de explotación, los registros eran en su mayoría paisajes, aunque también fotografiaban a la población. Los motivos iconográficos en esa producción de imágenes de fotógrafos viajeros eran representaciones de ciertas particularidades del paisaje natural (el desierto, el río, las cataratas), pero principalmente se reproducía el paisaje monumental (edificaciones civiles y religiosas), así como el paisaje de la ruina.²⁰⁰

Sobre las misiones y expediciones registradas y documentadas por fotógrafos viajeros de finales de siglo XIX y principios del XX, es necesario mencionar que tenían distintos objetivos para realizar los registros, entre ellos: experiencias personales, proyectos de inspección científica o arqueológica, o como parte de una empresa puramente comercial:

De forma paralela a estos viajes individuales –muchos de los cuales fueron financiados o auspiciados por el Estado-, se desarrollaron también a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX un conjunto de programas institucionales de carácter nacional, tanto públicos como privados, que tenían como objetivo la aplicación documental de la fotografía para un mejor conocimiento del país.²⁰¹

El papel de los fotógrafos viajeros seguramente lo conoció el alemán Hugo Brehme, pues en 1898, a sus 16 años, se traslada a la ciudad de Érfurt, Alemania para estudiar formalmente

¹⁹⁸ Una de las principales facultades de la fotografía, que la diferenciaba en aquellos momentos de cualquier otro medio de reproducción o de creación, era su extraordinaria capacidad para describir situaciones, lugares, objetos o personas. En este sentido, las fotografías podían relacionarse, por su ejemplo, con otras formas de representación de la realidad –como los mapas o los planos-, y con otras técnicas de registro –los artesanos, las actas-, pero también, con otros sistemas de organización del conocimiento como los diccionarios o las bibliotecas. Marie-Loup Sougez, *op. cit.*, 2007, pp. 120, 122.

¹⁹⁹ Sub-rama de la antropología biológica o física que estudia las medidas del hombre. Se refiere al estudio de las dimensiones y medidas humanas con el propósito de comprender los cambios físicos del hombre y las diferencias entre sus razas y sub-razas.

²⁰⁰ Marie-Loup Sougez, *op. cit.*, 2007, p. 134.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 145.

fotografía.²⁰² Debe tenerse en cuenta que este periodo es el auge del desarrollo económico-industrial alemán, y que las actividades educativas estaban ligadas a ello, de modo que la difusión de la educación técnica aplicaba también al campo de la fotografía, por el uso que le daban las compañías.

Además del desarrollo educativo e industrial, la economía estaba ligada a la explotación colonial, las compañías alemanas continuaban extrayendo materias primas y Hugo Brehme no fue ajeno al hecho. Justo dos años después de que nació Brehme, en 1884 Alemania inició el establecimiento de varias colonias fuera de Europa: África: África Oriental Alemana, África del Sudoeste Alemana y África Occidental Alemana; Oceanía: Nueva Guinea Alemana y Samoa Alemana; Asia: Kiau Chau y Tianjín.

Entre 1900 y 1901, Brehme participa como fotógrafo en las expediciones desarrolladas en África, Camerún, Togo, África Sudoeste Alemana (hoy Namibia), África Oriental Alemana (hoy Tanzania), probablemente, como uno de los miembros de la expedición geográfica de George Wegener.²⁰³ La documentación fotográfica realizada por estos viajeros, además de útil a la industria era adquirida por la burguesía, viajeros y turistas, personas con poder adquisitivo.

Por el alto costo de los materiales y del uso de la técnica en general, se mantenía en un estrecho ámbito de acción a la fotografía, predominaba la fotografía de estudio, era, en su mayoría, retrato. El retrato de personajes en ascenso social que no podían costearse una pintura, reservada para la aristocracia, era de uso general. Retratarse era un acto simbólico mediante el cual el retratado mostraba su franco ascenso social, la clase media, que emerge paulatinamente vinculada a los procesos de industrialización está ligada a esta etapa de la fotografía. La fotografía es un objeto que se puede poseer, es una representación de la posición social y a la vez un símbolo de pertenencia a una clase es un objeto ligado a aspiraciones de consumidores. El consumo de la fotografía en un primer momento es reservado para quienes pueden pagar sus altos costos, pero los cambios en la técnica fotográfica abaratan su costo y la van integrando a más capas de la sociedad: “la historia de la fotografía es ante todo la historia de una industria que satisface esa demanda: una historia de necesidades alternativamente fabricadas y satisfechas por un flujo ilimitado de mercancías; un modelo de crecimiento capitalista en el siglo XIX.”²⁰⁴

²⁰² Queda pendiente una estancia en la ciudad de Érfurt, Alemania, para investigar sobre los estudios de este fotógrafo alemán.

²⁰³ Sería importante, durante la investigación, poder corroborar estos datos con Ángel Eduardo Ysita Chimal autor de la “Cronología” en Hugo Brehme (fotografías), *México: una nación persistente*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, 1995, p. 147.

²⁰⁴ John Tagg, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 54.

La fotografía estuvo desde un principio colocada como un retrato directo de la realidad, sin la intervención deformadora de la mano del hombre, el proceso óptico y químico le otorgaban un aura de gran logro científico, esta combinación de elementos materiales y simbólicos combinados con la objetividad positivista colocaron en la fotografía una marca indeleble: la imagen fotográfica es un representante directo de la realidad. Y en el estatus de representante directo, los fotógrafos comenzaron a capturar todo lo que se podía y que era redituable, así como se lanzan a las expediciones, retratan el nuevo tipo de guerra. Poco a poco, los registros de la vida social se van diversificando, las fotos de paisajes y de retratos son desplazadas por fotos de guerra, aunque aún inmóviles.

Los fotógrafos oscilan entre el artista y el técnico; el uso de retrato para la clase media impide la audacia a los fotógrafos y estos siguen emulando a la pintura, mayormente, añaden elementos simbólicos a los retratos que emparentan al retratado con la aristocracia, las poses, los entornos, los marcos, todo hecho para ser un aristócrata al alcance del bolsillo. El paisajismo y los álbumes, producto seguramente secundario de las expediciones en busca de áreas de inversión, se venden entre la ascendiente clase media y por supuesto la clase alta europea, son ediciones lujosas que retratan lugares exóticos, llevan a la comodidad del lugar el exotismo de las colonias europeas, que alimentan la literatura de aventuras. El álbum perdurará algunas décadas mientras la avidez por ver lugares exóticos no sucumba ante una nueva necesidad. Así que los fotógrafos siguen sin tener un lugar definido dentro de la sociedad, artistas o mercaderes se van abriendo espacio en la naciente sociedad.

Sin embargo, y a pesar del uso que se le dio en la ciencia al registro fotográfico, entre 1880 y la segunda década del siglo xx se va a identificar un tipo de fotografía conocida como Pictorialismo, la cual va a influir profundamente en la obra fotográfica de Hugo Brehme.

Los pictorialistas defendían a la fotografía como una obra de arte, y se caracterizó porque surgió como un movimiento elitista entre fotógrafos que querían marcar distancias con la práctica fotográfica convencional. Por ello, el interés por el retrato de estudio les parecía una práctica sin interés, posiblemente por ello el nieto de Hugo Brehme, Denis Brehme, describió a su abuelo como un fotógrafo que evitaba tomar los retratos de estudio, encargando en lo posible esta parte de su profesión a sus ayudantes. Los pictorialistas reivindicaban la posibilidad de hacer arte con la máquina de fotos, oponiéndose de paso a la idea de la fotografía como mercancía.²⁰⁵

²⁰⁵ Marie-Loup Sougez, *op. cit.*, 2007, p. 240.

Las características principales del pictorialismo son:

- Con el ya viejo Impresionismo, que se había dado a conocer públicamente en 1874 (en el local que antes había sido estudio del fotógrafo Nadar), el Pictorialismo comparte aspectos formales: la impresión, la falta de nitidez de las formas y el efecto desenfocado (*flou*), conseguido gracias a los objetivos “de artista”, a las cámaras estenopeicas o a distintos procedimientos de positivado. Con el movimiento simbolista, contemporáneo suyo, el Pictorialismo comparte ideas sobre el papel de la subjetividad y la imaginación.
- Los temas del Pictorialismo están cerca del Impresionismo: vistas de campos vividos o vistas urbanas... También están cerca de la pintura simbolista, con su gusto por la figura femenina, sola o en compañía de otra, joven o adolescente, desnuda en muchos casos o vestida con túnicas de aire antiguo o velos orientales, ensimismada en interiores o en contacto con la naturaleza, pero siempre rodeada de misterio.²⁰⁶

La técnica fotográfica derivó en herramientas para otras áreas de la vida social. La fotomecánica, por ejemplo, al desplazar los calcos litográficos revolucionó las técnicas de impresión, el offset fue utilizado de manera casi generalizada al finalizar la primera guerra mundial; llegó así la fotocomposición y con ello las artes gráficas tuvieron posibilidades nunca antes vistas.

Por otro lado, el invento de George Eastman, en el último decenio del siglo XIX, permitió una mayor portabilidad y facilidad para realizar las fotografías; el aumento en la sensibilidad de la película hacía más factible su manipulación y la fotografía comenzó a inundar lugares a los que antes no tenía acceso. Durante dos décadas, 1880 y 1890, el equipo se hizo más ligero y de más fácil manejo; la introducción de la placa seca de gelatina permitió las copias con papeles de gelatina; los papeles de bromuro de mayor sensibilidad permitieron hacer ampliaciones de los pequeños negativos con luz artificial, la placa de 11 por 8 centímetros se convierte en el tipo normal de placa usado por nuevos usuarios de la técnica: los aficionados.²⁰⁷

Hacia diciembre de 1889 la compañía americana Eastman creó el rollo de película de celuloide, y con ello, las ventajas del invento le dieron el monopolio de la película hasta entrado

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 240.

²⁰⁷ T.K. Derry, *op. cit.*, 2002, p. 969.

el siglo XX. El año anterior George Eastman había contribuido en la popularización de la fotografía presentando su cámara Kodak: el tamaño pequeño de la cámara, la reducción de diez a tres las operaciones para la exposición, la longitud del rollo de película, cien fotos antes de recargar película, y la lente de foco fijo la colocan al alcance de nuevos sectores; con ello además se crea un nuevo negocio, Eastman ofrecía a contraentrega el rollo revelado y uno nuevo cargado para hacer más fotos.²⁰⁸ Hacia 1900, con mejoras técnicas de este tipo, la fotografía, desempeñaba un papel indispensable no sólo en la ciencia, la industria y del comercio, sino también se abría paso en el ocio.²⁰⁹

En los primeros veinte años del siglo XX, ocurrió un fenómeno que marcó a la fotografía de manera definitoria pues implicó la popularización de ésta, su consiguiente producción en masa y en consecuencia su lugar definido dentro de la industria: “como bien definía Ortega y Gasset, hay un hecho que para bien o para mal, es el más importante en la vida pública presente. Este hecho es el advenimiento de las masas a pleno poderío social.”²¹⁰

Con el uso de técnicas que revolucionaron la producción en las artes gráficas, la fotografía cobró nuevos significados. En el último cuarto del siglo XIX la introducción de los procedimientos fotográficos en la impresión supuso avances revolucionarios: “El desarrollo de la ilustración en los periódicos hasta su culminación en el siglo XIX con el uso de procedimientos fotográficos, fue un acontecimiento que, para bien o para mal, permitió que los sucesos del día incidiesen en la opinión pública a través de un medio totalmente nuevo.”²¹¹

En la sociedad de masas, la fotografía se insertó en la prensa, ilustrando en primera instancia y luego haciéndose su lugar propio puesto que su carácter de representación directa de la realidad comenzó a forjar la idea de que la imagen vale más que las palabras.

*

Los efectos de la segunda revolución industrial se hicieron sumamente visibles en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El mundo se reconfiguró en muchos de los ámbitos de la vida social. Las colonias se hicieron dependientes de otra forma de las potencias; la Revolución rusa, y la mexicana, buscaron trastocar las estructuras sociales, fueron revoluciones populares en las que si bien las clases tradicionalmente dirigentes participaron, el papel protagónico lo llevó

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 970-971.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 937.

²¹⁰ Marie-Loup Sougez, *op. cit.*, 2007, p. 299.

²¹¹ T.K. Derry, *op. cit.*, 2002, p. 957.

la clase media y la masa. Los lugares que lograron mantener la aristocracia en las áreas gubernamentales fueron copadas por nuevos grupos sociales, en Alemania, por ejemplo, el papel desarrollado por las organizaciones obreras revolucionarias, que no lucharon sólo por mejoras en las condiciones de vida sino por proyectos de sociedad diferentes abonaron para la caída del orden imperial.

La masa comenzó a accionar no sólo en el plano político. Y la guerra mundial se convirtió también en una guerra de masas, las acciones militares dejaron de lado los viejos esquemas de combate, requirieron logística, transportes masivos, alimentación masiva, así, armas de destrucción en masa implicaron la movilización de millones de combatientes y de una industria, incluyendo la militar, de gran calado para satisfacer esas nuevas necesidades

La industria que se desarrolló exponencialmente en la segunda revolución industrial estuvo, en los años de la primera guerra mundial, totalmente dentro de un plano de producción masiva; los alimentos, el vestido, el transporte, el trabajo mismo se realizó en masa, los centros de producción aglutinaron a los trabajadores a sus alrededores, la vida se asimiló a la producción ya era una vida en masa.

La vida en esta sociedad masificada cambió su significado, la aparición, en los países industrializados, de servicios a cargo del Estado, educación, salud, principalmente, servicios que tenían la finalidad de garantizar la existencia de fuerza de trabajo en el nivel necesario para producir, colocaron a la clase trabajadora en una nueva perspectiva que le hizo buscar mejoras y nuevas formas de organización social. La necesidad de crear mercado para los productos, llevó a los industriales a ceder un poco más de la ganancia, Zygmunt Bauman los dibuja así: “la fábrica “fordista” era un lugar de conflictos exacerbados que explotaban a veces en abierta hostilidad (pues la misma perspectiva de buscar un compromiso a largo plazo, y la dependencia mutua entre las distintas partes implicadas, condujo a una confrontación razonable y un sacrificio que arrojaba beneficios) pero que también fermentaban y se enconaban cuando no estaban a la vista”.²¹² La llamada “sociedad de productores” buscaba la estabilidad, la solidez, la seguridad en “...una era de masas en las fábricas, ejércitos de masas, de normas restrictivas y adecuación a la norma, y de estrategias burocráticas y panópticas de dominación que, en sus esfuerzos por conseguir disciplina y subordinación, confiaron en la incorporación y estandarización de los comportamientos individuales”.²¹³

²¹² Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos vivir en una época de incertidumbre*, México, Tusquets, 2009, p. 87.

²¹³ Zygmunt Bauman, *Vida de consumo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 48.

En ese sentido, la fotografía cobra nuevos significados, sin desplazar la idea inicial de relación directa con la realidad. Al ser insertada en la prensa, también se insertó en la industria de la comunicación y en la industria de la publicidad; la foto comenzó a retratar las nuevas aspiraciones de esta sociedad de masas, y comenzó a generar necesidades de consumo, construyendo tipos ideales de hombres y mujeres; tipos ideales de comportamiento; apuntaló el discurso de la clase dominante. La fotografía empezó a legitimar formalmente guerras y regímenes, además de estructuras y conductas sociales.

Las vanguardias artísticas y la ruptura con el arte “viejo” integraron cada vez con mayor facilidad a la fotografía como elemento discursivo. El idilio entre los artistas y el desarrollo tecnológico, entre el arte y la revolución, dejará como un recuerdo muy lejano a la fotografía de estudio, los retratos de estudio se volvieron el vestigio de una época pasada. La fotografía se empezó a vincular con las posiciones de artistas que se negaban a aceptar el orden existente. La fotografía comenzó a tener su papel indiscutible como objeto artístico a la par que objeto de consumo. La vida humana en las urbes, en las clases medias, en años posteriores se relató por medio de imágenes ante la facilidad del uso de los equipos y el abaratamiento de los mismos.

3.3. La ciudad de México en el México Pintoresco de Hugo Brehme, 1923

Tomando en cuenta la “Tarjeta de ingreso” de 1930, la entrada a México de Brehme fue en el estado de Veracruz el año de 1905.²¹⁴ No me fue posible acceder a su carta de naturalización de 1951, resguardada en el Archivo Histórico Genaro Estrada, de la Secretaría de Relaciones Exteriores, ya que la Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información Pública Gubernamental que se encuentra vigente en México expresa que por la fecha de 1951 no es susceptible de ser consultada, por ser considerada un documento histórico-confidencial. Esto me obstaculizó el análisis de esta fuente con fines exclusivamente académicos, y por ello fue necesaria la búsqueda de otras fuentes que permitieron corroborar la información que ha sido publicada sobre la vida de este fotógrafo.

Como bien lo señaló Debrouse en *Fuga mexicana*, desde finales del siglo XIX la fotografía

²¹⁴ La cronología biográfica de Hugo Brehme realizada por Ángel Ysita también consigna esta año como fecha de ingreso a México, “según su carta de naturalización como mexicano, ésta es la fecha en que llega por primera vez a México”. Eduardo Ysita, *op. cit.*, 1995, p. 147.

fue una empresa de tipo familiar,²¹⁵ entre las que se puede identificar la firma “Julio Michaud e hijo”.²¹⁶ A inicios del siglo XX, no fue muy distinto pues los fotógrafos trabajaban con un gran equipo de ayudantes y laboratoristas entre los que comúnmente se encontraban sus familiares.

Desde el origen de la fotografía existía el dilema de si esta podía considerarse como arte o no, sin embargo, con el paso del tiempo el oficio de fotógrafo se fue especializando hasta que ellos mismos empezaron a denominar sus obras como una producción artística, por ejemplo, en 1923, el taller fotográfico de Brehme, ubicado en la Av. Cinco de Mayo, núm. 27, era conocida como “Fotografía Artística Hugo Brehme”. En este estudio-taller él, junto con su equipo de trabajo (incluyendo a su hijo Arno Brehme) se ofrecía el servicio de fotógrafo y editor, ya que en este estudio además de retratos y vistas de paisajes urbanos, arquitectónicos y rurales, de la ciudad de México y de la república mexicana, se editaban tarjetas postales. Es así como a través de las tarjetas postales, y del libro de artista *México pintoresco*, publicado en español, inglés y alemán, tuvo una gran difusión en el interior de la república, en Estados Unidos de Norteamérica y en Alemania.

Para conocer un poco más sobre los espacios de trabajo del fotógrafo alemán H. Brehme, a continuación, se presenta una tabla en la que se puede consultar la cronología de los distintos estudio-taller en los que se instaló en la ciudad de México. **Anexo I**

Durante 1906 y 1918 se publicaron fotografías de Brehme en las revistas *El mundo Ilustrado*, *Tricolor* y *The National Geographic*. Sobre su producción fotográfica entre los años 1910 y 1913 se ha mencionado que probablemente participó en la “Agencia de Información Fotográfica” de Agustín Víctor Casasola, pero es difícil constatarlo debido a que la Agencia Casasola no daba crédito a sus fotógrafos como lo han indicado el historiador John Mraz y la historiadora Marion Gautreau.²¹⁷

De acuerdo con Ysite, en 1918 algunas de sus fotografías fueron publicadas en la publicación londinense, *Vista de la Plaza de México, Idilio de verano*, 1918. Además de que, en 1923, año en que viaja a Alemania para supervisar la edición de su libro *México pintoresco*, ilustró con fotografías el libro *50 excursiones por los pintorescos alrededores de la ciudad de Brehme*.

²¹⁵ Olivier Debrouse, *op. cit.*, 2005, p. 61.

²¹⁶ Sobre los residentes franceses en la Ciudad de México vale la pena consultar el texto de Javier Pérez Siller, “Una época clave de la historia: 1848-1870”, en Javier Pérez Siller (coord), *Eugène Latapi: 1824 – 1868*, México, ICSyH-BUAP, 2004.

²¹⁷ Cuicuilco, “Fotografía y sociedad: nuevos enfoques y líneas de investigación”, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, Nueva Época, Volumen 14, Número 41, Septiembre-Diciembre, 2007.

La producción fotográfica de Brehme se ubica principalmente en la Ciudad, por ello, la mayoría de sus registros además de contener edificaciones incluyen los hechos socialmente relevantes en el periodo ya antes mencionado. Su obra fotográfica nos muestra una parte significativa de la Ciudad de México a principios del siglo XX, y a través de ella se pueden apreciar las expresiones arquitectónicas del porfiriato (ANEXO II). Así mismo, parte de su obra registra algunos sucesos la Revolución Mexicana, los cuales se han estudiado de manera parcial en las historias de la fotografía de la Revolución,²¹⁸ y en muchas ocasiones su obra se mezcla con la gran producción fotográfica de la Revolución. El vínculo entre el fotógrafo y la ciudad los hace partícipes de la vida social del periodo. Brehme es testigo de la paz porfiriana y su caída, de la lucha armada entre las facciones y sus repercusiones en el centro de poder político y económico.

*

Para escribir sobre la ciudad de México a través de la mirada de Brehme, me permito recapitular un poco sobre la configuración de este espacio. El sitio de Tenochtitlán, iniciado en mayo de 1521, consolidó la conquista española no sólo a través de la batalla sangrienta sino también por la imposición de una arquitectura colonial sobre el trazado de Alonso García Bravo: “Bajo la dominación española, México se convirtió en la urbe más importante de la Nueva España: fue el asiento de las más altas jerarquías políticas, administrativas y culturales y el polo que acaparó la mayoría de las actividades comerciales. Desde mediados del siglo XVI era el centro sobre el cual giraba el conjunto del sistema urbano”.²¹⁹ Es así, que durante el virreinato se fundaron las principales edificaciones civiles y religiosas del Centro Histórico:

- *Plaza Mayor*, Plaza de Armas ahora conocida como Plaza de la Constitución. Es un espacio público que se trazó sobre lo que fuera el antiguo centro ceremonial de la gran Tenochtitlan. Después de ser el principal jardín de la capital, en 1952, la plaza se convirtió en una explanada que hasta la fecha se caracteriza por ser la más grande del

²¹⁸ Miguel Ángel Berumen, *op. cit.*, 2009; Brenner, Anita, Leighton, George, *El viento que barrió a México: Historia de la Revolución Mexicana 1910-1942*, México, Gobierno del Estado de Aguascalientes, 2009; Cuicuilco, *op. cit.*, 2007; Olivier Debrouse, *op. cit.*, 2005; González Flores, Laura, *Otra Revolución. Fotografías de la ciudad de México, 1910-1918*, Catálogo Ricardo Espinosa, con la colaboración de Miguel Ángel Berumen, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2010; John Mraz, *op. cit.*, 2010.

