



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*ARNO BREHME EN MONTERREY: LA FOTOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA MODERNA
EN DOS EJEMPLOS (1942-1954)*

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

ISAURA SILVIA OSEGUERA PIZAÑA

TUTOR PRINCIPAL

DR. AURELIO DE LOS REYES GARCÍA ROJAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

COMITÉ TUTOR

MTRA. LOUISE NOELLE GRAS GAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.

febrero 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis papás: Laura y Florencio,
mis hermanos: Isadora, Alejandra y Bruno,
y mis pequeños: Uma, Dogo, Romy, Susy y Vinny
por su amor incondicional

A la memoria de mi querido amigo y médico,
Enrique Cárdenas Grandío (q.e.p.d),
quien siempre se ocupó de sanar mi cuerpo
mientras con largas charlas reconfortaba mi espíritu

Índice

- Agradecimientosp. 6
- Introducciónp. 8

- **Capítulo 1. Foto Estudio Brehme y la revista *Caminos de México***

- 1.1. Los Brehme: Arno y Hugo p. 12
- 1.1.1. Arno y su aprendizaje en Alemania: Die Münchner Fotoschule p. 39
- 1.1.2. El regreso a Méxicop. 52
- 1.1.3. Los años cuarenta p. 60

- 1.2. Arno Brehme, el turismo y la arquitectura en la revista *Caminos de México* de la Compañía Hulera Goodrich-Euzkadi p. 70
- 1.2.1. Fotografía de arquitectura como medio para difundir el turismop. 79
- 1.2.2. Concurso La Tolteca p. 83
- 1.2.3. La revista *Caminos de México* p. 89

- **Capítulo 2. Monterrey y su papel en la arquitectura moderna**

2.1. La arquitectura mexicana a partir de los años cuarenta p. 102

2.1.1. El deseo industrializador p. 113

2.1.2. La ciudad de Monterrey p. 116

2.2. El arquitecto Enrique de la Mora y dos obras de arquitectura moderna: el templo de la Purísima Concepción y el Tecnológico de Monterrey p. 124

2.2.1. Templo de la Purísima Concepción p. 131

2.2.2. Descripción del templo p. 145

2.2.3. Consagración de la Purísima. p. 149

2.2.4. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey p. 155

2.2.5. Construcción del *campus* Monterrey p. 165

- **Capítulo 3. Monterrey visto por Arno Brehme**

3.1. El álbum Monterrey p. 178

3.2. La fotografía en función de la arquitectura moderna p. 186

3.2.1. La exposición *Brasil Construye* p. 191

3.3. La mirada de Arno Brehme

3.3.1. Fotos del templo de la Purísima Concepciónp. 199

3.3.2. Fotos del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey .p. 208

3.3.3. Secuencia cinematográficap. 214

3.3.4. Algunos ejemplos de su miradap. 219

• Conclusionesp. 232

• Bibliografíap. 236

Agradecimientos

En primer lugar debo agradecer al doctor Aurelio de los Reyes por su apoyo y enorme paciencia a lo largo de este, en ocasiones complicado, proceso.

Al señor Dennis Brehme, quien siempre ha respondido amablemente todas mis preguntas y me abrió las puertas de su casa en Carolina del Sur para facilitarme el material que conserva de su padre.

A la maestra Louise Noelle porque gracias a ella se me permitió consultar el archivo que Arno Brehme le vendió al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, y sin el cual esta investigación no se hubiera realizado. Además, le estaré siempre agradecida por su generosidad al invitarme a distintos proyectos.

A la doctora Rebeca Monroy, de quién siempre he recibido apoyo tanto en mi vida académica como en la personal, le agradezco por compartir conmigo su conocimiento y pasión por la fotografía.

A la doctora Deborah Dorotinsky por sus puntuales observaciones sobre la arquitectura y la fotografía, pero especialmente por aquéllas sobre la historia del arte.

Al doctor George Flaherty por su dedicada lectura y sus comentarios respecto a las distintas categorías de análisis que este trabajo propone.

A Karina García, encargada del archivo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez por su apoyo durante las consultas al material fotográfico de Arno Brehme.

A las arquitectas Lourdes Cruz y María Eugenia Hernández del Archivo de Arquitectos Mexicanos de la Facultad de Arquitectura de la UNAM por su guía durante mi revisión del archivo del arquitecto Enrique de la Mora y Palomar.

A Nathan Clarke, Maritza Carreño, Iris Moreno, Huemac Escalona y Cristóbal Jácome porque además de compartir el amor por la historia, sólo han tenido para mí palabras de aliento y cariño en todos nuestros años de amistad.

A Anne Sieberer por la traducción del alemán al español de los textos consultados y citados en este trabajo.

A Brígida, Héctor, Teresita y Gabriela en la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte por su apoyo y paciencia con los trámites académicos y administrativos.

Finalmente, agradezco al Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología por la beca otorgada para la realización de esta investigación.

Introducción

Gracias al doctor Aurelio de los Reyes descubrí al fotógrafo Arno Brehme mientras realizaba mi servicio social en el Archivo General de la Nación bajo su guía y supervisión. Al revisar cajas del Fondo Adolfo López Mateos para separar el material gráfico con el objetivo de integrarlo al entonces Centro de Información Gráfica y con ello lograr su mejor conservación, me encontré con un expediente que contenía únicamente impresiones en papel de fotografías con distintas clínicas y hospitales del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), sin ningún dato al reverso o algún documento que brindara información sobre ellas y su historia.

Conforme investigué se develaron las incógnitas sobre los autores y el por qué de su factura. Las fotografías me intrigaron de tal manera que el tema se convirtió en mi tesis de licenciatura y con ellas como guía descubrí que Lola Álvarez Bravo, Rodrigo Moya y Foto Brehme eran sus autores. Así fue como conocí a los Brehme: Hugo y Arno, padre e hijo dueños del Estudio Foto Brehme ubicado en la Ciudad de México.

Como veremos, el joven Hugo llegó a México procedente de Alemania a principios del siglo XX ya con la formación de fotógrafo y un par de años de experiencia. Tanto le gustó el país que volvió a Alemania para casarse con su

novia y regresó con ella para quedarse. Aquí nació Arno, su único hijo, quien aprendió el mismo oficio y heredó el estudio Foto Brehme, continuando con la calidad del trabajo fotográfico que su padre proveía a su amplia clientela. Arno compartió con Hugo el amor por la fotografía y ambos contaban con gran talento, sensibilidad artística y destreza técnica a tal grado que muchas veces no es posible distinguir quién fue el autor de qué imágenes, técnicamente hablando, sino sólo por el tema pues cada uno tenía sus propios intereses.

Conocer y difundir la mirada de Arno Brehme es el objetivo general de esta investigación, ya que mucho se ha escrito sobre su padre y casi nada sobre él. El objetivo específico es conocer el vínculo que hay entre la fotografía y la arquitectura mediante la obra de Arno, específicamente con dos ejemplos: el templo de la Purísima Concepción y el primer *campus* del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, localizados en la ciudad de Monterrey, Nuevo León y ambos obras del arquitecto Enrique de la Mora y Palomar.

Una investigación de este tipo es importante en la Universidad Nacional Autónoma de México porque en los estudios de historia del arte se requiere conocer cómo, en este caso, los Brehme tienen una escuela europea pero van decantando su trabajo hacia ciertos temas mexicanos, adaptándose a las condiciones de luz para la composición o las de temperatura para el revelado, entre otras muy diversas situaciones.

Como hipótesis planteo que Arno Brehme es uno de los fotógrafos que deja sentadas las bases para la fotografía de arquitectura moderna pues después de ir a estudiar a Alemania aplica una visión moderna a todo su trabajo y mediante el análisis de sus imágenes, junto con la revisión del material localizado en diversos archivos, así como la hemerografía consultada y las entrevistas realizadas me ayudarán a conocer la respuesta.

La investigación está dividida en tres capítulos: el primero recorre la vida de Arno Brehme ya que, como se mencionó líneas arriba, no se han elaborado semblanzas o biografías del personaje¹ y también porque es fundamental conocer la relación con su padre, sus estudios y su experiencia laboral antes de heredar Foto Estudio Brehme a mediados de los años cincuenta del siglo pasado, cuando realiza las fotografías en la ciudad de Monterrey.

El segundo capítulo trata del importante papel que desempeñó la ciudad de Monterrey en el tema arquitectónico pues nos ayudará a entender cómo la arquitectura moderna tiene su propio lenguaje constructivo y visual, innovador para la época, al ser el templo de la Purísima una de las primeras edificaciones con esa técnica y el campus del ITESM el primero en ser construido en el país.

El tercer capítulo trata sobre cómo las imágenes de Arno Brehme difundirán las ideas del arquitecto Enrique de la Mora mediante un lenguaje

¹ Isaura Oseguera Pizaña, "Arno Brehme. Arte innato y dominio de la técnica", en *Cuartoscuro*, año XX, núm. 124, febrero-marzo de 2014, pp. 42-55.

también moderno como es el tipo de fotografía que realiza. Además, tanto el caso de la exposición fotográfica *Brasil Construye* como los ejemplos seleccionados de ambas obras neoleonesas, permitirán explicar el papel integral del espíritu creativo con la habilidad técnica para lograr los resultados obtenidos por Arno Brehme en su fotografía de arquitectura.

Capítulo 1. Foto Estudio Brehme y la revista *Caminos de México*

1.1. Los Brehme: Arno y Hugo

Arno Brehme fue hijo del alemán, y también fotógrafo, Hugo Brehme. Desde la infancia tuvo una relación muy estrecha con este oficio: el estudio fotográfico, el laboratorio, la venta de postales y álbumes, el archivo fotográfico, las exposiciones, la publicación de un libro. Me parece que todo lo vivido con su padre, incluyendo el viaje a Alemania en sus primeros años donde estuvo en contacto con lo publicado por los periódicos y las revistas en esa época, lo acercaron a una manera de ver el mundo muy vanguardista. Para entender la historia de Arno es necesario conocer la de su padre, ya que ambas estuvieron entrelazadas hasta que éste murió en 1954. Se preguntaba Arno sobre la causa que animó a su padre a dejar Eisenach, su ciudad natal en la provincia de Turingia, Alemania, para radicar en México:

Que yo sepa, no hubo antecedentes de viajeros en la familia y menos que alguno se animara a vivir fuera. Lo cierto es que la inquietud de viajar se manifestó cuando finalizó sus estudios fotográficos en Berlín, [en] 1900 o 1901. Quizá fueron las difíciles condiciones económicas y sociales en Europa; una época no olvidada, que registra la emigración de familias enteras hacia América. Viajó primero a África, donde radicaban colonias alemanas, y donde contrajo la temible "malaria", enfermedad que le obligó a volver a Alemania

para sanar. Más tarde vino a América, a México, país que de inmediato lo conquistó.²

Hugo Brehme tenía 23 años cuando salió del puerto de Hamburgo el 14 de agosto de 1906 con destino al puerto de Veracruz³, probablemente contratado por la delegación alemana que asistió al X Congreso Internacional de Geología que se celebró en la ciudad de México del 6 al 14 de septiembre de ese año. Como lo menciona Arno y después ahondaría su nieto Dennis Brehme "¿Por qué no adquirir experiencia fotográfica viajando con todos los gastos pagados? Las colonias alemanas en África ofrecían la solución. [...] de alguna manera logró unirse a una expedición geográfica como su fotógrafo..."⁴ Por ello, es probable que lo mismo hubiera ocurrido en el caso de México pues en el buque Fürst Bismarck viajaban los científicos alemanes Dr. Fritz Frech, Dr. Carl Renz, Dr. Sigmund Günther, Dr. Otto Kuntz, Dr. Adolf Theilhaber, el austriaco Dr. Carl Diener, el sueco Hjalmar Sjögren y el ruso Theodor Tschernyschew,⁵ todos

² Arno Brehme, "Hugo Brehme", en *México Pintoresco*, México, Porrúa, 1990, pp. ccxliii-ccxliv.

³ Lista de pasajeros de la Hamburg-Amerika Linie, Archivo Estatal de Hamburgo, Alemania, volumen 373-7 I, VIII A 1 banda 181, p. 1874, microfilm núm. K_1795 [consultado en 2010].

⁴ Dennis Brehme, "Hugo Brehme. Una vida entre la tradición y la modernidad", en Michael Nungesser (ed.), *Hugo Brehme Fotograf. Mexiko zwischen Revolution und Romantik / Fotógrafo. México entre revolución y romanticismo*, Berlin, Verlag Willmuth Arenhövel, 2004, p. 13.

⁵ Lista de pasajeros de la Hamburg-Amerika Linie, *Idem*.

asistentes al Congreso que se inauguró el 6 de septiembre en la Escuela Nacional de Ingenieros del Palacio de Minería.⁶

Para el Congreso, el Instituto Geológico Nacional organizó una serie de excursiones geológicas divididas en tres partes: la primera se llevó a cabo del 20 de agosto al 1 de septiembre, la segunda del 5 al 14 de septiembre y la tercera después del Congreso, del 15 de septiembre al 13 de octubre. Entre otros sitios geológicos, visitaron los volcanes de Colima, el Nevado de Toluca, el Jorullo en Uruapan, Michoacán, Tehuacán en Puebla, el Istmo de Tehuantepec y las ruinas de Mitla en Oaxaca; en la ciudad de México conocieron el Castillo de Chapultepec, el Museo Nacional, la Galería de Bellas Artes, el observatorio de Tacubaya y el Pedregal de San Ángel⁷ (fig. 1), así como también fueron a las pirámides de Teotihuacán, a la ciudad de Cuernavaca en Morelos y a las minas de Pachuca en Hidalgo. Finalmente, una vez clausurado el evento, las excursiones se realizaron en el centro-norte del país en los estados de Guanajuato, Zacatecas, Durango, Coahuila, Chihuahua y Nuevo León.⁸ Los viajes que realizó Hugo por el

⁶ "Inauguración del X Congreso Geológico", en *El Popular*, 7 de septiembre de 1906, primera plana.

⁷ "Geological Congress Begins Its Labors", en *The Mexican Herald*, 7 de septiembre de 1906, p. 9.

⁸ Para saber cuáles fueron los lugares visitados *vid. Excursions au Mexique. X Congrès Geologique International 1906*, México, Imprenta de la Secretaría de Fomento, 1906; *Compte Rendu de la Xème Session du Congrès Geologique International Mexico 1906*, México, Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, 1907, pp. 23-28; Willet G. Miller, "Tenth International Geological Congress Mexico, 1906", en *The Canadian Mining Journal*, 15 de abril de 1913, pp. 4-5; Octavio Puche Riart y Luis Felipe Mazadiego Martínez, "The 10th International Geology Congress, Mexico (1906)", en *Episodes*, 2011, vol. 34, núm. 3, pp. 197-207.

país durante toda su vida en México y hasta que su salud lo permitió, es posible que hayan iniciado con las excursiones geológicas del Congreso a través de las cuales conoció la naturaleza del país que lo impresionó tanto como para quedarse.



Fig. 1. Hugo Brehme, Pedregal de San Ángel, 1906

Regresó a Alemania para casarse con su novia Augusta Hartman y se embarcaron nuevamente a México el 15 de agosto de 1908⁹ para residir definitivamente en el país. A su llegada probablemente trabajó para el fotógrafo alemán Christian Brinkmann quien se había hecho cargo del Estudio de Fotografía Alemana (German Photo Art Studio), ubicado en la calle Profesa No. 1 en el centro de la ciudad, justo arriba de la American Photo Supply Co., apenas en febrero de

⁹ Lista de pasajeros de la Hamburg-Amerika Linie, Archivo Estatal de Hamburgo, Alemania, volumen 373-7 I, VIII A 1 banda 202, p. 1053, microfilm núm. K_1805 [consultado en 2010].

1906;¹⁰ ahí Hugo se dedicó principalmente a atender los eventos sociales de la colonia alemana.¹¹ En esos años, tanto la ciudad de México como el resto del país preparaban distintos eventos así como diversas construcciones arquitectónicas para celebrar el Centenario de la Independencia en 1910, por ello la capital tuvo una remodelación masiva diseñada para impresionar pues el gobierno de Porfirio Díaz quería mostrar la modernidad y el poder económico de México a todo el mundo. La fotografía fue fundamental para lograr este objetivo, de tal manera que Hugo, igual que muchos otros, recibieron comisiones para fotografiar edificios, monumentos y festividades por toda la ciudad.

Susan Toomey Frost, quien ha estudiado las postales de Hugo, señala que según la fecha de las primeras que expidió, en 1912 estableció su propio estudio en la 1a. calle de San Juan de Letrán número 3;¹² aunque su clientela mexicana y norteamericana fue aumentando con el tiempo, la relación con la colonia alemana permaneció siempre muy estrecha y la promoción que ésta le dio al país fue constante, de hecho, en el periódico alemán editado en la ciudad de México, el *Deutsche Zeitung von Mexiko*, Hugo anunciaba sus servicios: "Filmación a domicilio, Ampliaciones de retratos aunque ya se hubiera desvanecido la imagen,

¹⁰ Anuncio publicado en *The Mexican Herald*, 11 de febrero de 1906, p. 3.

¹¹ Dennis Brehme, "Hugo Brehme: su vida, su obra y sus tiempos" en Hugo Brehme, *Pueblos y paisajes de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Porrúa, 1992, pp. 19-44.

¹² Susan Toomey Frost, "In search of Hugo Brehme", en *Timeless Mexico: the photographs of Hugo Brehme*, Austin, The University of Texas Press, 2011, p. 11.

Fotos de grupo, Todo el trabajo de aficionados en limpio, paisajes y ampliaciones de México, 15 años de experiencia como fotógrafo profesional”¹³ (fig. 2).



Fig. 2. Anuncio de Hugo Brehme publicado en el *Deutsche Zeitung von Mexiko* el 1 de marzo de 1913

La colonia alemana en México inició con 50 integrantes en los años 1820, para crecer hasta convertirse en una comunidad socialmente diversificada de tres mil personas para 1939. Hasta el término de la Segunda Guerra Mundial, sus miembros permanecieron distanciados de la cultura mexicana, esperando un eventual regreso a su país y mientras eso sucedía, se basaron en la religión, el idioma y la escuela con el objetivo de promover la cultura de origen para beneficio de sus hijos. La mayoría de los alemanes en la ciudad de México eran luteranos quienes, desde 1861, se habían congregado en una variedad de

¹³ *Deutsche Zeitung von Mexiko*, año XXI, núm. 9, 1 de marzo de 1913, p. 4.

edificios incluyendo un monasterio y la Iglesia Episcopal Británica. Por su parte, la lengua materna incluso de los nacidos en México era el alemán y en la mayoría de las familias se prohibía a los niños hablar español dentro de la casa, aparte de lo necesario para la comunicación con los sirvientes mexicanos. La existencia de una colonia considerable con sus instituciones culturales y sociales propias permitía en consecuencia a los germanos educar a sus hijos en un ambiente alemán.¹⁴ Al Colegio Alemán nos referiremos más adelante.

En cuanto a la economía, hacia finales del siglo XIX el imperio alemán tuvo una importancia cada vez mayor no solamente como fuente de capital, sino también y sobre todo por ser uno de sus principales mercados para los productos de exportación —en especial del café—, pero también de materias primas para la industria farmacéutica, de henequén y la madera. Más importante que en las exportaciones fue el papel de Alemania como proveedor de tecnología, principalmente maquinaria. Con el inicio de la Revolución de 1910 la diplomacia alemana desarrolló una intensa actividad en México, la cual buscaba fomentar en secreto las tensiones existentes entre Estados Unidos y México, pero sin provocar problemas para Alemania y manteniendo México la impresión de ser un amigo de

¹⁴ Jürgen Buchenau, "Auge y declive de una diáspora: la Colonia alemana en la Ciudad de México", en *ISTOR. Revista de Historia Internacional*, año VIII, núm. 30, 2007, pp. 82-83.

todos, neutral y ajeno a los conflictos existentes.¹⁵ Dichos conflictos generaron gran expectativa en la población del vecino país del norte, por lo que la difusión de México se dio a través de diversos medios, entre ellos la revista *National Geographic* que, como señala Laura Muñoz, publicó en su número de mayo de 1914 que:

[...] los editores de la revista recibían una "gran demanda de información sobre México". En respuesta a ello, entre agosto de 1910 y octubre de 1919 aparecieron 22 artículos distribuidos en unos cuantos números. En esos artículos, con 379 fotografías y más de 500 páginas, *National Geographic* ofreció a sus lectores en Estados Unidos una versión de México y los mexicanos. Se trataba de una interpretación que escogía preservar la imagen difundida previamente [a la Revolución de 1910], en la que nuestro país era presentado como poseedor de variadas riquezas y con un gran potencial económico, pero, sobre todo, es la imagen de un país de contrastes entre lo moderno y lo antiguo, entre los distintos sectores sociales, entre los diversos grupos económicos, entre los diferentes climas y paisajes.¹⁶

Para los editores de la revista, México era principalmente una fuente de grandes recursos naturales y majestuosas civilizaciones antiguas; sin embargo la Revolución de 1910 fue cubierta ampliamente alrededor del mundo con imágenes de fotógrafos nacionales y extranjeros.¹⁷ Las primeras fotos de Hugo en *National Geographic* fueron las tituladas "A Mexican Hat Store" y "An Old Mexican

¹⁵ Stefan Rinke, "Alemania y México entre la Primera Guerra Mundial y la gran depresión, 1918-1933", en *Dimensión Antropológica*, año 14, vol. 39, enero-abril de 2007, pp. 36-37.

¹⁶ Laura Muñoz, "National Geographic y el México de la revolución (1910-1920)", en *Signos Históricos*, núm. 30, julio-diciembre de 2013, p. 11.

¹⁷ John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e íconos*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Highway", aunque sin su nombre, publicadas en los números de mayo y junio de 1914 respectivamente.¹⁸ Su producción fotográfica en esos años fue muy prolífica, como señala Aurelio de los Reyes en esta cita:

Brehme, viajero incansable, se desplazó por el país, en lo cual tuvo más mérito [que el cineasta ruso Sergei Eisenstein], puesto que lo hizo cuando había menos facilidades para el transporte y aun en plena revolución, 1914, 1915, según el registro de algunas de sus fotografías en la Dirección del Derecho de Autor. Subió al Popocatepetl para retratar al Ixtaccíhuatl y a éste para fotografiar el Popocatepetl (lo cual no hizo Eisenstein); penetró a las grutas de Cacahuamilpa, subió al Tepozteco, atravesó puentes colgantes, fue a Colima para tomar vistas del volcán y de la sierra de Tonilitla, en Jalisco. Visitó Guadalajara, Ocotlán, Juanacatlán, Chapala, del que ofrece interesantes vistas de una barca y pescadores en las riberas. En Michoacán estuvo en Morelia, en Pátzcuaro, donde retrató, naturalmente, las barcas al estilo Emilio Fernández, antes de Emilio Fernández, y Uruapan. En Sinaloa, estuvo en el puerto de Mazatlán; y de Sonora y Baja California muestra los enormes *cactus cereus gigante* y *cereus pinglei*, lo mismo que las biznagas *echinocactus* grandes y los *cactus candelabrum* de la sierra de Tehuacán, también captados por Eisenstein. Otras imágenes muestran el acueducto de Querétaro, aspectos de la ciudad de Guanajuato, la zona arqueológica de La Quemada en Zacatecas, San Luis Potosí, Monterrey, El Tajín, Castillo de Teayo, San Andrés Tuxtla, Chichén Itzá, Isla Mujeres, Uxmal, Campeche. Muestra los sitios de edificios coloniales, de vestigios prehispánicos o de vistas de calles; su intención obvia es no permitir el paso a indicios de modernidad [...] La edición mexicana del libro *Mexiko*, contrariamente a la alemana, muestra innumerables elementos de la modernidad.¹⁹

A partir de febrero de 1917 sus imágenes aparecieron debidamente acreditadas en la revista y su tema sería principalmente el de paisajes, salvo el retrato de un

¹⁸ Laura Muñoz, *op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁹ Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006, pp. 156-157.

grupo de guardias rurales durante los primeros años de la Revolución publicada en el número de octubre de 1919 (fig. 3).



Fig. 3. Hugo Brehme, Rurales en Amecameca, ca. 1911

El resto de fotografías que realizó del movimiento armado las hizo como colaborador de Agustín Víctor Casasola en la Agencia Mexicana de Información Fotográfica, pues ahora se sabe que fue importante para la agencia la contratación de fotógrafos externos y la adquisición o reproducción de imágenes de otros.²⁰ Sus fotografías muestran los festejos del Centenario de la Independencia, además del paisaje rural y urbano y el entorno de la Revolución, así como de los tumultos en la capital, los zapatistas en Cuernavaca²¹ o la entrada

²⁰ Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, México, Coordinación Nacional de Difusión del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014 (Col. Alquimia, 3).

²¹ Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

de Venustiano Carranza a la ciudad de México, también registró numerosas vistas de la Decena Trágica en febrero de 1913 y la invasión norteamericana al puerto de Veracruz en 1914 (fig. 4). En cuanto al proceso técnico, apunta Mayra Mendoza, quien ha estudiado esas imágenes:

[...] es meritorio reconocer la calidad de la óptica empleada por Brehme durante este periodo, ya que es posible admirar la perfección del detalle y de la profundidad de campo, como lo muestran los arcos del buque Bremen. Por lo general, las impresiones de esta época y de temática revolucionaria superan a las de otros fotógrafos en igualdad de circunstancias, posiblemente por la calidad manifiesta en su propuesta visual, que en otros fotógrafos empezaba a ceder en aras de la primicia periodística. Las imágenes de Brehme son impecables, y tal vez no sea aventurado aseverar que su preocupación no fue competir por la fotografía del suceso, sino conseguir un ensayo visual más cercano a lo que hoy llamaríamos fotografía documental.²²



Fig. 4. Hugo Brehme, Marineros alemanes del Bremen, Veracruz, abril-noviembre de 1914

²² Mayra Mendoza, "Hugo Brehme, una historia por contar", en Claudia Cabrera Luna, et. al., *Hugo Brehme y la Revolución Mexicana / Hugo Brehme und die Mexikanische Revolution*, DAAD Servicio Alemán de Intercambio Académico / Instituto Nacional de Antropología e Historia-Fototeca Nacional / Carbón4, 2009, p. 16.

Con el país en caos y con un largo tramo por recorrer hacia su pacificación, Arno nació en la ciudad de México el 2 de diciembre de 1914 y creció en el municipio de Tacubaya, el más poblado y modernizado después de la capital. Recibió su educación escolar en el Colegio Alemán, el cual tuvo como objetivos al momento de su fundación: educar a los niños en la tradición de sus antepasados, enseñar a los alemanes lo que necesitaban saber acerca de México, y familiarizar a los mexicanos con la cultura alemana, ya que ofrecía la sección para los germanófonos y la sección para los mexicanos que estudiaban el alemán como lengua extranjera.²³ El Colegio se ubicaba en la calle de Benjamín Hill en la colonia Hipódromo Condesa, muy cercano a las ruinas que formaron parte de la troje de la antigua hacienda de la Condesa, por lo que su infancia transcurrió entre Tacubaya y el centro de la capital del país donde se encontraba el negocio de su padre. Se transportaban en el tranvía eléctrico cuya primer ruta en 1900 fue precisamente la de Tacubaya-México, de la Plaza Cartagena a la Plaza de la Constitución, y para 1922 mantenían una estrecha relación socioeconómica a través del tranvía debido al número de corridas entre ambas poblaciones.²⁴

²³ Jürgen Buchenau, *op. cit.*, p. 81.

²⁴ Sergio Miranda Pacheco, *Tacubaya: de suburbio veraniego a ciudad*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 2007 (Serie Historia Moderna y Contemporánea, 47), p. 165.

En 1916 Hugo ya había cambiado su estudio al número 27 de la avenida 5 de Mayo,²⁵ donde diversificó el negocio proporcionando sus servicios, que incluían la filmación, el revelado y la ampliación, y añadió la venta de distintos productos tanto a residentes como a turistas. Señala Frost que fue él quien introdujo las tarjetas de navidad fotográficas en México así como los folletos turísticos de recuerdo con imágenes impresas que los turistas podían sacar y mandar por correo. Vendía también equipos importados para cámaras con sus respectivos accesorios, además de revelar e imprimir las fotografías que tomaban sus clientes. En su publicidad prometía que los pedidos por correo recibirían una “atención inmediata y esmerada”.²⁶ Como el estudio seguía prosperando, en marzo de 1920 comenzó a trabajar para Hugo el joven Luis Quintero, quien describió el equipo técnico que utilizaba Hugo:

²⁵ En información localizada en el Archivo Histórico de la Ciudad de México aparece que M. de la Flora ocupaba ese estudio fotográfico todavía en 1919 pero en el *Diario Oficial de la Federación* de 1916, se especifica que el taller de fotografía de Hugo Brehme ubicado en esa dirección deberá pagar la cantidad de diez pesos por concepto de renta. Vid. “M. de la Flora. Avenida del 5 de Mayo número 27. Fotografía”, Archivo Histórico de la Ciudad de México, Fondo Ayuntamiento y Gobierno del Distrito, Licencias en general, vol. 3008, exp. 2192. En el Sección de Licencias del Departamento de Empadronamiento Comercial de la Tesorería Municipal de la ciudad de México, se encuentra la solicitud de Hugo Brehme para “continuar con su Taller de Fotografía situado en el núm. 27 de la Ava. [sic] 5 de Mayo” el siguiente año fiscal; licencia que le fue concedida el 6 de agosto de 1921; “Brehme Hugo, Taller de fotografía”, Archivo Histórico de la Ciudad de México, Fondo Ayuntamiento y Gobierno del Distrito, Licencias: talleres, vol. 3225, exp. 15; y “Poder Ejecutivo. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Dirección General de Rentas del Distrito Federal. Subdirección de Contribuciones Directas. Departamento de Empadronamiento y Ajustes”, en *Diario Oficial de la Federación*, 24 de junio de 1916, primera plana.

²⁶ Susan Toomey Frost, *op. cit.*, p. 12.

[...] en ese entonces se usaban cámaras de fuelle que requerían placas de vidrio de 27 x 35 cms, mismas que, sostenidas por un grande y pesado tripié, Brehme utilizaba con no más de doce placas por viaje, ello debido a su gran peso y a lo delicado de su transporte. Si la emulsión del colodión sobre el vidrio se rayaba, la placa debía ser desechada. [...] Fue en el año 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 beneficioso, 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.²⁷

Con la pericia que adquirió Luis Quintero en la fotografía de retratos, aprendió a tomar muy bien todos las fotos de bodas y familias que le quitaban a Hugo mucho tiempo porque, comentaba Quintero, a pesar de que: "dominaba la técnica del retrato al dedillo, nunca le gustó; así, delegó en mí la actividad junto con los compromisos de primeras comuniones, bodas y eventos sociales",²⁸ de hecho, afirmaba Arno que era un "retratista innato, colaborador irremplazable durante 16 años que fue para mí un significativo maestro. [...] Usaba luz de día, que entraba por el techo de cristal y por los ventanales. Me intrigaba la forma como movía el cortinaje hasta lograr el fulgor o el suave difuso necesario para las fotografías"²⁹ (fig. 5).

²⁷ Luis Quintero, "Mis años con el señor Hugo Brehme" en *México Pintoresco*, *op. cit.*, pp. cclvi-cclvii.

²⁸ *Ibid.*, p. cclvii.

²⁹ Arno Brehme, *op. cit.*, pp. ccxlv-ccxlvii. Sobre el tema de la luz y el uso de las cortinas en los estudios fotográficos, *vid.* Rebeca Monroy Nasr, "El proceso enseñanza-aprendizaje de la fotografía en la Ciudad de México", en Aurelio de los Reyes (coord.), *La enseñanza del arte en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2010, pp. 321-322.



Fig. 5. Anuncio del estudio de Hugo Brehme en la calle 5 de Mayo

Al estudiar las relaciones germano-mexicanas entre 1918 y 1933, Stefan Rinke destaca que al finalizar la Primera Guerra Mundial el estado de las inversiones alemanas en el país eran buenas debido, por una parte, a que México ocupó el tercer lugar como destino de capitales alemanes en Latinoamérica y por otra:

El comercio entre ambos países adquirió una nueva base con la estabilización del marco y la suspensión de los controles aplicados al comercio exterior alemán. Es un hecho que durante varios años Alemania ocupó el segundo lugar —después de Estados Unidos— como socio comercial, lo cual pudo apreciarse especialmente en el ramo de las exportaciones mexicanas; en ese sentido, debe señalarse que no fue el petróleo, sino el café, el principal promotor de este desarrollo positivo, al grado de que la balanza comercial se mostró continuamente positiva para México en estos años.³⁰

³⁰ Stefan Rinke, *op. cit.*, p. 51.

Internamente, el movimiento revolucionario contribuyó a un proceso que fortaleció económicamente a la colonia alemana pues una vez que la ciudad regresó a sus actividades cotidianas, los alemanes cobraban sus artículos y servicios en pesos de oro cuando ya no fue necesaria la medida transitoria del papel moneda y se reanudó la circulación metálica, como quedó asentado en las memorias de la ferretera Casa Boker.³¹ Por ello no es extraño que en 1923 Hugo se embarcara a Alemania junto con su esposa Augusta y el pequeño Arno de tan sólo nueve años (fig. 6) con el fin de supervisar la publicación de su libro *México Pintoresco*. Su hermano menor Max, quien también era fotógrafo, vino desde Frankfurt a encargarse del negocio durante el año que Hugo le dedicó a la impresión de su libro.³²

³¹ Franz Böker, "Schicksal von Kapital und Arbeit im Hause Boker", Archivo Boker, Fondo Memorias, p. 6. Citado en Jürgen Buchenau, "Confronting a 'Bad Neighbor': A Case Study of U. S. Economic Warfare in Mexico City, 1938-1949", en *Cercles. Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone*, núm. 5, 2002, p. 79.

³² Max Brehme se embarcó en el puerto de Hamburgo con destino a México el 5 de mayo de 1923. Lista de pasajeros de la Hamburg-Amerika Linie, Archivo Estatal de Hamburgo, Alemania, volumen 373-7 I, VIII A 1 banda 296, p. 1086, microfilm núm. K_1848 [consultado en 2010].



Fig. 6. Fotógrafo no identificado, Arno Brehme con sus padres Augusta y Hugo Brehme, 1924

En la imagen podemos ver a la familia Brehme abordo del barco que los transportó en su viaje de regreso a México. Escribió Arno al respecto "conocí Eisenach por fotografías y cuando cumplí ocho o diez años tuve la fortuna de visitarla y abrazar a la mayoría de mis parientes. Nuestra estancia en Alemania duró un año..."³³ Hay que recordar que muchas de las imágenes que formaron parte del *México Pintoresco* circularon como postales para un amplio mercado de turistas que desde principios de la década de 1920 fue alentado por el gobierno mexicano para fomentar una nueva imagen de México en el extranjero. Para ello fueron de gran ayuda las guías de turistas publicadas en inglés, como la *Guide and Handbook for Travellers to Mexico City and Vicinity*, cuya edición de 1924 se

³³ Arno Brehme, *op. cit.*, p. ccxliii.

conformó únicamente con fotografías de Hugo o la *Terry's Guide to Mexico*, creada por el norteamericano, y socio de la Royal Geographical Society, Thomas Philip Terry que contenía, además de la información útil y práctica sobre costos, tipos de moneda y medidas, trámites migratorios, clima, transportes, comunicaciones, hoteles y restaurantes; la historia, el arte, la arquitectura, las lenguas y "razas" nativas, la geografía y el paisaje, la flora y la fauna y a diversas ramas de la economía de México.³⁴

En la edición de 1925 se anunciaba su trabajo como "Las más hermosas vistas de México" con una gran colección de postales artísticas, mientras que en la edición de 1927 Hugo es el único fotógrafo recomendado, afirmando que tiene "la más extensa, completa y bella colección de fotografías artísticas (paisajes, personajes, iglesias) de México. En muchos casos se trata de fotografías extraordinarias, a diferencia de las imágenes comunes". La guía declaró las postales de Brehme como la mejor colección de México a los precios más razonables. En la sección "Fotografía" de esa misma edición se hizo mención de su experiencia:

El aficionado interesado en fotografía de montaña hará bien, antes de emprender expediciones de escalada, en buscar el consejo de expertos con experiencia local. El Sr. Hugo Brehme, en la Av. 5 de Mayo 27 de la ciudad de México, cuyas extraordinarias fotografías de la vida mexicana en muchas de

³⁴ Se tituló originalmente *Terry's Mexico* en las ediciones de 1909, 1911 y 1923.

sus fases son un deleite para artistas y laicos, ha tenido quizá la más amplia experiencia en trabajo de montaña que cualquier otro fotógrafo en México. Sus fotografías están a la venta en las mejores tiendas.³⁵

Por su parte, al otro lado del Atlántico diversas revistas ilustradas se fundaron durante los años de la República de Weimar en Alemania: la *Hamburger Illustrierte Zeitung* en 1918, la *Münchener Illustrierte Presse* en 1923, *Uhu*, *Das Illustrierte Blatt*, *Koralle* y *Scherl's Magazin* en 1924, la *Arbeiter Illustrierte Zeitung* en 1925 y la *Kölnische Illustrierte Zeitung* en 1926. En estas revistas se empezó a desarrollar un lenguaje en donde fotografías de temas relacionados eran puestas en página de tal manera que contaban historias sin requerir de mucho texto adicional.³⁶

Aurelio de los Reyes destaca que el tema de México era un tópico recurrente de la prensa alemana de esos años, debido a que la neutralidad de México durante la Primera Guerra Mundial, pese a las presiones estadounidenses, mantuvo una gran simpatía de los alemanes hacia el país, además de la visita del general Plutarco Elías Calles a Alemania durante los meses de agosto y septiembre de 1924, por su parte los alemanes nombraron a un embajador especial para asistir a la toma de posesión del general Calles el 1 de diciembre de

³⁵ T. Philip Terry, *Terry's Guide to Mexico*, Boston & Nueva York, Houghton Mifflin Co., 1927, p. lxxxa.

³⁶ Robert Lebeck y Bodo Von Dewitz, *KIOSK. Eine Geschichte der Fotoreportage / A History of Photojournalism 1839-1973*, Colonia, STEIDL, 2001, pp. 110-112.

ese mismo año.³⁷ Como ejemplo del interés por lo mexicano, De los Reyes comenta:

Por lo que respecta a *Kölnische Illustrierte Zeitung*, la página 3 del número prospecto del 4 al 11 de julio de 1926 contiene el amplio reportaje "Die Madonna von Guadalupe" sobre la Villa de Guadalupe, de Hugo Brehme, ilustrado con siete fotografías suyas (fig. 7) [...] En abril de 1927, la revista publica una fotografía de Brehme de una sombrerería en el mercado del Volador en el Zócalo capitalino.³⁸

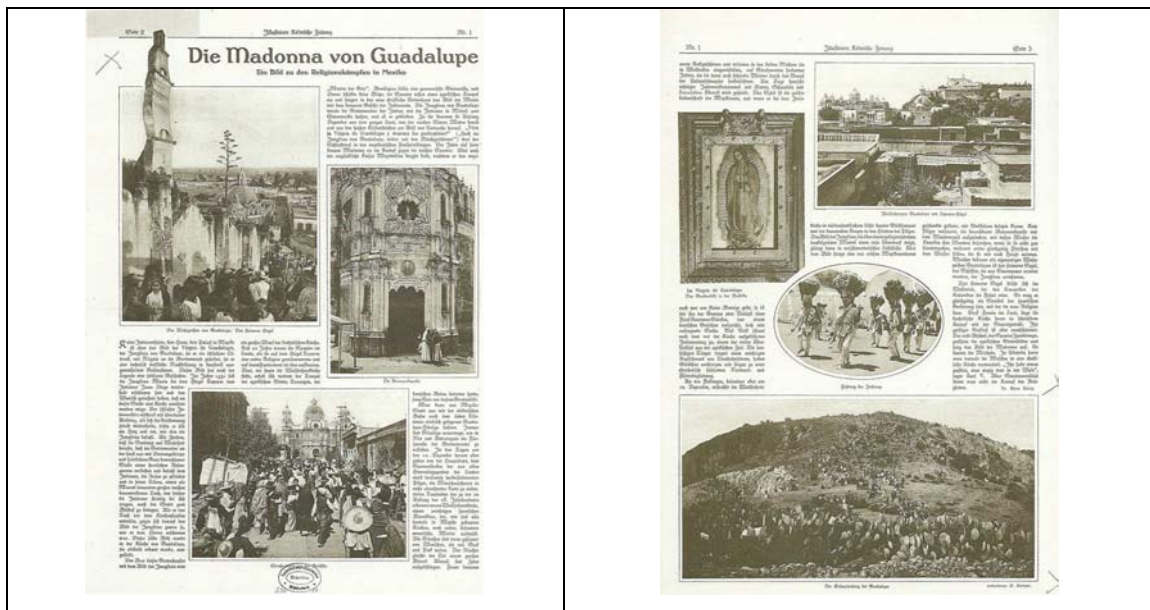


Fig. 7. Hugo Brehme, "Die Madonna von Guadalupe" en *Kölnische Illustrierte Zeitung*, 1926

Publicaciones más especializadas de geografía y geología también se interesaron en las imágenes sobre México de Hugo, por ejemplo, en 1925 fueron publicadas 23 de sus fotografías en el libro de Geo A. Schmidt, *Mexiko* sobre la geografía de

³⁷ Aurelio de los Reyes, *Sucedió en Jalisco o los cristeros. De cine, de cultura y aspectos del México de 1924 a 1928. Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. III, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM / Instituto Nacional de Antropología e Historia / Seminario de Cultura Mexicana, 2013.

³⁸ Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, op. cit., p. 149.

México, en 1927 *Mexiko. Kultur und Wirtschaft* de Alexander Stelzmann sobre su cultura y economía, en 1928 *Mexiko. Land, Volk und Wirtschaft* de Karl Sapper sobre el país, la gente y la economía en 1930 el libro *Geografía de México* de Jesús Galindo y Villa³⁹ y en 1934 *La América del Sur* de Schumacher publicada por la editorial Atlantis de Berlín,⁴⁰ entre otros.

Además de mostrar sus imágenes en postales, revistas y libros, a Hugo también le interesaba participar en exposiciones, entre las que destaca la “Primera Exposición de Arte Fotográfico Nacional” que se llevó a cabo en agosto de 1928 en los Salones Carta Blanca de la calle Madero, pues mostró la confrontación que para entonces existía entre la nueva y la vieja fotografía. La primera estaba identificada con Edward Weston y Tina Modotti, quienes llegaron a México en 1923 interesados en conocer el renacimiento del arte mexicano posrevolucionario y en poco tiempo formaron parte del círculo vanguardista de artistas mexicanos; la segunda estaba asociada a la corriente pictorialista con Antonio Garduño y el propio Hugo.

³⁹ Geo A. Schmidt, *Mexiko*. Segunda edición ampliada, Berlin, Dietrich Reimer, 1925 y Jesús Galindo y Villa, *Geografía de México*, Barcelona, Editorial Labor, 1930. Las reseñas de ambos libros se publicaron en la *Geographische Zeitschrift* [Revista Geográfica], núm. 32 de 1926 y la núm. 37 de 1931, en las p. 331 y p. 635 respectivamente.

⁴⁰ Hugo Brehme es mencionado como uno de los fotógrafos colaboradores de dicha publicación en *La Farmacia. Órgano de la “Sociedad Farmacéutica Mexicana”*, II época, núm. 13, 15 de febrero de 1934, p. 160.

En la exposición fueron premiados Tina Modotti y Brehme; un reportero de *El Universal Ilustrado* describe que "México Lindo es la sección que exhibe Hugo Brehme. Sugestivos paisajes de nuestro país han sido captados por su cámara fotográfica. Todos los trabajos de Brehme, revelan al artista. [...] Entre sus mejores cuadros citaremos: 'Atardecer en la Laguna del Carmen' y 'Vista panorámica de la Habana'."⁴¹ Al año siguiente mandó las mismas fotografías exhibidas a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, donde obtuvo uno de los premios en el concurso de fotografía.⁴²

Sobre los estudios de fotografía que tuvo su padre, Arno recordaba el que le compró al fotógrafo sueco Emilio Lange en 1928:

[...] en la avenida Madero donde está hoy la Torre Latinoamericana. Lange, con gran sentido del humor y de la publicidad anunciaba su negocio así: "Madero número 1, teléfono número 1, calidad número 1." Efectivamente tenía el teléfono no. 1 de la ciudad y su negocio se localizaba en el no. 1 de la calle de Madero, así que el slogan resultaba cierto y muy llamativo. Con la adquisición del negocio se obtuvo la clientela del señor Lange, misma que poco a poco aumentó con los miembros de la comunidad alemana.⁴³

⁴¹ "La interesante exposición fotográfica", en *El Universal Ilustrado*, 23 de agosto de 1928, p. 55. En 1929 se llevó a cabo otra exposición en la Galería de Arte Moderno con los artistas Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero como jurados, quienes en un tono modernista manifestaron que las fotografías deberían ser una expresión de la naturaleza del medio y no imitar a las bellas artes, no obstante, se premió una fotografía de Hugo Brehme.

⁴² El pabellón de México para la exposición fue obra del arquitecto yucateco Manuel Amabilis, basado en las características del arte prehispánico, o como él lo llamaba "arte arcaico nacional", tales como ritmos armónicos, simetría diagonal, e intervención de la pintura en la escultura y arquitectura. Manuel Amabilis, *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929, pp. 24 y 26.

⁴³ Arno Brehme, *op. cit.*, p. ccxlv.

Durante su estancia en ese estudio, Hugo y su asistente Luis Quintero tuvieron oportunidad de probar una nueva cámara. El 11 de junio de 1928 el piloto aviador capitán Emilio Carranza realizó un viaje sin escalas de la ciudad de México a Washington, D. C., pero al día siguiente se vio obligado a hacer un aterrizaje forzoso en Mooresville, Carolina del Norte, a 500 km de la capital norteamericana. Aterrizó finalmente en Washington pasada la una de la tarde del 12 de junio, y a pesar de que no se había logrado la meta, fue recibido por el presidente norteamericano Calvin Coolidge en la Casa Blanca con grandes honores. Un mes más tarde y después de varios intentos por regresar al país sin que el mal tiempo se lo permitiera, el 12 de julio Carranza perdió la vida en medio de una tormenta en la región boscosa de Mount Holly, Nueva Jersey.⁴⁴ Escribió Luis Quintero:

Recuerdo muy bien cuando el señor Brehme vio por primera vez la cámara de 35 milímetros. Incrédulo de que semejante cosa pudiera tomar buenas fotos, exclamó: "vamos a ver qué es esto", y me mandó a hacer las tomas del entierro del coronel [sic] Carranza, el famoso aviador. El día estaba nublado, oscuro y lluvioso. Tomé las fotos únicamente con la pequeña "Leica", al igual que el señor Brehme, no le otorgaba ningún crédito. La sorpresa fue mayúscula: al revelar los rollitos, su calidad nos dejó admirados y de inmediato nos encariñamos con la pequeña cámara. Sin embargo, él estaba tan acostumbrado a la suya grande que jamás sacó provecho del formato que con el tiempo conquistaría al mundo.⁴⁵

⁴⁴ "La terrible tragedia aérea en que pereció E. Carranza", en *Excelsior*, 14 de julio de 1928, primera plana.

⁴⁵ Luis Quintero, *op. cit.*, p. cclx.

El que Hugo no "sacara provecho" del formato y la calidad de la cámara Leica en ese momento, confirma que fue idea de Arno incorporarla en el negocio familiar a su regreso de Alemania, como veremos más adelante.

Hugo también fue el traductor de artículos técnicos tomados de publicaciones extranjeras, que se reproducían entre otras en *Helios. Revista Mensual Fotográfica* cuyo primer número salió a la luz el 1 de enero de 1929, bajo la dirección de Luis G. de Guzmán y donde se publicaron abundantes anuncios de firmas como American Photo Supply, La Rochester, Foto Mántel, Kodak Mexicana, además del propio Brehme.⁴⁶ Igualmente fue colaborador de la revista *Nuestra Ciudad*, donde en julio de 1930 se hizo un recuento de su biografía, mencionando entre otros temas que era corresponsal fotográfico de numerosas publicaciones europeas y norteamericanas, contaba cómo en 1925 la casa editora Ernst Wasmuth A. G., de Berlín, comisionó a Brehme para que se encargara del tomo *Mexiko* como parte de la serie *Orbis Terrarum*, el cual "con doscientas cincuenta y seis reproducciones perfectas, ha dado a conocer el México de los panoramas inmensos y el México arquitectónico en el pasado y en el presente", asimismo destacaba que ganó un primer premio en la antes mencionada exposición que

⁴⁶ *Helios. Revista Mensual Fotográfica*, año 1, núm. 1, 1 de enero de 1929.

organizó la Asociación de Fotógrafos Mexicanos con fotografías "a la goma bicromatada."⁴⁷

El 6 de febrero de 1930 el estudio de Brehme sufrió un incendio originado en el último piso del edificio contiguo, el Hotel Guardiola, comunicándose al techo del estudio ubicado en el cuarto piso del edificio situado en la esquina de las avenidas Madero y San Juan de Letrán (hoy Eje Central). Aunque los bomberos acudieron en cuanto se les dio aviso, se consumió gran parte del establecimiento debido a que el techo del estudio era de doble altura por lo que no se pudo ver el humo y las llamas hasta que éstas tomaron grandes proporciones.⁴⁸ Sin embargo, a pesar del siniestro Hugo Brehme se recuperó exitosamente y "continuó laborando, siendo de notarse ahora, el entusiasmo con que el señor Brehme colabora con el Gobierno a [sic] una propaganda en favor del turismo internacional."⁴⁹

Mientras la fama de Hugo seguía cosechando frutos, la situación en Alemania se estaba tornando más compleja, y por ende, aunque en menor medida, la de la colonia alemana en México. Como lo ha señalado su nieto Dennis, la familia Brehme en general nunca estuvo interesada en la política; sin embargo, la colonia alemana apoyaba a Hitler en 1930 por varias razones: la

⁴⁷ "El artista fotógrafo Hugo Brehme", en *Nuestra Ciudad*, año 1, núm. 4, julio de 1930, p. 57.

⁴⁸ "Nada se salvó en la conocida casa artística", en *Excélsior*, 7 de febrero de 1930, Segunda sección, primera plana.

⁴⁹ "El artista fotógrafo...", *Idem*.

promesa de la derecha radical de ayudar a las plazas comerciales alemanas, el miedo al comunismo tanto en México como en Alemania y un "idealismo del expatriado alemán" con una ideología que creaba un fuerte vínculo cultural y político entre la patria y la comunidad alemana.⁵⁰ Dicho vínculo se logró principalmente a través de la educación escolar, es decir, el Colegio Alemán (figs. 8 y 9), el cual:

[...] fue una institución central para los esfuerzos por conservar el *Deutschtum*, la "germanidad", de los emigrantes y otros alemanes radicados en México. Aunque fue incorporado al sistema educativo nacional en 1927 —con todo y que la prohibición de enseñanza religiosa era válida también para esta institución—, no hubo cambios drásticos en su esquema de funcionamiento porque el colegio continuó gozando de buena reputación entre las élites mexicanas. De hecho tan nutrido era el número de mexicanos que enviaban a sus hijos a dicha escuela, que la natural socialización entre estudiantes alemanes y mexicanos fue vista por los responsables de la política cultural alemana como un riesgo para la conservación del "carácter alemán" de la escuela. Para los defensores de la política activa del *Deutschtum* se trataba de contrarrestar las tendencias de adaptación; sin embargo, para su frustración, la paulatina desgermanización de esta escuela no pudo ser contenida, tanto por los variados intereses de los grupos de *Auslandsdeutsche* [asociaciones de alemanes residentes en México y mexicanos de origen alemán] como por la tendencia nacionalista en la política educativa mexicana.⁵¹

⁵⁰ Brígida von Mentz, "Notas en torno a la 'colonia alemana' y al problema de la 'identidad nacional' de sus miembros y de las clases propietarias en México", en Brígida von Mentz, *et. al., Los empresarios alemanes, el Tercer Reich y la oposición de derecha a Cárdenas*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1987, vol. 1, (Colección Miguel Othón de Mendizábal, 11), pp. 323-333.

⁵¹ Stefan Rinke, *op. cit.*, p. 55.



Fig. 8. Hugo Brehme, Colegio Alemán, ca. 1930



Fig. 9. Hugo Brehme, Sello del estudio en Madero Nº 1, ca. 1930

Esta fotografía del Colegio Alemán es una de las muchas que realizó Hugo a lo largo de toda su vida, pues como comenta su nieto Dennis, tomó importantes eventos de la escuela para diversas publicaciones o los anuarios.⁵² Al respecto apunta Michael Nungesser que de acuerdo con los informes del Colegio "editados por el director Traugott Böhme, las promociones de 1920 a 1923 contienen fotos de edificios, cuerpo docente, cursos, concursos deportivos, presentaciones de teatro, paseos y ejercicios de scouts."⁵³

Arno completó sus estudios de primaria y secundaria en el Colegio Alemán y aunque éste certificaba los exámenes de bachillerato desde 1918, el joven Brehme, apoyado siempre por su padre, se fue a estudiar durante dos años la

⁵² Comunicación vía correo electrónico con Dennis Brehme, 3 de julio de 2010.

⁵³ Michael Nungesser, "El México de Brehme en libros y revistas", en Michael Nungesser, *op. cit.*, p. 73.

carrera que ofrecía la Escuela Estatal de Fotografía en Múnich. El 25 de marzo de 1931 el Deutsches Reich le otorgó el pasaporte y para su despedida Hugo le organizó una reunión en su estudio fotográfico un mes después, el 27 de abril⁵⁴ (fig. 10). Tres días más tarde Arno se embarcó hacia Alemania, junto con su madre, en el puerto de Veracruz el 30 de abril de 1931.⁵⁵



Fig. 10. Fotógrafo no identificado, Comida de despedida para Arno, 27 de abril de 1931

1.1.1. Arno y su aprendizaje en Alemania: Die Münchner Fotoschule

La Münchner Fotoschule (Escuela de Fotografía de Múnich) tiene una historia peculiar. Se fundó al iniciar el siglo XX, el 15 de octubre de 1900, y sus

⁵⁴ Dennis Brehme, "Hugo Brehme: un gigante de la fotografía mexicana", en *Alquimia*, año 6, núm. 16, invierno de 2002-2003, p. 16.