²¹⁹ Javier Villalobos Jaramillo, Claudia Alejandra Guillén Velasco (coord.), *Los 100 sitios y monumentos más importantes del Centro Histórico*, México, Matesis Asociados, 2012, p. 84.

continente.²²⁰

- *La Catedral*, su construcción inició en 1667 y duró hasta 1812. “Su construcción se inició en 1667 y duró hasta 1812.”²²¹
- *Palacio Nacional*, es una edificación que ocupa casi toda una manzana del Centro Histórico, preside la Plaza de la Constitución y es la sede del Poder Ejecutivo Federal de México. Su construcción se inició en el siglo XVI sobre las casas del emperador azteca Moctezuma, donde posteriormente Hernán Cortés decidió edificar su palacio.²²²
- *Palacio del Ayuntamiento*, ahora Sede del Gobierno del Distrito Federal, Hernán Cortés inicia su construcción, en 1521 y se concluyó el 10 de mayo de 1532.²²³

Así, y como parte de este escenario urbano, la plaza de la Constitución, la Catedral, el Antiguo Palacio del Ayuntamiento, el Palacio Nacional, el Monte de Piedad, el Hotel Iturbide, el Antiguo Colegio de San Idelfonso, el ex-convento de la Merced, la Biblioteca Nacional, la Plazuela de Guardiola o Casa de los Azulejos, el Palacio de Minería, el Colegio de las Vizcainas, la fuente de Salto del Agua, la Alameda, la casa de los Mascarones, la escultura de El Caballito, los monumentos de Cuauhtémoc, Colón, la calle de Plateros y San Francisco y el Paseo de la Reforma, todos ellos fueron motivos arquitectónicos y urbanos muy reproducidos fotográfica y litográficamente, a mediados y finales del siglo XIX, y fueron incluidos en la edición artesanal de los álbumes: *Álbum Pintoresco, de la República Mexicana*, México, López, Urbano (engraver), Michaud, Julio y Thomas, (publishers), Prodhomme, Lemerancier and Vayron (publishers), 1850;²²⁴ *Views of Mexico City and Environs*, Claude Joseph Désiré Charnay, 1858;²²⁵ *Álbum Fotográfico Mexicano*, Editor Firma Julio Michaud, Fotógrafos Briquet, Alfred Saint-Ange; Charnay, Claude Desiré, 1858 - 1874;²²⁶ *México pintoresco, artístico y monumental : vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados*, Manuel Rivera Cambas,

²²⁰ *Ibid.*, p. 14.

²²¹ *Ibid.*, p. 110.

²²² *Ibid.*, p. 28.

²²³ *Ibid.*, p. 30.

²²⁴ DeGolyer Library, Southern Methodist University. Consultado el 30 de noviembre de 2014, en línea: <http://libcat.smu.edu/vwebv/holdingsInfo?bibId=237128>

²²⁵ Colecciones Especiales de la Library the Getty Research Institute, 95.R.36, Estados Unidos. Consultado el 30 de noviembre de 2014, en línea: <http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz/>

²²⁶ *Colección Julio Michaud*, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México

México, Imprenta de la Reforma, 1880-1883;²²⁷ *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, Antonio García Cubas, Debray Sucesores, México, 1885.²²⁸

A continuación, se documentan y analizan una serie de imágenes que forman parte del capítulo “LA CAPITAL”, en *México pintoresco* (1923), y que componen visualmente el escenario urbano del significativo y excepcional Zócalo de la ciudad de México. En ese paisaje urbano, Brehme nos va narrando fotográficamente los elementos arquitectónicos más simbólicos de las primeras dos décadas del siglo XX. Sus edificios de gobierno, sus edificios públicos y de comercio, monumentos, la Catedral y Sagrario, así como, registros religiosos coloniales y el jardín como una manifestación renacentista.

Para el análisis de esta narrativa fotográfica sobre la ciudad de México, en Hugo Brehme, MP (1923) recupero como punto de referencia el Zócalo. El historiador Carlos Martínez Assad menciona que la denominación de Zócalo surgió del proyecto de un monumento en el centro de la Plaza Mayor; existe una litografía del pintor italiano Pedro Gualdi (1808-1857) en la que se representa el proyecto.²²⁹ **Figura 3**

Al respecto, y antes de iniciar el análisis del grupo de imágenes que componen la mirada de Brehme sobre el Zócalo, va la pena recuperar una cita que expone Assad sobre Salvador Novo, el 16 de septiembre de 1843:

Excavar a media plaza para dar cimientos a la columna había hecho brotar agua a las tres varas de profundidad, y dificultando muchísimo la obra y la instalación de las 1974 estacas de cedro traídas de Río Frío a 18 reales cada una: 4441 pesos con reales. Pero en fin: ahí quedó el basamento o zócalo, con una altura de dos varas sobre el nivel de la plaza: firmemente asentado, pero sin avanzar.²³⁰

La siguiente imagen publicada en MP, 1923, y titulada por Brehme como “Plaza de Armas (Zócalo) con la Catedral, (desde el Palacio Municipal). México, D.F.”, fue construida desde una

²²⁷ Fondo reservado, Biblioteca Ernesto de la Torre Villar, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

²²⁸ Library of Congress, Geography and Map Division. Consultado el 30 de noviembre de 2014, en línea: <http://www.loc.gov/item/2008621671/#about-this-item>

²²⁹ Carlos Martínez Assad, *La patria en el Paseo de la Reforma*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 22, 24.

²³⁰ Salvador Novo, *Paseos de la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 47, en Carlos Martínez, *op. cit.*, 1990, p. 24.

perspepectiva común en la corriente pictorialista.

En ella se aprecian como principales motivos la Plaza y la Catedral pero se incorporan personas y motivos modernos como el tranvía eléctrico. En primer plano de la composición, enmarcando el encuadre y como un motivo característico del pictorialismo, aparece el arco con balaustrada del Antiguo Palacio del Ayuntamiento. En segundo plano, se precia la Plaza con su jardín transitado por personas. En tercer plano, al fondo de la imagen, la fachada principal de la Catedral con sus torres campanarios y, a su lado, el otro edificio religioso que lo acompaña el Sagrario. En la mitad de su encuadre se aprecia el cielo con ligeras nubes. **Figura 4**

Esta toma fotográfica forma se relaciona con una serie de imágenes que se encuentran en el Fondo Hugo Brehme de la Fototeca Nacional.²³¹ **Figura 5**

También podemos ubicar, como parte de esta serie, la imagen publicada recientemente en la portada de la revista *National Geographic*, en noviembre de 2013, México; esta imagen fue editada para su publicación en la revista pero es la misma toma que la publicada por Brehme en MP, y forma parte del acervo histórico de la revista norteamericana; publicación periódica a la cual el fotógrafo alemán vendió varias de sus imágenes.²³² **Figura 6**

Para comparar este motivo arquitectónico con otras imágenes, por su parte, el fotógrafo francés Alfred Briquet había registrado 49 años antes de la toma de Brehme, una toma fotográfica de la Plaza de la Constitución, la Catedral y el Sagrario pero con un encuadre distinto. **Figura 7**

Si vemos el jardín de la plaza tenía árboles frondosos y además la perspectiva de la toma fue desde la torre derecha del Antiguo Ayuntamiento, otro detalle sumado a esta perspectiva es que el edificio del Ayuntamiento en 1874 sólo tenía dos niveles, por ello la Catedral se aprecia casi al nivel de la toma del fotógrafo.

Sobre este mismo motivo fotográfico Brehme tiene otra toma de MP, titulada “La Catedral de México. México D.F.”. **Figura 8**

La imagen fue tomada a nivel de piso, ligeramente en picada hacia las edificaciones religiosas. En primer plano, se aprecia la calle con unas personas transitando, un tranvía eléctrico,

²³¹ Números de Inventario: 3-372022, 4-372033, 13-372224, 15-372264. Fototeca Nacional, SINAFO.

²³² Eduardo Ysita, *op. cit.*, 1995, p. 147.

cuatro automóviles; detrás de estos transportes, sobre la banqueta del atrio, cuatro faros de luz. En segundo plano, ocupando casi todo el encuadre de la imagen, la fachada principal de Catedral con sus dos torres campanarios, las cuales se observan monumentales por el efecto de la toma en picada, y la fachada principal del Sagrario, a la derecha del encuadre vemos su fachada lateral. Detrás de las edificaciones vemos las cúpulas. Ocupando la mitad superior del encuadre miramos el cielo con unas nubes intensas y contrastadas, lo que le da un aspecto dramático a la imagen, un sentido de misticismo. Estas nubes seguramente fueron trabajadas en el laboratorio fotográfico intercalando dos negativos distintos, uno con el motivo arquitectónico y otro con unas nubes de otro contexto, esta técnica de positivado fue trabajada por Brehme. Otra particularidad es que esta imagen es de las únicas que editó casi en formato cuadrado (16 x13.5 cms.) pues la mayoría de sus ediciones son en formato rectangular. El dominio de esta técnica, de manipulación en el positivado de la imagen, ayudó a escenificar en este caso el motivo arquitectónico.

Esta imagen también fue reproducida y difundida en formato de tarjeta postal, y ahora sabemos que fue una de las imágenes que el fotógrafo registró ante la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, México, como "Propiedad Artística de Hugo Brehme, Fotógrafo. México D. F. [...]". "Catedral Metropolitana de la Ciudad de México", PAL/112. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, Serie: Propiedad Artística y Literaria, 1/6, Fondo: Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, Archivo General de la Nación, Ciudad de México, CIG/2014. **Figura 9**

En mi búsqueda iconográfica para cotejar esta imagen con encuadres de otros fotógrafos, ubiqué uno similar, es una toma del fotógrafo francés Désiré Charnay publicada en 1858, "Catedral de México". **Figura 10**

Esta toma se capturó desde un piso alto del edificio de Palacio Nacional hacia el noroeste de la Plaza, el fotógrafo buscó realizar la toma desde un nivel alto como el de la edificación religiosa. En esta imagen se aprecian los mismos motivos arquitectónicos pero sin la dramatización de las torres de Catedral y el cielo; además, podemos ver, en primer plano, el jardín del atrio arbolado. También podemos apreciar un poquito más de detalles en la ornamentación de las fachadas porque su proceso de manufactura es en papel a la albúmina.

La fachada principal tipo retablo del Sagrario fue el motivo para otra toma fotográfica "Entrada al Sagrario Metropolitano, México D.F.". Este también había sido motivo en otros registros

iconográficos como en los álbumes antes citados.²³³ En la imagen de Brehme, vemos en primer plano vemos parte de un jardín y el camino, al centro, hacia la entrada de la edificación religiosa. Entre el jardín y el edificio se observa las rejas que circundan el atrio. Detrás de las rejas vemos una escalinata y a la izquierda de la imagen, a la altura de un arbusto del jardín, se alcanza a distinguir la figura de un hombre vestido con un traje en tono claro y con sombrero. En esta imagen podemos apreciar mejor el detalle de su ornamentación de estilo barroco o también conocido como churrigüesco novohispano. Incluso se alcanza a ver, en los dos costados de la fachada, sobre el material de tezontle rojo unas grietas de la edificación. **Figura 11**

Sobre estas edificaciones religiosas fueron muy difundidas las imágenes de sus interiores, en litografías y álbumes fotográficos artesanales. Sobre ello, Brehme publicó en MP las imágenes del coro de la Catedral: “Interior de la Catedral. (El Coro), México, D.F.” y “La Catedral de México, Interior. México, D.F.”. **Figura 12**

Esta imagen del coro es un encuadre horizontal en el que se puede apreciar un paisaje religioso que contiene la sillería del coro, la pintura de una escena religiosa y las columnas de sus cúpulas. En primer plano, a la derecha del encuadre, vemos en perspectiva la sillería de madera, obra del ebanista Juan de Rojas. A la izquierda del encuadre el facistol del coro con un libro de notas musicales. De acuerdo a la investigadora Martha Fernández, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, señala que este facistol fue “realizado en Filipinas en 1762 y atribuido a José de Núñez. Asimismo de Filipinas es la magnífica reja que da acceso al espacio coral; fue diseñada por Nicolás Rodríguez Juárez en 1722 y su factura se encargó a Macao, China; el ensamblador Jerónimo de Balbás la armó y la adaptó al espacio de la nave mayor y se estrenó en 1730”. Sobre las características de la sillería la misma autora nos describe formalmente sus características:

La sillería, de madera, como todas las que se fabricaron en la Época Virreinal, tenía cuarenta y cuatro siales bajos y cincuenta y nueve altos; estos últimos lucían tableros, limitados por columnas salomónicas, al centro de los cuales se abrían relieves con las imágenes de diversos santos y ángeles; al centro, se encontraba San Pedro, fundador de la

²³³ El Sagrario Metropolitano se ubica al costado oriente de la Catedral Metropolitana. Fue obra de Lorenzo Rodríguez. Su construcción, de tezontle rojo y cantera blanca, tuvo inicio el 14 de febrero de 1749 y casi 20 años después, en 1768, se concluyó. Bajo el sagrario se localizan importantes vestigios del recinto ceremonial azteca. Ha sido restaurado en varias ocasiones. La última intervención, obra de los arquitecto Julio Valencia y Ricardo Prado. Javier Villalobos, *op. cit.*, 2012, p. 112.

Iglesia Cristiana, con la tiara papal, flanqueado por dos ángeles.²³⁴

Si continuamos mirando la misma imagen, vemos en último plano, al fondo de la imagen, detrás de la sillería, como su remate una pintura que han atribuido al pintor novohispano, del barroco del siglo XVIII, Juan Correa, fue una de sus obras más famosas conocida como *Apocalipsis*.²³⁵ La altura del lienzo barroco da un efecto de que compite con los arcos de la obra arquitectónica.

En la madrugada del 16 de junio de 1967 hubo un incendio en la Catedral que consumió parte del coro, la sillería y el Altar del Perdón”.²³⁶ Tanto Guillermo Tovar de Teresa como Martha Fernández coinciden en que fue gracias a las reproducciones fotográficas de distintos fotógrafos que se logró restaurar la sillería del coro. Incluso, Tovar incluye en *La Ciudad de los Palacios*, 1990, una toma del fotógrafo Guillermo Kahlo con el mismo encuadre de Hugo Brehme.²³⁷

Una última observación sobre esta imagen, por ser un espacio interior, y por la altura de los vanos en la edificación es difícil que el Coro alcanzara luz en todos sus detalles, tal como lo muestra el registro fotográfico de Kahlo.²³⁸ Sin embargo, en la imagen de Brehme alcanzamos a ver, a la derecha del encuadre, detalles de la sillería e incluso, como se dice en el trabajo de revelado fotográfico, algo quemado la duela de madera del piso, justo de frente a la sillería; también se aprecia el manejo de la luz en la altura de las cúpulas, en la parte superior del encuadre, a la izquierda de la pintura. El tono de la iluminación en este interior sólo se podía lograr con un gran dominio del positivado en el laboratorio fotográfico, se confirma entonces que Brehme dominaba la técnica fotográfica de ese momento; no sólo implicaba un trabajo de encuadre y toma fotográfica pues el gran trabajo de edición se apreció en la publicación y difusión de sus imágenes.

²³⁴ Martha Raquel Fernández García, “El coro de la Catedral de México” en Revista Electrónica *Imágenes* del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 14 de abril del 2008. Página web: www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx

²³⁵ Elisa Vargas Lugo de Bosch, José Guadalupe Victoria (coord.), *Juan Correa: su vida y su obra*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 152

²³⁶ Arturo Páramo, “La Catedral soporta embate de dos siglos”, en periódico *Excelsior*, México, 28 de julio de 2013.

²³⁷ El incendio de 1967 también consumió la obra de Correa; *Apocalipsis*, fue una representación iconográfica del Libro del Apocalipsis, publicado en los siglos XVI y XVII; a través de esta representación del periodo del arte renacentista y barroco seguramente se podían apreciar algunas características iconográficas del Libro del Apocalipsis.

²³⁸ Guillermo Tovar de Teresa, *La Ciudad de los Palacios*, vol. I, México, Fundación Cultural Televisa, Espejo de Obsidiana, 1990.

La otra imagen referente al interior de la Catedral la tituló “La Catedral de México, Interior.” nos muestra la otra parte del Coro. **Figura 13**

A través de ella podemos apreciar, en primer plano, a la izquierda del encuadre, la sillería y sus retablos. A la derecha, sobre la duela de madera dos bancas y los mismos dos pedestales de la imagen anterior; detrás de ellos volvemos a ver el facistol desde otro de sus lados con un libro. En todo el costado derecho del encuadre observamos parte del órgano del Evangelio o “el mexicano”: “El primer órgano llegó de España en 1693 enviado por Felipe IV. Cuarenta años más tarde se instaló el segundo, considerado uno de los más grandes del mundo, fabricado por el mexicano José Nazarre, y tocado por primera vez en 1736. Este órgano es conocido como del Evangelio. Actualmente es posible disfrutar su sonido original y admirar el esplendor que tuvo durante la Colonia”.²³⁹ Parte de este órgano también sufrió daños en el incendio de 1967 por lo que también fue restaurado.

Detrás del facistol, en segundo plano, cerrando el espacio del Coro, vemos la reja filipina que nos describe la investigadora Martha Fernández. Al fondo de la imagen, miramos las columnas con sus arcos y la cúpula iluminada de la nave central; vemos en perspectiva el techo de la nave, a mi parecer está muy retocado y eso genera un efecto plano en la perspectiva fotográfica. Con estas dos tomas nos podemos dar una idea del espacio completo del Coro de la Catedral; además van a ser los únicos registros de arquitectura de interiores que publicó Brehme en MP.

Otro motivo arquitectónico reproducido en distintas ediciones fotográficas fue el Antiguo Palacio del Ayuntamiento. En la edición de Michaud, 1874. **Figura 14**

Se aprecia la imagen fotográfica de Briquet tomada desde una torre de Catedral hacia la Plaza Mayor y el Antiguo Ayuntamiento. Ésta fue titulada por Michaud como “México al Sur= Zocalo y Diputacion”. En este paisaje urbano se aprecia, en primer plano el jardín arbolado de la Plaza. En segundo plano, divididas por una callejuela el Portal de las Flores y el Ayuntamiento con dos niveles; a la derecha del encuadre la calle de Monterilla. Al fondo, cúpulas y techos de edificaciones que componen la vista al sur de la ciudad; en la parte superior del encuadre, como línea del horizonte, cerros que circundan la ciudad. En el soporte secundario, se aprecia el sello gofrado “Julio Michaud / México”, un detalle que distinguía el trabajo de edición de la Firma

²³⁹ Patricia Aguilera Jiménez, *Catedral Metropolitana: hundimiento y rescate*, Instituto de Ingeniería, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 56.

Michaud.²⁴⁰

Hugo Brehme realizó la toma de este motivo arquitectónico desde otra perspectiva; a nivel de piso, el fotógrafo alemán encuadró su cámara con vista al suroeste de la Plaza Mayor. Desde este punto de vista, el fotógrafo logra capturar una escena de vida cotidiana urbana en la que se aprecian, en primer plano, puestos de comercio indígena. **Figura 15**

En ella se puede apreciar, en primer plano, parte del jardín público que componía la plaza y la gente con canastas que se dedicaban al comercio. En segundo plano se aprecian dos tranvías aparentemente estáticos, y más gente a un costado de ellos. En tercer plano, al fondo, el Antiguo Palacio del Ayuntamiento, compuesto por tres niveles y dos torres a sus costados. A pesar de ser una edificación colonial, se alcanza a distinguir en la imagen su ornamentación ecléctica de estilo barroco y neoclásico. Esta misma imagen también se encuentra en un soporte distinto, impresión plata sobre gelatina, en el Fondo Hugo Brehme del SINAFO, institución que le ha atribuido el título de “Vendedores de flores en el zócalo de la Ciudad de México, frente al Palacio del Ayuntamiento” ca. 1920; formato: 5 x 7 pulgadas; proceso: impresión plata sobre gelatina (entonada y manipulada). **Figura 16**

Sin embargo, las características que expone el catálogo de la fototeca en línea nada tiene que ver con su apreciación digital la cual se aprecia en una baja resolución, y ha sido escaneada en escala de grises (blanco y negro) sin que se puedan distinguir las tonalidades propias del objeto fotográfico; señalo esto porque actualmente existen fototecas digitales en Estados Unidos y Europa que se distinguen por el cuidado en sus criterios de digitalización y documentación de su patrimonio fotográfico.

El Palacio Nacional, conocido así desde 1824, y antes conocido como Real Palacio y Palacio Imperial, es una edificación del Virreinato cuya construcción inició en 1522, y se ubica territorialmente al este del Zócalo de la ciudad de México. Guillermo Tovar de Teresa mencionó en *La ciudad de los palacios* las siguientes características de este edificio histórico:

Las iglesias y las casas de los conquistadores se construyeron con materiales de la capital antigua. El Palacio de los Virreyes, por ejemplo, se

²⁴⁰ Código de referencia: MXIM-5-1. Colección Julio Michaud, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México. Consultado el 30 de noviembre de 2014, en línea: <http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz>

construyó sobre las casas de Moctezuma, como lo prueba el peritaje hecho luego del incendio de 1692. El edificio había sido propiedad de Hernán Cortés, cuyo hijo lo vendió a la corona en 1563. Cervantes de Salazar, en 1554, celebra los corredores “adornados de tantas y tantas columnas... redondas, porque Vitruvio no recomienda mucho las cuadradas”. [...] El palacio que describe el cronista Sariñana es el edificio construido sobre estructuras prehispánicas, con aspecto de castillo feudal y luego de palacio renacentista.²⁴¹

Figura 17.

La siguiente vista panorámica de Palacio Nacional que capturó Brehme, tiene una estrecha relación, en su forma de encuadrar el motivo arquitectónico, con una toma registrada por Guillermo Kahlo en 1904.²⁴² Las dos imágenes de los fotógrafos alemanes son el registro fotográfico del Palacio con sus dos niveles antes de 1925, “año en que el ingeniero Alberto J. Pani, (tío del arquitecto Mario Pani) secretario de hacienda del presidente Plutarco Elías Calles, ordenó la construcción del tercer piso”.²⁴³ **Figura 18**

En la toma de Brehme se aprecia, en primer plano, en la parte inferior del encuadre, las copas de árboles frondosos que formaban parte del atrio de Sagrario y Catedral; la toma fue encuadrada por el fotógrafo desde la torre izquierda de la Catedral. Por la altura de la torre, la imagen es una toma en picada en la que se observa la calle, hacia el este de la Plaza que se ubica frente al Palacio Nacional; sobre ella se distinguen los rieles del tranvía eléctrico y sus postes.