⁵⁵ "Brehme Hartman, Arno Hugo", Archivo General de la Nación, Secretaría de Gobernación, Departamento de Migración, Alemanes, caja 3, exp. 218, 19 de agosto de 1933.

antecedentes se remontan al nuevo tipo de escuela de arte en Alemania cuyo desarrollo partió de la institución pedagógica que en las artes aplicadas destacaba el carácter de taller. Por lo que, la idea de Hermann Obrist y Wilhelm von Debschitz en Múnich, de Bernard Pankok en Stuttgart y de Henry van de Velde en Weimar, de equiparar una formación en los talleres a la estructura organizativa de la escuela fue de gran avanzada.

El intento de volver a aproximar recíprocamente al arte con la vida consistía en una formación técnica, clases de taller y una práctica vinculada a modelos para la industria. Las instituciones pedagógicas del arte de Henry van de Velde en Weimar (1902, fundación del "Seminario de Artes Industriales"; 1906, de la "Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado", inaugurada en 1907) y los "Talleres de Aprendizaje y Experimentación de Arte Aplicado y Arte Libre" fundados por Hermann Obrist y Wilhelm von Debschitz en Múnich en 1902, forman parte de los precedentes más importantes de la Bauhaus en Alemania.⁵⁶ De hecho Walter Gropius, ya antes de 1914, se interesó por el instituto privado de arte múnichés y se informó mediante visitas sobre su práctica docente basada en talleres.⁵⁷

El instituto múnichés se articulaba en talleres unitarios según los materiales que allí se elaboraban (por ejemplo, madera, metal, textiles, cerámica). Sin

⁵⁶ Ekkehard Mai, "Academias de Bellas Artes en transformación. En torno a la reforma de la educación de los artistas en el siglo XIX. Los ejemplos de Berlín y Múnich" en Hans M. Wingler, *Las escuelas de arte de vanguardia, 1900-1933*, Madrid, Taurus, 1980, p. 44.

⁵⁷ Helga Schmoll von Eisenwerth, "La Escuela Debschitz de Múnich", en *Ibid.*, pp. 71-72.

embargo, no estaban rigurosamente separados unos de otros como en las academias tradicionales y en las escuelas de artes y oficios estatales o municipales. Correspondía en mucha mayor medida a los principios modernos de la Escuela Debschitz el que cada estudiante pudiera trabajar, y de ser posible incluso tuviera que hacerlo, en todas las disciplinas, con cada uno de los materiales y por ende en todos los talleres. Pero también es característico del espíritu liberal de Debschitz que no instituyera ningún reglamento para ello, sino que dejara a la individualidad de los alumnos que decidiera hacia dónde se inclinaban su impulso creativo y su curiosidad.⁵⁸

Una peculiaridad de los "Talleres de Aprendizaje y Experimentación de Arte Aplicado y Arte Libre" la constituía el curso de fotografía, uno de los primeros en un instituto de este tipo, dirigido por Wanda von Kunowski. Poseía además una formación de pintora y trabajaba como diseñadora de arte industrial (metal, joyería) en la Escuela Debschitz, pero era ante todo una maestra en la especialidad fotográfica del retrato. De su cámara proceden retratos fotográficos del círculo de la Escuela Debschitz (profesores, alumnos), así como fotografías de objetos realizados en la Escuela (trajes y joyas, entre otras cosas).⁵⁹

⁵⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁹ Entre otras, *Kunst und Handwerk* [Arte y Artesanía], *Kunst für Alle* [Arte para todos], *Kunstchronik* [Crónica del Arte], *Dekorative Kunst* [Arte Decorativo], *Kunstgewerbeblatt* [Boletín de las Artes Industriales], *Deutsche Kunst und Dekoration* [Arte y Decoración en Alemania], *Zeitschrift für Innendekoration* [Revista de Decoración de Interiores], *Stickereizeitung und Spitzenrevue* [Revista

La Münchner Fotoschule,⁶⁰ por su parte, fue reestructurada en 1921 al entrar en vigor la nacionalización de la institución, por lo que sus clases se modificaron: en el nivel básico, los alumnos se familiarizaban durante dos años con los fundamentos teóricos y prácticos de la fotografía. El certificado final equivalía al examen final de oficial artesano, con lo cual la Escuela sustituía la formación de maestría. El segundo nivel permitía a los artesanos fotógrafos complementar sus conocimientos y habilidades en una carrera de un año. En mayo de 1922 se estableció en la Escuela un departamento de técnica cinematográfica para la formación de camarógrafos y proyccionistas como materia independiente (fig. 11). El requisito de admisión a esta carrera de dos semestres con la calificación final de “operador de cine” era haber cursado con éxito el primer año de la Escuela de Fotografía o tener una formación equivalente. El plan de estudios abarcaba estética cineasta, práctica cinematográfica, cinematografía aérea y microcinematografía, al igual que derecho cinematográfico. Estas materias se complementaban con lecciones de

de Bordados y Encajes], *Textile Kunst und Industrie* [Artes Textiles e Industria], *Deutsche Goldschmiedezeitung* [Revista Alemana de Orfebrería], *Die Goldschmiedekunst* [La Orfebrería], *Archiv für Buchgewerbe* [Archivo del Libro].

⁶⁰ A través de los años ha recibido diversos nombres: entre 1900 y 1904: Lehr und Versuchsanstalt für Photographie; entre 1904 y 1928: Lehr und Versuchsanstalt für Photographie, Chemie, Lichtdruck und Gravüre; entre 1928 y 1954: Bayerische Staatslehranstalt für Lichtbildwesen; entre 1954 y 1999: Bayerische Staatslehranstalt für Photographie; y entre 1999 y 2002: Staatliche Fachakademie für Fotodesign München. A partir del 2002 se incluyó como estudios de diseño en la Facultad de Ciencias Aplicadas de la Universidad de Múnich.

dramaturgia, crítica cinematográfica, historia del arte, investigación de vestuario y economía nacional, impartidas en cooperación con la Universidad de Múnich.⁶¹



Fig. 11. Cartel del departamento de técnica cinematográfica de la Münchner Fotoschule, 1930

A mediados de 1920 se fueron introduciendo experimentalmente materias opcionales adicionales con el fin de calificar a los alumnos de la Escuela para una vida profesional más allá del negocio de retratos, mismo que se encontraba en crisis y parecía fuera de moda: microfotografía y macrofotografía, diseño de carteles o –para los alumnos masculinos– cursos de fotografía aérea. Hanna Seewald, profesora desde 1926, complementó el curso de fotografía de retratos (fig. 12) con estudios al aire libre, enfocados más bien como reportajes. A la vez

⁶¹ Ulrich Pohlmann y Rudolf Scheutle, *Lehrjahre, Lichtjahre: Die Münchner Fotoschule 1900-2000*, Múnich, Schirmer / Mosel, 2000, pp. 32-33.

estuvo experimentando en el ámbito del reportaje gráfico, la fotografía de carteles y anuncios y la fotografía abstracta. En esta época, Willy Zielke, director del segundo nivel en la escuela hasta su retiro en 1934, tuvo grandes éxitos personales tanto con sus tomas de materiales inspiradas en la Nueva Objetividad y sus montajes fotográficos como con sus bromóleos realizados con pinturas naturales en tres y cuatro colores, trabajos que se dieron a conocer en varias publicaciones especializadas a nivel nacional e internacional.⁶²



Fig. 12. Hanna Seewald, *Modestudie Elsa-Charlotte S.*, 1932

⁶² Zielke fue expositor en la *Film und Foto* de Stuttgart y en la Exposición Internacional de Milán en 1931 y fue galardonado por la Royal Society of Great Britain con la Medalla de Londres. Sus éxitos pedagógicos fueron diversas publicaciones de trabajos de sus alumnos en las revistas especializadas *Das Deutsche Lichtbild* [La Fotografía Alemana], *Das Atelier des Photographen* [El estudio del fotógrafo] y *Photographische Rundschau* [Revista Fotográfica].

La influencia de la exposición internacional *Film und Foto*, organizada en 1929 por el Deutsche Werkbund en Stuttgart fue muy clara en la muestra anual de la Escuela, el fotógrafo Franz Roh sorprendido, comentaba: "Se veía que los jóvenes habían emprendido nuevos caminos, a pesar del conservadurismo de Múnich. Se trata de no presentarse como una retaguardia 'estatalmente cautelosa, titubeante' dentro de esta vida nueva y drástica que está naciendo en la fotografía en todas partes."⁶³ A partir de ese momento se implementó la introducción obligatoria de la microfotografía, la radiografía y la fotografía de carteles y anuncios, aparte de la fotografía aérea como materia opcional con la idea de que los egresados no tuvieran que dedicarse forzosamente a la fotografía de retratos, que había sido la disciplina por excelencia de la Escuela. Sin embargo, Franz Grainer, uno de los docentes defensores de valores conservadores advirtió de no acabar con el uso y procedimientos de la impresión fina en el ámbito de la fotografía de retratos, ya que una atribución de la Escuela consistía en salvaguardar las tradiciones. Grainer no veía en las impresiones "la imitación de técnicas pintorescas", sino una posibilidad de lograr la "homogeneidad fotográfica".⁶⁴ Frente a esta presión, el director Hans Spörl se vio en la necesidad de publicar un escrito sobre

⁶³ Ulrich Pohlmann, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁴ Sergiusz Michalski, *New Objectivity. Neue Sachlichkeit – Painting in Germany in the 1920s*, Colonia, Taschen, 2003, p. 185.

“Cuestiones básicas de organización” para debilitar las críticas en contra de la Escuela y trazar el desarrollo para el futuro, y aseguraba:

Aún falta entender que la actividad fotográfica hoy en día no se puede saturar en los trabajos por encargo, sino que también tiene que atender las necesidades creadas por la era moderna. Lo realista en la fotografía tiene un gran eco en los editores de revistas ilustradas semanales o mensuales para su uso en las portadas o como ilustración de textos, como parte de carteles y anuncios, etc. Si vemos el aspecto nada secundario del dinero, constatamos que hoy en día, esta área de la fotografía es mucho más exitosa que la producción de retratos convencionales que se solicitan cada vez menos.⁶⁵

A mediados de 1930 se montó en Múnich la exposición internacional *Das Lichtbild*, cuya base se conformó por las fotografías más importantes de la exposición *Film und Foto* (fig. 13) de Stuttgart, con una sección histórica encomendada al fotógrafo Franz Roh.⁶⁶ La comisión encargada de organizar la muestra se componía entre otros de Paul Renner, Eduard Wasow, fotógrafo y durante poco tiempo docente de la Escuela de Fotografía, y Wolfgang von Wersin, director del museo Die Neue Sammlung y a quien le tocó también negociar con Spörl acerca de una participación de la Escuela. Renner pronunció el discurso inaugural de la exposición, en donde se refirió a la tecnología como una inundación que anegaba el viejo paisaje cultural y que parecía quedarse:

"Estamos convencidos que esta marea no desaparecerá nunca. Y ahora estamos

⁶⁵ Ulrich Pohlmann, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁶ Andreas Haus y Michel Frizot, "Figures of Style. New Vision, new Photography" en Michel Frizot (ed.), *The New History of Photography*, Colonia, Könemann, 1998, pp. 469-470.

haciendo lo único que podemos hacer. Nos familiarizamos con el grotesco elemento de lo mecánico. [...] Miramos a los hechos, que no son creación nuestra, a la cara, y concluimos aquello que estamos obligados a hacer como responsables de la cultura de nuestro tiempo."⁶⁷

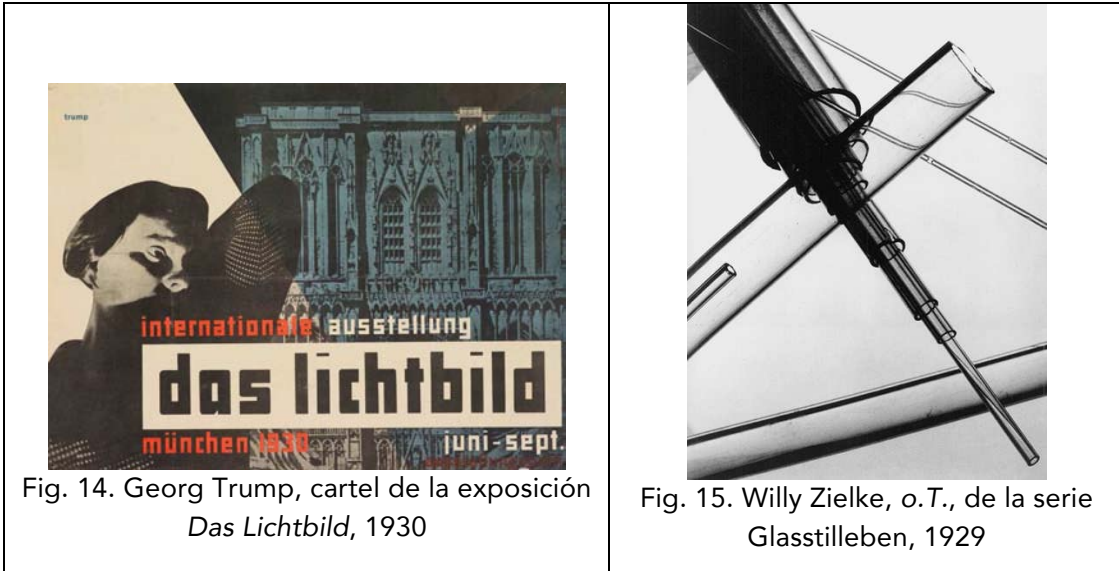


Fig. 13. Cartel de la exposición *Film und Foto*, Stuttgart, 1929

La exposición, que le permitió a Múnich el primer contacto con las innovaciones en imágenes de la Nueva Visión, tuvo lugar del 5 de junio al 5 de septiembre de 1930 (fig. 14) en la sala II del Parque municipal de exposiciones y abarcaba un total de casi 2,200 piezas, entre las cuales alrededor de 1,500 imágenes eran de 89

⁶⁷ Paul Renner, "Das Lichtbild", en *Die Form. Zeitschrift für gestaltende arbeit*, año 5, núm. 14, 15 de julio de 1930, pp. 377-378.

fotógrafos alemanes.⁶⁸ Múnich estuvo representada por 36 fotógrafos y la exposición contó con más de 15,000 visitantes. Algunos de los representantes extranjeros de la exposición fueron Aenne Biermann, Bill Brandt, Imogen Cunningham, Walker Evans, Florence Henri, August Sander y Edward Weston. Entre los ex alumnos de la Escuela de Fotografía que participaron estuvieron Germaine Krull, Lotte Jacobi, József Pécsi, Hedda Reidt, Lotte Reichmann, Otto Eisenschink y Willy Zielke⁶⁹ (fig. 15).



En el verano de 1932, cuando Arno era parte de los estudiantes de la Escuela, el historiador del arte Arthur Schlegel asumió la sucesión de Hans Spörl como

⁶⁸ Inka Graeve Ingelmann, "Mechanics and Expression: Franz Roh and the New Vision – A Historical Sketch", en Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner y Maria Morris Hambourg (eds.), *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2014.

⁶⁹ Ulrich Pohlmann, *op. cit.*, p. 37.

director. En 1930, Schlegel participó en la mencionada exposición *Das Lichtbild* con el departamento de fotografía del seminario de historia del arte de Marburgo. Consciente de que algunos aspectos de la formación fotográfica en la Escuela de Fotografía ya no correspondían a las necesidades de la época, Schlegel retomó los planes de reforma de su antecesor y los siguió desarrollando. Sus críticas consistían en señalar el predominio de la fotografía de retratos y el enorme tiempo que se dedicaba al retoque y a los procedimientos de impresión fina, aunque estas técnicas según él ya habían perdido su importancia.

En un plan exhaustivo de reformas presentó sus propuestas para una reestructuración de la formación, empezando con la elaboración de catálogos de autores y de material para la biblioteca, la reintroducción de cursos de historia del arte, así como establecer un departamento de fotografía de historia del arte y de llevar a cabo más excursiones en el contexto de la historia arquitectónica con los estudiantes. Schlegel consideraba que toda el área de museos constituía un importante campo de actividad para los fotógrafos profesionales; veía también grandes posibilidades para los egresados en el periodismo fotográfico y en la fotografía aérea. Pretendía ampliar la microfotografía para convertirla en un vasto departamento de fotografía de ciencias naturales, pero lo más importante de sus planes era crear más bloques de clases consecutivas para dedicarlas a la práctica

de la fotografía mediante cambios de horarios y aplicar ciertos recortes en las materias teóricas⁷⁰ (fig. 16).



Fig. 16. Páginas del reportaje sobre la Münchner Fotoschule en la revista *Münchner Illustrierte Presse*, 1935

Sin duda Arno Brehme hubiera agradecido los recortes en las materias teóricas que se proponía aplicar el director Schlegel, puesto que durante los años que asistió a la escuela, de mediados de 1931 a principios de 1933, cursó el Programa Fotográfico y el de Técnica Cinematográfica y aseguraba que lo que había aprendido de los alemanes fue "una enseñanza demasiado teórica. Recuerdo que en un curso de cine, jamás me dejaron usar la cámara ni menos filmar algo.

⁷⁰ *Idem.*

Aprendí muchas cosas que en realidad solidifiqué en la práctica, en el estudio de mi padre”⁷¹ (fig. 17).



Fig. 17. Fotografía no identificada, Arno Brehme en una de las clases de la Münchner Fotoschule, 1932

Tal como lo comenta Arno, quien se puede apreciar al fondo en la imagen, en los ejercicios fotográficos eran los maestros quienes interactuaban con los modelos y no los alumnos. Aunque no pudo beneficiarse de las reformas que tenía en mente el nuevo director, sí es cierto que el joven Brehme vivió el movimiento de la Nueva Visión alemana.

⁷¹ “Entrevista a Arno Brehme”, en *Fotoguía*, vol. 1, núm. 1, 5 de junio de 1971, p. 26.

1.1.2. El regreso a México

En München, Arno obtuvo la visa para regresar a México el 6 de julio de 1933 y llegó al puerto de Veracruz el 6 de agosto.⁷² Después de haber aprendido una nueva manera de ver el mundo que había propuesto la Nueva Visión, la cual traía consigo un cambio estético en el lenguaje de imágenes, la vuelta a México para Arno consistió en retratar en el estudio de su padre a "niños, personas y grupos... [decía] era terrible",⁷³ aunque por los anuncios de Hugo Brehme desplegados en una gran variedad de publicaciones durante la década de 1930, es posible saber que también se hizo otro tipo de trabajo, principalmente relacionado al turismo. Apunta Toomey Frost que en su producción de postales predominaron los destinos turísticos:

Las imágenes de la Ciudad de México, Xochimilco y otros destinos cercanos a la capital forman un tercio de las postales de Brehme. Los volcanes – Popocatépetl, Ixtaccíhuatl y Pico de Orizaba, por este orden– conforman el segundo motivo más importante de las postales. [...] Las imágenes del Estado de Veracruz superan en número a las de Taxco, Cuernavaca y Puebla, por este orden. Cuando México se abrió al desarrollo y al turismo, las lentes de Brehme siguieron los vagones de ferrocarril. Cuando las carreteras cortaban las montañas, Brehme documentó los moteles que surgían a lo largo de ellas.⁷⁴

⁷² Visa y pasaporte de Arno Brehme. Archivo particular Familia Brehme.

⁷³ "Entrevista a Arno Brehme", *op. cit.*, p. 26.

⁷⁴ Susan Toomey Frost, "Las postales de Hugo Brehme", en Michael Nungesser (ed.), *op. cit.*, p. 47.

En ese sentido y específicamente sobre el trayecto hacia Acapulco, escribió Arno:

En varias ocasiones lo acompañé [a Hugo] al puerto. ¡Cómo ha cambiado desde entonces! En esos tiempos, la década de los treinta, todo era diferente: la carretera, para empezar, era una tortura. Muy angosta, con curvas muy pronunciadas, tapizada de arena que propiciaba el derrape de los neumáticos. Cuando llovía se convertía en lodoso arroyo. Todavía hoy algunos tramos de la vieja carretera México-Cuernavaca muestran lo que era viajar en ella. La parte más difícil era antes de Taxco; el empinado camino hacía que los motores se calentaran. Descansábamos en Chilpancingo, [...] en modestos hoteles. [...] Una vez en Acapulco nos hospedábamos en grandes palapas cubiertas con techos de paja, nada parecido a los lujosos hoteles de ahora.⁷⁵

La carretera que menciona Arno se terminó de construir en 1935 bajo la presidencia de Pascual Ortiz Rubio y siendo Juan Andrew Almazán titular de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Para el desarrollo del pueblo, en el que vieron gran potencial turístico y portuario, se nombró una Comisión de Programa a cargo del urbanista Carlos Contreras y, junto con él, colaboraron los arquitectos Juan Legarreta, José López Moctezuma y, los aún pasantes, José Garduño y Justino Fernández.⁷⁶ En cuanto a la zona hotelera, el arquitecto Carlos González Lobo destaca el proyecto arquetípico de un centro de turismo en Playa de Hornos y el Cerro del Herrador, en el cual Juan Legarreta “pretendía hacer uso de los accidentes topográficos o las emergencias para jalonar, coronándoles, el

⁷⁵ Arno Brehme, *op. cit.*, pp. ccxlvii-ccxlviii.

⁷⁶ Carlos González Lobo, “Prólogo”, en Justino Fernández, *Aportación a la monografía de Acapulco*, edición facsimilar de 1932, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004, p. v.

perfil urbano y conseguir en ese punto la ansiada vista plena y la brisa que por entonces se denominaba ventilación cruzada.”⁷⁷

Debido a la creciente afluencia turística de la época, las fotos de Arno y Hugo aparecieron en las revistas *Mexican Life. Mexico's Monthly Review*, *México de la Rotary International*, *Turismo Nacional. Guía mensual del turista* (Órgano de publicidad de la Sociedad Geográfica, Histórica y Exploradora de Turistas) y *Mexico This Month* de Anita Brenner (figs. 18 y 19).

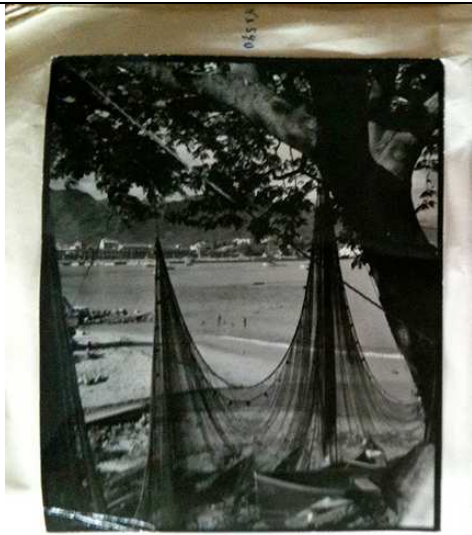


Fig. 18 Arno Brehme, Álbum # I. León. San Juan de los Lagos. Aguascalientes. Zacatecas. Granes Típicos Zac. Ruinas de Chicomostoc. Torreón, Coah. Río Nazas, Coah. Durango, Dgo. Palmito la Zarca. Parral, Chih. Ciudad Juárez. Gasolineras y Carreteras



Fig. 19 Anuncio de Acapulco publicado en la revista *Mexico This Month*, vol. III, núm. 5, mayo de 1957

⁷⁷ *Ibid.*, p. vii.

En la *Guía ilustrada de Taxco* de Manuel Toussaint se encuentra un anuncio que llama la atención porque asevera que su especialidad es el trabajo con la cámara Leica (fig. 20), aparato que, como vimos anteriormente, no fue visto con buenos ojos por Hugo, de hecho Arno aseguraba: "No recuerdo que mi padre haya tomado fotografías a color, tampoco lo vi usar nunca la cámara de 35 milímetros."⁷⁸ De tal manera que era Arno quien tomaba las fotos con la cámara Leica a partir de su regreso de Alemania en 1933 y por eso "Hugo Brehme Photographer" podía anunciar que su especialidad era el "Leica work", sin aclarar si padre o hijo era el autor de las imágenes.



Fig. 20. Anuncio publicado en la *Guía ilustrada de Taxco*, 1935

⁷⁸ Arno Brehme, *op. cit.*, p. ccl.

Otra publicación donde participaron los Brehme fue *Frances Toor's Guide to Mexico*, la cual destacaba aspectos artísticos y arquitectónicos del país a través de descripciones de las ciudades y sus edificios, de los movimientos artísticos y de algunos de los murales más relevantes. Como en otras guías, las festividades, las corridas de toros, la gastronomía y otros elementos de vida cotidiana se entrelazaban para crear la imagen de un país dinámico al que había que promocionar.⁷⁹ Por su parte *MAPA. Revista de turismo* tuvo en la portada de varios números fotos de los Brehme, como la de junio de 1934 con la iglesia de Tepetzotlán al fondo (fig. 21), en ella recurre al uso de la perspectiva para enmarcar el motivo arquitectónico, en este caso iglesias coloniales (fig. 22), como se aprecia en muchas de las imágenes de Hugo y después también de Arno.

⁷⁹ La primera edición se publicó en 1933 y el resto de la década tuvo varias reediciones. En ellas aparecieron fotos de Hugo Brehme.

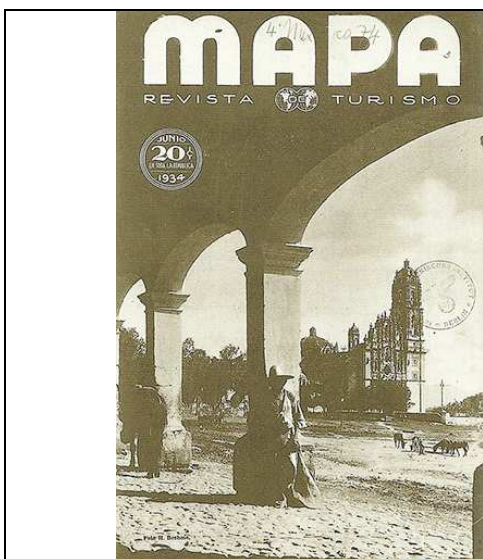


Fig. 21. Hugo Brehme, portada de MAPA. Revista de Turismo, junio de 1934



Fig. 22. Hugo Brehme, Campeche, ca. 1920

Además de imágenes en las revistas, las postales siguieron siendo un gran negocio para Hugo Brehme. Susan Toomey Frost señala que eran de tamaño estándar de 3.5 x 5.5 pulgadas y por cada tres tarjetas postales que fueron impresas horizontalmente, una fue impresa en formato vertical. Los negativos fueron impresos en una variedad de papeles con una amplia gama de tonos y acabados que les dieron gran riqueza y profundidad. En la década de 1930 las postales se imprimieron en tonos rojo-marrón en un papel más duradero, como Agfa y Kodak Limited, con el nombre de Brehme y la advertencia de derechos de autor en azul aparecen en la parte posterior.⁸⁰ Un ejemplo de estas postales con motivos arquitectónicos son la del Zócalo con la catedral al fondo y la del Monumento a la Revolución.

⁸⁰ Susan Toomey Frost, "Las postales de Hugo Brehme" ... *op. cit.*, pp. 49-51.

En la primer postal, titulada "Plaza de Armas" (fig. 23), se observa la Catedral metropolitana al fondo, en segundo plano los jardines de la ahora plancha del Zócalo junto con una estatua de un pegaso y en primer plano del lado derecho otro pegaso como protagonista de la imagen. Además de que la historia de las estatuas es interesante, nos ayudará a dilucidar la posible fecha de la toma: cuando el arquitecto italiano Adamo Boari diseñó el Teatro Nacional a principios del siglo XX, tenía pensado que cuatro pegasos de bronce del escultor catalán Agustín Querol coronaran la caja del foro del edificio, sin embargo debido a la Revolución mexicana y al proceso político que le siguió, las obras del hoy Palacio de Bellas Artes quedaron inconclusas durante treinta años y los adornos pedidos a Europa fueron guardados. En 1921, para conmemorar el Centenario de la consumación de la Independencia se decidió ornamentar la ciudad, para ello, comenta el arquitecto Obregón Santacilia:

[...] de la bodega del Teatro Nacional, un ministro aficionado a la arquitectura, el ingeniero Alberto J. Pani, saca los pegasos de Querol y los lleva a la Plaza de la Constitución, adonde se colocan en los cuatro ángulos sobre pésimos pedestales de mármol blanco.

Se veían tan mal, tan fuera de lugar, de estilo, de color, de escala, de tradición, de todo que por fortuna duraron allí pocos años y hubo que quitarlos y al ser terminado el Palacio de Bellas Artes [en 1934] volvieron a emprender el vuelo cerca de éste, donde hasta ahora se encuentran.⁸¹

⁸¹ Carlos Obregón Santacilia, *50 años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, México, Editorial Patria, 1952, p. 43.

Por lo tanto, como la fecha de la toma debió haber sido como máximo en 1933 la fotografía no pudo ser realizada por Arno ya que él regresó a México en agosto de ese mismo año.

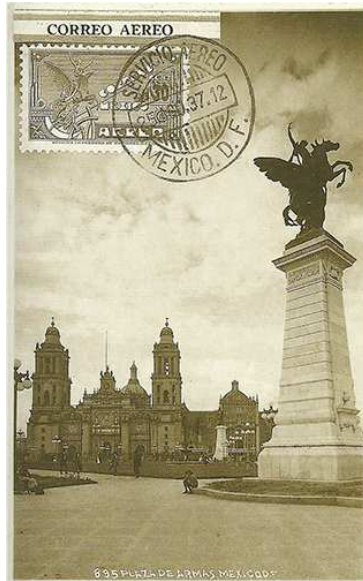


Fig. 23. Hugo Brehme, Plaza de Armas México D.F., postal con sello de 1937

El Monumento a la Revolución fue diseñado por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia sobre la parte central y cúpula que había quedado de la estructura del Palacio Legislativo proyectado por el arquitecto francés Émile Bénard con la colaboración de Maxime Roisin en 1903 pero nunca se terminó. Treinta años después, a principios de 1933 se iniciaron las obras del monumento que se situó al centro de una plaza de 30 mil metros cuadrados en la cual enormes lámparas de influencia déco se levantaron sobre piedra volcánica llamada chiluca, las diferencias de nivel en la plaza fueron solucionadas con rampas y escalinatas, la

base de los macizos arcos también fue recubierta de piedra chiluca y el recubrimiento de la doble cúpula fue hecho de cobre (fig. 24).



Fig. 24. Arno Brehme, Monumento a la Revolución, postal con sello de 1938.
Obra del arquitecto Carlos Obregón Santacilia

La imagen de la postal fue tomada recién terminado el monumento, pues la fecha del sello de correos es del 26 de marzo de 1938, año en que concluyeron las obras. Es probable que Arno haya tomado la fotografía pues ya para entonces él trabajaba en Foto Brehme al lado de su padre.

1.1.3. Los años cuarenta

Al filo de la década de los cuarenta, con el arribo a México de nuevos fotógrafos portadores de perspectivas distintas, exiliados españoles como los Hermanos

Mayo y Kati Horna o alemanes como Juan Guzmán (castellano para Hans Gutmann) o Walter Reuter, propiciaron que la fotografía posterior a 1940 tendiera a ser documentalista y en algunas ocasiones ligada a la actividad cinematográfica. Situación que también incluyó a Arno Brehme, ya que aunado a su interés por el cine (figs. 25 y 26), en esos años trabajó en varios ejercicios documentales sobre el proceso de producción de una fábrica de hilados y tejidos y una tabacalera en Orizaba, Veracruz, así como de una maderera en Yucatán.



Fig. 25. Fotógrafo no identificado, Arno Brehme filmando una campaña contra incendios probablemente en Michoacán, ca. 1950

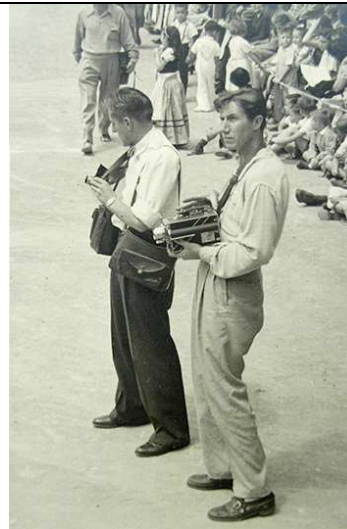


Fig. 26. Fotógrafo no identificado, Arno Brehme filmando un evento en el Colegio Alemán, ca. 1955

El intenso trabajo en el estudio permitió al joven Brehme adquirir mayor experiencia y asumir más responsabilidades; al respecto le comentaba Hugo a una sobrina: "Arno se ha vuelto una gran ayuda para mí y toma todas las fotos en el

negocio. Lo hace con tanta destreza, que a menudo tiene exceso de trabajo",⁸² para entonces ya estaban instalados en Madero número 8 esquina con Gante, como recordaba Arno con poco entusiasmo: "Del no. 1 de Madero nos tuvimos que cambiar al 8. Era un conjunto de cuartos de mal aspecto, los ocupamos largo tiempo..."⁸³ (fig. 27).



Fig. 27. Anuncio de FOTO BREHME con la dirección de Madero No. 8, década de 1940

Mientras los Brehme continuaban con su gran carga de trabajo, para 1939 Alemania importaba casi las dos terceras partes del petróleo exportado por México a cambio de manufacturas alemanas, por lo que desde el punto de vista económico, las relaciones con Alemania resultaban muy importantes para el país;

⁸² Carta de Hugo Brehme a su sobrina Anneliese en Frankfurt, 22 de junio de 1946. Dennis Brehme, "Hugo Brehme: una vida...", *op. cit.*, p. 21.

⁸³ Arno Brehme, *op. cit.*, p. ccxlvii.

sin embargo, los Estados Unidos utilizaron la prensa, la radio y el cine para una amplia campaña propagandística dirigida a toda América Latina con el fin de difundir y buscar la aceptación de las posiciones políticas e ideológicas de su gobierno. Al estallar la guerra se terminaron todas las relaciones comerciales con Alemania y para 1941, ya instalado el gobierno de Manuel Ávila Camacho, la actitud de México hacia Alemania se mantuvo hostil, a tal grado que en julio de ese año el gobierno de Estados Unidos dio a conocer las listas negras de unas 1,800 empresas alemanas e italianas en América Latina, que incluían algunas empresas e individuos de nacionalidad alemana residentes en México, y presionó a los respectivos gobiernos para intervenirlas.

A raíz de la declaración de guerra, el 11 de junio de 1942 con un decreto presidencial se trazaron las medidas legales necesarias para la "defensa económica del país contra las actividades de los enemigos". La misma ley creó dos juntas, una de carácter político, la Junta Intersecretarial Relativa a Propiedades y Negocios del Enemigo, y otra de carácter administrativo, denominada Junta de Administración y Vigilancia de la Propiedad Extranjera, la cual se encargó de que las fincas cafetaleras y demás empresas continuaran sus labores, tratándolos como bienes ajenos, pero no confiscados; además no pudieron cerrarse porque se perjudicaba con ello a la economía mexicana al dejar

al país sin mercancías vitales como las medicinas, sin contar el gran número de desempleados que se hubieran declarado.⁸⁴

Las tensiones entre los Aliados y el Eje afectaron a los Brehme toda vez que entre los alemanes residentes en México predominaban las empresas pequeñas con capital social menor a 20,000 pesos, clasificado como grupo "c", es decir, la clase media. Hugo Brehme pertenecía a ese grupo cuyo ramo económico principal estaba clasificado como mercantil y artesanal, con especialidad en artículos de fotografía y fotógrafo.⁸⁵ Aunque Foto Brehme no fue intervenido por la Junta como Agfa Foto, S. A., Foto Gante, Foto Laboratorios, S. de R. L., Foto Mántel, S. A. y German Photo and Movie Supply, S. de R. L.⁸⁶, sí se vio afectado por el gobierno norteamericano al incluirlo en la "Lista Negra" en los primeros meses de 1942:

[...] los diplomáticos estadounidenses se centraron entonces en la destrucción de la colonia alemana. En este esfuerzo, la "Lista Proclamada de Ciertos Nacionales Bloqueados," [o "Lista Negra"] que prohibía a los ciudadanos estadounidenses todas las transacciones comerciales con quienes estuvieran en la lista, resultó ser muy efectiva. [...] Por ejemplo, la División de Inteligencia

⁸⁴ Luz María Martínez Montiel y Araceli Reynoso Medina, "Inmigración europea y asiática siglos XIX y XX", en Guillermo Bonfil Batalla (comp.), *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 360.

⁸⁵ Cuadro 5. Empresas alemanas 1933/1942 en la ciudad de México. Junta de Administración y Vigilancia de la Propiedad Extranjera, 1943, en Brígida von Mentz, "Las empresas alemanas...", *op. cit.*, p. 178.

⁸⁶ Cuadro 7. Lista de negociaciones [sic] intervenidas en julio de 1943. Junta de Administración y Vigilancia de la Propiedad Extranjera, 1943, en *Ibid.*, pp. 192-195.

para el Comercio de Guerra agregó a un joven fotógrafo a la lista porque había solicitado una película alemana para su estudio.⁸⁷

Ese joven fotógrafo era Arno Brehme pues, según su hijo Dennis, al ver que apareció el nombre de Hugo en la "Lista Negra", por encargo de su padre o por iniciativa propia:

Arno protestó enérgicamente en persona, pero no ante un funcionario del gobierno mexicano, sino ante el cónsul de los Estados Unidos, ya que en opinión de Arno, la Lista Negra tenía su origen en la embajada estadounidense. Al cabo de un enfrentamiento con el cónsul en que dio su opinión muy clara del asunto, al siguiente día vio Arno que su padre había desaparecido de la Lista, pero ¡cuál fue su sorpresa de ver ahora su propio nombre en ella!⁸⁸

Y no estaba equivocado sobre el papel que tenía la embajada norteamericana respecto a esas decisiones, en palabras de Brígida von Mentz:

La documentación referente a esta época en la SRE [Secretaría de Relaciones Exteriores] muestra con claridad el papel decisivo que tiene la embajada norteamericana en México; ella dirige la toma de decisiones sobre el grado de peligrosidad de algún alemán o sobre las empresas y si deben o no ser intervenidas. Es la misma embajada norteamericana la que investiga la vida privada de los sospechosos y de sus familiares, sus negociaciones y sus relaciones comerciales y, según el fallo de sus informantes (muchas veces el

⁸⁷ Resumen por el Comité Internacional, "Brehme, Hugo", 1 de mayo, 1942, Archivos Nacionales, Washington, D.C. y College Park, Md., Registros Generales 353: División de Inteligencia del Comercio de Guerra, caja 22, expediente III. Citado en Jürgen Buchenau, *op.cit.*, pp. 91-92.

⁸⁸ Dennis Brehme, "Hugo Brehme. Una vida entre la tradición...", *op. cit.*, p. 21; enmienda que a la letra se lee: "Hugo Brehme, Ave. Francisco I. Madero 8, por Arno Hugo Brehme, misma dirección.", publicada en los diarios nacionales con el encabezado "Aumenta la Lista Negra". *El Informador*, lunes 22 de junio de 1942, p. 7.

cónsul norteamericano en dicha ciudad, o sus agentes), se sugiere a la Junta Intersecretarial cuál debe ser la medida a tomar. Casi sin excepción estas sugerencias se aceptan.⁸⁹

Pese al conflicto bélico y la situación nacional hacia los extranjeros, los Brehme continuaron con un significativo volumen laboral, lo cual no les impidió presenciar el nacimiento del volcán Parícutín en Michoacán en 1943. Apasionados del montañismo y de las excursiones, padre e hijo no podían dejar pasar la oportunidad de fotografiar al imponente volcán. Recordaba Arno esa experiencia:

En la década de los cuarenta mi padre empezó, lentamente, a sentir el peso de los años. Sus excursiones se hicieron cada vez más espaciadas y su horario de trabajo disminuyó. Sin embargo, un acontecimiento volvió a entusiasmarlo: el nacimiento del Parícutín.

Aunque por su salud sólo asistió una o dos veces al imponente espectáculo, yo lo hice por lo menos en diez ocasiones. Las postales con el volcán tuvieron una gran demanda en el mercado y mi padre no tuvo que comprar ni pedir prestados negativos pues yo había logrado una buena cantidad de ellos. Para mí fue una experiencia inolvidable, para él una gran alegría, su archivo pudo contar con las placas de este acontecimiento único. Así, en parte gracias a la fotografía, se extendió por el mundo la fama del recién nacido volcán. Ver publicadas esas fotografías, tanto en México como en el extranjero, fue la cumbre de mis esfuerzos.⁹⁰

Fueron aproximadamente 300 imágenes las que tomó Arno en distintos formatos: placas de vidrio de 11 x 14 pulgadas, placas de acetato de 5 x 7 pulgadas y 4 x 5

⁸⁹ Brígida von Mentz, "Las empresas alemanas en México (1920-1942)", en Brígida von Mentz, *et. al.*, *op. cit.*, p. 217.

⁹⁰ Arno Brehme, *op. cit.*, pp. ccl-ccli.

pulgadas, así como negativos de 6 x 6 cm, entre otros (figs. 28 y 29). Tomó también series de fotografías de los habitantes de San Juan Parangaricutiro.



Fig. 28. Arno Brehme, erupción del volcán Parícutín, 1943



Fig. 29. Fotografía no identificado, Arno Brehme y un poblador frente al Parícutín, 1943

Años después, en septiembre de 1948, complementó su registro gráfico escribiendo el texto "La historia de un volcán" para la revista suiza *Atlantis*, aquí un fragmento:

De hecho, ya desde comienzos de 1943 que había estado temblando casi diariamente en la región. Cada día, siempre más intensamente y poco antes de las cinco, tenían lugar con regularidad algunas sacudidas. Los habitantes de Parícuti [sic] y el pueblo vecino de San Juan Parangaricutiro salían de sus chozas y esperaban en la calle o la iglesia del pueblo hasta que la tierra dejara de temblar. En Michoacán hay numerosos cerros cónicos de 300 a 400 m de altitud, hoy en día cubiertos de vegetación, que indican gran actividad volcánica en el pasado. Hasta ese entonces, el volcán activo más reciente en la zona había sido el Jorullo, el cual por cierto lo vio y escaló el Barón de

Humboldt durante su viaje a la Nueva España. Acostumbrados a tal fenómeno natural, los campesinos no estaban demasiado preocupados, sólo comenzaron a atemorizarse hasta que al caer la noche vieron un resplandor en el cielo después de que se levantó la enorme nube de humo y luego fuertes explosiones que provenían del Valle de Cuiyutziro. Poco después, empezaron a llegar a San Juan Parangaricutiro los primeros refugiados de Paricuti [sic]. Al cabo de unos días, el pueblo vecino se llenó de refugiados, ya que todos los residentes de Paricuti [sic] habían huido por las explosiones que cada vez estremecían al pueblo con más frecuencia. La alarma llegó a Uruapan, la ciudad más cercana, ubicada a unos 500 km de la Ciudad de México. En poco tiempo, la noticia fue diseminada a todo el mundo por teléfono y telégrafo. Entretanto, en el remoto Valle de las Águilas seguían las explosiones; con cada sacudida, salían disparados cientos de bloques y piedras candentes al cielo nocturno. Un nuevo volcán se estaba creando. Al amanecer, ya se erguía un cerro de 50 metros de altura. Las explosiones tenían lugar en intervalos de 3 a 4 segundos, acompañadas por una granizada de bloques candentes. Al segundo día, el cerro ya medía 100 metros, y al cabo de dos semanas de actividad ininterrumpida, la montaña se resquebrajó en dos partes, una corriente de lava fluyó por la región. Posteriormente, el volcán recuperó su forma cónica. Los habitantes del pueblito de Paricuti [sic] regresaron paulatinamente a sus chozas y les mostraban a científicos y turistas, que cada día se volvían más numerosos, la nueva maravilla. Una floreciente industria turística contrarrestó las pérdidas del ganado y las tierras cultivadas.⁹¹

Las fotografías de este acontecimiento natural fueron publicadas en diversos periódicos, revistas populares como *Life*, así como libros en México y en el extranjero, entre ellos *Cómo nace y crece un volcán. El Paricutín 1943-1950* del Dr. Atl, editado en 1950.

A principio de los años cincuenta, los Brehme mudaron su estudio de Madero 8 a las instalaciones mucho más amplias de Gante 1, tercer piso, del cual recordaba Arno: "yo estaba muy contento con el cambio, lástima que mi padre,

⁹¹ "Die Geschichte eines Vulkans", en *Atlantis*, Zürich, vol. XX, núm. 9, septiembre de 1948. Archivo particular Familia Brehme. [Traducción de Dennis Brehme].

debido a su quebrantada salud apenas disfrutó del nuevo y amplio estudio."⁹² El 11 de agosto de 1952, estando Hugo muy enfermo, la Secretaría de Relaciones Exteriores concedió el permiso solicitado por éste para constituir, en unión de su hijo Arno, la sociedad anónima llamada "FOTO BREHME, S. A.", de acuerdo con la Ley General de Sociedades Mercantiles y donde se especificaba que el objeto social sería:

- I. El establecimiento y explotación de estudios fotográficos.
- II. Fotografía artística y comercial.
- III. Compra y venta, representación, distribución e importación de toda clase de artículos fotográficos y accesorios.
- IV. Revelado, impresión, amplificación, calca y fotostáticas, y todo lo relacionado con el ramo de la fotografía.⁹³

Después de que Hugo falleciera en 1954, Arno dejó el negocio de las postales para dedicarse a otras áreas de la fotografía como la documental con reportajes como la pintura mural de Diego Rivera, o la publicitaria con los anuncios para el nuevo y flamante fraccionamiento del Pedregal⁹⁴ al sur de la ciudad de México (figs. 30 y 31), publicadas en el semanario *Mañana*, aunque no fue la única.

⁹² Arno Brehme, *op. cit.*, p. ccxlvii.

⁹³ Permiso concedido por la Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General de Asuntos Jurídicos. Sección Permisos, Art. 27, Número 7092, 11 de agosto de 1952. Archivo Familia Brehme.

⁹⁴ La esposa de Arno, Peggy Brehme, apareció en algunas fotos publicitarias como las que promocionaban este moderno fraccionamiento. Comunicación vía correo electrónico con Dennis Brehme, 8 de julio de 2010.



Fig. 30. Arno Brehme, sesión con modelos en el Pedregal de San Ángel, 1952



Fig. 31. Arno Brehme, anuncio del fraccionamiento Pedregal de San Ángel en Mañana, 1952

También colaboró durante muchos años con la revista *Caminos de México*, de la Compañía Hulera Goodrich Euzkadi, viajando por todo el país para dar una idea de los distintos sitios turísticos a los que se podía llegar por carretera, destacando la arqueología y la arquitectura de cada lugar, como veremos a continuación.

1. 2. Arno Brehme, el turismo y la arquitectura en la revista *Caminos de México* de la Compañía Hulera Goodrich-Euzkadi

A mediados del siglo pasado, el gobierno y el sector privado continuaron la política de gobiernos anteriores de utilizar al turismo para promover la imagen de un México estable, con riquezas naturales, culturales e históricas; para estimular el intercambio comercial y el desarrollo industrial y para presentarlo como un país moderno con méritos para ocupar un sitio en el concierto de las naciones. El

turismo tuvo un crecimiento significativo con el inicio de la Segunda Guerra Mundial pues debido a que los destinos para vacacionar en Europa y Asia estaban suspendidos, México aprovechó la oportunidad para incrementar su participación en el mercado turístico norteamericano. Se desarrollaron campañas publicitarias y promotores en Estados Unidos; trabajaron para mejorar la imagen de México, usando temas de solidaridad hemisférica y de adhesión a los intereses de aquel país, como lo fue la construcción de la Carretera Panamericana.⁹⁵

Durante las décadas de 1940 y 1950, el Estado mexicano creó tres instituciones que se encargarían de esta industria, al mismo tiempo que supervisaba las empresas privadas relacionadas con el sector. El 21 de diciembre de 1939 se fundó el Consejo Nacional de Turismo dependiente de la Secretaría de Gobernación, integrado por el patronato oficial, la Comisión Nacional de Turismo y las Comisiones Locales de Turismo, tanto a nivel estatal como municipal. Años después, el 25 de noviembre de 1947, se promulgó la ley creando la Comisión Nacional de Turismo, constituida por el Consejo Nacional de Turismo y por el

⁹⁵ Manuel Ávila Camacho puso énfasis en la necesidad de que toda América colaborara en la defensa del continente. El nuevo Secretario de Relaciones Exteriores, Ezequiel Padilla, explicó ante el Senado de la República en abril de 1941 que era posible y necesaria la solidaridad panamericana; era deseable complementar los recursos que Estados Unidos poseía en abundancia –técnica y capital– con los de las naciones de América Latina. Opinaba que estrechar vínculos era posible y conveniente, porque había cambiado la actitud de Estados Unidos hacia el resto de América, como lo expresaba la política de buena vecindad de Roosevelt, en la que se renunciaba a usar la fuerza y se aceptaba la no intervención como principio rector de las relaciones entre los países del hemisferio. Vid. Rafael Velázquez Flores, *La política exterior de México durante la segunda guerra mundial*, México, Plaza y Valdés, 2006, pp. 15-20.

Comité Ejecutivo. Finalmente, en 1949 creó la Dirección General de Turismo de la Secretaría de Gobernación.⁹⁶

El gobierno y las élites mexicanas eligieron el turismo como un medio para alcanzar la fortaleza económica, ya que ofrecía una ruta para obtener beneficios económicos que no requería de fábricas o de producto alguno proveniente del exterior, y podía generar muchos empleos. Además, llevaría a la modernización en la medida en que la infraestructura turística se desarrollara. La imagen cada vez más moderna trataba de convencer al público mexicano de que se estaba forjando un México mejor y más próspero.

Al mismo tiempo, el apoyo a Estados Unidos durante la guerra revirtió mucho del daño que había causado a las relaciones internacionales la nacionalización del petróleo. México fue recompensado por su apoyo, lo cual se muestra con la elección de la Ciudad de México como el lugar para la Segunda Conferencia Interamericana de Turismo en septiembre de 1941, para el cual el Departamento de Turismo dio a conocer un mes antes que se enviarían a distintas embajadas, consulados, agencias de turismo, hoteles y otras instituciones, una serie de fotografías artísticas a colores y de aspectos típicos de la República mexicana como propaganda para intensificar los viajes a México y aunque no da los nombres de los autores, señala que dicha serie contiene "reproducciones de

⁹⁶ *Diario Oficial de la Federación*, 21 de diciembre de 1939, 25 de noviembre de 1947 y 31 de diciembre de 1949 respectivamente.

las bellezas arquitectónicas de muchas fachadas de nuestros templos y aspectos bien logrados de los paisajes mexicanos."⁹⁷

Los principales turistas que procedían de los Estados Unidos lo hacían por vía terrestre, principalmente por tren. Las primeras carreteras federales se construyeron en la década de los treinta, uniendo México-Nuevo Laredo, México-Veracruz, México-Guadalajara y Puebla-Oaxaca.⁹⁸ A principios de 1940 la red federal de carreteras cubría sólo 9,929 kilómetros, pero para 1950 ya eran 21,422 kilómetros, entre ellas las que unieron Oaxaca-Tuxtla Gutiérrez, México-Ciudad Juárez y Guaymas-Hermosillo-Nogales. El acuerdo de México con Estados Unidos en 1941 para la adquisición de diez millones de dólares en bonos carreteros, como medio para absorber excedentes de guerra sin interrumpir la producción para el esfuerzo bélico, brindó un importante estímulo a la construcción de carreteras⁹⁹ (figs. 32 y 33). Para 1953, la Comisión Directiva de los Congresos Panamericanos de Carreteras otorgó a México la presidencia y sede del

⁹⁷ *El Nacional*, 24 de agosto de 1941, primera plana.

⁹⁸ En 1936 se abrió el puente internacional que conectó a Laredo, Texas, con Nuevo Laredo, Tamaulipas, y se inauguró la carretera de Nuevo Laredo a la Ciudad de México. Los turistas estadounidenses viajaron con mayor frecuencia en automóvil y en carreteras modernas. La Asociación Mexicana Automovilística (AMA) y otros grupos turísticos aprovecharon estas mejoras e incrementaron campañas publicitarias que promovían en Estados Unidos un México moderno y seguro. La conclusión de la carretera incrementó el número de turistas que entraron a México.

⁹⁹ *El Nacional*, 1 de septiembre de 1942.

organismo, con atribuciones directas en la planificación, organización y financiamiento de los sistemas y congresos panamericanos de carreteras.¹⁰⁰

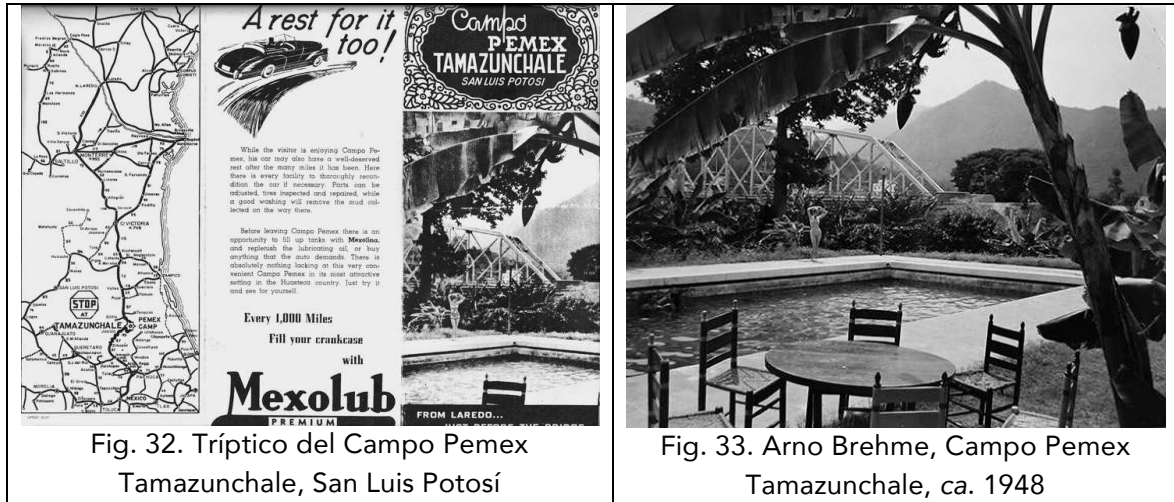


Fig. 32. Tríptico del Campo Pemex Tamazunchale, San Luis Potosí

Fig. 33. Arno Brehme, Campo Pemex Tamazunchale, ca. 1948

Las estrategias publicitarias y la modernización de los medios de comunicación fueron herramientas fundamentales para activar el desarrollo del turismo, y la publicidad turística se convirtió también en un negocio lucrativo.¹⁰¹ Se integraron las primeras asociaciones de restauranteros, hoteleros y clubes de automovilistas que de modo independiente promovieron viajes turísticos a México mediante

¹⁰⁰ *Memoria de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas* [presentada por el arquitecto Carlos Lazo], México, SCOP, 1953, (s. p.). El diseño y la edición de esta memoria estuvo a cargo del arquitecto Manuel Larrosa, quien en ese año era gerente técnico de la revista bimensual *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*. Es importante señalar que el diseño y puesta en página de esta *Memoria* es igual al de la revista *Espacios*.