En segundo plano, vemos la fachada principal del Palacio, como ya se mencionó, con sus dos niveles. Con estilo barroco sobrio, vemos al centro de la fachada, en su primer nivel, la puerta central y sobre ella el balcón presidencial con baranda, y en su parte superior un remate con ornamentación que no se alcanza a distinguir en detalle; encima del remate un asta bandera.

²⁴¹ Guillermo Tovar de Teresa, *La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido*, vol. I, México, Fundación Cultural Televisa, Espejo de Obsidiana, Vuelta, 1990, p. 6.

²⁴² Imagen publicada en Rosa Casanova, *Guillermo Kahlo. Luz, piedra y rostro*, México, Cangrejo editores, 2014, p. 23; Aguayo Hernández, Fernando, Doctorado en Historia, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Tesis: *Los usos sociales de la imagen: las fotografías del Zócalo de la ciudad de México en el porfiriato*, 2008, Catálogo de imágenes, p. 130; Galindo y Villa, Jesús, *Ciudad de México*, México, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, Secretaría de Fomento, 1906, p. 10, consultado en el sitio web *Huellas de Luz*.

²⁴³ Fernando Aguayo, *op. cit.*, 2008, p. 23.

Este primer nivel también se compone de una serie de ventanas distribuidas en toda la fachada y de pequeños vanos. En el extremo izquierdo de la fachada, sobre el primer nivel, en el costado norte, se alcanza a distinguir parte de la puerta Mariana (llamada así desde 1851 por el presidente Mariano Arista). Al extremo derecho de la fachada de Palacio, se observa la puerta de Honor. En su segundo nivel se aprecian una serie de balcones con barandas y su techo con su cornisa rematada por pináculos.

Detrás de la fachada se alcanzan a distinguir parte de los arcos que enmarcan la parte superior del interior del patio del Palacio.

Al costado derecho del encuadre, al sur del Palacio, se ve una esquina de la Antigua Plaza del Volador; posteriormente, en 1936, en este mismo lugar se construyó, por decreto del presidente Lázaro Cárdenas, el edificio sede de la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

En tercer plano, detrás de la edificación de Palacio, vemos la vista panorámica de las azoteas de diversas edificaciones que conforman la urbanización del oriente de la ciudad.

Al fondo, detrás del espacio urbano, un campo abierto con copas de árboles frondosos enmarcados por los cerros y volcanes del valle y alrededores de la ciudad de México; configurando la línea del horizonte, vemos los cerros al oriente, de los que destacan las cimas con nieve de las montañas Iztaccíhuatl y Popocatepetl. A diferencia de la toma realizada por Guillermo Kahlo, en esta imagen de Hugo Brehme se distingue el trabajo de edición en la impresión, pues sin la manipulación en el laboratorio difícilmente se hubieran logrado apreciar estos cerros y montañas, tal y como se ve en la impresión de Kahlo.

Esta toma fotográfica de Brehme también fue publicada, actualmente, en Fernando Aguayo y Lourdes Roca, *Entre portales, palacios y jardines. El Zócalo de la ciudad de México, 1840-1935* (2004),²⁴⁴ la imagen que ellos utilizan en la publicación procede del Bazar Fotográfico Casasola, y seguramente, y por los tonos de la impresión, es una copia negativo en plata gelatina que el propio Hugo Brehme generó.

Es evidente que Hugo Brehme fue un maestro del paisaje fotográfico pues dominó la técnica de su época, en esta imagen, logró incorporar elementos de paisaje, como el valle de México y sus principales montañas, con el espacio arquitectónico del centro histórico.

A continuación analizaré una de las imágenes del Zócalo que tiene una estrecha relación con el

²⁴⁴ Aguayo Hernández, Fernando y Lourdes Roca, *Entre portales, palacios y jardines. El Zócalo de la ciudad de México, 1840-1935*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mora, 2004, p. 123.

arte de la escultura. Como discípulo del escultor Miguel Noreña, en 1885 el escultor y fundidor Jesús Fructuoso Contreras (1866-1902) realizó el vaciado en bronce del busto de Cuauhtémoc. Fue durante el porfiriato cuando Jesús estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes en la Ciudad de México, y posteriormente fue becario por parte del gobierno de Díaz para estudiar en París. En la Ciudad de México estableció su taller llamado “Fundición Artística Mexicana”. Entre sus obras más representativas conocemos la fundición de la “Estatua de Cuauhtémoc” (1883) ubicada en el Paseo de la Reforma y la de “Malgré Tout” (1889), escultura ubicada un tiempo en la Alameda Central de la ciudad de México pero, por cuestiones de conservación, ahora se encuentra resguardada en el Museo Nacional de Arte. **Figura 19**

En la toma fotográfica de Hugo Brehme, se aprecian tres planos con distintos motivos arquitectónicos y monumentales. En primer plano, a la derecha del encuadre vemos parte del jardín del atrio de la Catedral. El jardín tiene distintos arbustos pero destaca, al costado derecho de la imagen, una palmera que acompaña el busto de Cuauhtémoc que posa sobre un pedestal; sobre el pasto del jardín al pie de la escultura se aprecian unas piedras que podrían ser de origen prehispánico. El perfil de la escultura de Cuauhtémoc, último tlatoani mexica de México-Tenochtitlan (1496-m. el 28 de febrero de 1525), está dirigido hacia la fachada principal de Palacio Nacional, lugar en el que se ubicaba el Palacio de su primo Moctezuma Xocoyotzin o Casas nuevas.²⁴⁵

En el encuadre fotográfico de Brehme, vemos en segundo plano, detrás de la escultura, unos arbustos más del jardín; al lado de uno de estos arbustos, a la izquierda del encuadre, la figura de una persona que porta sombrero, al parecer está en posición de cunclillas y junto a él hay un banquito, posiblemente esta persona se encuentra trabajando. Siguiendo a la derecha del encuadre, sobre el camino del jardín, una persona que viste un traje oscuro con cuello claro, porta un sombrero en tono claro, un portafolio y zapatos oscuros.

En tercer plano, se alcanza a distinguir, a la izquierda del encuadre, el cruce de la calle 5 de Mayo y la calle del Empedradillo (ahora Monte de Piedad) con gente transitando; a la derecha continúa la calle del Empedradillo, a la altura de la escultura, detrás de ella, se alcanza a ver parte de un tranvía transitando.

²⁴⁵ Desde el año 2006, el busto fue instalado en la isla que recientemente construyó el Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México, del Gobierno del Distrito Federal, sobre la avenida Constitución, entre la av. Francisco I. Madero y la calle 5 de Mayo; esta vez el perfil de Cuauhtémoc “ha sido orientado mirando al noroeste, justo hacia donde se encuentran los vestigios del Templo Mayor”. Ángel Bolaños Sánchez, “Rescatarán el busto de Cuauhtémoc de su confinamiento en la Catedral”, *La Jornada*, Capital, 30 de julio de 2006.

El tercer plano también se compone por edificaciones arquitectónicas de distintos niveles que forman parte de la calle del empedradillo. A la izquierda, la toma de Brehme alcanzó a registrar una parte de la esquina norte del edificio del Portal de Mercaderes. A la derecha, y ocupando gran parte del encuadre de forma horizontal, vemos el edificio colonial del Nacional Monte de Piedad llamado inicialmente como “El Real Monte de Piedad de Ánimas”; desde el año 1836 el Monte de Piedad adquirió las casas marcadas con los números 7 y 8 de la calle del Empedradillo.²⁴⁶ Se muestra la esquina de la edificación, con su fachada principal y su fachada lateral sur; la arquitectura sobria de estilo colonial se compone de tres niveles. Con ventanas en sus dos primeros niveles y balcones individuales en el tercer nivel, distribuidos asimétricamente. Como parte de su ornamentación, en la cornisa de su techo, vemos pináculos como remates de la edificación; en la esquina de esta parte superior vemos la figura geométrica de una cruz como un emblema relacionado con la iglesia católica.

Al centro de la fachada principal, se aprecia la entrada principal, incorporando el primer y segundo nivel se construyó la puerta con gran altura, sobre su cornisa, en el segundo nivel tiene un balcón con toldo y baranda, rematada en su parte superior con un frontón mixtilíneo, arriba del frontón, sobre una base, la escultura de un águila.

Este edificio colonial fue anteriormente la Casa de Hernán Cortés, y esta casa se construyó después de haber demolido el Palacio de Axayácatl; asimismo, con la violenta destrucción colonial, en contra esquina con el Monte de Piedad, también se demolió el Palacio de Huehue Motecuhzoma; palacios de dos reyes de la antigua Tenochtitlán.²⁴⁷

Siguiendo con la lectura del encuadre de la toma fotográfica de Brehme, a la derecha de la edificación del Monte de Piedad, vemos un edificio de cinco niveles en el que se alcanza a distinguir en su pared lateral, al sur, la inscripción “Hotel Metropolitano, Elevador, Baños...”. Siguiendo a la derecha, apenas se alcanzan a distinguir otros edificios.

En este encuadre, Brehme logra incorporar varios elementos como parte del paisaje

²⁴⁶ Institución de asistencia privada dedicada al financiamiento social a través de préstamos. Fundada en 1775 por Pedro Romero de Terreros, es considerada la institución financiera más antigua del continente americano. En un inicio la institución se ubicó en el Colegio de San Gregorio, antiguo convento jesuita de San Pedro y San Pablo, hoy calle de San Idelfonso. Esperanza Cabrera Siles, “El Nacional Monte de Piedad: ¿una institución colonial?”, *BiCentenario*, Vol. 4, No. 14, Instituto Mora (2011), en [\[http://revistabicentenario.com.mx\]](http://revistabicentenario.com.mx), consultado: 20 de diciembre de 2014.

²⁴⁷ “Se dice que nueve reyes o *Tlatoque* (plural de *Tlatoani*) gobernaron Tenochtitlan desde la fundación de la ciudad, que la tradición sitúa en el siglo XIV, hasta la llegada de los españoles en 1519”. Susan D. Gillespie, *Los reyes aztecas: la construcción del gobierno en la historia mexicana*, México, Siglo XXI, 1993, p. 49.

urbano, en el que articula motivos referentes a la cultura prehispánica y la arquitectura colonial.

*

Para una idea aproximada de los indicios arquitectónicos que contienen nuestras imágenes, incorporo una de las primeras imágenes aéreas del Zócalo, en ella podemos apreciar, al costado izquierdo del encuadre, las edificaciones donde ahora se encuentra el Templo Mayor. Esta estructura prehispánica fue descubierta en febrero de 1978 por un grupo de trabajadores de la Compañía Luz y Fuerza mientras realizaban trabajos de excavación, con la finalidad de colocar cableado para las tomas de luz, por debajo de los edificios que conformaban la esquina entre las calles de Guatemala y Seminario.

Frente a estas edificaciones, a la derecha de la imagen, vemos el antiguo Seminario Conciliar de México, ubicado en el costado oriente de la Catedral, el cual fue demolido en la década de los treinta. Este edificio fue construido a finales del siglo XVII y funcionó como hotel en sus últimos años. Finalmente, en esta toma aérea también podemos apreciar, al sur del Zócalo, a un costado del Antiguo Palacio del Ayuntamiento, que fue demolida parte de la edificación del Portal de las Flores, donde se ubicaba “El Correo Francés” y el comercio “Al Progreso” de Michel Bellon y Cía., para ampliar la Callejuela e inaugurar la Avenida 20 de Noviembre.²⁴⁸ Esta toma nos permite contextualizar la narrativa fotográfica del Zócalo capitalino que Hugo Brehme nos muestra a través de MP. **Figura 20**

*

Enmarcando el Zocalo de la Ciudad de México, Brehme nos presenta en MP algunas calles y edificaciones representativas del Virreinato y del Porfiriato. La mayoría de las representaciones arquitectónicas se ubican territorialmente hacia el oeste de la Plaza de la Constitución

En una secuencia de tres imágenes el fotógrafo alemán presenta la “Avenida Francisco I. Madero”, las imágenes son: MXMP-BNMUNAM-1923-9, MXMP-BNMUNAM-1923-10 y MXMP-BNMUNAM-1923-11. Esta calle fue una de las primeras calles trazadas por la colonia, por el español Alonso García Bravo. En un inicio fue llamada calle de San Francisco, ya que ahí se

²⁴⁸ Steven B. Bunker, *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*, New Mexico, University of New Mexico Press, 2012, p. 163.

encontraba el convento del mismo nombre, hoy en día queda solamente el templo. El nombre de Madero se lo da Pancho Villa en 1914, se dice que él mismo colocó la placa.²⁴⁹

Este es un espacio público en el que han transitado distintos personajes de la historia de México como Agustín de Iturbide, Maximiliano de Habsburgo, Porfirio Díaz, Francisco I Madero, Francisco Villa y Emiliano Zapata:

En la colonia, sobre esta calle se ubicaron elegantes negocios, en donde, los orfebres ofrecían todo tipo de joyería para uso religioso y civil, debido a esto fue conocida como calle de “plateros”. Por aquí han desfilado virreyes, emperadores como Iturbide y Maximiliano, ejércitos triunfantes, aquellos participantes en la Decena Trágica y líderes revolucionarios, en el presente las manifestaciones suelen acceder por aquí al Zócalo. Para muchos es la calle más importante del país.²⁵⁰

Brehme inicia esta serie en el número 4 de la calle, con “La casa de los Azulejos”. La edición de esta imagen es casi un formato cuadrado, y casi todo el encuadre está compuesto por la Casa de los Azulejos. **Figura 21**

En el primer plano de la imagen, vemos la convergencia de dos líneas oblicuas que constituyen la esquina de la av. Francisco I. Madero, a la derecha, y el Callejón de la Condesa, a la izquierda. La banqueta de la calle de Madero y la serie de fachadas de edificaciones que vemos en esta avenida da el sentido de un horizonte en el encuadre. En la esquina inferior del encuadre, y sobre la banqueta vemos varios faros, los cuales fueron retocados en tono blanco; el tono de toda la imagen es un sepia oscuro y estos efectos de tono claro en los faros son una técnica fotográfica utilizada para generar efectos de tridimensionalidad; este es un recurso visual que se sigue utilizando hasta en programas de edición digital como Photoshop.

Sobre las banquetas se aprecian transeúntes, y a la izquierda del encuadre, la parte superior de un faro, detrás de él vemos también una parte de la Plazuela de Guardiola con jardín y palmeras; se alcanza a distinguir la esquina de la casa de la familia Escandón, de dos niveles, se distinguen ornamentación de su fachada, y en su segundo nivel, en su parte superior su cornisa con balaustrada y, sobre ella, la escultura de un león como remate de esta esquina del edificio.

En el callejón hay se aprecian los perfiles de dos automóviles, estos motivos urbanos eran

²⁴⁹ Villalobos, Los 100, 2012, p. 24.

²⁵⁰ Villalobos, Los 100, 2012, p. 24.

un símbolo de modernidad, en los primeros años del siglo XX la industria automotriz tuvo grandes avances tecnológicos en la producción en serie de automóviles; por ejemplo, en 1908 las compañías multinacionales de General Motors y la Ford Motor Company habían facturado para el mercado mundial series de automóviles en Míchigan, Estados Unidos.

En el segundo plano de la imagen, el edificio de la Casa de los Azulejos, vemos su esquina, con el perfil de su fachada principal y, hacia la izquierda del encuadre, su fachada lateral oeste en el callejón. La Casa se compone de tres niveles; de su fachada lateral, sólo se alcanzan a distinguir dos ventanas con toldo, pues a la izquierda el edificio debe tener más ventanas pero la casa de los Guardiola obstaculiza para verlas, hacia la esquina de este primer nivel, vemos una de sus entradas con una puerta entre abierta. En su segundo y tercer nivel vemos sus balcones con baranda; en todos los balcones que componen el tercer nivel, en sus dos fachadas tienen su propio toldo. Los balcones tienen sus propias barandas, excepto los balcones que forman la esquina del tercer nivel pues su balcón tiene una baranda corrida circundando la esquina de su último nivel.

En su fachada de la avenida, apenas se alcanza a distinguir, en su primer piso, a la altura de donde transitan un grupo de personas, parte de una de sus puertas de gran altura con un pequeño toldo del que se deduce la altura de este acceso. Por la distancia de la toma no se alcanzan a distinguir los detalles de ornamentación que componen el nicho, del tercer nivel, como remate de la fachada que da a la av. Francisco I. Madero.

A la derecha de la Casa de los Azulejos, sobre la avenida, vemos un edificio de tres niveles de estilo afrancesado, en su último nivel vemos las características de este estilo con sus mansardas y dos torres en sus extremos con detalles de herrería. Estas torres, actualmente, ya no existen. A la derecha de esta edificación afrancesada vemos tres edificaciones más, de aproximadamente la misma altura pero por la distancia de la toma no se alcanzan a distinguir a detalle, ellas juegan en la composición de la imagen la línea del horizonte.

La parte superior de la edificación tiene sobre su cornisa, circundando todo el edificio, ornamentación barroca con pináculos como remates; en la esquina sobre el balcón con baranda extensa, vemos un nicho con su ornamentación y rematada por un pináculo.

Antes de ser un restaurant fue la casa del Conde del Valle de Orizaba en 1751, y fue una creación, durante el Virreinato, del arquitecto español Lorenzo Rodríguez (1704-1774), quien también trabajó la fachada de la Casa de los Mascarones. El estilo de la Casa de los Azulejos corresponde al barroco novohispano característico del siglo XVIII.

En la capital de México fueron construidas varias edificaciones civiles palaciegas que

comúnmente se componían de dos niveles, de acuerdo con las características de los palacios renacentistas, cito las siguientes características:

La tipología del palacio renacentistas nació de un proceso de agregación natural de las casas medievales con patios de los cortesanos. Se trataba de residencias organizadas alrededor de un patio, que abarcaban torres y otras estructuras hasta formar un complejo unitario, a menudo con comercios y almacenes en la planta baja y con viviendas en la planta noble. La compra de estos inmuebles por parte de un único propietario llegó a desencadenar un proceso de renovación que obligó a reestructurar por completo el inmueble y el área circundante; así nacieron los palacios urbanos.²⁵¹

Fue sede en sede en 1891 del Jockey Club de México “asociación de acaudalados ciudadanos porfirianos. Después, por un breve periodo, de 1914 a 1916, el edificio fue asignado por el presidente Venustiano Carranza como sede de la Casa del Obrero Mundial.²⁵² Los siguientes tres años la Casa de los Azulejos entró en un proceso de abandono y estuvo a punto de arruinarse; sin embargo, en 1919, los señores Sanborn lo rentaron para establecer en él su “droguería y salones de refrescos”. Desde entonces la sociedad capitalina encuentra aquí, además de alimentos, libros, revistas, regalos, suvenires y aparatos electrónicos”. En 1931 la Casa de los Azulejos fue declarada como Monumento Nacional.²⁵³

La toma fotográfica de MXMP-BNMUNAM-1923-9 se capturó desde el tercer nivel del edificio que se ubicaba en la esquina de la calle de Madero número 1 (ahora Torre Latino); en este edificio estaba instalado el estudio del fotógrafo sueco Emilio Lange, estudio que fue comprado en 1928 por Brehme y en el que instaló su estudio-taller “Fotografía Hugo Brehme”, hasta la tragedia de su incendio en 1930.

*

La siguiente imagen es la MXMP-BNMUNAM-1923-10, es un encuadre horizontal en la que se aprecia el Antiguo Palacio de Iturbide. La toma fotográfica fue hecha desde el primer nivel de un

²⁵¹ Marco Bussagli, *Comprender la arquitectura*, Madrid, Tikal, 2011, p. 34.

²⁵² Villalobos, *Los 100*, 2012, p. 190.

²⁵³ *Ibid.*

edificio de la av. Francisco I. Madero, en dirección al oeste del centro histórico. El título de esta fotografía sólo indica que es la “Avenida Francisco I. Madero” pero en este registró Hugo Brehme le dio un espacio relevante al palacio novohispano dentro de su composición fotográfica. **Figura 22**

En primer plano, en la parte inferior derecha del encuadre, como parte del mobiliario urbano vemos la parte superior de la columna de hierro fundido de un farol urbano que está rematado con figuras de dragones de las que penden cinco focos tipo globo; si observamos a detalle las tres imágenes (MXMP-BNMUNAM-1923-9, MXMP-BNMUNAM-1923-10 y MXMP-BNMUNAM-1923-11) podemos apreciar que toda la avenida tenía sobre sus banquetas estos faroles urbanos en serie. Actualmente estos desaparecieron y en su lugar tenemos unos lo doble de altos pero en un estilo más sobrio, sin la ornamentación de los que muestra Brehme en sus imágenes, lo cuales fueron detalladamente retocados en su impresión para dar un efecto aperlado en la imagen.

Sobre la banqueta, siguiendo a la derecha del encuadre, vemos a un hombre vestido de traje oscuro con sombrero claro y sombrilla en mano. Sobre la avenida se aprecian automóviles que transitan en dos direcciones. La avenida y sus banquetas componen una línea en fuga en perspectiva de la imagen, la gente transitando en la acera del lado del Hotel Iturbide, al mismo tiempo de componen la línea de fuga, generan un dinamismo en la imagen con su transitar urbano.

Al costado izquierdo del encuadre se observa parte de la fachada de una edificación de tres niveles; en su primer nivel se distingue el escaparate de vidrio y el acceso de un comercio; por encima del escaparate, en el segundo nivel y delante de la baranda de un balcón, vemos el letrero del comercio con la inscripción “... Iturbide 21”; arriba del balcón otro anuncio del que no se distingue su inscripción; en el tercer nivel un balcón más con su baranda. A la derecha de esta edificación el Hotel Iturbide de gran altura, a pesar de que está capturado desde el segundo nivel de otro edificio se aprecia de una altura considerable. Entre estas dos edificaciones un letrero vertical con el anuncio de “DENTISTA”.

Esta edificación compuesta de cuatro niveles es conocida como Antiguo Palacio de Iturbide: “Su nombre actual se debe a que, a principios del siglo XIX, este palacio fue cedido a don Agustín de Iturbide, primer emperador del México Independiente. Esta edificación es considerada como una obra maestra de la arquitectura civil novohispana. Su fachada es una combinación de tezontle y cantera, resalta su portada ornamentada con diversos elementos

decorativos”.²⁵⁴

En la imagen de Hugo Brehme lo que vemos es el perfil de la fachada de este palacio novohispano. En su primer nivel, a la izquierda de la imagen, se observan escaparates de vidrio con personas que se detiene a mirar, en el costado derecho de la fachada se observan otras personas mirando el edificio pero no se alcanza a distinguir si también hay escaparates de vidrio, pero se podría deducir que también había estos escaparates pues por encima de todo este primer nivel se observan pequeños toldos y encima de ellos una estructura rectangular en forma de anuncios.

“Llama la atención por ser la más alta quizás de las casa coloniales, por las esculturas de los dos hombrones que coronan su puerta principal y por los adornos rococó de sus entrepaños, así como el mirador del último piso”.²⁵⁵ En el segundo nivel se distinguen, en los dos costados dos costados de la fachada una ornamentación tipo heráldica, al lado de ellas, dos pares de balcones con sus baranda continua en cada par, en el último balcón, a la derecha, se distingue la figura de una persona que al parecer mira hacia la avenida; al centro de estos pares de balcones, ocupando la altura de los dos niveles, miraos el acceso principal de la edificación con ornamentación que no se alcanza a distinguir a detalle por el encuadre de la toma fotográfica.

En el tercer nivel vemos una estructura ornamental parecida al del segundo nivel, pero los balcones tienen más altura y al centro del par de balcones ahora vemos un balcón sólo con su propia baranda de la que pende un anuncio, del que con trabajo se alcanza a distinguir la inscripción “Hotel Iturbide”.

El último nivel se compone de nueve balcones; el balcón del centro es el más amplio pero muy parecido al par de balcones que lo acompañan con ornamentación y medios arcos, y al parecer cada uno tiene su propia baranda, por encima de los balcones vemos que su cornisa tiene cuatro gárgolas y está rematada por cuatro pináculos. A los costados de estos balcones, hay otros dos pares de balcones enmarcados cada uno ornamentalmente y con su propia baranda, el encuadre de la imagen no permite ver el remate de los balcones a la izquierda pero sí vemos que a la derecha de la imagen, el par de balcones gemelos son rematados por una cornisa con más ornamentación y altura que los balcones del centro, podría decirse que representan una forma de torres como remates de la fachada.

A continuación, junto a este palacio, a la derecha, se aprecia un edificio de tres niveles de

²⁵⁴ Villalobos, Los 100, 2012, p. 82

²⁵⁵ Manuel Romero de Terreros, "La casa colonial", No. III, *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, Tomo V, México, Museo N. de Arqueología, Historia y Etnología, 1913, p. 169.

estilo más sobrio. En seguido se distingue que atraviesa la calle de Gante. Después de la calle, otra edificación de cuatro niveles, por sus boardillas de estilo afrancesado. Detrás de este edificio se alcanza a apreciar, por su altura, la torre del Templo de San Felipe de Jesús.²⁵⁶ A su derecha a penas y se alcanza a distinguir el perfil de la entrada al Templo de San Francisco con el follaje de algún árbol de su jardín. Siguiendo a la derecha de este follaje, al fondo de la imagen, otras edificaciones.

Esta imagen de la avenida Francisco I. Madero además de mostrarnos la monumentalidad del Antiguo Palacio de Iturbide nos muestra la desaparición de edificios que acompañaban los costados de las dos edificaciones religiosas, las cuales aún continúan en pie: San Felipe de Jesús y San Francisco.

*

La siguiente imagen MXMP-BNMUNAM-1923-11 es la tercera y última de la serie que compone la avenida Francisco I. Madero narrada fotográficamente por Brehme. Esta imagen fue capturada de oeste a este, en dirección al Zócalo, y su toma fue a nivel de piso. Brehme tituló esta toma "Avenida Francisco I. Madero" pero por el encuadre de las dos altas edificaciones, la iglesia de La Profesa y el edificio de la Concordia, observamos que enmarcan de alguna manera la que fue conocida como calle de Plateros durante el virreinato²⁵⁷; esta era una de las calles con más variedad comercial en la Capital y se le conoció con ese nombre hasta 1914 cuando Francisco Villa, de manera popular, le asigna el actual y conocido nombre de avenida Francisco I. Madero en honor al expresidente revolucionario. **Figura 23**

El encuadre se compone de tres planos, en el primero, a la derecha del encuadre vemos, sobre una de las banquetas de la avenida uno de los faroles antes mencionados en el que se aprecia a contraluz el contorno de sus dragones, detrás de éste se alcanzan a distinguir, sobre la misma banqueta una serie continua de estos faroles.

A la misma distancia del farol, también observamos como parte del mobiliario urbano un

²⁵⁶ "Su estilo corresponde al neorrománico. Se construyó gracias a Monseñor Antonio Plancarte y Labastida, en el predio que ocuparon las capillas de Aranzazú, San Antonio y la Purísima del conjunto de San Francisco, el cual se había fraccionado a raíz de las Leyes de Reforma. La dedicación se llevó a cabo en 1897, al celebrarse el tercer centenario del martirio de San Felipe de Jesús, primer santo mexicano". Villalobos, *Los 100*, 2012, p. 122

²⁵⁷ En el año de 1733 el virrey marqués de Casafuerte ordenó que para evitar la evasión de impuestos a la corona y la adquisición de los metales preciosos en algún sitio distinto a las casas reales, todos los artesanos dedicados al trabajo de la plata se establecieran en la calle de San Francisco, llamándose desde entonces calle de los Plateros. Villalobos, *Los 100*, 2012, p. 60

reloj que pende del segundo nivel de unos de los edificios que forma parte este tramo de la avenida. El reloj marca, aproximadamente, las dos y media, es un reloj ornamentado con herrería, y vemos, por encima de él, la figura de un ave como si emprendiera el vuelo, por la definición de la imagen no se distingue si es parte de la ornamentación o es un ave citadina.

Sobre las edificaciones que componen toda la parte derecha del encuadre sólo vemos sus perfiles altos obscurecidos por la posición del sol y algunos anuncios que penden de ellos. Sobre la banqueta se distingue la figura de personas transitando. Esta vez en la avenida no se aprecian automóviles pero si vemos sombras muy marcadas de los edificios mencionados, además de gente cruzando la avenida. La avenida compone la línea en perspectiva de la imagen, y la definición de la imagen nos permite alcanzar a ver, al fondo, un pequeño tramo del Palacio Nacional. Con esta composición se logra el relato visual de que esta avenida dirige al Zócalo y de que es una de las avenidas más populares y transitadas de la Capital:

A finales del siglo XIX creció el gusto de las clases acomodadas por todo lo que provenía de Europa, especialmente de Francia. El deseo de los compradores mexicanos era vivir la ilusión de hacer las compras como si estuvieran en París o Londres, por lo que las antiguas platerías no escaparon a esta refinada moda. Así, con ánimo modernizador, los plateros que ya se habían transformado en joyeros, modificaron sus locales para adecuarlos a las exigencias de su clientela.²⁵⁸

El segundo plano de la imagen lo vemos a la izquierda del encuadre, es el perfil de la fachada lateral de la iglesia de La Profesa. Sobre la banqueta que se encuentra frente a esta edificación religiosa hay gente transitando en dirección al Zócalo; también se alcanzan a ver los faroles de esta banqueta. Como parte de la edificación religiosa, vemos su atrio circundado por una serie de columnas de piedra rematadas por pináculos y acompañadas de herrería. Este edificio se compone de dos cuerpos, su fachada lateral y una de sus torres campanario²⁵⁹ Por la

²⁵⁸ Villalobos, *Los 100*, 2012, p. 60.

²⁵⁹ La torre que se ubica al sur de su fachada principal que no se ve porque está ubicada frente a la calle de Isabel la Católica. Este es uno de los pocos templos de planta basilical, de estilo barroco, construido en el siglo XVIII, por el arquitecto Pedro de Arrieta, uno de los arquitectos más destacados de la Ciudad de México. Perteneció a la orden de la Compañía de Jesús... Con la expulsión de los jesuitas en 1767 por el Rey Carlos III, la Profesa pasó a formar parte de la Junta de Temporalidades, administrada por el clero secular. Al año siguiente, este templo fue ocupado por los filipenses ya que el suyo -ubicado en lo que ahora es la calle de República del Salvador, sede, en nuestros días, de la Biblioteca Manuel Lerdo de Tejada se encontraba en reconstrucción tras haber sufrido numerosos daños como consecuencia de un

perspectiva de la toma no se puede describir a detalle la ornamentación de su fachada pero sabemos por fuentes bibliográficas cual es el estilo arquitectónico de este edificio: “Las fachadas sobre las calles de Madero e Isabel la Católica conservan sus ricos elementos barrocos. Los relieves fueron realizados en cantera chiluca al igual que los muros y contrafuertes, se utilizó piedra de tezontle como recubrimiento de los grandes paños”.²⁶⁰

La torre campanario conformada por tres cuerpos tiene en el primero de ellos, que es el de mayor altura, columnas toscanas en sus esquinas y dos pequeños vanos rectangulares en su parte superior. El segundo cuerpo también tiene columnas toscanas pero más cortas, y vemos al centro de dos de sus columnas el campanario con baranda, el tercer cuerpo es similar al segundo pero de menor tamaño, el remate de este cuerpo inicia con una cúpula pequeña que tiene un vano arqueado y está finalmente rematado por un pináculo con una cruz.

La Profesa fue sede de las reuniones de los conspiradores de la Independencia de México. El inmueble está bajo el régimen de propiedad federal y fue declarado Monumento Histórico el 27 de agosto de 1932.²⁶¹

No se distingue claramente pero entre el edificio religioso y el civil está la esquina de la avenida Francisco I. Madero y la calle Isabel la Católica.

Como tercer plano de nuestra imagen vemos el edificio de la Compañía de Seguros La Mexicana, este edificio fue construido, en 1906, por el arquitecto Genaro Alcorta; en este terreno se ubicaba anteriormente el Café de la Concordia. El edificio es de cinco niveles y su fachada se presenta en la esquina de la avenida y calle antes mencionadas. El estilo arquitectónico es afrancesado y ecléctico, con ventanales, balcones y balaustradas como las construcciones del Porfiriato. En su último nivel se aprecian balcones con sus barandas; y en el eje de su fachada principal no se alcanzan a distinguir bien pero se observan esculturas como ornamentación de la parte superior del edificio. Como remate vemos un reloj que acaba coronando la esquina, y sobre éste una escultura que no se distingue a detalle.

En uno de los muros del primer nivel de esta fachada fue donde Francisco Villa colocó la placa con la que popularmente nombró a la calle como Francisco I. Madero, en 1914.

fuerte sismo. En 1771 el virrey Marqués de Croix ofreció a los miembros del Oratorio de San Felipe Neri permutar en definitiva la Profesa por lo que había quedado de su templo. Desde entonces a la fecha esta antigua edificación jesuita, está ocupada por quienes lo recibieron en el siglo XVIII. En los anexos del templo se encuentra la pinacoteca más importante de arte religioso de la Ciudad de México. Villalobos, Los 100, 2012, p. 116.

²⁶⁰ Villalobos, Los 100, 2012, p. 116.

²⁶¹ *Recorridos culturales en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Avenida Madero: Antiguas calles de San Francisco y Plateros*, Folleto, México, Procuraduría Agraria, Gobierno Federal, 2010.

A un costado de esta edificación, hacia el fondo de la imagen, observamos más edificaciones de distintos niveles, y en su primer nivel con toldos extendidos por el sol de la tarde. Todos estos elementos que apenas se distinguen acaban de componer este paisaje urbano en perspectiva.

A continuación, y siguiendo el número consecutivo editado por H. Bhome en MP, el fotógrafo deja la avenida Francisco I. Madero para incorporar otras edificaciones civiles (edificios públicos de comercio, ciencia y arte) ubicadas al oeste del Zócalo. Conservando la narración presentada en MP he pensado la presentación editorial de este grupo de imágenes relacionadas por la cercanía de su ubicación territorial. Las imágenes son: MXMP-BNMUNAM-1923-12, MXMP-BNMUNAM-1923-13, MXMP-BNMUNAM-1923-14 y MXMP-BNMUNAM-1923-15.

En la imagen MXMP-BNMUNAM-1923-12 observamos el “Edificio de la Mutua”, Brehme realizó esta toma a nivel del piso y por la altura del edificio se aprecia el efecto de una vista en contrapicada. **Figura 24**

En el primer plano de la imagen se aprecian, en líneas diagonales, la esquina de la calle de Santa Isabel (ahora Eje Central Lázaro Cárdenas) y la avenida Cinco de Mayo. Al centro de este cruce vial se observa la figura de una persona que viste un traje masculino en tono oscuro y porta sombrero, este hombre sostiene una señalización para la circulación del tránsito automovilístico. A la derecha del encuadre, sobre la esquina de una banqueta se ve la figura de una persona, al parecer una mujer de falda en tono claro con canasta en brazo; frente a ella, se aprecia la figura de otra persona que porta un traje masculino en tono claro y con sombrero el cual está cruzando la av. Cinco de Mayo. A la izquierda del encuadre, hacia el fondo de la imagen y sobre la av. S. Isabel se alcanza a mirar un automóvil.

Como parte del mobiliario urbano vemos, en la intersección formada por las banquetas de esta cuadra, un farol con un foco; debajo del foco se observan los cables del tranvía eléctrico que atraviesan en línea diagonal toda la calle de S. Isabel.

En segundo plano y ocupando la mayor parte del encuadre se observa el edificio de la “Mutua” y otras edificaciones que componen esta cuadra urbana. Esta construcción se compone de cuatro niveles, y se aprecian su fachada principal y una lateral. El diseño de esta construcción

fue trabajo de la firma de arquitectos De Lemos & Cordes de Nueva York,²⁶² pero además, la obra fue dirigida, durante 1903 y 1905, por el ingeniero Gonzalo Garita, quien también construyó la “Columna de la Independencia”, y los cimientos de Bellas Artes.²⁶³ Como las modernas urbes norteamericanas este era un edificio con estructura metálica oculta. De esta manera La Mutua fue una de las primeras edificaciones arquitectónicas en el centro histórico construida con materiales modernos como su estructura de acero. No sólo su estructura arquitectónica era una representación de modernidad, las funciones en este edificio eran financieramente adecuadas para Estados Unidos, pues era la sede en México de la compañía de seguros The Mutual Life Insurance Company de Nueva York.²⁶⁴ El 27 de octubre de 1927 el gobierno mexicano adquirió el edificio de La Mutua para instalar el Banco de México.²⁶⁵

De las dos fachadas lo que se aprecia es su perfil o vista lateral. La fachada principal se ubica sobre la av. Cinco de Mayo, en su primer nivel, como base, vemos una serie de vanos del sótano, encima de ellos un ventanaje y al centro el acceso principal con arco. El segundo nivel también tiene un ventanaje sumado a unas columnas de gran altura que dan la impresión de fusionar el segundo con el tercer nivel, además estas columnas permiten resaltar el aspecto de dos torres laterales en esta fachada, los cuales se van a mantener hasta la altura de los últimos remates ornamentales del edificio.

En el tercer nivel se observan balcones con barandas independientes, sobre cada uno de los balcones hay vanos con arcos. Sobre este nivel vemos una cornisa que está rematada por otro ventanaje con balcón corrido.

De la fachada lateral de la “Mutua”, ubicada sobre la calle de S. Isabel, se observan características muy similares al de la fachada principal, sólo que esta no tiene columnas y por ello mismo tampoco la simulación de las torres laterales. Este edificio se compone de características arquitectónicas representativas del renacimiento italiano.

Sobre la calle se S. Isabel, se observan otras dos edificaciones. A un costado de la

²⁶² La asociación de arquitectos de origen alemán ocurrió en 1884, y para la fecha de los encargos en México acumulaba experiencia en el diseño de edificios comerciales y de oficinas. Boletín de Monumentos Históricos, Tercera época, núm. 22, Mayo-Agosto 2011, p. 188.

²⁶³ Pedro R. Boker, "Historia detallada del Edificio BOKER", *Centenario del Edificio BOKER*, 3 de julio de 2000, en [http://www.boker.net/html/edificio_boker.html], consultado: 20 de diciembre de 2014.

²⁶⁴ Actualmente la Life Insurance Company con sede en Nueva York es una de las mayores aseguradoras de vida en el mundo.

²⁶⁵ Francisco Javier Rodríguez Garza, Santiago Ávila Sandoval, “La creación de la banca central en América Latina: el caso de México”, en *Análisis Económico*, vol. XVI, núm. 33, segundo semestre, 2001, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, p. 245.

“Mutua”, a la izquierda del encuadre, vemos una edificación de tres niveles de con apariencia de estilo arquitectónico afrancesado, es posible que los toldos extendidos que se ven en el primer nivel sean parte de locales comerciales que tenía este edificio. Siguiendo al fondo de la imagen, y acompañando a los edificios de esta cuadra se ve el perfil de una de las fachadas que componen el edificio del “Correo Mayor”, por la altura de cuatro niveles de este edificio, el de estilo afrancesado queda sumido entre la gran altura de las dos edificaciones que integran las esquinas de esta cuadra al oeste del Zócalo; la altura palaciega de estas esquinas bien pueden figurar, a inicios del siglo XX, como dos grandes torres que custodian una de las entradas al Zócalo de la capital.

Es extraño que esta fotografía es la única de toda la serie de la ciudad de México que no está bien encuadrada ya que, como se aprecia en la imagen, no se observa una esquina superior del edificio.

*

En la siguiente imagen, MXMP-BNMUNAM-1923-13, vemos el edificio del “Correo Mayor de la Capital de México” o también conocido como Palacio de Correos o Palacio Postal, como hemos visto en otras tomas de Brehme, esta imagen fue capturada desde el segundo nivel de otro edificio, desde esta posición para la toma se logra apreciar más detalles de la ornamentación en su último nivel. De acuerdo a la publicación *Los 100 sitios y monumentos más importantes del Centro Histórico* (2012):

Esta construcción fue inaugurada en 1907 y se erigió sobre el predio que ocupó hasta 1900 el Hospital de Terceros. El proyecto del arquitecto italiano Adamo Boari y del ingeniero mexicano Gonzalo Garita respondía a las necesidades imperantes de la época, cuando el correo y el ferrocarril constituían el eje principal y único de las comunicaciones y los transportes en México.²⁶⁶

Figura 25. Esta imagen de Brehme se compone de dos planos. En el primer plano, con vista en picada por la altura en la que se ubica el fotógrafo, se observa diagonalmente la intersección de las calles de Tacuba y la de Santa Isabel (ahora Eje Central Lázaro Cárdenas). Sobre este cruce vial se vemos tranvías eléctricos, automóviles, carros de mulitas y personas

²⁶⁶ Villalobos, *Los 100*, 2012, p. 56

transitando; estos motivos expresan movimiento en la imagen y representan a una ciudad moderna.

En segundo plano se aprecia el monumental Palacio de Correos con cuatro niveles de gran altura. Como vemos el acceso principal de este edificio está en su esquina, y la toma nos permite observar bien sus dos fachadas laterales; sobre sus fachadas de estilo ecléctico, entre el renacentista “se pueden apreciar diversos estilos, como el neogótico y el art nouveau. La herrería de ventanillas, barandales y puertas fue traída de Florencia, Italia. Su fachada está cubierta con cantera blanca de Pachuca... En la esquina del edificio se aprecia un reloj monumental que fue traído de Alemania”.²⁶⁷

Las fachadas laterales tienen varios ventanales y, en sus primeros niveles, también tiene accesos. Al extremo de cada una de estas fachadas se alcanza a apreciar como a través de la ornamentación se simulan torres en el palacio.

A la derecha del encuadre, a un costado del Correo Mayor se observa una edificación de menor nivel, y enseguida de esta apenas se alcanza a mirar una de las esquinas del edificio de la Mutua. El perfil de estos edificios genera la vista en perspectiva de la imagen.

Regresando a la izquierda del encuadre vemos a un lado del Correo Mayor resalta por el reflejo del sol parte de una de las fachadas laterales del Palacio de Minería, entre las dos edificaciones por donde se cuele la luz se ubica el callejón de la Condesa.

*

En la siguiente imagen Brehme nos muestra otra perspectiva de la calle de Tacuba, en la MXMP-BNMUNAM-1923-14 vemos la Plaza Manuel Tolsá con los palacios de Minería, el de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (ahora Museo Nacional de Arte), Correo Mayor y el edificio Marconi. La mirada del fotógrafo alemán tenía que continuar en esta calle si deseaba representar el espacio histórico arquitectónico de la capital, pues esta calle es imprescindible en las representaciones iconográficas de la ciudad ya que es una de las más antiguas de esta urbe.

Para esta toma, nuevamente Brehme se instaló, aproximadamente, en el segundo nivel de un edificio para alcanzar a capturar detalles en la altura de los palacios. **Figura 26**

En primer plano, y en picada, vemos al centro del encuadre la Plaza Manuel Tolsá ajardinada y con palmeras, a los costados del jardín unas banquetas con personas transitando.

²⁶⁷ Villalobos, *Los 100*, 2012, p. 56

A la derecha del encuadre, entre la plaza y el Palacio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, hay una callecilla con automóviles; en este lado del encuadre, lo que alcanzamos a mirar de este palacio de gobierno es una parte muy reducida del perfil de su fachada principal. Se observa el perfil del palacio de tres niveles, con vanos del sótano en su base, ventanales altos con arcos; en su segundo nivel ventanales rectangulares, en el tercero; balaustradas y columnas rematadas con una extensa cornisa de gran ornamentación; por el perfil no vemos los detalles ornamentales de este palacio de estilo arquitectónico ecléctico, neoclásico²⁶⁸, característico de la época porfirista:

En 1901, el gobierno de Porfirio Díaz creó el edificio como sede de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas buscando al mismo tiempo, generar un símbolo arquitectónico del progreso del país. El lugar designado para su construcción, estaba ocupado por los hospitales San Andrés y González Echeverría. El 11 de junio de 1902, el gobierno mexicano contrató a Contri y para 1904, dieron inicio los trabajos de construcción. La corriente arquitectónica elegida por Silvio Contri, fue el eclecticismo característico del siglo XIX, que involucraba formas y estilos del pasado. Dicha corriente se consolidó con el nombre de modernismo debido a sus significados simbólicos y el uso de las nuevas tecnologías de la época que se valían de la decoración como signo de riqueza y el empleo de la técnica de estructuras metálicas que simbolizaban el progreso de una sociedad en vías de industrialización.²⁶⁹

A la izquierda del encuadre, se observa en línea diagonal la calle de Tacuba transitada por automóviles y algunos peatones, esta vía urbana genera la vista en perspectiva de nuestra imagen; al fondo de ésta vemos muy transitado, por personas, un tranvía y automóviles, el cruce

²⁶⁸ “El estudio concienzudo de las ruinas y de los templos griegos de Sicilia, dio como resultado que por la fecha indicada se iniciara el resurgimiento del clasicismo que se conoce en la historia con el nombre de neo-clasicismo. Esta reacción neo-clásica duró a través de diferentes interpretaciones y readaptaciones hasta 1830 en que se inician las reacciones neo-góticas o románticas, e inmediatamente después la aparición de las estructuras de hierro [...] El neoclasicismo se inició en Italia, pero tuvo su mayor desarrollo en lo demás países europeos, principalmente en Francia que conjuntamente con el espíritu de la revolución se fue imponiendo en todas partes”. Arnaldo Puig Grau, *Síntesis de los Estilos Arquitectónicos*, Barcelona, CEAC, 1987, p. 144.