¹⁰¹ El desarrollo del turismo y su publicidad inició desde el gobierno del general Plutarco Elías Calles, como lo muestra Mayra N. Uribe Eguiluz en su ensayo de investigación para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte: *Una aproximación a la Compañía México Fotográfico y la promoción del turismo a finales de los años veinte*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2011.

folletos con fotografías de paisajes rurales, sitios arqueológicos y fiestas populares. La imagen turística de los años cuarenta y cincuenta que explotaron los promotores de la industria surgió del binomio antigüedad: folklore, ruinas, tradiciones y modernidad: hoteles, carreteras, entretenimiento. Esto respondía a la modernización de la infraestructura, la construcción de lujosos hoteles y la aparición de cabarets y clubes nocturnos ocurrida en esos años.¹⁰²

En cuanto a la infraestructura hotelera, en 1936 se inauguró el Hotel Reforma en la capital del país¹⁰³, siendo éste el primero construido en función de la industria turística. Relata el arquitecto Carlos Obregón Santacilia que el "15 de mayo de 1932, el ingeniero [Alberto J.] Pani me llamó a la Secretaría [de Hacienda y me dijo]: ¿Qué le parecería construir dos grandes hoteles en la ciudad? Hay que hacer unos hoteles como los de París, con *Rez de Chausée*, salones, *Grill Room*, varios pisos, elevadores, *Roof Garden*, etc.; piense usted en un buen terreno por [el Paseo de] la Reforma para uno de ellos...".¹⁰⁴ Al año siguiente, en 1933, hizo un viaje por Estados Unidos y Cuba donde estudió las instalaciones y el

¹⁰² Dina Berger, *The Development of Mexico's Tourism Industry: Pyramids by Days, Martinis by Night*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006.

¹⁰³ Aunque lo proyectó el arquitecto Carlos Obregón Santacilia, lo terminó el arquitecto Mario Pani inmerso en una gran controversia respecto a la autoría del edificio. Para conocer la versión del arquitecto Obregón Vid. Carlos Obregón Santacilia, *Historia folletinesca del Hotel del Prado*, México, (s.e.), 1951.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 15-17.

funcionamiento de los hoteles: Nacional de Cuba, Ritz Carlton de Atlantic City, Ritz Tower y Hotel Waldorf Astoria que recién se inauguraba en Nueva York.¹⁰⁵

Por su parte, diversos promotores de la industria mexicanos y norteamericanos se unieron en organizaciones como la Asociación Mexicana de Turismo (AMT) y la Asociación Mexicana Automovilística (AMA)¹⁰⁶. Esta asociación estaba impulsada tanto por los poseedores de autos como por sus vendedores y comercializadores ofreciendo:

i. Servicios ante las autoridades a) Gestiones sobre multas por infracciones al Reglamento de Tránsito local o federal b) Gestionar licencias para manejar ii. Servicios para viajes y excursiones a) Expedición de tarjetas permisos para viajar con su automóvil a Estados Unidos b) Cartas de presentación para las autoridades americanas en la frontera c) Servicio de información en las secretarías locales en Saltillo, Nuevo Laredo, Ciudad Victoria, Tampico y Torreón d) Tarjetas de presentación para hoteles, garajes y gasolineras e) Selección de mecánicos, los mejores en cada población que extenderán consideración a nuestros socios. iii. Informaciones y mapas a) Guías de caminos debidamente revisadas b) Consulta sobre estado de carreteras c) Informes sobre estado de carreteras en Estados Unidos d) Toda clase de informes relativos a carreteras. iv. Servicio de remolques a) Gratuito dentro de los límites de la ciudad b) Fuera de la ciudad, en las carreteras a precio convencional c) Entrega de gasolina y lubricantes en cualquier parte de la ciudad.¹⁰⁷

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁶ La Asociación Mexicana Automovilística (AMA) estaba formada por miembros de la élite empresarial regiomontana, como Antonio L. Rodríguez (1895-1997) quien fue un asesor financiero y promotor local del turismo; a él se debe el proyecto de canalización del río Santa Catarina; también laboró en instituciones bancarias locales y de seguros. Fue diputado de la XL Legislatura del Congreso de la Unión de 1946-1949 y, como veremos más adelante, fue una figura clave en la construcción del nuevo templo de la Purísima.

¹⁰⁷ *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, Monterrey, N. L., 27 de diciembre de 1933, p. 5.

Para aumentar el número de visitantes al país se requería, además de los transportes, las comunicaciones. Los medios de promoción más intensamente utilizados fueron folletos, carteles, películas, desplegados, fotografías, boletines y libros, así como la publicidad en prensa y radio. El gran valor de estos medios promocionales radicaba en su carácter de instrumentos de comunicación de alcance masivo para multiplicar los atractivos turísticos de México. Se consideraba que los grandes periódicos y revistas transmitirían entre los visitantes nacionales y extranjeros el deseo de viajar, ampliando sus conocimientos y mostrando sus bellezas naturales y culturales.¹⁰⁸ Las revistas fueron por ende, uno de los medios más favorecidos por los publicistas, los hoteleros, las dependencias gubernamentales y en general, por todos los que conformaban la industria turística nacional.¹⁰⁹

La revista *Pemex Travel Club*, editada por Petróleos Mexicanos (PEMEX) muestra claramente los cambios hechos por el país relativos a la infraestructura turística. Escrita en inglés, la revista llegó a 600,000 posibles visitantes en los Estados Unidos. Su principal objetivo era atraer a los turistas estadounidenses

¹⁰⁸ México tuvo 126 mil visitas de extranjeros en 1940 y para 1950 ascendieron a 385 mil. De 1950 a 1960 el número de turistas rebasaron los 960 mil viajeros. *Vid. Memoria del Consejo Nacional de Turismo 1961*, México, Consejo Nacional de Turismo, 1963. Archivo Histórico de la Secretaría de Turismo.

¹⁰⁹ De hecho, el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) del gobierno de Lázaro Cárdenas, publicó la revista turística, editada en inglés, *Mexican Art & Life* con un gran diseño y portadas a color realizadas por destacados artistas, entre ellos José María Velasco, Jesús Guerrero Galván, Federico Cantú, Agustín Lazo y el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. Lamentablemente debido a la situación política del país, sólo vieron la luz siete números de 1938 a 1939.

para recorrer el país en su automóvil, para ello la fotografía tenía un papel preponderante. Asimismo, revistas como *Mapa, Automovilismo y Turismo*; la mencionada *Mexico This Month*; *Caminos de México*; *Más caminos!*; *México Turístico*; *Modern Mexico*; *New Guide to Mexico by Plane, Car, Train, Bus and Boat*; *Selecciones del Reader's Digest* –que creció hasta convertirse en la revista extranjera de mayor circulación en América Latina–; *Life en español* y *National Geographic*, entre otras, fueron las que difundieron la imagen de México a partir de la década de 1940.

Por su parte, en la revista *Mapa, Automovilismo y Turismo* de publicación mensual, realizada por la Asociación Mexicana de Automovilismo (AMA) en colaboración con la compañía llantera Goodrich-Euzkadi, participó el escritor y fotógrafo Juan Rulfo como editor en el número de enero de 1952. Como señala Paulina Millán, para Rulfo "sería la primera vez que sus letras estuvieron acompañadas de sus imágenes, aunque cabe recalcar que estos textos no son de naturaleza literaria sino informativa de la historia, la geografía y las carreteras de México."¹¹⁰

¹¹⁰ Paulina Millán, *Las fotografías de Juan Rulfo en la Comisión del Papaloapan 1955-1957*, Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2010, p. 32.

1.2.1. Fotografía de arquitectura como medio para difundir el turismo

Otro medio de gran importancia para la difusión de los atractivos turísticos del país fue la fotografía de arquitectura, pues el que se conocieran en otras latitudes los distintos tipos de arquitectura local, desde la vernácula hasta la industrial o monumental, también significó la llegada de viajeros al país. En América Latina a mediados del siglo XX hubo varios ejemplos de ello: en Brasil con la construcción de Brasilia y en Venezuela y México con la construcción de sus respectivas Ciudades Universitarias, donde muchas de las imágenes que se conocen hasta hoy son de fotógrafos como Julius Schulman, Ezra Stoller, Eric De Maré, G. E. Kidder Smith, Guillermo Zamora, Armando Salas Portugal y Juan Guzmán (fig. 34) que establecieron un estilo fotográfico para la arquitectura moderna.



Fig. 34. Juan Guzmán, Frontones en Ciudad Universitaria, ca. 1953.
Obra del arquitecto Alberto T. Arai

Además, la publicación de libros y revistas especializadas en arquitectura tuvieron un papel fundamental en la proyección de la modernidad a ambos lados del Atlántico. Como lo señala el arquitecto Hugo Mondragón, de 1937 a 1948, siete revistas europeas y norteamericanas publicaron 14 números dedicados de manera importante o exclusiva a la arquitectura de países latinoamericanos; además de obras y proyectos desarrollados en la región, que continuamente fueron parte de las páginas de revistas francesas, inglesas y norteamericanas desde fines de los años treinta hasta mediados de la década de los cincuenta del siglo XX.¹¹¹

Un ejemplo es la visita a México de Esther Born, en ese momento colaboradora de la revista *Architectural Record*, quien interesada por la arquitectura moderna recoge lo publicado en la revista, maquetado de forma idéntica, para el libro *The New Architecture in Mexico* en 1937 con fotografías de ella misma (fig. 35), Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez. Es una obra que refleja el desarrollo urbano de México a lo largo de la década de los treinta y cuya introducción fue escrita por el historiador del arte Justino Fernández. Born censó

¹¹¹ Las revistas fueron *Techniques et Architecture*, *L'architecture d'aujourd'hui*, *The Architectural Review*, *Arts & Architecture*, *The Architectural Record*, *Architectural Forum*, *Progressive Architecture*. Vid. Hugo Mondragón, "Chile en el debate sobre la forma de la Arquitectura Moderna", en *ARQ*, Santiago de Chile, núm. 64, diciembre de 2006, p. 17.

los edificios más significativos de la arquitectura funcionalista mexicana, con obras de José Villagrán, Juan O'Gorman y Enrique de la Mora, entre otros.¹¹²



Fig. 35. Esther Born, Edificio de oficinas, 1935-1936.
Obra del arquitecto Enrique de la Mora

La toma fotográfica de Born excluye el contexto del edificio ya que a partir de la década de 1920, la modernidad fotográfica estuvo definida por la experimentación con las posibilidades de la cámara y, sobre todo, con el trabajo de encuadre y composición, es decir, los fotógrafos comenzaron a aceptar encuadres exagerados que en otro tiempo hubieran rechazado pues evitaba la representación ortogonal de la arquitectura. La búsqueda formal que permeó esta rama de la fotografía fue heredada de los movimientos vanguardistas europeos como la Nueva Objetividad de Albert Renger-Patzsch (fig. 36), la Nueva Visión de

¹¹² Esther Born, *The New Architecture in Mexico*, Nueva York, The Architectural Record William Morrow & Company, 1937.

László Moholy-Nagy (fig. 37) y el Constructivismo ruso de Alexander Rodchenko (fig. 38).



Fig. 36. Albert Renger-Patzsch, Planta de Altos Hornos de Herrenwyck, 1928



Fig. 37. László Moholy-Nagy, Xanti Schawinsky en un balcón de la Bauhaus, ca. 1928



Fig. 38. Aleksandr Rodchenko, Casa comunal Narkomfin, 1929

1.2.2. Concurso La Tolteca

En México este tipo de fotografía tuvo un momento importante en 1931, cuando la empresa cementera La Tolteca convocó a un certamen de pintura, dibujo y fotografía con motivo de la puesta en marcha de una nueva sede en Mixcoac, en la ciudad de México. Decía la convocatoria:

Nuestra fábrica de cemento Tolteca en el Distrito Federal es algo tan grandioso e imponente –algo tan monumental y sin precedentes por lo característica y moderna- que nos hemos considerado incompetentes para darla a conocer bien a todos los habitantes de México sin el concurso de los artistas residentes en el país. [...] Necesitamos una colección de pinturas, dibujos y fotografías artísticas [...] que deberán ser en sí una revelación para el espectador de lo que es esa fábrica como obra de ingeniería y de arquitectura modernas.¹¹³

El promotor del concurso fue el publicista Federico Sánchez Fogarty, figura importante en la cultura mexicana de los primeros años treinta y gran defensor de la arquitectura funcionalista.¹¹⁴ El concurso de la Tolteca puso de manifiesto que la fotografía moderna dependía de los medios y las necesidades publicitarias de las empresas. La convocatoria tuvo amplio eco, por lo que se presentaron casi

¹¹³ "Convocatoria", en revista *Tolteca*, núm. 20, agosto de 1931, p. 271.

¹¹⁴ Impulsó la aparición de las revistas *Cemento* y *Tolteca*;¹¹⁴ de hecho, Anita Brenner señaló que la Tolteca contrató los servicios del sofisticado Sánchez Fogarty, el cual arrasó la ciudad con certámenes artísticos, conferencias, revistas y todo tipo de propaganda inteligente y pro-moderna. Vid. Anita Brenner, *Your Mexican Holiday: A Modern Guide*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1935, p. 53.

trescientas fotografías, entre otras de Hugo Brehme, quien sólo obtuvo una mención, Walter Lipkau, Hans Gunther, Agustín Jiménez, Manuel Álvarez Bravo, Aurora Eugenia Latapí y Lola Álvarez Bravo.

Los premios principales fueron para Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Lola Álvarez Bravo, en quienes Tina Modotti llegó a reconocer su descendencia artística, junto con otros jóvenes como Aurora Eugenia Latapí que pusieron al día la fotografía mexicana con respecto a otras experiencias vanguardistas –la Nueva Objetividad, la Nueva Visión y el Constructivismo ruso– mediante la exploración de las geometrías y realidades latentes de sus propios entornos. El primer premio lo obtuvo Manuel Álvarez Bravo, mientras que Agustín Jiménez quedó en segundo lugar con las fotografías *Vidente* y *Síntesis* (fig. 39); entre las siete menciones que obtuvo Jiménez por otras de sus obras, la titulada *Plástica* destacaba por la factura monumentalista que insiste en los juegos geométricos, dejando ver la influencia de Edward Weston, Charles Sheeler¹¹⁵ o Erich Mendelsohn (fig. 40).

¹¹⁵ En una entrevista a Sheeler en junio de 1959, habla de cómo empezó a tomar fotografías primero para galerías y coleccionistas y después para arquitectos, quienes siempre lo buscaron por la calidad de sus imágenes. Es interesante cómo, para él, la fotografía era sólo un medio que le permitía vivir de lo que realmente le apasionaba, que era la pintura. *Vid. Oral History Interview with Charles Sheeler, 1959 June 18, Archives of American Art, Smithsonian Institution.*



Fig. 39. Agustín Jiménez, *Síntesis*, 1931

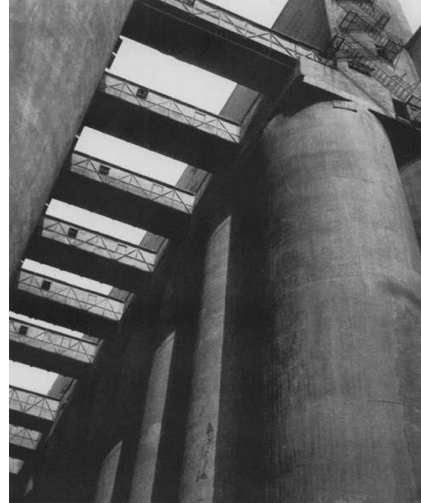


Fig. 40. Erich Mendelsohn, *Grain Elevator 5*, 1925

Las obras de Jiménez expresaban el alma industrial de la época, por lo que el concurso La Tolteca fue la ocasión para practicar la fotografía de arquitectura, al mismo tiempo que daba inicio para él una fotografía asociada al encargo industrial y publicitario. El mismo Sánchez Fogarty mediante una amplia campaña publicitaria destinada a difundir el concurso, se apoyó en las imágenes fotográficas¹¹⁶ de Jiménez, autor de un buen número de anuncios en la prensa mexicana entre 1932 y 1933. En ellos, destacan las fotos construidas en las que utilizó sus mejores recursos fotográficos –curvas, rectas, diagonales, tomas en fuerte contrapicado–, para ofrecer una visión monumental y grandiosa de la arquitectura fabril donde el hombre aparece en segundo plano.

¹¹⁶ "Federico Sánchez Fogarty. Y México conoció así la era del cemento", en *Tiempo. Semanario de la vida y la verdad*, vol. XXI, núm. 546, 17 de octubre de 1952, pp. 43-47.

Manuel Álvarez Bravo obtuvo el primer premio con la fotografía *Tríptico Cemento 2* (fig. 41). La imagen destacaba, como lo señala Deborah Dorotinsky:

[...] la fotografía de Álvarez Bravo es, indudablemente, la más sintética, por el modo en que reduce al mínimo las formas de la fábrica y subraya el contraste entre la naturaleza –representada por el celaje y la piedra– y la mano del hombre, la técnica y la máquina vistas en el mundo del concreto. Esta elegía al muro eleva su valor formal al de una idealización. Alejada de una narrativa, un testimonio o una documentación, la fotografía de Álvarez Bravo captura el nuevo espíritu de la arquitectura moderna, despiadado contra la ornamentación, sencillo, enorme. *Tabula rasa*.¹¹⁷



Fig. 41. Manuel Álvarez Bravo, *Tríptico Cemento 2*, 1931

Tiempo después, Manuel Álvarez Bravo recordaba sobre el concurso: "entré a la competencia patrocinada por La Tolteca e hice la fotografía que ganó el primer premio. Entonces se dio una tremenda reacción de los fotógrafos profesionales.

¹¹⁷ Déborah Dorotinsky Alperstein, "Federico Sánchez Fogarty: el concreto y la fotografía de arquitectura en 1933", en Vargas Sánchez, Concepción J. y Enrique Ayala Alonso (comp.), *Memorias del Seminario Internacional Arquitectura y Ciudad. Métodos Historiográficos: Análisis de Fuentes Gráficas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, p. 207.

No aceptaron el hecho de que un aficionado ganara el primer lugar. Hugo Brehme, con quien había viajado a fotografiar las ruinas en Oaxaca, me rechazó completamente.¹¹⁸ El de Oaxaca fue sólo uno de los muchos viajes que compartió con Brehme pues según Olivier Debrouse se conocieron hacia 1921 o 1922 y desde entonces Hugo le enseñó cómo revelar y hacer impresiones en platino que no era una técnica sencilla, por el contrario, era un proceso sofisticado que requería cuidado extremo y cuyo equipo era costoso y difícil de conseguir en México. También le dio pequeños trabajos como imprimir postales, preparar soluciones y secar fotografías.¹¹⁹ Álvarez Bravo siempre reconoció que a Brehme le debía su primera influencia de visión¹²⁰ aunque después se hayan alejado por la diferencia en las aproximaciones fotográficas de cada uno.¹²¹

El mismo año del concurso, el cineasta Sergei Eisenstein se encontraba en México filmando su película inconclusa *¡Que viva México!* A su llegada al país declaraba a la prensa sobre las "visitas que realizaré al Distrito Federal y regiones

¹¹⁸ Frederick Kaufman, *Manuel Álvarez Bravo. Photographs and Memories*, Nueva York, Aperture, 1997, p. 10.

¹¹⁹ Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Gustavo Gili, 2005, p. 298.

¹²⁰ José-Miguel Ullán, "Ráfagas", en *Manuel Álvarez Bravo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 21.

¹²¹ Carlos Córdova relata una anécdota al respecto: "Fue Brehme quien le obsequió a Álvarez Bravo un ejemplar en alemán del libro de Renger-Pazsch, una influyente proclama de la fotografía de vanguardia europea. El ejemplar, que formó parte de la biblioteca de Brehme, estaba quemado de los bordes, negra memoria del incendio que acabó con su estudio. Desconozco si se trata de otra mitología incierta o si tal libro permanece entre los papeles de Manuel Álvarez Bravo. En todo caso, la metáfora nos sirve para marcar el cambio de estafeta entre dos generaciones de la fotografía mexicana." Carlos A. Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005, p. 71.

inmediatas y al Istmo de Tehuantepec y a Yucatán, pues no omitiré por ningún motivo las famosas ruinas de Chichén Itzá...".¹²² Nos explica De los Reyes que el cineasta planeó su película en cuatro episodios independientes llamados novelas, además de un prólogo y un epílogo. La pirámide conocida como Templo de Kukulcán aparece en un plano junto con el perfil de una mujer maya (fig. 42) en el prólogo, porque para Eisenstein los habitantes de la península conservaban, tanto en su rostro como en sus formas, las características de la gran civilización maya. Por su parte y varias décadas después, Arno Brehme también escogería la misma pirámide en una de sus fotografías, situándola en el fondo de la imagen para darle preferencia a un tronco en el primer plano de la composición (fig. 43), yuxtaponiendo en un paisaje a la naturaleza con lo construido por el hombre.



Fig. 42. Sergei Eisenstein, Fotograma para el prólogo de la película inconclusa *¡Que viva México!*, 1931



Fig. 43. Arno Brehme, Templo de Kukulcán, ca. 1952

¹²² Citado en Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de...*, op. cit., p. 249.

1.2.3. La revista *Caminos de México*

En enero de 1953 circuló el primer número de la revista *Caminos de México*, editada por la Compañía Hulera Euzkadi, S. A., donde Arno Brehme colaboró durante casi una década a partir de ese mismo año. Suyas fueron muchas de las portadas a color, así como fotografías en blanco y negro que acompañan los artículos escritos por los historiadores del arte Justino Fernández, Francisco de la Maza y José Rojas Garcidueñas, entre otros. Su objetivo estaba dirigido a tratar los aspectos más interesantes de México ya que:

La Compañía Hulera Euzkadi, S.A. está en íntimo contacto con los más importantes sectores de la economía mexicana. Entre éstos figuran, destacadamente, las industrias automotriz, turística y de autotransporte; pero también lleva sus productos a todos los hogares mexicanos y a los centros de trabajo, donde representan una parte considerable del bienestar que la industria humana está llamada a lograr para el hombre.¹²³

En efecto, el contenido de cada número trataba, en primer lugar, temas de la industria automotriz y del turismo, así como artículos científicos y culturales, con una buena cantidad de anuncios tanto de llantas como de sus diferentes productos: pisos, suelas de zapato, etcétera. Las portadas y los anuncios que utilizaban fotografías eran siempre a color, no así las que se encuentran en el

¹²³ Revista *Caminos de México*, núm. 1, enero-febrero de 1953, [p. 1].

interior de la revista pues la mayoría eran en blanco y negro. También utilizaban el dibujo para ilustrar algunos artículos, pero en menor medida.

Las fotografías de Arno que se publicaron en la revista no sólo fueron de arquitectura, también se incluyeron de otros temas: su primera colaboración fue en el número 6, de noviembre-diciembre de 1953, con tres imágenes que documentan el artículo "Treinta Siglos de Artes Plásticas Mexicanas" a propósito de la exposición que se presentaba en ese momento en el Palacio de Bellas Artes. Una de las fotografías es de una de las salas de pintura del área de Arte Moderno y Contemporáneo, otra es de la sala dedicada al arte barroco en el área del Arte Hispanomexicano y la otra es un primer plano de la escultura con forma de jaguar (fig. 44) perteneciente a una de las salas de Arte Prehispánico. Si bien el artículo no tiene crédito fotográfico, el álbum con los positivos se localizan en el Archivo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (fig. 45) que Arno le dio al arquitecto en marzo de 1980.¹²⁴

¹²⁴ Documento localizado en el Archivo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, con fecha del 3 de marzo de 1980.

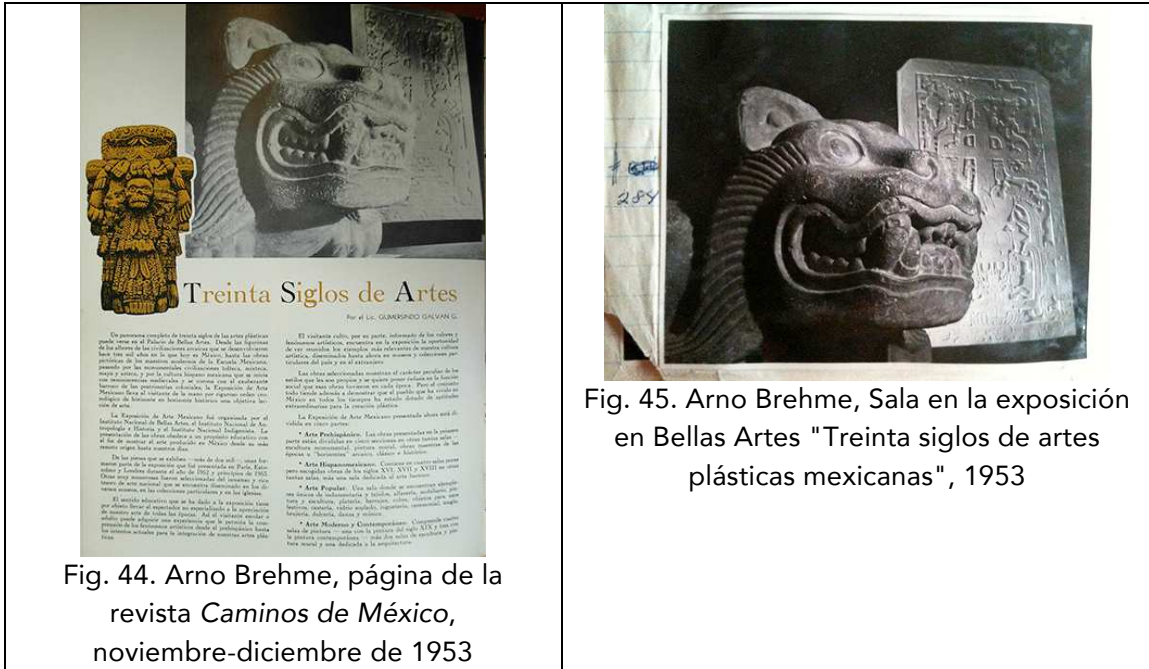


Fig. 44. Arno Brehme, página de la revista *Caminos de México*, noviembre-diciembre de 1953

Fig. 45. Arno Brehme, Sala en la exposición en Bellas Artes "Treinta siglos de artes plásticas mexicanas", 1953

Es hasta 1955 cuando se publican fotos suyas por segunda ocasión en la revista, en el número 13, de enero-febrero; dos llevan el crédito "Foto Hugo Brehme" en el artículo "El Popocatepetl" escrito por el Dr. Atl; en el número 14 de marzo-abril, tres fotografías ilustran el artículo "Las aguas oceánicas mexicanas" aunque esta vez sin crédito alguno; sin embargo, una de las tres imágenes es una vista de la playa (fig. 46), la cual incluirá Arno una década después en la exposición en el Palacio de Bellas Artes que lo organizará el INBA en 1963¹²⁵ (fig. 47).