²⁶⁹ “Se cumplen 10 años de la reapertura del Museo Nacional de Arte”, Comunicado No. 2098, México, Dirección General de Comunicación Social. Dirección de Prensa, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 28 de diciembre de 2010, en [http://www.conaculta.gob.mx/movilprensa_detalle.php?id=10474], consultado: 20 de diciembre de 2014.

con la calle se S. Isabel; siguiendo al fondo se observa, al parecer un tipo de carpa y el follaje de los árboles altos y frondosos de La Alameda Central. No se distingue bien por la distancia, pero parece que se registró en la toma una parte de la fachada trasera del Teatro nacional (ahora Palacio de Bellas Artes).

Continuando al costado izquierdo del encuadre, al sur de la plaza, se aprecia el Palacio de Minería:

El 3 de abril de 1813 se inauguró el soberbio edificio, diseñado por el arquitecto valenciano don Manuel Tolsá. El presidente Benito Juárez destinó este edificio como Escuela Especial de Ingenieros. Sin embargo, durante el porfiriato se instaló ahí el Ministerio de Fomento, en 1877, y, entre 1905 y 1908, en la parte que mira al callejón de la Condesa, funcionó la Escuela de Jurisprudencia. Todas estas instituciones compartían el espacio con la escuela que continuaba en funciones. Desde la fundación de la Universidad Nacional el inmueble formó parte de la institución, como Escuela Nacional de Ingenieros y después, como Escuela Nacional de Ingeniería en diversas especialidades hasta que la Ciudad Universitaria abrió sus puertas en 1954.²⁷⁰

También de este palacio vemos el perfil de su fachada, pero a diferencia del de la Secretaría, el fotógrafo le dio prioridad a la presentación esta fachada del que se aprecian más detalles; de hecho, esta es la edificación más retocada en la impresión en toda la serie de la capital. Por el encuadre no vemos la fachada principal completa, pero se observa su acceso principal con tres arcos muy altos acompañados de columnas en su ornamentación, sobre la cornisa que remata estos arcos del primer nivel, se observa un balcón con tres ventanales y balaustrada, componiendo este segundo nivel vemos en su parte superior un gran imafrente recto. Como remate de la edificación vemos, arriba y a lo ancho del imafrente, un nivel más con una serie de ventanas y rematado por una balaustrada con pináculos; detrás de la balaustrada se aprecia, a lo alto, una pequeña construcción de la que sobresale la antena del telégrafo. A la derecha del acceso principal, se ve parte de la fachada con tres niveles, ventanaje y otro acceso; en el último nivel vemos el remate de la fachada también con balaustrada y pináculos.

En segundo plano, y a un lado del Palacio de Minería, vemos una esquina y la fachada lateral del Correo Mayor. Por el perfil de la toma y la distancia no se distingue bien las

²⁷⁰ Villalobos, *Los 100*, 2012, p. 146

características arquitectónicas de la fachada, pero se observa que la ornamentación de su esquina tiene la forma de una torre palaciega; ésta se ubicada entre el callejón de la Condesa y Tacuba.

Al oeste de la Plaza Manuel Tolsá, y en segundo plano de la imagen, se aprecia el edificio de estilo neoclásico francés en la calle Marconi:

En parte del terreno donde alguna vez estuvo el Hospital de San Andrés, se abrió la Calle Marconi, y de 1908 a 1910 se construyó el edificio que muchos conocemos como Marconi. Diseñado por el ingeniero militar José Espinoza y Rondero, ha sido conocido con varios nombres a lo largo de su historia, primero Edificio Olivares, luego Edificio Corona cuando fue propiedad de la Compañía Productora de Bienes Raíces, al pasar a manos de la Compañía Mexicana de Garantías en 1929 se le llamo precisamente Edificio Garantías, en 1959 fue rentado al Banco de México, instalando ahí el Museo de la numismática, la Biblioteca y la Hemeroteca.²⁷¹

*

Saliendo de la Plaza de Tolsá y regresando a la calle de Santa Isabel, tenemos la última imagen de este grupo; MXMP-BNMUNAM-1923-15, esta es una toma fotográfica del “Teatro Nacional (en construcción)”, así titulada por Hugo Brehme. Esta es una toma a nivel de piso y permite una vista general de este espacio urbano. **Figura 27**

En la parte inferior del encuadre, en sentido horizontal vemos parte de la avenida Juárez con un camellón al centro. Como parte de este primer plano se observan sobre esta avenida cinco automóviles estacionados. Detrás de estos autos se ve parte de lo que sería el jardín del Teatro, no se aprecia bien pero parece que hay una malla que cerca las obras de la construcción. Al centro de esta parte inferior se aprecia como mobiliario urbano, detrás de un auto, uno de los faros con figuras de dragones y cinco focos mencionados anteriormente en las imágenes de la calle de Francisco I. Madero.

En segundo plano y tomando en cuenta la regla de tercios que se maneja en la creación

²⁷¹ “Edificio Garantías” por jorgalbrto, 31 de diciembre de 2014, en [<http://jorgalbrtotranseunte.wordpress.com/2014/02/07/edificio-garantias>], consultado: 01 de diciembre de 2014.

de imágenes,²⁷² observamos en uno de los puntos de interés, en el inferior izquierdo, el Teatro Nacional.

La construcción del gran Teatro Nacional comenzó en 1904 sobre los terrenos de lo que fuera el Convento de Santa Isabel, con el fin de que ahí se llevaran a cabo las manifestaciones artísticas más importantes del país. La magnitud de la construcción provocó que, aún en obra, sufriera hundimientos considerables, por lo que ésta tuvo que ser suspendida durante el gobierno de Venustiano Carranza, a pesar de los esfuerzos que se hicieron para detener el problema. En 1932, durante el gobierno de Pascual Ortiz Rubio, Alberto J. Pani, en ese entonces Secretario de Hacienda, tuvo la sensibilidad suficiente para invertir los recursos necesarios a fin de concluir aquella obra que se transformaría en Palacio de Bellas Artes.²⁷³

Lo que vemos en la imagen es la fachada principal del palacio que se compone de dos niveles con esculturas en sus remates y una bóveda en construcción. A un costado del palacio vemos parte de la fachada lateral este del Teatro. El proyecto arquitectónico de este edificio corrió a cargo del arquitecto Federico Mariscal quien plasmó el estilo del Artdecó en boga.²⁷⁴

Al costado derecho del encuadre se ubica la calle de Santa Isabel, ahí vemos los perfiles de las fachadas de los edificios de la Mutua y el Correo Mayor. Al fondo de la imagen, en dirección norte de la ciudad se alcanzan a observar edificaciones y la cúpula de una iglesia

3.4. Del álbum fotográfico al libro

Desde la invención de la fotografía sus imágenes han tenido varios tipos de soportes; ello lo podemos constatar a través de las distintas historias generales de la fotografía y en los manuales

²⁷² La regla de tercios es una forma de composición para ordenar objetos dentro de la imagen. Ésta se divide un plano en nueve partes iguales utilizando dos líneas imaginarias paralelas y equiespaciadas de forma horizontal y dos más de forma vertical, de la intersección de estas líneas se identifican puntos que ayudan para distribuir de los objetos en el plano.

²⁷³ Villalobos, *Los 100*, 2012, p. 168

²⁷⁴ *Ibid.*

de procesos y conservación fotográfica.²⁷⁵ En México, a través de las investigaciones de Fernando Osorio Alarcón,²⁷⁶ Teresa Matabuena²⁷⁷ y Fernando Aguayo,²⁷⁸ entre otros, podemos conocer parte del estudio de los soportes y formatos fotográficos durante el período del porfiriato. Estas investigaciones maestras son piezas claves en mi trabajo de documentación, pero no logré encontrar referencias adecuadas que me ayudarán a documentar el proceso de manufactura de MP, 1923.

Las imágenes fotográficas han necesitado soportes de distintos formatos para su difusión y circulación social. Y entre los distintos formatos tenemos el álbum fotográfico, de manufactura artesanal, finales del siglo XIX y el libro de autor o artista²⁷⁹, de manufactura industrial, de inicios del siglo XX.

El álbum fue un recurso como soporte de imágenes que permitió la difusión de la fotografía de tipos, de paisaje urbano y arquitectónico en las grandes urbes de la última mitad del siglo XIX. Como editores profesionales en la Ciudad de México, la firma francesa Julio Michaud tenía conocimiento y experiencia en la edición de álbumes litográficos y fotográficos.²⁸⁰ Los álbumes fotográficos, de los que se tiene referencia, que editó Michaud, son los siguientes: *Colección Julio Michaud*, Editor Firma Julio Michaud, Fotógrafos Briquet, Alfred Saint-Ange; Charnay, Claude

²⁷⁵ Marie-Loup Sougez, *op. cit.*, 2007; Hacking, Juliet (coord.), *Fotografía. Toda la historia*, Barcelona, Blume, 2013; Valverde Valdés, María Fernanda, *Los procesos fotográficos históricos*, México, AGN, 2003; Fuentes de Cía, Ángel María y Jesús Robledano Arillo, "La identificación y preservación de los materiales fotográficos", en Gastaminza, Félix del Valle, *El Análisis documental de la fotografía*, España, 1999, pp. 41-76.

²⁷⁶ Conservador de colecciones fotográficas, en Fundación Televisa, Instituto nacional de astrofísica, óptica y electrónica INAOE, Cineteca Nacional de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y en el periódico La Jornada.

²⁷⁷ Maestra en historia y Directora de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

²⁷⁸ Doctor en Historia y profesor-investigador del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Ciudad de México.

²⁷⁹ Se entiende aquí libro de artista como una expresión de una narrativa personal, poética, que atiende a cuestiones definidas a priori por el propio artista. Es una expresión de la experimentación de su lenguaje visual como en los elementos constituyentes del propio libro: formato, lectura, la radicalización en la manipulación o en el uso de textos. Está constituido por elementos de la comunicación visual, del diseño industrial, apropiaciones literarias, intenciones políticas y principalmente arte. Se impone como objeto visual y táctil que puede prescindir de la comunicación literaria. Iris Di Ciommo, Haroldo Gallo, "Libro de artista: una aproximación", en Memorias del Congreso Internacional, *Las Edades del libro. El libro Impreso*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 747.

²⁸⁰ Se ha demostrado que existen fotografías que fueron la base para reproducir litográficamente la ciudad de México. Fernando Aguayo Hernández, "Imagen, fotografía y productores", *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, Instituto Mora, núm. 71, 2008, México, pp. 133-187.

Desiré, 1858 - 1874.²⁸¹ *Álbum Fotográfico Mexicano*, Editor Firma Julio Michaud, Fotógrafo Charnay, Claude Desiré, 1858. ²⁸² *Album Fotográfico Mexicano*, Editor Firma Julio Michaud, Fotógrafo Charnay, Claude Desiré, 1858.²⁸³

En esta primera década del siglo XXI se ha logrado la catalogación y documentación de parte de este patrimonio, y ahora podemos tener una idea un poco más puntual de sus características morfológicas. Sin embargo, hay una cosa, su documentación no ha incorporado la referencia a la portada de los álbumes; esta información ayudaría a complementar una idea aproximada de la difusión de estos álbumes en su época. Vale mencionar que las imágenes contenidas en estos objetos fotográficos decimonónicos tiene una adecuada definición ya que fueron creadas con cámaras de gran formato, y sus procesos de copia fueron con papeles a la sal (1840-1855) o papeles albúminados (1850-1905)²⁸⁴; estos procesos fotográficos de impresión permitían una buena definición en sus múltiples reproducciones; actualmente, la calidad de esos procesos permiten una mejor calidad en la reproducción digital que circula en la red; en los casos en los que los detalles de la imagen no se aprecian es por la baja resolución establecida por criterios institucionales.

Además, hay que agregar que durante el proceso de manufactura de estos álbumes, en la reproducción de sus imágenes, todavía no existían las ampliadoras fotográficas como las conocemos ahora, por lo que, la mayoría de ellas fueron impresas por contacto de negativos; fue a partir de la invención de la luz eléctrica, en 1878, que se empezaron a adaptar ampliadoras en los laboratorios fotográficos. De esta técnica por contacto que también la definición de estas imágenes era de muy buena calidad, pues se imprimían por contacto directo con el negativo.

*

Para estudiar el libro de artista, *México pintoresco*, 1923, comparto la propuesta del arquitecto Haroldo Gallo, ya que a través de esta se pretende establecer la "relación entre los procesos de

²⁸¹ Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

²⁸² Francia, Bibliothèque Nationale de France, FRBNF34009340. Alejandra Padilla, "Briquet en México", en el sitio *Huellas de Luz*: <http://lais.mora.edu.mx>. Consultado el 26 de octubre de 2014.

²⁸³ Imágenes de este álbum fueron reproducidas y publicadas en Olivier Debrouse, *Claude Désiré Charnay. 150 años de la fotografía*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Cultural Santo Domingo, 1989.

²⁸⁴ Ángel Fuentes de Cía, *op. cit.*, 1999.p. 50.

creación del artista en la elaboración de un artefacto artístico cuyo soporte es el libro”.²⁸⁵ En los primeros años de este siglo XXI, sabemos que parte de la obra de Brehme fue reconocida formalmente como *Memoria del Mundo de América Latina y el Caribe*, por la UNESCO.²⁸⁶ Pero en vida del fotógrafo su obra más reconocida en México, Alemania, Estados Unidos, Francia, Rusia, etc. fue su libro de artista *México pintoresco*.

Puedo decir que MP es un libro de artista porque, además de que el propio fotógrafo registró sus derechos de autor como artista ante la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes en México, el cuidado fotográfico en sus tomas y encuadres, el cuidado en la manufactura de su positivado y edición fueron elementos que se cuidaron hasta el momento de su impresión y encuadernación industrial en Berlín, Alemania.

De las imágenes contenidas en el libro no se ubica ningún negativo, la hipótesis es que se quemaron en el incendio que sufrió su estudio fotográfico el 6 de febrero de 1930, en la esquina de la Av. Madero y Eje Central, no. 1, teléfono 1, en el cuarto piso de un edificio (donde ahora se ubica la Torre Latinoamericana):²⁸⁷ “Nada se salvó en la conocida casa artística”, publicó el periódico el *Excelsior*; Brehme tenía asegurado su estudio-taller en la suma de \$15,000.²⁸⁸ .

Figura 28

En el equipo de trabajo del estudio-taller “Fotografía Artística Hugo Brehme” colaboró, durante 16 años, el fotógrafo de retratos Luis Quintero, él se incorporó al equipo, en marzo de 1920, cuando el estudio se ubicaba en “la casa no. 27 de la calle 5 de mayo”. Mencionó la participación este fotógrafo porque considero que la fuente que mejor describe el equipo y los procesos fotográficos utilizados a principios de siglo XX en la “Fotografía Artística Hugo Brehme” es la memoria de Luis publicada en el facsímil de MP, 1990: “En aquellos años la fotografía era muy distinta a la de ahora [...] habían de comprarse las placas de vidrio y la emulsión -entonces llamada “colodión”- por separado; en plena obscuridad vertía colodión en la gran placa de vidrio (27x35 cms), se extendía de manera uniforme y se dejaba secar, en unas cuantas horas quedaba

²⁸⁵ Iris Di Ciommo, Haroldo Gallo, “Libro de artista: una aproximación”, en Memorias del Congreso Internacional, *Las Edades del libro. El libro Impreso*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 742-759.

²⁸⁶ *III Reunión del Comité Regional de América Latina y el Caribe del Programa Memoria del Mundo* [recurso electrónico], Oficina Regional de Información para América Latina y el Caribe, Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

²⁸⁷ Arno H. Brehme, “Hugo Brehme”, en Hugo Brehme, *México pintoresco*, México, H. Brehme, 1923. (Ed. Facs.) México, Miguel Ángel Porrúa, 1990, p. ccxlv.

²⁸⁸ Anónimo. “Nada se salvó en la conocida casa artística”, *Excelsior*, México, DF. Año XIV. Tomo 1. Viernes 7 de febrero de 1930. p. 1.

listo”.²⁸⁹

El proceso de negativos de colodión seco se trabajó durante la segunda mitad del siglo XIX, y disminuyó su uso en los primeros años del siglo XX:²⁹⁰ “El señor Brehme, quien no cesaba de innovar, hacía contactos de sus grandes placas de 27 x 35 cms, en color sepia, mismas que pronto cobraron demanda en la decoración. Al incorporarme al equipo del señor Brehme participé desde luego en sus excursiones; aunque la mayoría de las fotografías del *México Pintoresco* ya las había tomado”,²⁹¹ por la descripción del tamaño de estos negativos de vidrio y por la frecuente reproducción en impresiones positivas, como en el caso de las tarjetas postales, existe la hipótesis de que el gran volumen de placas se encontraban en el estudio-taller que se incendió; hasta la fecha no se conocen los negativos de colodión seco de las imágenes que componen MP.²⁹²

Sobre el proceso de manufactura, Quintero menciona que además de las placas de colodión, Brehme utilizaba una cámara con fuelle, posiblemente una de 11x14 pulgadas, “sostenidas por un grande y pesado tripié”²⁹³ ya que ésta debía ser compatible con las placas de vidrio de gran formato.²⁹⁴

Las imágenes reproducidas en MP y en tarjetas postales son un tamaño reducido de las placas 11 x 14 pulgadas que mencionó Quintero, lo cual se puede explicar con la técnica de “placas copias”, descritas por Heladio Vera²⁹⁵. Si pensamos en la reproducción de estos negativos de gran formato en papeles fotográficos sensibilizados, ya sea en colodión o en plata gelatina, es

²⁸⁹ Luis Quintero (en colaboración con Dennis Brehme), “Mis años con el señor Hugo Brehme”, en Hugo Brehme, *op. cit.*, (Ed. Facs.) 1990, pp. cclv-cclx.

²⁹⁰ Ángel Fuentes de Cía, *op. cit.*, 1999, p. 50.

²⁹¹ Hugo Brehme, *op. cit.*, 1990, pp. cclv-cclvi

²⁹² Aunque sólo una de las imágenes de MP, 1923, sobre la Ciudad de México se resguarda en el Fondo Hugo Brehme de la Fototeca Nacional, vale la pena citar un texto de Heladio Vera en el que se refiere a la técnica del fotógrafo alemán: “El registro fotográfico del artista denota un trabajo metódico, reunido en más de 2000 piezas que integran la colección de la Fototeca Nacional. Entre ellas se encuentran placas negativas originales en formato 16 x 20 pulgadas. También existen placas copia de este formato, realizadas a partir de negativos originales 5 x 7 pulgadas (manufacturadas por el autor para imprimir mediante prensas de contacto, en procesos de siglo XIX). Lo que llama la atención es que los negativos de formato 5 x 7 pulgadas no los imprimió por contacto. Esto se puede explicar si consideramos que controlaba mejor la impresión al ampliarla, utilizando marginadora, garantizando bordes blancos y limpios”, Heladio Vera Trejo, “El horizonte técnico en Hugo Brehme”, en Revista *Alquimia*, 2002-2003, año 6, núm. 16, Sistema Nacional de Fototecas, CONACULTA-INAH, p. 45

²⁹³ Brehme, *México*, 1990, p. cclvi

²⁹⁴ Ileana Cruz Ramírez, “Cien años de imágenes para la posteridad”, en Pilar Luna, Arturo Montero y Roberto Junco (coords.), *Las aguas celestiales. El Nevado de Tolúca*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009, p. 114.

²⁹⁵ Heladio Vera Trejo, “El horizonte técnico en Hugo Brehme”, en Revista *Alquimia*, 2002-2003, año 6, núm. 16, Sistema Nacional de Fototecas, CONACULTA-INAH, p. 45

muy posible que fueran realizados a través de una ampliadora eléctrica. Sin embargo, la distinción en el proceso de manufactura de Brehme con otros fotógrafos de su época es que le dio gran peso a las reproducciones de sus imágenes en formatos de difusión masiva como la tarjeta postal, también llamada “foto-postales”, en revistas y libros de edición industrial. En esos casos los formatos de salida dependían de las características de las máquinas para imprimir en determinados tamaños. Es decir, mi hipótesis es que en estos casos de impresión masiva Brehme generaba copias en negativos adecuados al formato de salida requerido para su impresión. Contaba con varias cámaras de distintos formatos, incluso se ha mencionado que Manuel Álvarez Bravo compró su primera cámara con Brehme.²⁹⁶ Para contextualizar un poco esta idea de las copias negativos, citó a continuación el valioso estudio de la historiadora del arte Laura Gonzáles sobre la fotografía en el contexto de la Revolución Mexicana:

Hacia 1910 ya se habían popularizado en México las cámaras con sistemas mixtos adaptables tanto a placas como a película de varios formatos. Durante el periodo revolucionario predominó entre los fotógrafos profesionales el uso de placas de 5 x 7 pulgadas, aunque también se utilizaron tamaños menores, como las placas de 4 x 5 pulgadas y las películas de rollo en formato 126. Si bien la película constituía una clara ventaja para la cobertura secuencial de la acción, la preferencia por el uso de placas 5 x 7 pulgadas obedeció a una doble razón comercial. Por un lado, ese formato podía imprimirse directamente por contacto en los papeles Azo, Velox o Artura, disponibles en México en aquel tiempo, para producir “foto-postales” de 8,6 x 13,7 cm. De otro, ese tamaño aseguraba que la definición requerida por los sistemas de fotograbado en medio tono, utilizados por los periódicos de la época.²⁹⁷

Este contexto ayuda a sostener el argumento de que el fotógrafo alemán también trabajó con alguna cámara de placas 5 x 7 pulgadas, sin embargo, señala Quintero que Brehme estaba tan acostumbrado a la cámara de gran formato que no dejó de utilizarla.²⁹⁸

Además en las técnicas de manufactura mencionadas, recordemos que a finales del siglo

²⁹⁶ Dennis Brehme, “Hugo Brehme: un gigante de la fotografía mexicana”, en “Hugo Brehme. Los prototipos mexicanistas”, en Revista *Alquimia*, 2002-2003, año 6, núm. 16, Sistema Nacional de Fototecas, CONACULTA-INAH, p. 14.

²⁹⁷ Laura González Flores, “Técnica fotográfica y mirada. La fotografía en el país de la metralla”, en Miguel Berumen, *op. cit.*, 2009, pp. 45-46.

²⁹⁸ Hugo Brehme, *op. cit.*, 1990, p. cclx

XIX ya se empezaban a utilizar las ampliadoras eléctricas, posiblemente Brehme fue de los primeros fotógrafos en usar esta técnica fotográfica. Se podría confirmar que existen imágenes de Brehme que fueron y han sido positivadas de distintos soportes negativos que contenían la misma imagen; tanto de negativos en placas de colodión seco en gran formato, como también, de “placas copia” en otros formatos, como lo señala Heladio Vera.²⁹⁹

Complementando la descripción de las técnicas utilizadas por Brehme, cito nuevamente una descripción de Quintero: “Si la emulsión del colodión sobre el vidrio se rayaba, la placa debía ser desechada. Ya en el laboratorio se procedía al revelado y aunque el gran tamaño impedía la amplificación, esto no representaba mayor problema ya que el contacto, por la dimensión de la placa, era enorme. Fue en 1923 cuando el avance tecnológico permitió cambiar esas pesadas placas de vidrio por película rígida de celuloide, misma que hasta hoy se utiliza. El cambio fue notable y beneficiosos, ya no era necesario cargar la pesada placa y en el revelado podíase, por tanques especiales, llevar a cabo el proceso de doce placas a la vez. Obvio, el señor Brehme hizo copias de las de vidrio, a negativo celuloide”.³⁰⁰

Con el incendio del estudio-taller “Fotografía Artística Hugo Brehme” y con las múltiples reproducciones de negativos la búsqueda del “verdadero” original se vuelve casi imposible. Los procesos fotográficos utilizados por Brehme nos ayudan también a contextualizar su obra dentro de la historia de la fotografía pero además las imágenes de MP se encuentran contenidas en una publicación industrial con sus propias características.

Cuando los historiadores y cronistas hablan de la obra *México Pintoresco* regularmente se tiende a hablar de dos publicaciones distintas la de 1923 y la de 1925, aunque comparten algunas imágenes merecerían cada una su propio análisis. Se entiende si antes no existía la necesidad de documentar esta obra pero actualmente, y por el valor que ha adquirido en distintas investigaciones académicas, es importante que se haga la distinción de que son dos publicaciones distintas.

Sobre esta distinción en las publicaciones de Brehme, el historiador e investigador de la iconografía mexicana Aurelio de los Reyes señala las principales características: “la visión de México presentada en la edición alemana es distinta a la que Brehme ofrece en la edición mexicana del mismo libro de 1923, en cuanto a la selección y ordenación de las fotografías. No se sabe si estos cambios obedecieron a una propuesta del propio Brehme o a un criterio

²⁹⁹ Heladio Vera Trejo, “El horizonte técnico en Hugo Brehme”, en Revista *Alquimia*, 2002-2003, año 6, núm. 16, Sistema Nacional de Fototecas, CONACULTA-INAH, p. 45.

³⁰⁰ Hugo Brehme, *op. cit.*, 1990, p. cclvi.

editorial”.³⁰¹

La obra más relevante de Brehme fue el libro-artista *México Pintoresco* publicado en 1923. Fue la más significativa porque implicó todo un proceso de manufactura. Las tomas fotográficas se realizaron durante varios años, y ello implicó un momento decisivo en la edición, selección, valoración y eliminación de otras imágenes. Es difícil tener la certeza de las fechas exactas de cada una de las imágenes pero por ello podemos enmarcarlas en el periodo de estancia en México de 1908 a 1923, cuando se estableció y en el momento de la encuadernación; y si fue como lo mencionó Quintero, varias de las imágenes de MP fueron tomadas antes de 1920 pero difícilmente sabremos cuáles.³⁰²

Brehme se trasladó a Alemania con su familia para el cuidado de la impresión.

Para tener más información sobre la imprenta de esta edición tuve la fortuna de encontrar dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de México (ANEXO I);³⁰³ de uno de estos ejemplares tengo la oportunidad de mostrar aquí las imágenes analizadas. A través de estos ejemplares podemos conocer un colofón de la época, ubicado en la última página en un papel traslucido, y con pequeños motivos florales en tipo huella de agua, se puede leer la siguiente inscripción mecánica: “Fotografía Artística HUGO BREHME, Av. Cinco de mayo no. 27, México D.F. Papel, impresión encuadernación. Max Krause, Berlín. M. K. Papier.”. No me fue posible viajar a Berlín para documentar sobre esta imprenta “Max Krause” pero lo que sí puedo confirmar es que no es, propiamente, “Verlag Ernst Wasmuth A.G.”, editorial que frecuentemente se menciona en las investigaciones de la obra; en todo caso, puede ser que la imprenta perteneciera a Verlag Ernst Wasmuth pero eso estaría por investigarse. Recordando el contexto alemán mencionado anteriormente, Alemania era tecnológicamente muy desarrollada en la industria del papel. La hipótesis en este caso es que cuando Brehme se dirigió a Berlín llevaba ya avanzado un proyecto como editor y debió ajustar, en seis meses, su proyecto al proceso de impresión industrial; de ello no tenemos fuentes. Es posible que durante ese proceso germinara la idea de publicar, en 1925, Hugo Brehme, Walther von Satub, *Mexiko; Baukunst, Landschaft, Volksleben*, de la editorial Verlag Ernst Wasmuth A.G., Berlín.

Otro dato más sobre el proceso de edición de 1923 es que en el estilo de la fotografía

³⁰¹ Aurelio de los Reyes, “Hugo Brehme y Sergei Eisenstein: una convergencia”, en Revista *Alquimia*, 2002-2003, año 6, núm. 16, Sistema Nacional de Fototecas, CONACULTA-INAH, p. 23.

³⁰² Op. Cit. Luis Quintero (en colaboración con Dennis Brehme), “Mis años con el señor Hugo Brehme”, en Hugo Brehme, *op. cit.*, (Ed. Facs.) 1990, pp. cclvi.

³⁰³ Hugo Brehme, *México pintoresco*, México, H. Brehme, 1923, Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México.

pictorialista los fotógrafos-artistas, como el famoso estadounidense Alfred Stieglitz (1864-1946) que estudió fotografía en Berlín, utilizaban comúnmente las siguientes técnicas de positivado: “la copia al carbón, el bromóleo, la goma bicromatada, o el añadido de otros pigmentos a las emulsiones buscando hacer las fotografías similares al dibujo, grabado, etc. Alrededor de estos experimentos surge la denominación general de impresiones nobles”³⁰⁴ y sobre las impresiones nobles encontramos la técnica de impresión al carbón: “es un antiguo procedimiento fotográfico que consiste en sumergir un tejido o papel en una solución coloidal de dicromato de potasio para obtener su sensibilización a la luz. La impresión al carbón se utilizó bastante durante la primera mitad del siglo XX. El desarrollo de este procedimiento se utilizó para imprimir copias hasta la llegada de otros sistemas como la Impresión Offset”³⁰⁵.

Posiblemente, la técnica de impresión al carbón la podemos apreciar en *México Pintoresco* con una definición y contraste muy particular.³⁰⁶ La edición tiene una encuadernación tipo industrial, con un estilo decorativo heráldico. Además para su difusión en otros países sus pies de foto fueron presentados en tres idiomas: en español, inglés y alemán; teniendo circulación en el interior de la república mexicana, en Estados Unidos de Norteamérica y en Alemania. A través de este libro, que posiblemente fue el primero de su tipo, se llevó a cabo una mayor difusión de la Ciudad de México en una época de modernidad occidental.

Sobre esta edición, localicé en la Biblioteca “Ernesto de la Torre Villar” del Instituto Mora un ejemplar que iba a ser reempastado. Lo que pude observar de ese ejemplar, además de algunas hojas rotas y otras rayadas con tinta roja, es que en su tapa principal se imprimió, debajo del escudo nacional de México, y de la inscripción “MEXICO PINTORESCO, publicado por HUGO BREHME, AVE. 5 DE MAYO 27, MEXICO, D.F.”, la leyenda “AGENTES EXCLUSIVOS PARA LA REPUBLICA DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS, HERRERO HNOS. SUCS., MEXICO. D.F.”. Esta inscripción también fue documentada en la Biblioteca Nacional de Alemania, Leipzig, como “Mexico: Herrero hnos. sues”³⁰⁷ Supongo que por ser un proyecto de impresión supervisado por él mismo no tuvo el respaldo de distribución del libro que sí da la edición e impresión en una editorial “tradicional”. Los agentes exclusivos “Herrero Hnos. Sucs.” eran una

³⁰⁴ Colaboradores de Wikipedia. Pictorialismo, en línea. *Wikipedia, La enciclopedia libre*, 2014. Fecha de consulta: 26 de noviembre del 2014. <http://es.wikipedia.org/wiki/Pictorialismo>

³⁰⁵ Colaboradores de Wikipedia. Impresión al carbón, en línea. *Wikipedia, La enciclopedia libre*, 2014. Fecha de consulta: 26 de noviembre del 2014. http://es.wikipedia.org/wiki/Impresi%C3%B3n_al_carbono

³⁰⁶ La identificación de esta técnica fotográfica sólo podrá ser corroborada a través de la mirada de un especialista en conservación del patrimonio documental fotográfico.

³⁰⁷ Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig, Alemania. Catálogo en línea: <http://d-nb.info/579249492> Consultado el 02 de diciembre de 2014.

librería famosa desde el porfiriato pues aparece en el “Directorio Profesional, Industrial y de Comercio” como: “Herrero Hnos., 5 de Mayo, 4”.³⁰⁸ . **Figura 29**

Por otra parte, la edición antes mencionada Hugo Brehme, Walther von Satub, *Mexiko; Baukunst, Landschaft, Volksleben*, de la editorial Berlín, Verlag Ernst Wasmuth A.G., 1925, sí fue impresa y distribuida por la editorial berlinesa Verlag Ernst Wasmuth; y fue parte de un proyecto llamado “Orbis Terrarum” de la misma editorial. En este libro no sólo publicó imágenes Hugo Brehme también se integraron imágenes fotográficas de Teobert Maler y de la fotógrafa Caecilie Seler-Sachs. El estilo de la edición de sus tapas sirvió de modelo para la publicación actual de Rosa Casanova, Adriana Konsevik, *Luces sobre México*, 2006.³⁰⁹ Para finalizar las anotaciones sobre la publicación de 1925, vale la pena mencionar otra obra del mismo proyecto “Orbis Terrarum” en la que también participó Brehme con unas imágenes, es Karl von Schumacher, *Südamerika. Westindien und Zentralamerika*, 1931.³¹⁰

³⁰⁸“ Directorio Profesional, Industrial y de Comercio”, en Figueroa Domenech, J., Guía general descriptiva de la República Mexicana, México, Barcelona, Araluce, 1899, p. 703.

³⁰⁹ Rosa Casanova, Adriana Konsevik, *Luces sobre México*, México, RM, CONACULTA, INAH, 2006.

³¹⁰ Karl von Schumacher, *Südamerika. Westindien und Zentralamerika*, Berlín, Zürich, Atlantis Verlag, 1931.

CONCLUSIONES

El centro histórico de la Ciudad de México fue trazado sobre las edificaciones prehispánicas de Tenochtitlán, las edificaciones novohispanas que las sustituyeron representaron una forma de conquista occidental. La permanencia, hasta nuestros días, de este espacio histórico y nuestro vínculo con este patrimonio cultural heredado como espacio público se fortalece a través del análisis crítico de sus representaciones iconográficas.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX el territorio mexicano se continuaba delimitando geográficamente. En el caso de México, como lo describe Carlos Herrejón, en *La formación geográfica de México* (2011), la configuración del territorio mexicano y sus formas de representación, a través de la cartografía, la pintura y la litografía, fueron importantes en la construcción de la identidad nacional desde el siglo XIX. Vale recuperar, para complementar la idea de territorio, la categoría de nación utilizada por Gilberto Giménez “la nación acaba definiéndose como un conjunto autónomo y cerrado, dotado de soberanía y de un cuerpo territorial que simultáneamente lo simboliza y circunscribe el ámbito de ejercicio de su soberanía”.

Las representaciones arquitectónicas de la Ciudad de México capturadas fotográficamente por Brehme, durante las dos primeras décadas del siglo XX, ayudan a mantener de alguna forma una memoria espacial dentro de la cotidianidad efímera y de consumo capitalista. En este contexto la narrativa de este fotógrafo también mantiene la vigencia de un género que inicio sus formas de representación a través de la pintura, el dibujo y la litografía. La arquitectura era un elemento de identificación en el espacio pero ahora la mayoría de las creaciones arquitectónicas ya no generan espacios de identidad. Ahora vivimos entre ciudades “antiarquitectura”, en el desarrollo de lugares sin identificación espacial como lo ha dicho Peter Krieger, en *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, (2006), “Se cumplió el sueño de la modernidad europea, la de Le Corbusier y de la Bauhaus, de implantar elementos urbanos autónomos sin respeto a la memoria topográfica de la ciudad. Exhibir ese rasgo de la utopía moderna, que en México se concretó en la imagen de cerros y montañas arrasados para adecuarlos a las nuevas urbanizaciones, fue la intención de Siqueiros, cuyo cuadro aún hoy nos hace reflexionar sobre el concepto de ciudad”.³¹¹

La reconstrucción histórica de la manufactura de *México Pintoresco* (1923), nos aporta

³¹¹ Peter Krieger, *Megalópolis: la modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Goethe- Inter Naciones, 2006, p. 40

información sobre el Centro Histórico a inicios del siglo XX, cuando el ambiente urbano comenzaba a extenderse sobre el espacio rural y la sociedad de masas se sentía cada vez más identificada con la cultura occidental que predominaba en países como Alemania, Francia y Estados Unidos.

Es posible una reconstrucción histórica de las representaciones visuales que configuran la arquitectura del Centro Histórico a través de fuentes fotográficas, siempre y cuando éstas se complementen con el análisis de fuentes tradicionales. La documentación y reflexión sobre las fuentes que se utilizan en las reconstrucciones históricas de distintos temas es un trabajo permanente que debería estar en un constante análisis crítico. No podemos vivir en un mundo hipervisual sin comprender las imágenes que hemos heredado como patrimonio. La historia de la fotografía aún tiene mucho por compartir con la historia de México.

Las grandes edificaciones, su permanencia como guardianes de un espacio de poder, vestidos ornamentalmente con estilos europeos que eran “dignos” de incorporar a la nación mexicana en un mundo civilizado se difundían fotográficamente en Alemania y en E. U. las representaciones de una ciudad con elementos del antiguo régimen y modernos; estilos arquitectónicos, inmobiliario urbano y el tipo de ropa que portan las personas que transitan esas calles nos dan la idea de que los ciudadanos mexicanos habitan un espacio de bonanza y “pax”.

A finales del siglo XIX, Porfirio Díaz estaba construyendo en México la imagen de “orden y progreso” que prevaleció y se difundió a través de los nuevos medios de comunicación como la prensa y la fotografía, y se conservó e incorporó posteriormente como patrimonio incluso de la humanidad a través de obras artísticas y arquitectónicas. A través de la idea de orden y progreso, como culto a la versión liberal, la modernidad se impuso en la vida cotidiana de inicio de siglo XX.

Como menciona Peter Burke, las investigaciones que se han realizado sobre las representaciones culturales pueden ser interpretadas de distintas formas: “Desde fuera, la respuesta de un antropólogo o un historiador posiblemente sea afirmativa. Parece que las semejanzas superan a las diferencias. Sin embargo, para los de dentro, probablemente sea al contrario”.³¹² Esta afirmación nos permite reflexionar en la diferencia tan marcada durante el Porfiriato de lo rural y lo urbano, y cómo esas diferencias, políticas, económicas, sociales y culturales se fueron radicalizando hasta desencadenar en la guerra civil. Para los campesinos mirar esas enormes y ornamentadas edificaciones estatales debió de ser muy impactante, además de llegar a mirar ocasionalmente un periódico en el que también se reproducían los

³¹² Peter Burke, *op. cit.*, 2006, p. 264.

avances tecnológicos, y la posición de una elite porfiriana que se sostenían a costa del trabajo de todos los mexicanos, indígenas, mestizos, campesinos y obreros.

Durante el liberalismo de la primera mitad del siglo XIX por decreto presidencial se establece el Museo Nacional de México, y con ello los principios museísticos empezaron a contribuir con un nuevo ambiente cultural en el que los “vestigios arqueológicos (varias formas de representación anteriores al siglo XVI) y las bellas artes (de los siglos XIX y XX)” van a tener un espacio para ser contemplados.³¹³ Sin embargo la fotografía no va a tener un espacio en estos recintos.

En Estados Unidos y en Europa surgieron las galerías de arte, donde las bellas artes van a encontrar otro espacio de difusión, aquí sí la fotografía va a encontrar un espacio para su difusión. De hecho, en 1910 un fotógrafo representante de la fotografía pictorialista en E.U., Alfred Stieglitz participó en una exposición en la Albright Art Gallery de Nueva York; este fue un momento importante pues la fotografía ganaba un espacio de difusión en las galerías.

En 1928, tras haber participado en un concurso de fotografía, se expusieron unas fotografías de Brehme: “Una calle de Guanajuato” y “El Mercado de Taxco”; no fue precisamente en una galería ni en un museo, la exposición fue en un salón de la Academia de Bellas Artes al lado de las obras de Edward Weston y Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, Antonio Garduño, entre otros.³¹⁴ En este contexto Brehme prefiere usar el soporte del libro-artista y las tarjetas postales para la difusión de sus imágenes sobre México; la tecnología industrial utilizada en la producción de estos soportes va a ser acorde a la naciente sociedad de masas. Sobre la circulación de sus imágenes en otros países aún queda camino por investigar, “fue ese universo discreto de objetos el que se mostró “n” número de ocasiones para representar la nacionalidad mexicana”.³¹⁵

Las sociedades con residuos feudales, desaparece, sólo quedan restos aislados de ellas, ya no es una forma que prevalezca en diversas sociedades, sólo en ámbitos reducidos. Y en lugar de la sociedad del siglo XIX, llega la sociedad de masas con nuevas formas de ver y entender el mundo, así como, nuevas actitudes del humano ante el mundo.

³¹³ Carlos A. Molina, “1821-1921-1951: La mexicanidad y su arte”, en Sepúlveda, Luz María (coord.), *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, p. 17.

³¹⁴ Anónimo, “La exposición de fotógrafos mexicanos”; *Revista de Revistas*, México, D.F., vol. 18, num. 956, 2 de agosto de 1928, pp. 26-27.

³¹⁵ Carlos A. Molina, “1821-1921-1951: La mexicanidad y su arte”, en Sepúlveda, Luz María (coord.), *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, p. 17.

Las instituciones que irrumpen en escena: la banca de desarrollo, el modelo de grandes empresas, el papel mismo del estado fomentando la industrialización conforman una nueva forma de intercambio comercial a nivel mundial, las distancias acortadas con el perfeccionamiento del transporte, la producción masiva, estimulan la migración y el consumo masivo, además de que los cárteles toman el control del comercio y por tanto la configuración del mundo.

En ese sentido, el papel que tiene el desarrollo tecnológico es fundamental puesto que este permite la producción masiva y el transporte efectivo de esta producción. La tecnología genera la masificación de la educación, o si no masificación si la apertura de esta a sectores sociales a los que décadas antes estaba vedado. Brehme es uno de los que pueden acceder a la educación técnica con este cambio; incluso es beneficiario del perfeccionamiento técnico de la fotografía lo que le permite mayor facilidad para hacer su trabajo de retratar paisajes, aunado a ello la baja en los costos de la producción fotográfica le permite usar a la fotografía como fuente de subsistencia.

La forma en la que el humano se visualiza en el mundo, en este periodo que viene precedido por los movimientos revolucionarios del siglo XIX donde actúan protagónicamente las clases acomodadas, la masa, la clase trabajadora, los campesinos comienzan a actuar en la sociedad para transformarla, se ven capaces de dotarse de herramientas sociales que les permitan eso, las organizaciones obreras juegan papeles destacado en los cambios sociales, papeles que antes no se pensaban. Y esta ruptura con la visión anterior del orden social inamovible o exclusivo de la clase dirigente cambia también las formas de manifestar el ser en el mundo de los humanos. El arte por ejemplo, deja de estar al margen y se inmiscuye en los movimientos sociales y revolucionarios. Esto toca a la fotografía, la fotografía a su vez se ve insertada en el arte, se ve como parte de un todo y así llega a ocupar su lugar en la cultura.

Hugo Brehme, realizó su obra fotográfica un tanto distante de estos fenómenos. No se integró a los grupos de artistas de México, no usó a la foto como elemento artístico integrado a la sociedad de su época. En algún momento salió a la calle a retratar una de las primeras revoluciones populares del siglo XX. Hacia 1923, año de publicación de *México pintoresco* (1923) seguirá apostando por la fotografía de paisaje, tal vez profundamente marcado por sus años de formación (la Alemania de Guillermo II). El contexto alemán en la época de Brehme quizá influyó en su actitud ante los turbulentos años de guerra mexicanos, siguió siendo un alemán en México.

Es de suma importancia concebir a la fotografía como un producto de su época, integrado al desarrollo social del mundo y a las nuevas concepciones de la vida las nuevas perspectivas

para poder comprenderla como una fuente para hacer historia. La idea de la fotografía como un documento pasa por construir una idea de representación acorde con el tiempo histórico en el que se ubica el fotógrafo para luego colocarlo en un plano de actualidad; comprender los procesos de la foto no de manera aislada, como técnica y como acciones de sujetos, sino como un objeto que parte de la vida social permitirá establecer una vinculación entre el objeto fotográfico y el mundo.

La información representada en la fotografía, contiene la perspectiva del fotógrafo, no es el que acciona, manipula el artefacto, sino un ser capaz de crear con ese medio tecnológico, de modo que indagar sobre el mundo del sujeto que crea la fotografía su postura y perspectiva frente a este nos permite comenzar a comprender para luego interpretar esos datos.

“No hay un patrimonio más valioso que otro; no hay un patrimonio sagrado y otro profano. Todo es memoria. Habría que conservar la que se pueda, al servicio siempre de las necesidades presentes.” Escalante, Idea de nuestro patrimonio histórico y cultural, 2011.