¹²⁵ Exposición titulada *El arte fotográfico de Arno Brehme* que se presentó del 8 al 31 de julio de 1963.

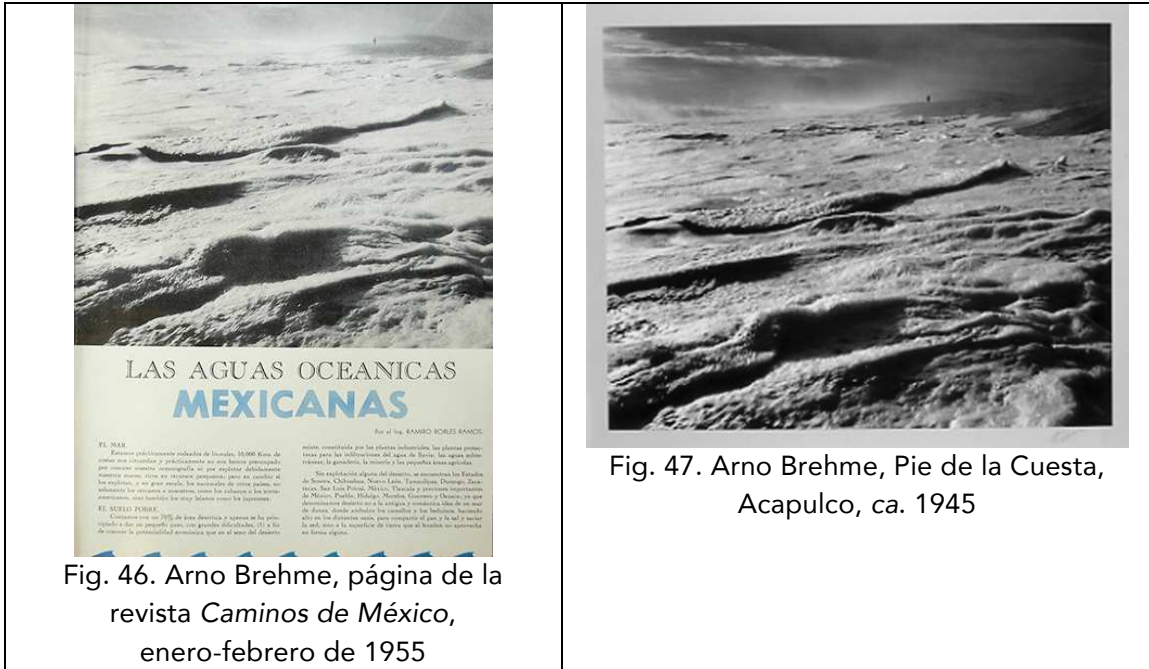


Fig. 46. Arno Brehme, página de la revista *Caminos de México*, enero-febrero de 1955

Fig. 47. Arno Brehme, *Pie de la Cuesta, Acapulco*, ca. 1945

A finales de ese mismo año 1955 en el número 17, correspondiente a los meses de septiembre-octubre, se publicó el artículo "La Investigación Nuclear en México. El aparato de Van de Graaf en la Ciudad Universitaria", con 5 imágenes de Arno pero con el crédito "Fotos Hugo Brehme" (fig. 48). Cabe mencionar que la fotografía del Instituto de Física Nuclear con un encuadre distinto fue publicada en 1952 en el libro de Irving E. Myers titulado *Mexico's Modern Architecture* también con el crédito "Hugo Brehme" (fig. 49) quien, aunque seguía vivo, debido al estado de salud por el asma que padecía, tuvo que reducir el trabajo progresivamente desde mediados de los años cuarenta, como ya se ha mencionado, a tal grado que para la década de 1950 no ejercía el oficio fotográfico.

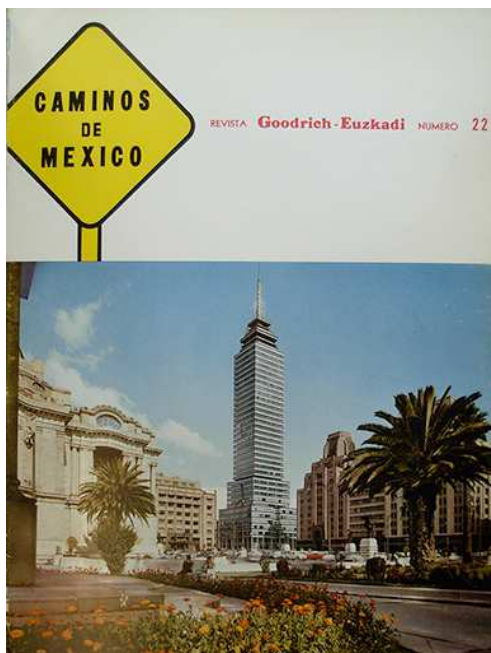


Fig. 50. Arno Brehme, portada del número 22 de la revista *Caminos de México*, 1956

La portada del número 23 "El Acueducto, Querétaro, Qro." (fig. 51) es una fotografía que forma parte del único álbum que conserva su hijo Dennis, titulado "Guadalajara y Bajío" (fig. 52) y que consta de positivos de tamaño 4 x 5 pulgadas en blanco y negro, pegadas en hojas hechas de cartoncillo negro y numeradas consecutivamente.

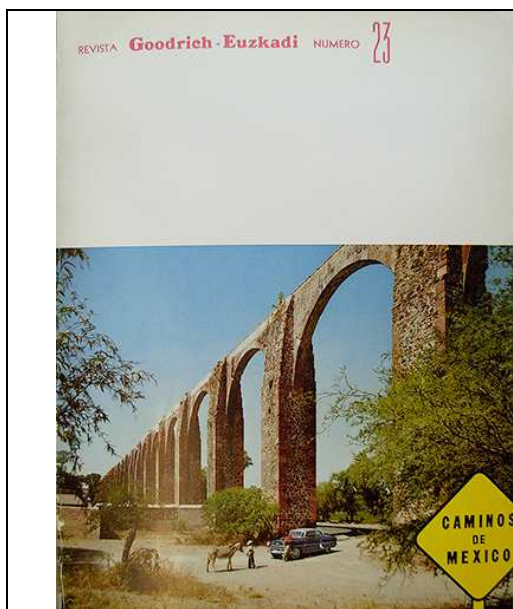


Fig. 51. Arno Brehme, portada del número 23 de la revista *Caminos de México*, 1956



Fig. 52. Arno Brehme, Acueducto de Querétaro en el álbum "Guadalajara y Bajío"

En 1957 sólo dos de sus fotografías fueron portadas: "Cumbres de Acultzingo" en el número 26 y "Salazar. Camino de México a Toluca" en el número 28. En el número 26, además de la portada se publicaron otras tres fotografías sin crédito para Arno, para ilustrar el artículo "El México de Gabriela Mistral", una es un paisaje de Monterrey con el Cerro de las Mitras al fondo tomada en 1954 (figs. 53 y 54), otra es la de dos artesanos confeccionando sarapes en su taller, que forman parte de una serie para la tienda Sanborn's con motivo de la inauguración de su sucursal en Reforma y Lafragua en 1955; y una tercera es la de una mujer tarahumara con sus hijos (figs. 55 y 56).

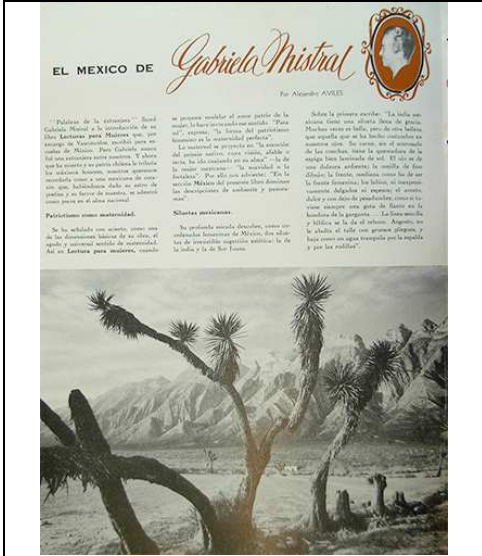


Fig. 53. Arno Brehme, artículo "El México de Gabriela Mistral" publicado en la revista *Caminos de México*, segundo trimestre de 1957



Fig. 54. Arno Brehme, Cerro de las Mitras, Monterrey, 1954



Fig. 55. Arno Brehme, artículo "El México de Gabriela Mistral" publicado en la revista *Caminos de México*, segundo trimestre de 1957



Fig. 56. Arno Brehme, Familia Tarahumara, 1953

En el año 1958 sólo fueron publicadas dos fotografías de Arno como portadas, una en el número 29 sin título pero es un paisaje en algún camino de terracería,

donde se ven al fondo los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, también es suya la fotografía de la Terminal de Autobuses de Guadalajara utilizada para el anuncio de la llanta Super Carretera Extra publicada en la contraportada (fig. 57); la otra portada publicada ese año fue la del número 30 con la fotografía "Nuevo Camino de Querétaro".



Fig. 57. Anuncio de la llanta SUPER CARRETERA EXTRA, la fotografía es de Arno Brehme. Revista *Caminos de México*, número 29, 1958, contraportada

Por otra parte, en ese mismo año se publicó la cuarta edición de la *Guía Goodrich-Euzkadi Caminos de México* en colaboración con la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y apoyada por la Asociación Mexicana Automovilística (AMA). En ella se recopilaba información que permitía conocer mejor las regiones que integran el país, así como la situación social y económica de su población. La

parte medular de la guía era la sección de "Itinerarios", con la información del camino que se buscara, siempre con la ayuda de los mapas regionales que comprendían todo el territorio nacional. Esta edición tuvo como novedad incluir la información sobre monumentos de arte prehispánico, colonial y moderno que, aseguraba la guía: "proporciona un catálogo de los grandes valores artísticos que, junto con el paisaje y las costumbres, permiten conocer y apreciar a México."¹²⁶ El antropólogo Carlos Margáin del INAH y el historiador José Rojas Garcidueñas de Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, fueron los encargados de dichas secciones.

La portada y contraportada de la guía no son imágenes fotográficas sino una versión retocada de la litografía *Vista de Aguascalientes*, de Daniel Thomas Egerton. En su interior aparecen fotografías atribuidas a Juan Rulfo, Francisco Vives, C. Cardoso E. y Fernando Leal; sin embargo, la mayoría (16 en blanco y negro y 2 a color) son acreditadas a Arno Brehme: el Cañón de la Huasteca en Nuevo León, la Catedral de Guadalajara, el Palacio Federal y el Acueducto de Querétaro; el Salto de Juanacatlán en Jalisco, la iglesia de San Agustín en Salamanca, la Capilla del Rosario en Santo Domingo Puebla, la Catedral de Chihuahua, el templo de la Purísima Concepción en Monterrey (fig. 58), la autopista de Cuernavaca, así como Chichén Itzá en Yucatán, Tula en Hidalgo y

¹²⁶ *Guía Goodrich-Euzkadi Caminos de México Cuarta Edición*, México, Cía. Hulera Goodrich-Euzkadi, 1958, p. 9.

cuatro retratos de artesanos trabajando los materiales de su oficio. Una de las fotos a color es de la plaza del Palacio de Bellas Artes con los volcanes y la otra es del camino a Milpa Alta.

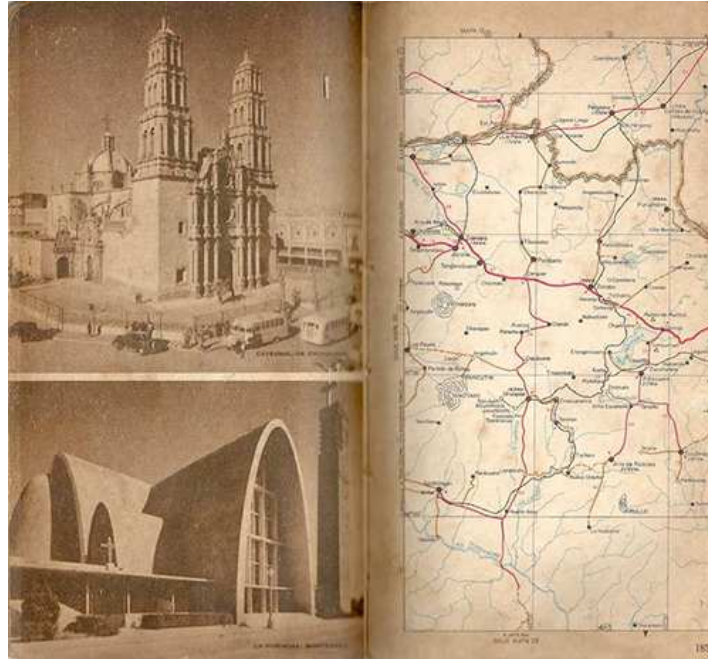


Fig. 58. Fotos de Arno Brehme de la catedral de Chihuahua y el templo de la Purísima Concepción en Monterrey publicadas en la *Guía Goodrich-Euzkadi Caminos de México* de 1958

Otro aspecto que se debe destacar es que muchas de las fotografías fueron tomadas una década antes y, como he señalado, Arno las utilizará años después para diversos propósitos, por ejemplo en 1954 la llantera instaló un anuncio espectacular a una altura de 60 metros sobre el edificio marcado con el número 1 de Paseo de la Reforma, en donde convergen las avenidas Juárez y Bucareli, en la ciudad de México. Arno tomó varias fotografías ahí, una de ellas me parece que

fue portada de la revista aunque no se le da crédito autorial; sin embargo, utilizó una de esas tomas convencionales (la número 182 de su álbum *México Moderno*) (fig. 59) para reencuadrarla y trabajarla de manera más experimental, logrando una imagen con textura acuosa (fig. 60).



Fig. 59. Arno Brehme, positivo número 182 del álbum *México Moderno*, ca. 1954



Fig. 60. Arno Brehme, Paseo de la Reforma, ca. 1954

Las fotografías que Arno publicó en la revista *Caminos de México* son de diversas temáticas: el registro de algún evento cultural o científico, la toma de paisajes naturales o de motivos arquitectónicos, así como lugares turísticos arqueológicos, coloniales o contemporáneos.

En cuanto a las similitudes y diferencias entre los Brehme, las hubo desde el modo de ver hasta la utilización de la técnica pues mientras el padre se había formado en la concepción romántica del siglo XIX, el hijo lo hizo en la visión

moderna de la fotografía objetiva y directa que, como vimos, por un lado aprendió durante sus años escolares en Alemania y por el otro la desarrolló en la Ciudad de México, donde se vivía una época de cambio en la cultura, el arte y la fotografía.

Capítulo 2. Monterrey y su papel en la arquitectura moderna

2.1. La arquitectura mexicana a partir de los años cuarenta

El proceso de modernización en la arquitectura del país se debió a un creciente número de individuos y grupos que, con su práctica, lograron consolidar la corriente moderna; a través de pequeños artículos periodísticos o revistas culturales, las ideas se iban divulgando, con lo que las tesis de la corriente moderna llegaban a círculos cada vez mayores. En el ámbito académico, el pensamiento de Le Corbusier, las teorías de la Bauhaus, junto con otras corrientes modernas y autores originarios de distintas partes del mundo enriquecieron la visión de maestros y estudiantes mexicanos.¹²⁷

Por su parte, el Movimiento Moderno se constituyó como una serie de tendencias reformistas y vanguardistas en contra del eclecticismo predominante en el siglo XIX, ideas que casi siempre han sido atribuidas a Le Corbusier. En 1946, el arquitecto Vladimir Kaspé lo explicaba así:

[...] Ya antes de la guerra de 1914, varios arquitectos elaboraron ideas que ahora son conocidas como ideas de Le Corbusier. Otto Wagner y Hoffman han sido los precursores de la regeneración de las reformas arquitectónicas por el nudismo, es decir, por la depuración de las formas. Otro grupo de

¹²⁷ Carlos Obregón Santacilia, *50 años de arquitectura mexicana... op. cit.*, p. 39.

Arquitectos alemanes bastante numerosos, previó la posibilidad de que el desarrollo industrial y la estética nueva que nacía de la máquina, influenciaran la arquitectura. Frank Lloyd Wright, arquitecto norteamericano tan conocido, personifica en el movimiento inicial moderno la lucha de la horizontal contra la vertical y de la azotea contra el techo. Walter Gropius fue el precursor de un movimiento internacional que ya se abandonó, después de haber tenido su importancia a principios del siglo, etc., etc.

Pero todas estas ideas carecían de unidad, de jefe. Después de 1914 se esparcieron por todos lados, fueron a todos los países; estalló inclusive una lucha ideológica entre estos distintos precursores de la arquitectura contemporánea. Vino entonces Le Corbusier; adaptó estas ideas, no plagiándolas, sino dándoles cuerpo, tomando la dirección de lo que estaba disperso y tuvo el don de expresarlas de una manera personal, fuerte y lírica y, sobre todo, en una forma que llegó a los corazones de miles de arquitectos, particularmente de los jóvenes. Esta manera de expresar, directa, sintética y poética a la vez, nos parece moderna por excelencia, correspondiendo estrechamente al sentir y a la voluntad de una élite de los últimos treinta años, a la reacción contra los errores del pasado, a la inquietud y a la búsqueda de la sinceridad y grandeza de los mejores espíritus de hoy.¹²⁸

De estas ideas adaptadas por Le Corbusier, cinco llegaron a conocerse como los principios constitutivos del movimiento moderno: los pilotes o postes cilíndricos de concreto que elevan el edificio sobre el terreno; el techo plano, en lugar de cubiertas inclinadas; la planta libre, no rígidamente distribuida por tabiques fijos; la fachada libre sin elementos estructurales; y las ventanas horizontales, que permiten buena iluminación y ventilación.¹²⁹ Con ellos fue posible poner en práctica la nueva concepción del espacio, que concede una importancia primordial a la apertura y la continuidad, en contraste con los lugares aislados e

¹²⁸ Vladimir Kaspé, "Le Corbusier y la arquitectura contemporánea", en *Arquitectura México*, núm. 21, noviembre de 1946, p. 3.

¹²⁹ Le Corbusier, "Cinco puntos para una nueva arquitectura", en *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, Buenos Aires, núm. 107, 1928, pp. 78-80.

independientes que constituían la estructura espacial del pasado. En palabras del arquitecto e historiador Christian Norberg-Schulz:

[...] Relacionado con la planta libre está el punto llamado la "fachada libre", que se concibe como el resultado de una interacción entre el interior y el exterior más que como una composición formal en sí misma. La fachada libre forma parte de una nueva concepción de la forma construida. [...] Los *pilotis* (soportes exentos y cilíndricos de hormigón) elevan el edificio sobre el terreno, que ahí se conserva con su continuidad infinita, mientras que el *toit-jardin* (o "cubierta ajardinada") "recibe" el sol y la lluvia, y expresa la idea de que la vida siempre tiene lugar "bajo el cielo".

[...]

La planta libre abandona el equilibrio estático de las simetrías central y axial; su espacio no está relacionado con centros dominantes, sino que consiste en una interacción de zonas equivalentes (aunque dispares). [...] implica el establecimiento de unas nuevas relaciones interactivas entre el interior y el exterior, incluso la abolición de cualquier distinción nítida; así es como pone de manifiesto la apertura global del mundo moderno. Frank Lloyd Wright expresaba esta intención diciendo que quería "destruir la caja"; esto es, quería sustituir esas unidades espaciales delimitadas y estáticas del pasado por una nueva clase de totalidad continua.¹³⁰

En México, señala Guillermo Boils, la idea de "construir al país" fue apuntada desde antes de la década de los años veinte, pero encontraría en la década de los cuarenta del siglo pasado sus mayores posibilidades materiales de realización, evidente en el diseño y creación de espacios habitacionales, edificios públicos (escuelas, clínicas, mercados, entre otros) que se construyeron a un ritmo sin precedente. Debido a dos factores: por un lado, la Segunda Guerra Mundial fue el

¹³⁰ Christian Norberg-Schulz, *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, Barcelona, Reverté, 2005 (Estudios Universitarios de Arquitectura, 7), pp. 35 y 46.

principal factor de dinamización económica a partir de la cual la demanda de bienes y servicios se fortalecía; por otro lado, se adoptó en el país, a un nivel variable, el discurso arquitectónico designado genéricamente como movimiento moderno, que a escala mundial se venía desarrollando desde el fin de la Primera Guerra Mundial. En esa época cobraron fuerza nuevas modalidades de una arquitectura sustentada en conceptos racionalistas: pensar y hacer los espacios, buscando optimizar su funcionamiento.¹³¹

A la par del fenómeno modernizante de la arquitectura del periodo, tuvo lugar un sensible incremento en la población urbana y en el tamaño de las ciudades más importantes. La capital del país, Guadalajara, Monterrey, las ciudades de la frontera norte y el puerto de Acapulco, adquirieron un rango destacado como poderosos polos de atracción para un número creciente de pobladores migrantes. La crisis de la reforma agraria, junto con la industrialización de las ciudades o sus proximidades, tuvieron como consecuencia que los prototipos de la imagen en la arquitectura urbana se estandarizaran, es decir, el desarrollo urbano del país permitió la presencia de técnicas nuevas y la existencia en el mercado de materiales de procedencia industrial, como el acero y el

¹³¹ Guillermo Boils, "Arquitectura y producción del espacio social", en Loyola, Rafael (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1990 (Col. Los Noventa), p. 322.

concreto armado, incorporando cada vez más elementos prefabricados para la construcción¹³² (fig. 61).



Fig. 61. Arno Brehme, edificio de la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos, ca. 1952. Obra de Mario Pani y Enrique del Moral

En el sexenio de Ávila Camacho se impulsaron programas a nivel nacional, sin precedente, para desarrollar dos géneros arquitectónicos de incuestionable interés público: el escolar y el hospitalario. Por lo que hace al primero, en abril de 1944 se estableció el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE).¹³³ En dicha institución participaron los arquitectos: José Luis Cuevas, quien estuvo al frente de la planeación de las

¹³² *Ibid.*, p. 324.

¹³³ "Ley que crea el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas", *Diario Oficial de la Federación*, 10 de abril de 1944, pp. 5-7.

actividades nacionales del Comité; Enrique Yáñez, Mario Pani y José Villagrán García, quienes asumieron la responsabilidad técnica y de proyectos, así como numerosos arquitectos que se desempeñaron como jefes de zona.

La acción primordial del CAPFCE desde un principio se concentró en el diseño estandarizado y la construcción de escuelas primarias urbanas y rurales, con prototipos y normas de aplicación general, junto a adaptaciones regionales o locales en los edificios. El arquitecto suizo Hannes Meyer, quien fuera director de la Bauhaus en Alemania, vivió en México de 1939 a 1949 y organizó la Primera Exposición Nacional del CAPFCE montada en el Palacio de Bellas Artes en 1944-1945. A partir de entonces fue nombrado coordinador en el CAPFCE, donde se ocupó de organizar el archivo fotográfico, la publicación de la *Memoria CAPFCE 1944-1946*¹³⁴ y la edición de la revista *Construyamos Escuelas* (fig. 62).

¹³⁴ Raquel Franklin Unkind, "Introducción", en Louise Noelle (ed.), *Cuadernos de Arquitectura: Hannes Meyer. Pensamiento*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble-INBA, 2002 y Patricia Rivadeneyra Barbero, *Hannes Meyer. Vida y Obra*, México, Facultad de Arquitectura-UNAM, 2004 (Col. Talleres).

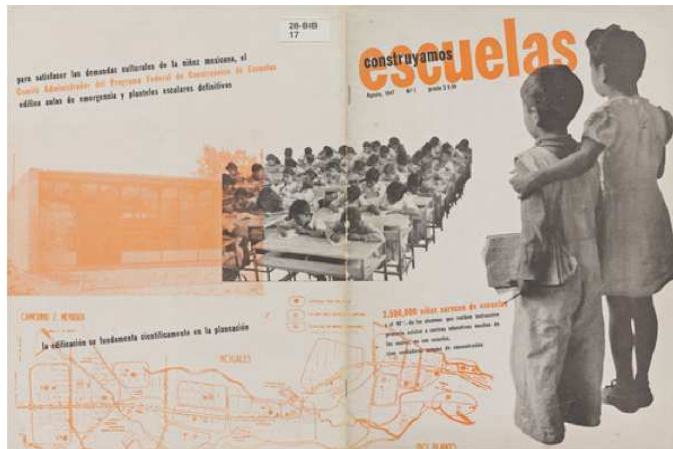


Fig. 62. Revista *Construyamos Escuelas*, núm. 1, agosto de 1947

Por lo que toca a las edificaciones hospitalarias, en 1943 la Secretaría de Salubridad y Asistencia (SSA) dio a conocer un programa nacional de construcción de edificios para la salud. Allí se establecía que los hospitales que se erigieran deberían contemplar, además de las funciones de atención médica, las de capacitación, enseñanza de la medicina e investigación realizada por estudiantes y profesionales u otros participantes en la vida hospitalaria. Con esto se le daba un sentido de uso más integral a cualquier propuesta de edificación hospitalaria.

En esas condiciones se construyó en 1946 el Hospital de la Raza, uno de los más grandes de América Latina en su tiempo y el principal centro hospitalario del Instituto Mexicano del Seguro Social, con proyecto del arquitecto Enrique Yáñez. Además, dentro del citado programa se realizaron decenas de hospitales en el interior del país, dependientes de la SSA. El número 15 de la revista *Arquitectura México* (fig. 63) estuvo dedicado a este tema y en ella escribió el arquitecto

Enrique de la Mora sobre el proceso que en su opinión se debía seguir para la elaboración de un proyecto de Hospital, el cual dividió en tres etapas:

1ª. Etapa.– Análisis no arquitectónico de las necesidades materiales y espirituales del programa.

2ª. Etapa.– Transformación del análisis anterior, en programa arquitectónico.

3ª. Etapa.– Síntesis arquitectónica, es decir el dibujo o sea el proyecto.

La primera de estas etapas es de suma importancia, en ella el arquitecto debe compenetrarse, lo más íntimamente posible, del problema humano que se le plantea; debe investigar con el máximo de responsabilidad, las necesidades materiales y espirituales de cada una de las clases de individuos que actúan dentro del organismo hospitalario: directivos, médicos, investigadores, enfermeras, estudiantes y de una manera primordial enfermos; cada uno de ellos deben tener la posibilidad de encontrar en el Hospital la solución de su problema personal. [...].