ANEXOS

Anexo I

Ubicación cronológica de los estudio-taller del fotógrafo Hugo Brehme en la Ciudad de México		
1903	Según la edición de 1926 del Directorio Comercial Murguia, Av. 16 de septiembre número 54, se establece este año en México, aunque de ello no hay evidencia.	Cronología por Ángel Eduardo Ysita Chimal, en Hugo Brehme (fotografías), <i>México: una nación persistente</i> , México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, 1995, p. 147.
1908	Viaja a México para establecerse definitivamente en el Distrito Federal en la calle de Martí, en la colonia Escandón. Trabaja como colaborador de otro fotógrafo alemán, el señor Brinckman, en la "Fotografía Alemana" de la calle de La Profesa número 1, en la Ciudad de México. Probablemente en este tipo también colabora con el fotógrafo Waldemar Meldrert.	Íbid., pp. 147-148
1914	Instala un estudio en la primera calle de San Juan de Letrán número 3 en el Distrito Federal.	Íbid., p. 148.
1919-1920	Probablemente en estos años establece un estudio en la calle de Gante número 12, Ciudad de México.	Íbid.
1919	Avenida del cinco de mayo no. veintisiete, Ciudad.	Diario Oficial. Secretaria de Gobernación. México, Sábado 15 de noviembre de 1919. Tomo XIII, Núm. 64, pp. 1067-1068.

1920	Instala su estudio en la calle 5 de mayo número 27, esquina con Bolívar, despacho 36, Ciudad de México.	<i>Íbid.</i> , pp. 148, 150.
1928	Compra al fotógrafo sueco Emilio Lange su estudio de la calle de Madero número 1 y lo llama "Fotografía Hugo Brehme".	<i>Íbid.</i> , pp. 150-151.
1921	Brehme solicita el refrendo de la adjunta licencia para continuar en su taller de fotografía situad (sic) en el num. 27 de la Calle de Ave. 5 de mayo.	<i>AHDF. Ayuntamiento, Licencias, Talleres, Vol. 3225, exp. 15, 1922, fs, 1. Brehme, Hugo. Taller de Fotografía.</i>
1930	A principios de este año su estudio de la calle Madero número 1 se incendia y lo traslada al número 8 de esa misma calle.	<i>Íbid.</i> , p. 151.
1930	Residencia Tacubaya. D.F.; Francisco García Conde. 27 Tacubaya.	Hugo Brehme, Registro de Extranjeros. Forma 14. Servicio de Migración. Se expide el 10 de mayo de 1930, México. AGN, Instituciones Gubernamentales; Época Moderna y Contemporánea/Administración Pública Federal, S. XX. Secretaría de Gobernación, Siglo XX, Depto. de Migración. (201)/Alemanes/Caja 03. Exp. 217, 2 fojas.
7 febrero 1930	Anónimo. "Nada se salvó en la conocida casa artística", <i>Excélsior</i> , México, DF. Año XIV. Tomo 1. Viernes 7 de febrero de 1930. P. 1.	Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Anexo II

FICHA CATALOGRÁFICA

“La capital, en *México pintoresco*, 1923, Hugo Brehme”

La publicación Hugo Brehme, *México pintoresco*, México, H. Brehme, 1923, se compone de 197 imágenes fotográficas sobre el México rural y urbano de las primeras décadas del siglo XX. En esta serie de imágenes se seleccionó una subserie titulada, por el propio Hugo Brehme, como “La capital”. El trabajo de catalogación para obtener información organizada de esta subserie se llevó a cabo de acuerdo a la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD (G)^[1] y a los “Lineamientos para la descripción de fotografías”, 2012, del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.^[2]

Área de identificación

Código de referencia

MXMP-BNMUNAM-1923[3]

Referencia de procedencia

México, Fondo General, Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Título

“La capital, en *México pintoresco* (1923), Hugo Brehme”

Título largo

Fotografías de la capital de México publicadas por Hugo Brehme en su libro *México pintoresco* (1923).

Nivel de agrupación archivística

Subserie

Fecha de las tomas fotográficas

1908 - 1923

Autor

Editor: “Fotografía Artística Hugo Brehme”

Fotógrafo: Hugo Brehme Wick (1883-1954)

Impresión y encuadernación: Max Krause, Berlín.

Volumen

32 imágenes fotográficas

Contexto

Historia biográfica

Hugo Brehme Wick (1883 Eisenach, Alemania - 1954, Ciudad de México) estudió fotografía en la ciudad de Erfurt, Alemania. Sus primeras prácticas fotográficas las inició en las expediciones, 1900 y 1901, de las colonias alemanas en África, Camerún, Togo, África Sudoccidental (hoy Namibia), África Oriental Alemana (hoy Tanzania); probablemente, como uno de los miembros de la expedición geográfica de George Wegener. Después de esta expedición retornó a Alemania.

En 1905 Brehme llega por primera vez a México, ingresando por Veracruz. En 1907 regresa a Alemania y viaja a África a finales de este año. En 1908 viaja a México para establecerse definitivamente en la ciudad de México. Trabaja como colaborador de otro fotógrafo alemán, el señor Brinckman, en la "Fotografía Alemana".

La Fototeca Nacional, SINAFO, tiene a su resguardo, en el Fondo Teixidor, un álbum atribuido a Hugo Brehme, en el que se muestra una compilación de fotografías sobre la Revolución mexicana; los Zapatistas en Xochimilco, en agosto de 1914; Pancho Villa, en diciembre de 1914; y la Invasión norteamericana en Veracruz, en abril de 1914. Aún queda por confirmarse que esta recopilación de fotografías sea de su autoría.

Durante 1906 y 1918 se publicaron fotografías de Brehme en las revistas *El mundo Ilustrado*, *Tricolor* y *The National Geographic*. Sobre su producción fotográfica entre los años 1910 y 1913 se ha mencionado que probablemente participó en la "Agencia de Información Fotográfica" de Agustín Víctor Casasola, pero es difícil constatarlo debido a que la Agencia Casasola no daba crédito a sus fotógrafos.

En 1918 algunas de sus fotografías fueron publicadas en la publicación londinense, *Vista de la Plaza de México*, *Idilio de verano*, 1918. Además de que en 1923, año en que viaja a Alemania para supervisar la edición de su libro *México pintoresco*, ilustró con fotografías el libro *50 excursiones por los pintorescos alrededores de la ciudad de Brehme*.

En 1925 se publica el libro Hugo Brehme, Walther von Satub, *Mexiko; Baukunst, Landschaft, Volksleben*, Verlag Ernst Wasmuth A.G., Berlín.

En 1928 exhibe sus fotografías en la "Exposición de Fotógrafos Mexicanos", en donde obtiene uno de los primeros seis premios. Esta muestra forma parte de la "Exposición Iberoamericana de Sevilla" en 1929, en la cual Brehme obtiene otro premio.

De 1934 a 1944, colabora con la revista mensual *Mapa*, publicación especializada en turismo que se expendía en todos los puertos y ciudades fronterizas así como en las estaciones de ferrocarril. En 1949 sus fotografías son publicadas en el libro de Manuel Romero de Terreros *Los acueductos de México en la historia y en el arte*, junto a fotografías de Luis Márquez, Espino Barros y Cervantes. Un año después, en el libro *Taxco the echanted city. The Handbook of Tourists* se muestran fotografías de Hugo Brehme, de igual manera en el libro *¿Cómo nace un volcán? El Paricutín del Dr. Atl*.

En 1951 se naturaliza mexicano. Muere a los 71 años, el 31 de junio de 1954. Sus restos descansan en el Panteón Alemán de la ciudad de México.[4]

Historia en el archivo de procedencia

Las 32 imágenes que integran nuestra subserie “La capital, en *México pintoresco*, 1923, Hugo Brehme” están publicadas en el libro Hugo Brehme, *México pintoresco* (1923), y forman parte de un corpus de 197 imágenes. La publicación procede del Fondo General de la Biblioteca Nacional, México.

Estructura y contenido

Alcance y contenido

Las 32 imágenes que conforman esta subserie “La capital, en *México pintoresco* (1923), Hugo Brehme” son una fuente iconográfica de la ciudad de México (1908-1923) registrada por la mirada de un fotógrafo alemán. El contenido de esta subserie tiene valor para la historia de la fotografía, la arquitectura, la historia del arte, historia cultural y la historia urbana de la ciudad de México. Entre sus motivos iconográficos encontramos, además de personas transitando en los espacios públicos, edificaciones civiles, religiosas, monumentos, fuentes, calles, jardines e inmobiliario urbano.

El soporte de estas imágenes (el libro como dispositivo) puede aportar información al conocimiento de las formas librescas en las investigaciones bibliográficas, y al conocimiento de los actores sociales que contribuyen en la creación de estos dispositivos.

Valoración y selección en el archivo de procedencia

Por las características del material descrito y por tener valor evidencial, informativo y testimonial, es considerado material histórico y de conservación.

Nuevos ingresos al archivo de procedencia

Por las características de la publicación, no se esperan nuevos ingresos.

Organización en el archivo de procedencia

La subserie de 32 imágenes de “La capital, en *México pintoresco* (1923), Hugo Brehme” forma parte de la publicación Hugo Brehme, *México pintoresco* (1923) compuesto por 197 imágenes; otras subseries contenidas en la publicación son: “Los alrededores de la capital”, “Los volcanes”, “Vistas del interior del país”, “Arqueología mexicana” y “Tipos”. Se desconocen los criterios de su ordenamiento en la publicación. En el Fondo General de la Biblioteca Nacional su clasificación es: G 917.72 BRE.m.

Características físicas

Impresiones en proceso fotográfico. Impresión y encuadernación, Max Krause, Berlín.

Documentación asociada

- Hugo Brehme, *México Pintoresco*, México, Hugo Brehme, 1923. Biblioteca, Archivo General de la Nación, México.
- Hugo Brehme Wick, *México pintoresco*, México, W. H. Brehme, 1923. Fondo Reservado, Biblioteca Ernesto de la Torre Villar, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Ciudad de México.
- Hugo Brehme, *México pintoresco*, México, H. Brehme, 1923. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Hugo Brehme, *México pintoresco*, México, Herrero hnos. sues, 1923. Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig, Alemania.

Notas

Trabajo de documentación

Kenny Molina, Ciudad de México, diciembre de 2014.

Norma de documentación

- Aguayo, Fernando y Julieta Martínez, “Lineamientos para la descripción de fotografías”, en Aguayo, Fernando y Lourdes Roca, (coords.), *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos*, México, Instituto Mora, CONACyT, 2012, pp. 191-228.
- *ISAD (G): Norma Internacional General de Descripción Archivística*, adaptada por el Comité de Normas de Descripción, Estocolmo, Suecia, 19-22 de septiembre de 1999, Madrid, 2000.

Notas al pie

[1] ISAD (G): Norma Internacional General de Descripción Archivística, adaptada por el Comité de Normas de Descripción, Estocolmo, Suecia, 19-22 de septiembre de 1999, Madrid, 2000.

[2] Aguayo, Fernando y Julieta Martínez, “Lineamientos para la descripción de fotografías”, en Aguayo, Fernando y Lourdes Roca, (coords.), *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos*, México, Instituto Mora/CONACyT, 2012, pp. 191-228.

[3] México (MX), México pintoresco (MP), Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México (BNMUNAM), Fecha de publicación 1923; para referirnos a las imágenes por unidad se agregará el número de página de la publicación.

[4] Fondo Hugo Brehme, Fototeca Nacional, SINAFO, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Pachuca, México; Ángel Eduardo Ysita Chimal autor de la “Cronología” en Hugo Brehme (fotografías), *México: una nación persistente*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, 1995, p. 147; Archivo General de la Nación (AGN), Instituciones Gubernamentales; Época Moderna y Contemporánea/Administración Pública Federal, S. XX. Secretaría de Gobernación, Siglo XX, Depto. de Migración. (201)/Alemanes/Caja 03. Exp. 217, 2 fojas; INAH Noticias Abril 2013. INAH TV, en [<http://youtu.be/Vffx7U8oDtU?t=9m51s>], consultado: 30 de noviembre de 2014.

Anexo III

Hugo Brehme, <i>México Pintoresco</i>, 1923		
Biblioteca Nacional de México,	Biblioteca "Ernesto de la Torre Villar"	Biblioteca, Archivo General de la Nación, México
Universidad Nacional Autónoma de México	Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México	
Clasificación CDD	Clasif. Dewey	Clasificación
770.972F BRE.m. 1923	779.36 BRE.m	917.2/B828m
Autor personal	Autor Personal	Autor personal
Brehme, Hugo, 1882-1954	Brehme, Wick Hugo, 1882-1954	Brehme, Hugo
Título:	Título	Título:
<i>México pintoresco</i> / publicado por Hugo Brehme.	<i>México pintoresco</i> / por Hugo Brehme	<i>México Pintoresco</i>
Publicación:	Pie de imprenta	Publicación:
México : H. Brehme, c1923.	México : W. H. Brehme, 1923.	México. Hugo Brehme, 1923.
Descrip. Física:	Descripción Fis.	Base:
197 p. : principalmente fots., byn ; 31 cm.	xii p. : 197 fotos ; 31 cm.	Inventario Preliminar
Base:	Nota general	
ICONOTECA	Texto en español, inglés y alemán	
Ubicación:	Location	
N * 770.972F BRE.m. 1923	MOR R (R)/779.36 BRE.m	
R * 770.972F BRE.m. 1923		
Brehme, Hugo, <i>México pintoresco</i> , México, H. Brehme, 1923.	Brehme, Wick Hugo, <i>México pintoresco</i> , México, W. H. Brehme, 1923.	Brehme, Hugo. <i>México Pintoresco</i> . México. Hugo Brehme, 1923.

Anexo IV

Brehme, Hugo, México pintoresco, México, H. Brehme, 1923. Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Clasificación CDD: 770.972F BRE.m. 1923.

Código de referencia	Lamina	Título de la serie fotográfica, en la edición de 1923: "LA CAPITAL. Die hauptstadt mexiko"	Imágenes
MXMP-BNMUNAM-1923-1	1	"Plaza de Armas (Zócalo) con la Catedral (desde el Palacio Municipal)"	
MXMP-BNMUNAM-1923-2	2	"Entrada al Sagrario Metropolitano. México D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-3	3	"La Catedral de México, Interior. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-4	4	"Interior de la Catedral. (El Coro). México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-5	5	"La Catedral de México. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-6	6	"Palacio Nacional con Popocatepetl é Ixtaccihuatl. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-7	7	"Plaza de Armas con Palacio Municipal (Zócalo). México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-8	8	"Busto de Cuauhtemoc y edificio del Monte de Piedad. México, D. F."	

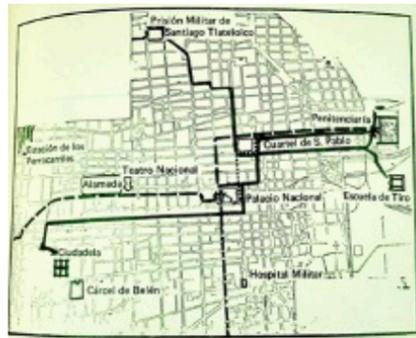
Código de referencia	Lamina	Título de la serie fotográfica, en la edición de 1923: "LA CAPITAL. Die hauptstadt mexiko"	Imágenes
MXMP-BNMUNAM-1923-9	9	"Av. Francisco I. Madero, La casa de los Azulejos. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-10	10	"Avenida Francisco I. Madero. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-11	11	"Avenida Francisco I. Madero. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-12	12	"Edificio de la Mutua. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-13	13	"Correo Mayor de la Capital de México. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-14	14	"Calle de Tacuba. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-15	15	"Teatro Nacional (en construcción). México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-16	16	"Banco de Londres y México. México, D. F."	

Código de referencia	Lamina	Título de la serie fotográfica, en la edición de 1923: "LA CAPITAL. Die hauptstadt mexiko"	Imágenes
MXMP-BNMUNAM-1923-17	17	"Cámara de Diputados. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-18	18	"La Alameda. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-19	19	"Hemiciclo Benito Juarez. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-20	20	"Estatua de Carlos IV. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-21	21	"Monumento a Colón. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-22	22	"Estatua de Cuauhtemoc, último emperador de los Aztecas. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-23	23	"Columna de la Independencia. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-24	24	"Biblioteca Nacional y estatua de Alejandro de Humboldt. México, D. F."	

Código de referencia	Lamina	Título de la serie fotográfica, en la edición de 1923: "LA CAPITAL. Die hauptstadt mexiko"	Imágenes
MXMP-BNMUNAM-1923-25	25	"Colegio de las Vizcainas. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-26	26	"Casa de los Condes de Santiago"	
MXMP-BNMUNAM-1923-27	27	"Convento de la Merced. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-28	28	"Escuela Nacional Preparatoria. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-29	29	"Escuela Nacional Preparatoria. Sillería. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-30	30	"Casa de los Descendientes de Moctezuma. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-31	31	"Casa de los Mascarones. México, D. F."	
MXMP-BNMUNAM-1923-32	32	"Salto de Agua (La fuente del antiguo acueducto). México, D. F."	

LISTA DE FIGURAS

Figura 1



Representación geográfica de la Decena trágica.[1]
 ——— Trayecto de Madero
 - - - - Cadetes de la escuela de aspirantes General Lauro Villar
 Sublevados, Gral. B. Reyes

Fuente: Enrique Florescano, op. cit., 1983, p. 151.

Figura 2



Hugo Brehme, Registro de Extranjeros. Forma 14. Servicio de Migración. Se expide el 10 de mayo de 1930, México.

Fuente: Archivo General de la Nación (AGN), Instituciones Gubernamentales; Época Moderna y Contemporánea/ Administración Pública Federal, S. XX. Secretaría de Gobernación, Siglo XX, Depto. de Migración. (201)/ Alemanes/Caja 03. Exp. 217, 2 fojas.

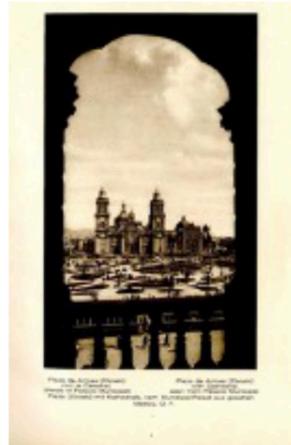
Figura 3



Pedro Gualdi (dibujó y litografió), Vista de la Gran Plaza de México, Imprenta Litográfica de Agustín Masse, 1843.

Fuente: Doctorado en Historia, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Tesis: Los usos sociales de la imagen: las fotografías del Zócalo de la ciudad de México en el porfiriato, 2008. Catálogo de imágenes, p. 20.

Figura 4



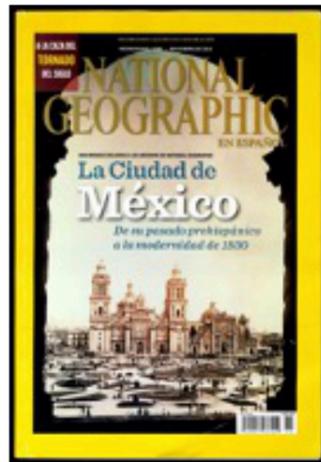
"Plaza de Armas (Zócalo) con la Catedral (desde el Palacio Municipal), México, D.F.", Hugo Brehme, 1908-1923. Código de referencia: MXMP-BNMUNAM-1923-1

Figura 5



Números de Inventario: 3-372022, 4-372033, 13-372224, 15-372264. Fototeca Nacional, SINAFO.

Figura 6



"En portada: Así lucían la catedral y la Plaza de la Constitución vistas a través de un arco del Antiguo Palacio del Ayuntamiento. Esta fotografía se publicó en el artículo "In the Empire of the Aztecs" en la edición de junio de 1937 de National Geographic. Fotografía de Hugo Brehme".

Fuente: Revista National Geographic en Español, vol. 33, núm. 5, noviembre de 2013. National Geographic Society, Televisa, México.

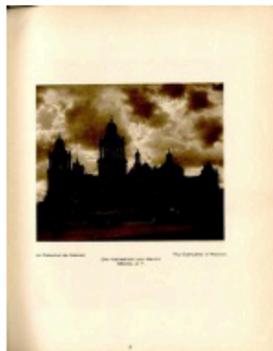
Figura 7



"Mexico= La Catedral",
 Editor: Fima Julio Michaud,
 Fotógrafo: Alfred Saint-
 Ange Briquet, 1874.

Fuente: México,
 Universidad Nacional
 Autónoma de México,
 Instituto de Investigaciones
 Estéticas, Archivo
 Fotográfico Manuel
 Toussaint, Colección Julio
 Michaud, CMICH11.
 Fototeca digital, Huellas de
 Luz, México, Laboratorio
 Audiovisual de
 Investigación Social
 Instituto de Investigaciones
 Dr. José María Luis Mora,
 Consejo Nacional de
 Ciencia y Tecnología, en
 [http://lais.mora.edu.mx],
 consultado: 20 de
 diciembre de 2014.

Figura 8



"La Catedral de México.
 México, D. F.", Hugo
 Brehme, 1908-1923.
 Código de referencia:
 MXMP-BNMUNAM-1923-5

Figura 9



Anverso y reverso de
 tarjeta postal.



"Catedral Metropolitana de
 la Ciudad de México", PAL/
 112. Catedral Metropolitana
 de la Ciudad de México,
 Serie: Propiedad Artística y
 Literaria, 1/6, Fondo:
 Secretaría de Instrucción
 Pública y Bellas Artes,
 Archivo General de la
 Nación, Ciudad de México,
 CIG/2014.

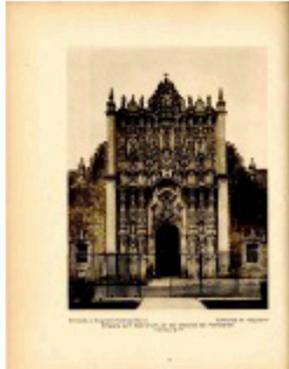
Figura 10



"Catedral de México", Désiré Chamay, publicada en 1858.

Fuente: Colecciones Especiales de la Library the Getty Research Institute, 95.R.36, Estados Unidos. Fototeca digital, Huellas de Luz, México, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, en [http://lais.mora.edu.mx], consultado: 20 de diciembre de 2014.

Figura 11



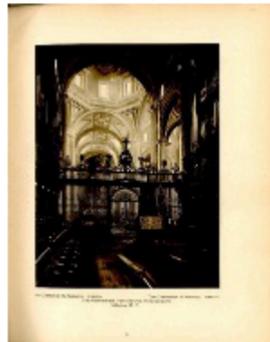
"Entrada al Sagrario Metropolitano. México D. F.", Hugo Brehme, 1908-1923. Código de referencia: MXMP-BNMUNAM-1923-2

Figura 12



"Interior de la Catedral. (El Coro). México, D. F.", Hugo Brehme, 1908-1923. Código de referencia: MXMP-BNMUNAM-1923-4

Figura 13



"La Catedral de México, Interior. México, D. F.", Hugo Brehme, 1908-1923. Código de referencia: MXMP-BNMUNAM-1923-3

Figura 14



"México al Sur= Zocalo y Diputación", Editor: Firma Julio Michaud, Fotógrafo: Alfred Saint-Ange Briquet, 1874.

Fuente: CMICH4, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Colección Julio Michaud, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México. Fototeca digital, Huellas de Luz, México, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, en [<http://lais.mora.edu.mx>], consultado: 20 de diciembre de 2014.

Figura 15



"Plaza de Armas con Palacio Municipal (Zócalo), México, D. F.", Hugo Brehme, 1908-1923. Código de referencia: MXMP-BNMUNAM-1923-7

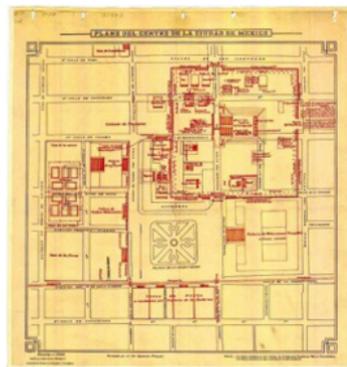
Figura 16



"Vendedores (sic) de flores en el zócalo de la Ciudad de México, frente al Palacio del Ayuntamiento", Hugo Brehme, ca. 1920.

Fuente: Número de inventario: 607432. Fototeca Nacional, SINAFO.

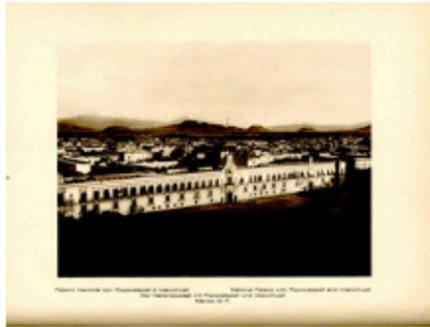
Figura 17



Plano del centro de la ciudad de México (sobrepuesto o prehispánica), Alcocer I. Dirección de Estudios geográficos y climatológicos, Escala 1:1500, Papel común impreso, Medidas 56x56 cm, Varilla CGDF10, No. Clasificador 21843-CGE-725-A

Fuente: Mapoteca Manuel Orozco y Berra (MMOB), Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera (SIAP), Secretaría de Agricultura, Ganadería, Desarrollo Rural, Pesca y Alimentación (SAGARPA), México.

Figura 18



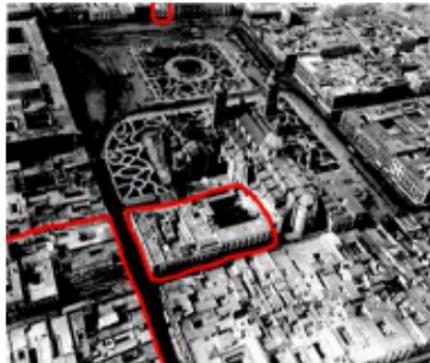
"Palacio Nacional con Popocatepetl é Itzacchiuatl. México, D. F.", Hugo Brehme, 1908-1923. Código de referencia MXMP-BNMUNAM-1923-6

Figura 19



"Busto de Cuauhtemoc y edificio del Monte de Piedad. México, D. F.", Hugo Brehme, 1908-1923. Código de referencia MXMP-BNMUNAM-1923-8

Figura 20



El Zócalo de la ciudad de México, ca. 1919, Foto Lecon. Una de las primeras fotografías aéreas de la ciudad de México registrada desde un aeroplano.

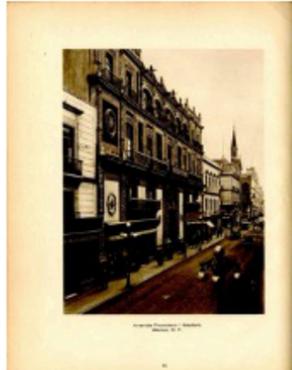
Fuente: Aguayo Hernández, Fernando y Lourdes Roca, Entre portales, palacios y jardines. El Zócalo de la ciudad de México, 1840-1935, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mora, 2004, p. 93.

Figura 21



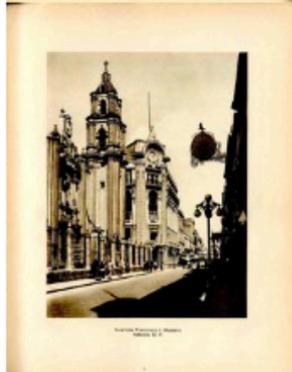
Av. "Francisco I. Madero, La casa de los Azulejos. México, D. F.", Hugo Brehme, 1908-1923. Código de referencia MXMP-BNMUNAM-1923-9

Figura 22



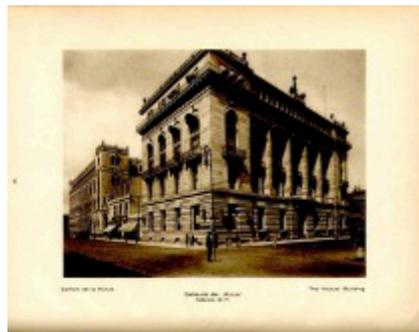
"Avenida Francisco I. Madero. México, D. F.", Hugo Brehme, 1908-1923. Código de referencia MXMP-BNMUNAM-1923-10

Figura 23



"Avenida Francisco I. Madero. México, D. F.", Hugo Brehme, 1908-1923. Código de referencia MXMP-BNMUNAM-1923-11

Figura 24



"Edificio de la Mutua. México, D. F.", Hugo Brehme, 1908-1923. Código de referencia XMP-BNMUNAM-1923-12

Figura 25



"Correo Mayor de la Capital de México. México, D. F.", Hugo Brehme, 1908-1923. Código de referencia MXMP-BNMUNAM-1923-13

Figura 26



"Calle de Tacuba. México, D. F.", Hugo Brehme, 1908-1923. Código de referencia MXMP-BNMUNAM-1923-14

Figura 27



"Teatro Nacional (en construcción), México, D. F.", Hugo Brehme, 1908-1923. Código de referencia MXMP-BNMUNAM-1923-15

Figura 28



Anónimo. "Nada se salvó en la conocida casa artística", Excélsior, México, DF. Año XIV. Tomo 1. Viernes 7 de febrero de 1930. p. 1.

Figura 29



Para tener una idea aproximada de la comercialización de MP vemos una imagen de su venta en un espacio de libros. Imagen SINAFO

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Archivos

AGN Archivo General de la Nación

AHDF Archivo Histórico del Distrito Federal

AHGE-SRE Archivo Histórico Genaro Estrada, Secretaría de Relaciones Exteriores, México

AFMT Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México

CNMH Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Bibliotecas especializadas

Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.

Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Biblioteca Ernesto de la Torre Villar, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.

Mapoteca

Mapoteca Manuel Orozco y Berra, Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, Secretaría de Agricultura, Ganadería, Desarrollo Rural, Pesca y Alimentación, México.

Fototecas

Fototeca Nacional, Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Pachuca, México.

Fototeca digital, *Huellas de Luz*, México, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, en [<http://lais.mora.edu.mx>], consultado: 20 de diciembre de 2014

Bibliografía general

Aguayo Hernández, Fernando y Lourdes Roca, *Entre portales, palacios y jardines. El Zócalo de la ciudad de México, 1840-1935*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mora, 2004

Aguayo, Fernando y Lourdes Roca, (coords.), *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos*, México, Instituto Mora/CONACyT, 2012.

Aguilar Casas, Elsa, Serrano Álvarez, Pablo, *Posrevolución y estabilidad. Cronología (1917-1967)*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones, 2012.

Aguilera Jiménez, Patricia, *Catedral Metropolitana: hundimiento y rescate*, Instituto de Ingeniería, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Alía Miranda, Francisco, *Técnicas de investigación para historiadores. Las fuentes de la Historia*, Madrid, Síntesis, 2005.

Álvarez, Salvador, "Patrimonio territorial y fronteras: la visión del Estado mexicano en el siglo XIX", en Carlos Herrejón Peredo (coord.), *La formación geográfica de México*, Tomo I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

Aróstegui J., Buchrucker C., Saborido J., (dirs.), *El mundo contemporáneo: historia y problemas*, Biblos, Crítica, Buenos Aires, Barcelona, 2001,

Barrón, Luis, *Historias de la Revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, Centro de Investigación y Docencia Económica, 2010.

Bauman, Zygmunt, *Tiempos líquidos vivir en una época de incertidumbre*, México, Tusquets, 2009.

_____, *Vida de consumo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Itaca, 2008.

Berumen, Miguel Ángel (coord.), *México: Fotografía y Revolución*, España, Fundación Televisa, Lunweg, 2009,

Bloch, Marc, *Introducción a la Historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000

Brehme, Hugo, fotografías, *México: una nación persistente*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, 1995.

_____, *México pintoresco*, México, H. Brehme, 1923. (Ed. Facs.) México, Miguel Ángel Porrúa, 1990.

Brenner, Anita, Leighton, George, *El viento que barrió a México: Historia de la Revolución Mexicana 1910-1942*, México, Gobierno del Estado de Aguascalientes, 2009.

Briquet, Alfred y Claude Désiré Charnay, (fotógrafos), Julio Augusto Michaud (editor), *Álbum fotográfico: México pintoresco y artístico*, México, ca. 1875.

Burke, Peter, *Formas de Historia Cultural*, Alianza, Madrid, 2006.

_____, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.

Bussagli, Marco, *Comprender la arquitectura*, Madrid, Tikal, 2011.

Cabrera Luna, Claudia, Mayra Mendoza Avilés, Friedhelm Schmidt-Welle, Arnold Spitta (eds.), *Hugo Brehme y la Revolución Mexicana*, México, Carbón4; Servicio Alemán de Intercambio

Académico; Instituto Nacional de Antropología e Historia 2009.

Cárdenas Noriega, Joaquín, *José Vasconcelos. Caudillo cultural*, México, CONACULTA, 2008.

Carlos A. Molina, “1821-1921-1951: La mexicanidad y su arte”, en Sepúlveda, Luz María (coord.), *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

Casanova, Rosa, Adriana Konsevick, *Luces sobre México*, México, RM, CONACULTA, INAH, 2006.

Casanova, Rosa, *Guillermo Kahlo. Luz, piedra y rostro*, México, Cangrejo editores, 2014.

Casasola, Gustavo, *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*, Tomo I, Trillas, México, 1960,

Comín, Francisco, *Historia Económica Mundial*, Madrid, Crítica, 2010,

Córdova, Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana. La formación del nuevo régimen*, México, ERA, Instituto de Investigaciones Sociales – UNAM, 1983.

Curtis, L. P., *El Taller del Historiador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

De Anda, Enrique X., *Historia de la arquitectura mexicana*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

De Gracia, Francisco, *Entre el paisaje y la arquitectura. Apuntes sobre la razón constructiva*, Nerea, 2009.

Derrida, Jacques, *Mal de Archivo*, Madrid, Trotta, 1997.

Di Ciommo, Iris, Haroldo Gallo, “Libro de artista: una aproximación”, en Memorias del Congreso Internacional, *Las Edades del libro. El libro Impreso*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Directrices del Programa Memoria del Mundo, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), noviembre de 2002.

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

Debroise, Olivier, *Claude Désiré Charnay. 150 años de la fotografía*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Cultural Santo Domingo, 1989.

_____, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Gustavo Gili, 2005.

Edward, Carr, *La nueva sociedad*, México, Ediciones de la Torre, Universidad de Puerto Rico, 1967.

Escalante Gonzalbo, Pablo (coord.), *Idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Tomo II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

Escorza Rodríguez, Daniel, *Fotografía e historia. Un modelo para armar. Elementos básicos para la investigación en fotografía*, Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas, no. 11, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008.

Espejel, Laura, Alicia Olivera y Salvador Rueda, *Emiliano Zapata. Antología*, INEHRM, México, 1988.

Figuroa Domenech, J., *Guía general descriptiva de la República Mexicana*, México, Barcelona, Araluze, 1899.

Flores Reyes, Alfonso, Idelfonso García Lara y Nora Hernández Valdés (coords.), *Atlas de infraestructura cultural de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

Florescano, Enrique (coord.), *Atlas Histórico de México*, México, Secretaría de Educación Pública, Siglo Veintiuno Editores, 1983.

Fuentes de Cía, Á. M., & Robledano Arillo, J., *La identificación y preservación de los materiales fotográficos. En Manual de documentación fotográfica*, Síntesis, España, 1999.

Galeana, Patricia, *El constitucionalismo mexicano: influencias continentales y trasatlánticas*, México, Siglo XXI, Senado de la República.

García Cubas, Antonio, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Debray sucs., 1885.

Garciadiego, Javier, "La Revolución", en Pablo Escalante Gonzalbo [et al.], *Nueva historia mínima de México*, México, Colegio de México, 2004.

_____, *La Revolución mexicana: crónicas, documentos, planes y testimonios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

_____, *Nueva historia mínima de México*, México, Colegio de México, 2004.

_____, Sandra Kuntz Ficker, "La Revolución Mexicana", en Erik Velásquez García [et al.], *Nueva historia general de México*, México, El Colegio de México, 2010.

Gastaminza, Félix del Valle, *El Análisis documental de la fotografía*, España, 1999.

Gildardo Magaña, *Emiliano Zapata y el Agrarismo en México*, Tomos I a V, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. México, 1a ed. 1937. (Ed. Facs.) Tomo I, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985, pp. 138-139.

Gillespie, Susan, *Los reyes aztecas: la construcción del gobierno en la historia mexicana*, México, Siglo XXI, 1993

Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Gombrich, Ernst Hans Josef, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1994; *La imagen y el ojo*, Madrid, Debate, 2002.

González Flores, Laura, *Otra Revolución. Fotografías de la ciudad de México, 1910-1918*, Catálogo Ricardo Espinosa, con la colaboración de Miguel Ángel Berumen, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2010

González Ramírez, Manuel (pról.), *Planes políticos y otros documentos*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2003.

González Ramírez, Manuel, *Los llamados Tratados de Bucareli: México y los Estados Unidos en las Convenciones Internacionales de 1923*, México, Fábula, 1939,

Hacking, Juliet (coord.), *Fotografía. Toda la historia*, Barcelona, Blume, 2013.

Katz, Friedrich, "México: la restauración de la República y el porfiriato 1867-1910", en Bethell, Leslie, *Historia de América Latina. 9. México, América Central y el Caribe, c. 1870-1930*, Barcelona, Crítica, Cambridge University Press, 1992.

Kennedy, Paul, *Auge y caída de las grandes potencias*, Barcelona, Debolsillo, 2006

Knigh, Alan, *La Revolución mexicana. Del Porfiriato al nuevo régimen constitucional*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, la marca, 2001.

Krieger, Peter, *Megalópolis: la modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Goethe- Inter Naciones, 2006.

Kuntz Ficker, Sandra, "Las claves del período", en Hernández Chávez, Alicia (dir.), Kuntz Ficker, Sandra (coord.), México, *La apertura del mundo*, Tomo 3, 1880-1930, España, Fundación MAPFRE, Taurus, 2012.

Luna, Pilar, Arturo Montero y Roberto Junco (coords.), *Las aguas celestiales. El Nevado de Tolúca*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009

Martínez Assad, Carlos, *La patria en el Paseo de la Reforma*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Matabuena Peláez, Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, México, Universidadberoamericana, 1991.

Monroy Nasr, Rebeca, "La fotografía como objeto y sujeto de estudio: una red para el relato visual", en Sabrina Baños Poo, Laura García Catarino y Rocío Molina Espinosa (comps.), *Construyendo historias con imágenes: documentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011.

Mraz, John, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e iconos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002,

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1976.

_____, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2008.

Pérez Siller, Javier (coord), *Eugène Latapi: 1824 – 1868*, México, ICSyH-BUAP, 2004.

Pérez Toledo, Sonia, Martha Ortega Soto y Federico Lazarín Miranda, "La Ciudad de México y el Distrito Federal: Jurisdicción territorial, gobierno y administración, 1524- 1992", en Güemes H., Lina Odena, *Archivo Histórico del Distrito Federal, Guía General*, México, Gobierno del Distrito Federal, 2000.

Piña Dreinhoffer, Agustín, *Arquitectura Barroca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

_____, Agustín, *Arquitectura Neoclásica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Puig Grau, Arnaldo, *Síntesis de los Estilos Arquitectónicos*, Barcelona, CEAC, 1987.

Quiroz Rothe, Héctor, *Ciudades mexicanas del siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Imprenta de la Reforma, 1880.

Roca Ortiz, Lourdes (coord.), *Tejedores de imágenes: propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*, México, Instituto Mora, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, 2014.

Romero de Terreros, Manuel, "La casa colonial", No. III, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, Tomo V, México, Museo N. de Arqueología, Historia y Etnología, 1913, pp. 161-182.

Schumacher, Karl von, *Südamerika. Westindien und Zentralamerika*, Berlín, Zürich, Atlantis Verlag, 1931.

Sepúlveda, Luz María (coord.), *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, México,

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

Sougez, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, Cátedra, 2007.

Steven B. Bunker, *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*, New Mexico, University of New Mexico Press, 2012.

T.K. Derry, Trevor Illtyd Williams, *Historia de la tecnología: Siglo veintiuno, Desde 1750 hasta 1900, (I)*, Volumen 2, Siglo XXI de España Editores, 2002.

Tagg, John, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Taracena, Alfonso, *La Verdadera Revolución Mexicana*, Porrúa, México, 1991

Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Toomey Frost, Susan, "Die Postkarten von Hugo Brehme", en Michael Nungesser (ed.), *Hugo Brehme-Fotógrafo. México entre revolución y romanticismo*, Berlin, Verlag Willmuth Arenhövel, 2004.

Tovar de Teresa, Guillermo, *La Ciudad de los Palacios*, vols. I y II, México, Fundación Cultural Televisa, Espejo de Obsidiana, 1990.

Valdiosera, Ramón, *Zapata. 3,000 días de lucha*, Universo, México, 1982.

Valverde Valdés, María Fernanda, *Los procesos fotográficos históricos*, México, AGN, 2003.

Vargas Lugo de Bosch, Elisa, José Guadalupe Victoria (coord.), *Juan Correa: su vida y su obra*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Villalobos Jaramillo, Javier, Claudia Alejandra Guillén Velasco (coord.), *Los 100 sitios y monumentos más importantes del Centro Histórico*, México, Matesis Asociados, 2012.

Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Universidad Autónoma de

la Ciudad de México, Itaca, 2008.

X. de Anda, Enrique, *Historia de la arquitectura mexicana*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

Ysita Chimal, Ángel Eduardo, "Cronología", en Brehme, Hugo, fotografías, *México: una nación persistente*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, 1995.

Zavala, Iris M. (coord.), *Discursos sobre la 'invención' de América*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

Revistas

Alquimia, 2002-2003, año 6, núm. 16, Sistema Nacional de Fototecas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Boker, Pedro, "Historia detallada del Edificio BOKER", *Centenario del Edificio BOKER*, 3 de julio de 2000, en [http://www.boker.net/html/edificio_boker.html], consultado: 20 de diciembre de 2014.

Cabrera Siles, Esperanza, "El Nacional Monte de Piedad: ¿una institución colonial?", *BiCentenario*, Vol. 4, No. 14, Instituto Mora (2011), en [<http://revistabicentenario.com.mx>], consultado: 20 de diciembre de 2014.

Contrahistorias. La otra mirada de Clío, Revista semestral, No. 7, Septiembre de 2006 – Febrero de 2007, México.

Cuicuilco, "Fotografía y sociedad: nuevos enfoques y líneas de investigación", Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, Nueva Época, Volumen 14, Número 41, Septiembre-Diciembre, 2007.

National Geographic. Fotografía de Hugo Brehme", en Revista *National Geographic* en Español, vol. 33, núm. 5, noviembre de 2013, National Geographic Society, Televisa, México.

Rodríguez Garza, Francisco Javier, Santiago Ávila Sandoval, "La creación de la banca central en América Latina: el caso de México", en *Análisis Económico*, vol. XVI, núm. 33, segundo

semestre, 2001, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México.

“Se cumplen 10 años de la reapertura del Museo Nacional de Arte”, Comunicado No. 2098, México, Dirección General de Comunicación Social. Dirección de Prensa, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 28 de diciembre de 2010, en [http://www.conaculta.gob.mx/movilprensa_detalle.php?id=10474], consultado: 20 de diciembre de 2014.

Villa G., Guadalupe, “Pancho Villa en prisión (1912)”, *BiCentenario*, Vol. 5, No. 18, Instituto Mora (2012), en [<http://revistabicentenario.com.mx>], consultado: 20 de diciembre de 2014.

Tesis

Aguayo Hernández, Fernando, Doctorado en Historia, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Tesis: *Los usos sociales de la imagen: las fotografías del Zócalo de la ciudad de México en el porfiriato*, 2008.

Rivera Valencia, Eynar, Doctorado en Historia, Posgrado en Humanidades, Línea de Historia, Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Iztapalapa. Tesis: *El desarrollo de la arquitectura histórico-monumental en la Ciudad de México 1877-1910*, 2012.

Arturo Guevara Escobar, "Fotógrafos de la Revolución 1910-1920". En línea: www.fotografosdelarevolucion.blogspot.mx Consultado el 10 de noviembre de 2014.

Blog

Arturo Guevara Escobar, "Fotógrafos de la Revolución 1910-1920". En línea: www.fotografosdelarevolucion.blogspot.mx Consultado el 10 de noviembre de 2014.

“Edificio Garantías” por Jorgalbrto, 31 de diciembre de 2014, en [<http://jorgalbrtotranseunte.wordpress.com/2014/02/07/edificio-garantias>], consultado: 01 de diciembre de 2014.



LA CIUDAD DE MEXICO A TRAVES
DE LA MIRADA DE HUGO BREHME:
LA FOTOGRAFIA COMO REGISTRO
CULTURAL, 1908-1923.

En México, D.F., se presentaron a las 12:00 horas del día 9 del mes de enero del año 2015 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. FEDERICO LAZARIN MIRANDA
MTRA. SILVIA ISIS SAAVEDRA LUNA
DRA. BLANCA ESTELA GARCIA GUTIERREZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (HISTORIA)

DE: KENNY DEYANIRA MOLINA MATEO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



KENNY DEYANIRA MOLINA MATEO
ALUMNA

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA SASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. JUANA JUÁREZ ROMERO

PRESIDENTE

DR. FEDERICO LAZARIN MIRANDA

VOCAL

MTRA. SILVIA ISIS SAAVEDRA LUNA

SECRETARIA

DRA. BLANCA ESTELA GARCIA GUTIERREZ