Si en la primera etapa el arquitecto es filósofo, en la segunda debe ser técnico y vaciar en datos y esquemas el análisis anterior. Se debe asesorar, además del Médico, de una serie de especialistas de cada una de las instalaciones y equipos, que a modo de complicado sistema nervioso, tendrá, que utilizar en su edificio; es imposible que un sólo individuo tenga la capacidad suficiente para abarcar y conocer tal cantidad de técnicas, tan distintas y complicadas, como son: lo mismo una gráfica solar, como un sistema de cimentación; una instalación especial para un laboratorio, como una disposición que se requiera en un tratamiento especial, etc.

Ya en posesión de los datos que como filósofo y como técnico obtuvo, entra de lleno el arquitecto en la tercera etapa: la creación arquitectónica. Esta es una labor de síntesis, de jerarquización; el organismo arquitectónico que crea debe ser tan perfecto, si esto fuera posible, como perfecto es el maravilloso organismo humano...¹³⁵

¹³⁵ Enrique de la Mora, "Arquitectura de Hospitales", en *Arquitectura México*, núm. 15, abril de 1944, pp. 275-276.

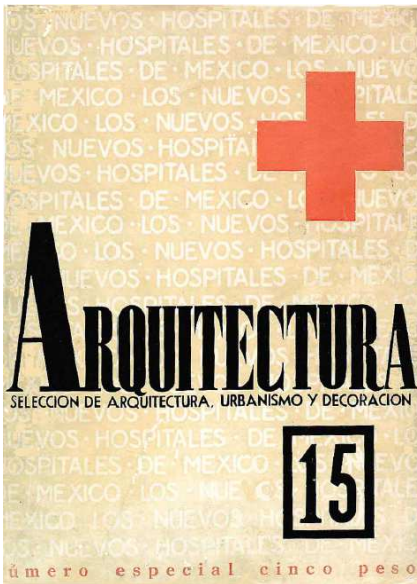


Fig. 63. Portada de la revista *Arquitectura México*, núm. 15, 1944

En otras esferas de la vida, los capitales privados demandaron también nuevos espacios para sus actividades, por lo que se construyeron edificios para oficinas, comercios y otros propósitos en las principales calles y avenidas de las ciudades más importantes. En la capital del país, las avenidas Insurgentes, Paseo de la Reforma y 20 de Noviembre se convirtieron en algunos de los principales escenarios para el desenvolvimiento de la actividad constructiva moderna. El gremio arquitectónico de los cuarenta se encontraba ante un panorama de amplias oportunidades de trabajo proyectando y construyendo para los particulares. Los despachos de arquitectos tenían suficientes obras, haciendo que la práctica se desplegara a la par de la realización de proyectos financiados por el sector público.

Hacia finales de la década, Mario Pani encabezando un grupo de arquitectos como José Luis Cuevas, Domingo García Ramos y otros, realizaron el Centro Urbano "Presidente Alemán". El proyecto lo financió la Dirección de Pensiones del gobierno federal y lo construyó una empresa constituida por un grupo de jóvenes ingenieros que comenzaban a integrarse en la compañía Ingenieros Civiles Asociados (ICA). El conjunto habitacional, primero de su tipo que se edificara en el país, fue realizado en un terreno localizado en el enorme lindero sur de la capital mexicana, en la esquina de Avenida Coyoacán y la calle Félix Cuevas. El conjunto comprendió seis edificios de trece pisos y seis de tres pisos, de los seis altos, cuatro se ligaron en zig zag, siguiendo una de las diagonales del terreno, mientras que los otros dos se ubicaron sobre las esquinas que los anteriores dejaron libres (fig. 64).



Fig. 64. Arno Brehme, Centro Urbano Presidente Alemán, ca. 1952. Obra de Mario Pani

Los seis edificios bajos se agruparon paralelamente a la Avenida Coyoacán, tres sobre la calle de Félix Cuevas y los otros tres sobre la calle de Parroquia. Los edificios altos se distribuyeron de manera de dejar una superficie de terreno libre para los jardines, locales para comercios, lavandería, guardería infantil, dispensario médico y hasta un centro escolar.¹³⁶ Esta ordenación de la zona interior del conjunto buscaba organizar racionalmente el espacio en los términos conceptuales propuestos por el arquitecto Le Corbusier, quien poco después terminaría de construir su unidad habitacional en Marsella, Francia (1946-1952).

¹³⁶ "Centro urbano 'Presidente Alemán'. Mario Pani, arquitecto", en *Arquitectura México*, núm. 30, febrero de 1950, p. 266.

2.1.1. El deseo industrializador

Las aspiraciones del gobierno de Manuel Ávila Camacho se vertebraban en torno a la conversión de México en un país esencialmente industrial, visión a la que contribuyó la especial coyuntura internacional. La súbita demanda de exportaciones, aunada a la protección provocada por la imposibilidad de la competencia de bienes externos creada por el conflicto bélico, vino a fortalecer los objetivos industrializadores del gobierno.¹³⁷ Para fortalecer al capital privado, el Estado otorgó a los empresarios crédito accesible y barato, aumentó el nivel de inversiones en infraestructura, reorientó las actividades de las instituciones públicas, creó nuevas empresas que proporcionaron a los inversores aquellos bienes y servicios a bajo costo que necesitaban para la producción, y buscó poner en marcha proyectos que garantizaran a la industria los insumos que precisaba.

El crecimiento de las industrias destinadas a satisfacer las necesidades nacionales se había de completar con el fortalecimiento de las industrias básicas pesadas como la siderúrgica (fig. 65), la química, la eléctrica y la del petróleo. Se pensaba que sólo con esta estrategia era posible lograr la modernización del país. Pero para ello era necesario, además, que se continuase con el espíritu de la

¹³⁷ Sergio de la Peña, "Requisitos de la planificación: un enfoque histórico" en Miguel Wionczek, et. al., *La sociedad mexicana: presente y futuro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 167-168.

unidad nacional. Si bien se reconocía que los derechos sociales de los trabajadores frente a los empresarios estaban garantizados por el Estado, también se establecía que los obreros debían de ser mesurados en sus demandas.¹³⁸



Fig. 65. Arno Brehme, vista de uno de los hornos de la Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, 1954

Continuando con esta política de gobierno, el entonces presidente Miguel Alemán impulsó un tipo de desarrollo económico basado en la preeminencia del Estado como agente económico y cuyas estrategias de instrumentación giraron en torno a proteger el mercado interno y a la potenciación de la industrialización

¹³⁸ María Antonia Martínez, *El despegue constructivo de la Revolución. Sociedad y política en el alemanismo*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Porrúa, 2004, pp. 33-34 y 45.

vía sustitución de importaciones.¹³⁹ Dentro del esquema de desarrollo económico el eje esencial pasó a depender de la industrialización, a la que se hizo depositaria del logro de la autonomía económica de la nación. El objetivo industrial se orientó a potenciar aquellas actividades que se dedicasen a transformar las materias primas nacionales, que permitiesen sustituir las exportaciones de productos primarios por manufacturas y de esa manera satisfacer el mercado interno.

En el nivel económico, los objetivos establecidos fueron logrados ya que la industria sustituyó a la agricultura como eje del crecimiento y se alcanzó un alto nivel de urbanización en algunas zonas del país.¹⁴⁰ Con todo y la importancia que tenía para el presidente Miguel Alemán la industrialización, no todas las ramas de la industria crecieron al mismo ritmo. Mientras que la industria textil creció por debajo del promedio, la de productos químicos, la siderúrgica, la construcción de

¹³⁹ Los Estados Unidos habían participado de modo predominante antes de la guerra en el comercio exterior mexicano, pero con el cierre del mercado europeo, ya entre 1939 y 1940, el incremento de este comercio fue sumamente significativo. Las exportaciones mexicanas al vecino del norte ascendieron del 74% del total al 90%, y las importaciones provenientes del norte del 66% al 79%. Los Estados Unidos se convirtieron de este modo en el comprador casi exclusivo de las materias primas mexicanas y en el abastecedor casi exclusivo de los bienes de producción, de la maquinaria y los vehículos necesarios para la agricultura, la industria, los servicios y las obras públicas. Eran asimismo los abastecedores de materias primas para la industria manufacturera, la de artículos de uso y consumo durable, la de alimentos preparados, etcétera [...] se crearon las condiciones favorables para el desarrollo de la economía nacional, al acrecentarse por un lado la exportación de minerales y materias primas, en tanto la existencia de un mercado nacional virtualmente cautivo por la falta de importaciones y competencia del exterior, propició un acelerado proceso de desarrollo de la industria nacional mediante la sustitución de importaciones. Vid. Tzvi Medin, *El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*, México, Era, 1990 (Col. Problemas de México), pp.16-17.

¹⁴⁰ María Antonia Martínez, *op. cit.*, pp. 8-9.

maquinaria y la de celulosa y papel aumentaron dos o tres veces por encima de la media.¹⁴¹

2.1.2. La ciudad de Monterrey

Arno Brehme realizó un extenso ejercicio documental sobre la ciudad de Monterrey a mediados de la década de 1950 (fig. 66), conformado por más de 100 imágenes, varias de las cuales publicó la cuarta edición de la *Guía Goodrich-Euzkadi*. Es por ello pertinente tener el contexto de lo que ocurría en esa región del país, pues muchas de las acciones llevadas a cabo por la sociedad regiomontana fueron el origen de la construcción tanto del templo de la Purísima Concepción, como del *campus* del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, ambas obras del arquitecto Enrique de la Mora y Palomar.

¹⁴¹ Blanca Torres, *Historia de la Revolución mexicana. Hacia la utopía industrial*, México, El Colegio de México, 1984, p. 106.



Fig. 66. Arno Brehme, vista del centro de Monterrey y al fondo el Cerro de la Silla, 1954

Aunque no todas las regiones del país lograron integrarse al proceso industrializador, Monterrey, gracias a su tradición industrial y empresarial estuvo en las mejores condiciones para aprovechar las posibilidades que brindaba el momento. En los años cuarenta, la economía regiomontana experimentó un crecimiento notable: no sólo se incrementaron sus fábricas y producción, también se constituyeron una multiplicidad de intermediarios financieros, indicativo de la importancia económica que iba adquiriendo la ciudad. Fueron distintos factores los que se conjuntaron para dar lugar a este fenómeno: políticas de estímulo a la industria, experiencia empresarial, disponibilidad de capital y la existencia de una considerable planta industrial. La consolidación industrial de Monterrey tuvo como

pilares productos ya tradicionales: acero, cemento, vidrio y cerveza, sumándose nuevas ramas como la automotriz, el tabaco y los productos químicos.¹⁴²

Geográficamente fue muy benéfico que Monterrey contara con vías de comunicación y transporte, como señalaba la Cámara Nacional de Comercio de Monterrey: "la circunstancia de ser Monterrey un centro industrial ligado por varias vías férreas, carreteras y líneas de transportes aéreos, lo colocan en una posición ventajosa para distribuir rápidamente sus variadas producciones manufacturadas y abastecer las necesidades no sólo de las poblaciones del Estado, sino también del resto de la República y del extranjero".¹⁴³

Otra característica del notable desarrollo industrial regiomontano a partir de 1940 fue el estímulo dado por un entorno institucional favorable, manifestado principalmente en exenciones fiscales tanto estatales como federales. Muchas de las empresas nacieron y se desarrollaron en sus primeros años sin pagar impuestos, transfiriendo en múltiples ocasiones dichas ventajas a sus filiales. Estos establecimientos también se ampararon bajo los beneficios de las leyes de fomento industrial nacionales, como la Ley de Industrias de Transformación y de Fomento de Industrias Nuevas y Necesarias, que brindaron un apoyo ilimitado a

¹⁴² Isabel Ortega Ridaura, "La Industrialización de Monterrey: condicionantes y características del segundo auge industrial, 1940-1970", en Isabel Ortega Ridaura (coord.), *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización: del segundo auge industrial a la crisis de 1982*, tomo II, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2007 (La Historia en la Ciudad del Conocimiento), pp. 4-5.

¹⁴³ Cámara Nacional de Comercio de Monterrey, *Monterrey en cifras*, 1943, p. 15. Citado en *Ibid.*, p. 8.

casi cualquier tipo de industria en lo que respecta a impuestos a la importación, sobre la renta y sobre ingresos mercantiles.¹⁴⁴

Aparejado a la industria, se desarrolló un importante sector de intermediarios financieros (bancos, uniones de crédito, sociedades de fomento, aseguradoras) que respondían a las necesidades de capital y de transacciones diversas que las empresas demandaban. Por ello, no es de extrañar que el sistema financiero regional creciera fuertemente vinculado al sector industrial.¹⁴⁵ La relación entre capital financiero e industrial se desarrolló en los dos sentidos, es decir, industriales participando en la creación de instituciones financieras, y también algunas de éstas formando parte de la nómina de accionistas de diversas empresas. Es posible identificar una serie de empresas que comparten accionistas, directivos y proyectos, y que se relacionan como un conjunto.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁵ Entre 1930 y 1960 se crearon 11 nuevos bancos, 30 sociedades de fomento y uniones de crédito y tres almacenes generales de depósito, muchos de éstos en estrecha relación con empresas y grupos o compartiendo accionistas. Como ejemplos podemos citar: Crédito Industrial de Monterrey (1932), Sociedad General de Crédito (1933), Valores Monterrey (1939) y Banco Regional del Norte (1947, hoy conocido como Banorte), en los que encontramos a la Fundidora, Cervecería Cuauhtémoc, Vidriera Monterrey, Cementos Mexicanos (Cemex), Salinas y Rocha, Casa Holck, Fábricas Apolo, Fábrica de Galletas y Pastas (Gamesa), entre otros accionistas, así como la participación de los principales apellidos de la escena económica regional, como Garza, Sada, Zambrano, Santos, Clariond, Calderón, Rocha, Ferrara, Maldonado, Guajardo, etcétera. Son de ese periodo reconocidos bancos, como el Banco Popular de Edificación y Ahorros (1934), el de Fomento Hipotecario (1945), el Ganadero e Industrial (1948) y la Compañía General de Aceptaciones (1936), por mencionar los más importantes. Y aseguradoras como Seguros Monterrey, La Mercantil, Compañía de Seguros y Aseguradora del Norte. *Vid.* Israel Cavazos Garza e Isabel Ortega Ridaura, *Nuevo León. Historia Breve*, México, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 216-217.

Quizás el caso más emblemático sea la Cervecería Cuauhtémoc, que fue creando empresas relacionadas con las distintas fases de su proceso productivo, desde la fabricación de materias primas y energéticos hasta la comercialización de su cerveza, pasando por la producción de botellas y empaques, e incluso incursionando en la capacitación de su mano de obra, con la creación de una escuela.¹⁴⁶ Por su parte, el 26 de febrero de 1944 se constituyó la Cámara de la Industria de la Transformación de Nuevo León (Caintra), cuyo primer Consejo Directivo lo integraron Ignacio A. Santos y Joel Rocha, entre otros personajes de la industria regia de esos años.¹⁴⁷

Aquí es importante destacar la formación de una burguesía industrial y su subsecuente consolidación ha corrido en forma paralela al proceso de industrialización en la ciudad de Monterrey, pues la formación de una clase entre los empresarios que estaban relacionados con este proceso, respondió a una situación muy peculiar y es que los capitales habían permanecido en manos de familias individuales. La transición hacia la gran industria requirió que estos capitales se unieran, por lo que la integración sobre la base de intereses

¹⁴⁶ En 1907, la Cervecería estableció dentro de su fábrica una escuela politécnica, posiblemente destinada a enseñar a leer y escribir a los campesinos analfabetos de esa época, convertidos súbitamente en obreros. Servía, además, para enseñarles el uso de máquinas y herramientas. Vid. José Emilio Amores, "Monterrey: una cultura propia", en Isabel Ortega Ridaura (coord.), *op. cit.*, pp. 81-82.

¹⁴⁷ Javier Rojas Sandoval, "La segunda industrialización. Tiempos de diversificación", en *Monterrey 400. Una historia de progreso*, Monterrey, Castillo, 1996, p. 150.

económicos comunes fue seguida por una integración de tipo social: las familias involucradas en las mismas empresas sellaron su cooperación mediante matrimonios. Por lo tanto se inició un proceso de formación de clase que habría de conducir al surgimiento de una genuina burguesía regional y que comprendía los siguientes nombres: Armendáriz, Belden, Calderón, Ferrara, Garza, Hernández-Mendirichaga, Madero, Milmo, Muguerza, Rivero, Santos, Rocha, Sada-Muguerza y Zambrano. Miembros pertenecientes a los Calderón y a los Muguerza, como a los Sada, Muguerza y Garza estaban combinados de tal manera que virtualmente constituían una gran familia.¹⁴⁸

La ideología de los empresarios de Monterrey ha sido alimentada a partir de dos fuentes interrelacionadas: la reacción contra el surgimiento de doctrinas socialistas, nacional e internacionalmente, y las doctrinas socialcristianas, que figuran en varias de las encíclicas papales desde fines del siglo XIX (*Rerum Novarum, Quadragesimo Anno, Mater et Magistra*). Los elementos centrales del discurso ideológico se refieren a su posición sobre la familia, la religión, la propiedad privada, la ley y el orden, el patriotismo y el papel del Estado.

Específicamente, las ideas acerca del rol de la familia entre los empresarios de Monterrey han sido, de manera tradicional, celosamente conservadoras. La

¹⁴⁸ Un número total de 49 empresas tenía participación de por lo menos tres de las familias mencionadas: 55% de estos intereses estaban en la minería, 25% en la industria, y el resto estaba repartido entre las finanzas, el transporte y otros sectores. Vid. Menno Vellinga, *Desigualdad, poder y cambio social en Monterrey, México, Siglo XXI*, 1988, pp. 52-53.

influencia puede notarse en un catolicismo austero que en forma particular se arraigó en la primera y segunda generación de empresarios, teniendo como su eje los valores relacionados con el trabajo, la responsabilidad, la austeridad y el éxito de sus empresas, mediante la continua reinversión de los ahorros acumulados.¹⁴⁹ Esto contribuyó probablemente al éxito que tuvieron para construir un bastión regional económico-político donde dictaban el orden interno de las cosas y desde donde podían negociar con el Estado en las áreas políticas pertenecientes a sus intereses sobre la base de una posición de fuerza.

Por su parte, la vida cotidiana de Monterrey estuvo marcada por esta misma industrialización y ya para finales de la década de los cuarenta del siglo pasado, en las tiendas se podía encontrar un sin fin de productos nacionales e importados: jabones, camisas, zapatos, lociones, esmaltes, sombreros, pastas dentales, entre otros,¹⁵⁰ lo que originó que la publicidad se desarrollara en radio y prensa.¹⁵¹ Como primeras muestras de la influencia de la arquitectura moderna,

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵⁰ Nicolás Duarte Ortega, "Monterrey. De la consolidación a la expansión", en *Monterrey 400... op. cit.*, p. 149.

¹⁵¹ Una guía comercial y turística de Monterrey editada en 1946 promovía a la Ciudad como la capital industrial de México, con un número de fábricas superado sólo por las de la Capital de la República. "La Ciudad participa de un aspecto semicolonial en la parte central y de un aspecto más moderno en las colonias de la misma", aseguraba la publicación. La guía indicaba a los turistas de aquel entonces que Monterrey tenía una población de cerca de 240 mil habitantes. [...] 600 fábricas, 35 mil trabajadores, 14 mil líneas telefónicas, 15 mil conexiones de agua, 8 mil automóviles y 33 rutas urbanas. Una ciudad a punto de convertirse en una urbe de mayores proporciones, como lo delatan los anuncios de la época. *Vid.* Juan Carlos Martínez, "Aquellos años... y aquellos anuncios", en *Monterrey 400... op. cit.*, p. 160.

nacida de la revolución industrial y tecnológica y sustentada en el concreto, el acero y el vidrio, puede observarse en Monterrey en el edificio La Nacional (1935), el Hotel Ancira (1936) y el Palacio Federal (1940). Durante los años 1950 a 1960 proliferaron los edificios de más de diez pisos, con una clara influencia de la arquitectura norteamericana. Se construyeron entre otros los edificios Chapa, El Roble y el condominio Acero. Pocos años después se levantaron, en terrenos del antiguo mercado Colón, el Condominio Monterrey (fig. 67), enfrente el edificio de la Financiera del Norte y cercano a éstos, el edificio de la Compañía de Seguros Monterrey.¹⁵²



Fig. 67. Eugenio Espino Barros, Condominio Monterrey (fotomontaje), ca. 1962. Obra de Gustavo Struck Bulnes

¹⁵² Roberto García Ortega, "La conformación del área metropolitana de Monterrey y su problemática urbana, 1930-1984", en Isabel Ortega Ridaura (coord.), *op. cit.*, pp. 60-61.

2.2. El arquitecto Enrique de la Mora y dos obras de arquitectura moderna: el templo de la Purísima Concepción y el Tecnológico de Monterrey

El arquitecto Enrique de la Mora y Palomar nació en el seno de una familia católica en la ciudad de Guadalajara, Jalisco en 1907, su padre fue el arquitecto Manuel de la Mora y Castillo Negrete y su madre Enriqueta Palomar. Entre sus antepasados es necesario mencionar a su abuelo, Miguel Palomar y Vizcarra, fundador del Partido Católico Nacional en 1911 y de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa en 1925, convirtiéndose en uno de los más destacados intelectuales del movimiento cristero.¹⁵³ El joven Enrique cursó los estudios de secundaria en el Instituto de Ciencias de su natal Guadalajara y para los de preparatoria, ingresó al Colegio Francés en la ciudad de México. De 1927 a 1931 asistió a la Escuela Nacional de Arquitectura situada en la antigua Academia de San Carlos, donde tomó cursos con Carlos M. Lazo, Ignacio Marquina, Luis G. Serrano, José Luis Cuevas, Federico Mariscal, Manuel Ituarte y José Villagrán García, entre otros. Sus compañeros de generación fueron Enrique Yáñez, José Creixell, Augusto Pérez Palacios, Gilberto López Soriano, Manuel Barbosa, Enrique Albarrán y Luis García Remus.¹⁵⁴ Relata el arquitecto Yáñez sobre sus años escolares:

¹⁵³ Archivo Histórico de la UNAM, Fondo Miguel Palomar y Vizcarra.

¹⁵⁴ "Enrique de la Mora y Palomar", Archivo Histórico de la UNAM, Expedientes de alumnos, núm. 22809.

[...] conviene destacar algunas particularidades de cómo ocurrieron las cosas entre nosotros. Ya he dicho que por los años 30 surge el movimiento de renovación arquitectónica en México propiciado por las exposiciones teóricas de Villagrán García y por el impacto que nos produjo a los jóvenes arquitectos la nueva arquitectura funcional europea, que conocimos en sus realizaciones a través de las fotografías publicadas en las revistas de arquitectura y, en muchos de sus principios, por las publicaciones de Le Corbusier, que libraba una decidida campaña a su favor.¹⁵⁵

Comenta también que entre los jóvenes arquitectos que manifestaban su adhesión a la naciente doctrina racionalista de la arquitectura se establecieron dos grupos: los funcionalistas radicales con Juan Legarreta, Ricardo Rivas, Enrique Guerrero, Raúl Cacho, Alberto T. Arai, Álvaro Aburto y el propio Yáñez por un lado, y los racionalistas moderados con Mauricio M. Campos, Enrique de la Mora y Enrique del Moral, "comprensivos de los problemas sociales pero no afectados emotivamente por ellos, manifestaban el fondo de espiritualismo de sus ideas y la preocupación estética."¹⁵⁶

En agosto de 1932, y una vez concluidos sus estudios en la Facultad de Arquitectura, se le concedió presentar el examen profesional de arquitecto y se le asignó como jurado a los arquitectos: Manuel Ortiz Monasterio, Francisco Centeno, Bernardo Calderón, José Villagrán García y Vicente Mendiola Q. como propietarios, y Manuel M. Ituarte y Juan Martínez del Cerro como suplentes. El

¹⁵⁵ "Notas autobiográficas del arquitecto Enrique Yáñez de la Fuente. 15 de noviembre de 1962", en J. Víctor Arias Montes y Carlos Ríos Garza (Selección de textos e introducción), *Enrique Yáñez, el ejercicio de la crítica. Notas autobiográficas y escritos periodísticos*, México, Facultad de Arquitectura-UNAM, 2009, p. 14.

¹⁵⁶ "Memorias de un arquitecto", en *Ibid.*, p. 70.

jurado fue citado el 31 de octubre de 1932 para indicar la forma y extensión en que debía desarrollar el programa para sustentar el examen de arquitecto, en este caso, las Oficinas Federales en Nuevo Laredo, presentando las "plantas necesarias a 1 centímetro por metro; cortes y fachadas a 2 centímetros por metro; una vista perspectiva o maqueta del conjunto; estudio del acondicionamiento del aire; estudio completo de la construcción; y estimación global del costo del edificio."¹⁵⁷ Después de haber entregado la memoria descriptiva del proyecto solicitado, el 22 de abril de 1933, De la Mora presentó su examen profesional ante los arquitectos José Villagrán García como presidente –que en ese momento ya era director de la Facultad de Arquitectura–, Manuel Ortiz Monasterio, Francisco Centeno y Juan Martínez del Cerro como primer, segundo y tercer vocal, y Bernardo Calderón como secretario, quienes lo aprobaron por unanimidad de votos.¹⁵⁸

Entre los trabajos profesionales del arquitecto De la Mora se encuentran la adaptación y ampliación del edificio de los almacenes "Al Puerto de Liverpool" entre 1934-1936; el Hogar Infantil No. 9 en colaboración con el arquitecto José Villagrán en la colonia Balbuena de la ciudad de México en 1934; el Hospital General de Puebla en 1934; el edificio Fray Pedro de Gante, en colaboración con

¹⁵⁷ Minuta de la primera junta reglamentaria del examen profesional de Enrique de la Mora y Palomar, firmada por los integrantes del jurado, excepto el arquitecto Luis Ortiz Monasterio quien faltó por enfermedad, el 31 de octubre de 1932. "Enrique de la Mora y Palomar", Archivo Histórico de la UNAM, *op. cit.*

¹⁵⁸ Acta del examen profesional de Enrique de la Mora y Palomar, 22 de abril de 1933. *Idem.*

el arquitecto José Creixell, el ingeniero Manuel de la Mora y el ingeniero Pafnuncio Padilla en 1936; el Centro Materno Infantil Soledad Orozco de Ávila Camacho en 1946.¹⁵⁹ Como lo ha señalado el arquitecto Alberto González Pozo, los clientes de De la Mora formaron un mosaico más variado, incluso más heterogéneo de lo que parece a primera vista y esa variedad explica la diversidad de programas, de circunstancias y de experiencias que fue acumulando. Banqueros y empresarios famosos, clérigos importantes, funcionarios públicos, pero también pequeños burgueses y gente de clase media, intelectuales, religiosos y religiosas con voluntad de servicio y jóvenes políticos, entre otros.¹⁶⁰

Una mención aparte merecen los templos diseñados por Enrique de la Mora, quien contribuyó ampliamente en favor del desarrollo de la arquitectura religiosa. Además del templo de la Purísima Concepción en Monterrey inaugurado en 1946, construyó la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, en el Seminario de San José del Altílo, 1956 (fig. 68), en la ciudad de México y para la orden de misioneros del Espíritu Santo, cuyo consultor para la estructura fue Félix Candela; la iglesia de San Antonio de las Huertas, en la calzada México-Tacuba, iniciada en 1956; la capilla de la Medalla Milagrosa, para la congregación de las hermanas de San Vicente de Paul, en Coyoacán en 1960; y la iglesia de San José

¹⁵⁹ Archivo de Arquitectos Mexicanos-Facultad de Arquitectura, UNAM (En adelante AAM-FAUNAM), Fondo Enrique de la Mora y Palomar, [sin clasificación].

¹⁶⁰ Alberto González Pozo, *Enrique de la Mora. Vida y obra*, México, Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981 (Serie Precursores; 4), p. 95.

Obrero, en Monterrey, 1962, todas realizadas con la colaboración de Fernando López Carmona y Félix Candela; asimismo construyó en Guadalajara la iglesia de San Luis Gonzaga y en San Luis Potosí la iglesia de la Santa Cruz, ambas en 1967, con la colaboración de Fernando López Carmona.¹⁶¹



Fig. 68. Guillermo Zamora, capilla de Nuestra Señora de la Soledad en el Altillio, 1957. Obra de Enrique de la Mora

Comenta Louise Noelle que en el gremio se consideraba al arquitecto alemán Dominikus Böhm como una de las influencias en el trabajo de Enrique de la Mora, al ser uno de los principales renovadores de la arquitectura religiosa desde finales de la década de 1920. Sus obras se destacan por las formas puras en sus diseños, además de utilizar elementos sencillos pero con carácter, proporción, juego de luz

¹⁶¹ Louise Noelle, "Arquitectura religiosa contemporánea en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XV, núm. 57, pp. 144-146.

y sombra.¹⁶² Con su iglesia de San Engelberto en Colonia en 1932, cuya planta fue un círculo perfecto, al que le adhirió dos rectángulos: uno destinado a santuario y otro a capilla de devoción, Böhm creó para los fieles un espacio libre y de perfecta visibilidad hacia el altar –debido a la eliminación de soportes interiores–, originando un modelo considerado en toda la arquitectura religiosa posterior.¹⁶³

Como se mencionó, el pensamiento del arquitecto Le Corbusier no sólo fue determinante para Enrique de la Mora sino para toda su generación. En su libro *Hacia una arquitectura*, la primer advertencia que Le Corbusier hace a los arquitectos es la del volumen:

La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y los claros revelan las formas. Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón *son formas bellas, las más bellas*. Todo el mundo está de acuerdo con esto: el niño, el salvaje y el metafísico. Es la condición esencial de las artes plásticas.¹⁶⁴

Esta advertencia fue uno de los principios que el arquitecto De la Mora incorporó al templo de la Purísima ya que, en opinión del arquitecto Alberto González Pozo,

¹⁶² M. P. [sic], "Pequeña iglesia católica en Norderney", en *Arquitectura México*, núm. 2, abril de 1939, p. 46.

¹⁶³ Juan Plazaola, *Arte e Iglesia. Veinte siglos de arquitectura y pintura cristiana*, Guipúzcoa, NEREA, 2001, p. 97.

¹⁶⁴ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 1ª reimp., Barcelona, Ediciones Apóstrofe, 1998 (Col. Poseidón), p. 16.

utilizó formas geométricas elementales como "el cañón parabólico que se entrecruza con otro, la torre es una forma piramidal truncada que se aprecia como un prisma, es decir, volúmenes y superficies sencillas logradas a partir de arcos de concreto armado que permitieron que paredes y techo fueran una sola cosa"¹⁶⁵ (fig. 69).



Fig. 69. Arno Brehme, vista lateral del templo de la Purísima, 1954

Justamente la relación entre el volumen, la superficie y la luz es fundamental en la fotografía de arquitectura, aunque bien es cierto que nunca podrá transmitir al espectador el verdadero entendimiento del espacio que cada edificio posee; sin embargo el que tanta gente tuviera la posibilidad de conocer y apreciar edificios históricos y modernos en el siglo pasado sólo fue posible a través de la imagen en dos dimensiones. Pero eso se verá más adelante.

¹⁶⁵ Entrevista con el arquitecto Alberto González Pozo el 8 de septiembre de 2011 en la Ciudad de México.

2.2.1. Templo de la Purísima Concepción

En 1922 se rompió con los modelos históricos en la arquitectura religiosa para tratar de incorporarla a la corriente contemporánea con la construcción de Notre Dame de Raincy, del arquitecto francés Auguste Peret, realizada con los medios materiales y técnicos disponibles en ese momento, logrando un recinto útil, sencillo y de indudable riqueza espiritual aunque la planta de la iglesia sigue siendo la tradicional. En la renovación de la arquitectura sagrada tuvo un papel fundamental el movimiento litúrgico que impuso un nuevo principio de orientación ya que promovía "el *retorno a las fuentes, la profundización en el sentido del misterio de la salvación, la vivencia del gozo pascual*, devolviendo a Dios su protagonismo en la historia, un cristocentrismo revitalizador de la cena eucarística y la revalorización de la comunidad celebrante."¹⁶⁶ Así pues, sobre estos principios fue naciendo, primero en Alemania en la década de los 1930, un diálogo entre arquitectos y teólogos sobre cómo tendría que ser la casa de Dios, de la importancia de la comunidad celebrante y de su función litúrgica como motivo final de la arquitectura.

En Monterrey, los inicios de la renovación de las artes sagradas se remontan al año de 1942 y se relacionan con tareas arquitectónicas que

¹⁶⁶ Juan Plazaola, *op. cit.*, p. 97.

emprendió el VII arzobispo de esa ciudad, Guillermo Tristchler y Córdoba, poco después de asumir el gobierno de la arquidiócesis de Monterrey; una de ellas fue la dignificación del presbiterio de la catedral. El proyecto comprendía, entre otras, el decorado del ábside, la bóveda y los muros laterales, para lo cual monseñor Tristchler encomendó su realización a Ángel Zárraga, pintor mexicano de gran prestigio que después de una larga residencia en Europa acababa de regresar a México.

La serie de pasos que tomó monseñor Tristchler para concretar este proyecto contribuyeron a ser una ruptura con la concepción y la actitud tradicionales generalizadas en el episcopado mexicano respecto a las artes sagradas.¹⁶⁷ Algunos años antes, la otra tarea arquitectónica que emprendió monseñor Tristchler fue la construcción del nuevo templo de la Purísima Concepción de María, cuya advocación "representa el misterio de la Madre de Dios que por singular privilegio fue preservada del pecado original, desde el primer instante de su ser, por los méritos redentores de su futuro Hijo, Jesucristo."¹⁶⁸ Esta edificación tuvo mayor trascendencia ya que el proyecto del arquitecto Enrique de la Mora rompía abiertamente con la tradición

¹⁶⁷ Alfonso Rubio y Rubio, "Monterrey y la renovación de las artes sagradas en México", en *Primer Simposio Internacional de Arte Sacro en México*, México, Comisión Nacional de Arte Sacro, A. C. / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Secretaría de Desarrollo Social, 1992, pp. 202-203.

¹⁶⁸ Aureliano Tapia Méndez, *La Purísima. Historia de una imagen y de su templo*, Monterrey, Producciones al Voleo-el Troquel, S. A., 1989, p. 29.

arquitectónica religiosa católica del mundo occidental debido a que, en palabras de Louise Noelle:

[...] encontramos que por primera vez se suprime la dualidad muro-techo, pues la bóveda parabólica arranca sin interrupción desde el piso, así como la portada no es sólida, sino que sus elementos compositivos son translúcidos: de igual manera la separación virtual del campanario, aporta otro de los elementos de originalidad que le distinguen. Su planta tiene la forma de la tradicional cruz latina, está cubierta por una bóveda corrida; su riqueza ambiental reside en el tratamiento de la luz interior que ilumina matizadamente una estructura desprovista de toda decoración. Es un claro ejemplo de cómo una estructura de simples formas geométricas puede llegar a cumplir con los requerimientos de un templo y auspiciar su finalidad espiritual.¹⁶⁹

La historia de su nuevo templo inició cuando el 21 de julio de 1925 tomó posesión del curato el canónigo Rafael Plancarte Ygartúa, quien se preocupó por cuidar del templo construyendo un crucero y un salón anexo hacia mediados de 1930 (fig. 70).

¹⁶⁹ Louise Noelle, *op. cit.*, p. 143.



Fig. 70. Alberto Flores Varela, antiguo templo de la Purísima, 11 de diciembre de 1941

Años más tarde, a mediados del año 1939, Plancarte decidió retomar la idea de la construcción de un nuevo templo parroquial por lo que, señala el feligrés de la Purísima y gerente de Crédito Industrial de Monterrey en ese entonces, Antonio L. Rodríguez:

En mayo o junio de 1939 fui invitado por Miguel Santos, Virgilio Garza y Bernardo Elosúa, a una reunión en la casa cural del antiguo templo de La Purísima, para conocer la maqueta de un proyecto que se había encomendado al arquitecto Green de San Antonio, Texas, [...] en esa junta nació la idea de convocar a varios de los más destacados ingenieros de la ciudad, Armando Ravizé, Armando Díaz, Juan Lobeira y al arquitecto Manuel Muriel, para que estudiaran el problema presentando cada uno sus diversos proyectos. Poco después de esa junta el Lic. Gómez Morin propuso al arquitecto Enrique de la Mora, quien había manifestado deseo especialísimo de probar su capacidad en la obra cumbre de un arquitecto: la construcción de un templo.¹⁷⁰

¹⁷⁰ "La construcción del templo de La Purísima. Discurso del Sr. Antonio L. Rodríguez" en Aureliano Tapia Méndez, *op. cit.*, p. 159.

El 20 de noviembre se reunieron nuevamente sacerdotes y feligreses de la parroquia, ahora con la presencia del arquitecto Enrique de la Mora, quien presentó un anteproyecto de líneas modernas con extenso uso del concreto, sobre lo cual De la Mora argumentó:

[...] debemos utilizar los materiales modernos y las líneas que de ellos se derivan, para hacer las nuevas casas de Dios. Eso fue lo que hicieron en México los frailes del siglo XVI. Tomaron el material que la tierra les dio y con él construyeron los conventos que hoy admiramos; eso fue lo que hicieron los alarifes del siglo XVII al ejecutar sus transportes barrocos. Hagamos lo propio. Tomemos de ellos, no las formas de construcción, que ya no corresponden a nuestra época. Tomemos la actitud limpia, verdadera, genuina, de hacer arquitectura religiosa con un sentido de lealtad a los materiales, de función, y de belleza simple.¹⁷¹

Ante la defensa del proyecto moderno que en ese momento hizo Antonio L. Rodríguez, la resolución de la junta fue que De la Mora trabajara en un nuevo proyecto para presentarlo seis meses después. Y así lo hizo, como lo menciona Rafael Plancarte en una carta enviada al arquitecto De la Mora:

Ante todo va un saludo muy cariñoso para ti, para tu mamá, para cada uno de tus hermanos y para el Ing. Pedro, tu cuñado: saludo que lleva mis mejores deseos para este año, que sea abundante en bendiciones celestiales y próspero en sus negocios. [...]

¹⁷¹ "El templo de la Purísima de Monterrey, Premio Nacional de Arquitectura 1946", en *Semanario La Nación*, México, año V, núm. 260, 5 de octubre de 1946, p. 24.

¿No hay ninguna esperanza de arreglo de la licencia para construir o reconstruir la Purísima? Me han dicho que Manuel Santos trae un hermoso proyecto tuyo, pero aún no lo veo.¹⁷²

Como se mencionó anteriormente, la influencia y peso de la élite regiomontana fueron decisivos para el desarrollo de este proyecto constructivo, entre ellos Bernardo Elosúa, Virgilio Garza Jr. y los propios Rodríguez y Santos. En enero de 1941, mediante una carta al arquitecto De la Mora, Elosúa le manifiesta su apoyo para comenzar la obra:

[...] Lo felicito sinceramente, en primer lugar por el proyecto que ha elaborado usted con una dedicación y espíritu evangélico ejemplares, y a la vez por sus gestiones ante la Secretaría de Gobernación para la realización del mismo. No he hablado con D. Manuel ni sé lo que pensarán los demás amigos sobre la fecha en que deban iniciarse los trabajos para la realización del proyecto, que a mi juicio deben de principiar con una visita de usted a nuestra ciudad para dar a conocer ampliamente, primero entre las autoridades eclesiásticas y después al público en general, por medio de conferencias, el espíritu de la obra, la idea que sustenta el proyecto y su significado para Monterrey y para la República.¹⁷³

Para finales de ese mes, Plancarte le dijo a De la Mora que su proyecto fue aprobado tanto por el administrador apostólico como por el secretario de la Arquidiócesis, con dos modificaciones: la primera era que la iglesia debía tener una capilla en la que ambas se comunicaran, y la segunda era que los jardines

¹⁷² Carta de Rafael Plancarte Ygartúa a Enrique de la Mora, 22 de enero de 1940, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 297.

¹⁷³ Carta de Bernardo Elosúa a Enrique de la Mora, 14 de enero de 1941, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 297.

deberían cerrarse con barda y barandal para que no parecieran lugar público. En esa misma misiva, le informa que se había comisionado a Raúl Valdés Villarreal para tramitar las licencias de construcción ante la Secretaría de Gobernación.¹⁷⁴ En otra carta enviada a mediados de febrero, Plancarte le confirma la información:

Tu carta, sin fecha, que recibí anoche te la contesto inmediatamente, como deseas, a fin de que por mi no se entorpezca la marcha de la obra que traemos entre manos.

Ayer escribí la carta al Lic. Valdés Villarreal y envié carta que lo acredita como mi representante, con el carácter de encargado que soy del Templo, para que pueda solicitar y tramitar las licencias necesarias; le decía que al presentar planos y proyectos, tuviera en cuenta algunas modificaciones que aún están pendientes. Aludía precisamente a lo de la Capilla, el atrio y, quizá, alguna en las plantas, después de estudiar personalmente dichas plantas.¹⁷⁵

El 12 de febrero de 1941 con motivo del Congreso Eucarístico celebrado en Monterrey, el ingeniero Armando Ravizé, director de las obras del templo, organizó una reunión en su despacho con los obispos de Saltillo, Tulancingo, Monterrey y el de San Luis Potosí, que en ese momento era Trischler, además de otros sacerdotes para analizar el proyecto, a quienes, según Ravizé, "les gustó

¹⁷⁴ Carta de Rafael Plancarte Ygartúa a Enrique de la Mora, 25 de enero de 1941, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 297.

¹⁷⁵ Carta de Rafael Plancarte Ygartúa a Enrique de la Mora, 14 de febrero de 1941, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 297. La Secretaría de Gobernación dio permiso para que el templo fuera reconstruido conforme a los planos del arquitecto De la Mora el 25 de junio de 1941, *vid.* Oficio dirigido al Lic. Raúl Valdés Villarreal, 25 de junio de 1941, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 296.

mucho, haciendo verdaderos elogios del mismo."¹⁷⁶ Con el visto bueno de varios sectores, el arquitecto De la Mora y el ingeniero Ravizé se pusieron de acuerdo en los cálculos de la estructura, sin duda un elemento clave en el desarrollo del proyecto, para lo cual Ravizé recomendó al ingeniero Antonio Dovalí a quien tanto él como Manuel Santos conocían ampliamente; de hecho ya se había comunicado con Dovalí en la ciudad de México: "al Ing. Dovalí le hice presente cuál era mi opinión para la resolución de este asunto, ya sea por medio de bóveda de concreto o arcos metálicos con forro de concreto, asunto que si Ud. habla con él puede definirse."¹⁷⁷

Así las cosas hasta que en octubre De la Mora empezó a recibir malas noticias sobre la situación que se vivía en Monterrey por la reconstrucción de la Purísima:

El ambiente ha cambiado un poco desfavorablemente al que Ud. dejó, aunque ya sobre bases bastante sólidas y bien encausadas. Antonio Rodríguez está trabajando muy atinadamente y con entusiasmo sobre este asunto, tratando de conciliar en lo posible las opiniones de muchas gentes de las que se necesita su ayuda y su apoyo. Manuel Santos está también con el mismo entusiasmo, pero lleva el asunto más forzadamente. Virgilio Garza sigue con sus dudas y sus chistes malos pero nocivos y su resistencia al asunto, sin embargo creo que Antonio lo está poniendo en una

¹⁷⁶ Carta del ingeniero Armando Ravizé a Enrique de la Mora, 27 de febrero de 1941, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 297.

¹⁷⁷ Carta del ingeniero Armando Ravizé a Enrique de la Mora, 13 de agosto de 1941, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 297.

situación en que a la larga será uno de los que más fuertemente pueda contribuir en el plan de convencimiento.¹⁷⁸

No sólo Virgilio Garza, sino un grupo de industriales y banqueros también tenían dudas sobre el proyecto, por lo que buscaban por su cuenta la opinión de arquitectos e ingenieros, como el caso del arquitecto Luis Gargollo Rivas quien se encontraba trabajando en una compañía constructora de Monterrey. Como era viejo amigo de De la Mora, conocía muy bien el proyecto ya que vio cómo elaboraba desde los primeros croquis hasta la maqueta terminada, por lo que "con mucho entusiasmo les expuse que era un proyecto estupendo y que difícilmente se podría lograr una solución que tuviera el carácter, la originalidad y la belleza del tuyo; y que estaba estudiado perfectamente hasta en sus menores detalles." ¹⁷⁹

Por su parte, a finales de ese año se conformó el Comité de Construcción del templo de la Purísima¹⁸⁰ y Antonio L. Rodríguez le comunicó a De la Mora que

¹⁷⁸ Carta del ingeniero Armando Ravizé a Enrique de la Mora, 14 de octubre de 1941, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 297.

¹⁷⁹ Carta del arquitecto Luis Gargollo Rivas a Enrique de la Mora, 17 de octubre de 1941, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 296.

¹⁸⁰ Comité Ejecutivo: Antonio L. Rodríguez presidente; Ernesto Zambrano, secretario; Mariano Hernández, Manuel Santos, Virgilio Garza Jr., Jorge G. Rivero, Andrés Chapa, Hernán Sada Gómez, Roberto Garza Sada, Bernardo Elosúa, José F. Muguera, Rodolfo J. García, Prisciliano Elizondo y José G. Garza, vocales. Comité de Damas: Manuela Victoria Treviño, presidenta; Celina Ferrara de Santos, vice-presidenta; Margarita González de García, secretaria; Consuelo Garza Evia de Santos, pro-secretaria; Mercedes Rivero de Hernández, tesorera; Rebeca Martínez de Muguera, pro-tesorera. Comisión de Finanzas: Manuel Santos, presidente; Virgilio Garza Jr., Ricardo Chapa, José G. Garza, Rómulo Garza, Juan S. Farías, Jorge G. Rivero, Ignacio A. Santos, Alejandro Guajardo, Mariano Hernández y Nicolás Rodríguez Guzmán. Comisión de Propaganda: Antonio L. Rodríguez,

había aceptado organizar la Comisión de Propaganda, encargada de hablar con los feligreses para pedir su cooperación, por lo que necesitaba documentarse en revistas y libros. Además le propuso:

[...] Sería bueno que usted platicara con varios arquitectos en esa Ciudad y consiguiera de ellos cartas elogiando el proyecto y justificándolo; así como que consiguiera usted la carta de que algunas veces hablamos del Arzobispo de México y del Comité Arquitectónico de la Mitra de la Ciudad de México. [...]

Le suplico hacer esto con la mayor urgencia posible; como usted sabe, yo me había mantenido al margen en actitud de simpatía, pero sin tiempo para dedicarme al proyecto; ahora que lo voy a hacer, necesito hacerlo lo más rápidamente posible, porque materialmente no dispongo de tiempo y voy a tener que desatender bastantes asuntos para hacerlo, y ésto sólo será por unos cuantos meses.¹⁸¹

Enrique de la Mora atendió la carta de Rodríguez y de inmediato solicitó la opinión de la Comisión de Arte Religioso de la Arquidiócesis de México y la de Manuel Gómez Morin, a quien conoció desde la época en que como estudiante había participado en la fundación del Partido Acción Nacional. Sus respuestas llegaron un mes después y no pudieron ser más diferentes: mientras que Gómez Morin elogió el proyecto, en el cual "se cumplen los ideales de perfecta fusión de

presidente; Miguel Vera, Armando Ravizé, Alberto Margáin Zozaya, Ernesto Zambrano, Rodolfo M. Delgado, Andrés Chapa, José López Zambrano, Angel de Fuentes, Juan Doria Paz, Ricardo Quirós, José C. Vázquez, Joaquín Miguel Zambrano y José Rodríguez Quiirós. Papelería oficial del Comité de Construcción del Templo de la Purísima, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folders 296-297.

¹⁸¹ Carta de Antonio L. Rodríguez a Enrique de la Mora, 5 de noviembre de 1941, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 296, pp. 1-2.

medios y de fin, de posibilidades materiales y de propósito, que han de inspirar siempre el afán de la obra perfecta",¹⁸² los arquitectos Manuel Cortina García y Juan Fernández de la Vega por parte de la Arquidiócesis de México, manifestaron que aunque veían con agrado el esfuerzo para estudiar el templo "en formas modernas deducidas de los elementos de construcción actuales",¹⁸³ esperaban que se pudiera dar un carácter religioso más expresivo en el exterior del templo:

¿No cree usted que al ver de lejos la ciudad no nos dé la torre la agradable impresión de que allá a lo lejos está construido un templo sino que por el contrario nos haga pensar en una fábrica, en un horno crematorio o no sabemos en qué otra clase de edificio? Es evidente que estando ya a poca distancia, veremos la gran cruz de la parte baja y la imagen de la Inmaculada en la parte alta. Pero como junto se encuentra la gran arcada en su parte saliente, elemento escuetamente constructivo, el carácter religioso no se complementa.¹⁸⁴

En una extensa comunicación dirigida a Antonio L. Rodríguez en enero de 1942, De la Mora se refiere a esta carta de la Arquidiócesis como una "opinión con un carácter de crítica personal del proyecto, cosa que les agradecí mucho y que se puede, en parte tener en cuenta, pero para nuestro caso no nos sirve, así se los

¹⁸² Carta de Manuel Gómez Morín a Enrique de la Mora, 5 de diciembre de 1941, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 297.

¹⁸³ Carta de la Comisión de Arte Religioso de la Arquidiócesis de México a Enrique de la Mora, 4 de diciembre de 1941, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 296.

¹⁸⁴ *Idem.*

hice ver, y prometieron enviarme otra carta que espero pronto."¹⁸⁵ En ese mismo sentido le comenta sobre las distintas opiniones solicitadas hasta ese momento:

[...] estuve en primer lugar en Guadalajara y pedí la de su Ilustrísima el Señor Garibi Rivera y la del Lic. [Efraín] González Luna (que ya le había pedido) ambos prometieron enviármelas pronto pero aún no han llegado. En segundo lugar, vi en compañía de Raúl Valdés y del Lic. [Genaro Fernández] Mac-Gregor a Dn. Alfonso Reyes, ésta reunión fue muy interesante porque en ella surgió una acalorada discusión entre esos señores que tuvo como resultado que Dn. Alfonso escribiera el artículo-opinión que le acompaño a esta, que además de estar estupendamente escrito, como él solo lo puede hacer, contesta muchas de las objeciones que nos han hecho, y que le fueron presentadas por el Sr. Mac-Gregor (de la misma naturaleza que las del Sr. Lic. [Virgilio] Garza), a este señor lo tenemos que volver a visitar tanto porque nos interesa su opinión como porque ya habló de este asunto con el Lic. Vasconcelos y quiere que le enseñemos el proyecto, y expongamos nuestros puntos de vista. [...]

Le mando además de lo antes dicho el original firmado de la opinión del Sr. Lic. Gómez Morin. Yo quisiera que me enviara Ud. una copia de la del Arq. Mario Pani que no tengo y me gustaría ir guardando esta colección que promete ser muy interesante.¹⁸⁶

En el artículo de Alfonso Reyes que menciona De la Mora, el poeta regiomontano lo felicita por la manera de su aproximación a la arquitectura religiosa, en su opinión, el más grave problema de la arquitectura contemporánea. Señala que su obra responde al canon y a la liturgia del templo católico, además de haber cumplido con las exigencias funcionales del mismo, debido a ello lo aprobó la autoridad eclesiástica. Al dejar claro lo anterior, trata entonces las tres objeciones

¹⁸⁵ Carta de Enrique de la Mora a Antonio L. Rodríguez, 16 de enero de 1942, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 296, pp. 3-4.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 3-5.

principales al proyecto de la Purísima: la primera fue *la novedad, la diferencia con los estilos acostumbrados*, en la que argumenta que las artes sagradas nunca han dejado de evolucionar sino la percepción que la sociedad a través del tiempo tiene de ellas y asegura: "lo que en el primer instante parecía inusitado, al día siguiente parece habitual, y al otro día digno de admiración y entusiasmo";¹⁸⁷ en la segunda, *la evocación de formas laicas y profanas*, hace referencia a los materiales y formas modernas:

El proyecto de De la Mora recuerda un hangar, una bodega, una locomotora, todas estas cosas mecánicas e industriales de nuestros días que parecen singularmente afectadas de profanidad. Pero, ¿la Catedral no recordaba en sus días los mercados y las Casas Consistoriales? Máquinas no había como ahora; de lo contrario, también las hubiera recordado. [...] El artista tiene los ojos llenos de lo que ve en la vida, no sólo en las piedras vetustas o en los libros de reproducciones, [...] cuando se limita a copiar lo desusado o vetusto ya su obra no recuerda nada cotidiano. Sólo recuerda la muerte. Sólo ha hecho una falsificación arqueológica. Más valía que no hiciera nada. [...] Queremos un arte que sea expresión de nuestra vida. Además de que las nuevas técnicas de la construcción tienen por fuerza que influir sobre la arquitectura. [...]¹⁸⁸

y en la tercera, que tenía que ver con la subjetividad: *Esos presuntuosos entendidos dirán lo que quieran, pero a mi ese proyecto no me gusta, y en gustos se rompen géneros*, advierte que es así cuando se trata de asuntos privados pero

¹⁸⁷ Alfonso Reyes, "Parroquia de la Purísima" con cemento, hierro, vidrio, un arquitecto mexicano crea un templo magnífico, enero de 1942, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 299, p. 2.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 3.

cuando conciernen a la sociedad en su conjunto se debe llegar a un compromiso para conservar la armonía entre el individuo y el grupo, y pone varios ejemplos de situaciones que no le gustarían, para rematar con el nuevo templo de la Purísima: "Tampoco me gusta que mi tierra natal se prive de ostentar el primer intento mexicano de una solución honrada y respetable al gran extremo de la arquitectura religiosa. Ello será un nuevo timbre de aquella ciudad progresista, cuyo verdadero carácter es, por lo demás, la modernidad..."¹⁸⁹ En ese mismo sentido el arzobispo Tritschler defendió el proyecto, señalando que todos los estilos habían sido modernos en su época, muchos de ellos rompiendo con las características anteriores, algunas veces adaptándolas y otras transformándolas, creando así las transiciones que se ven en la historia del Arte Sacro. Concluyó diciendo que sería la mejor expresión de fe de Monterrey, una ciudad que se abría a los horizontes de la industria y donde nada sería más significativo que utilizar los elementos constructivos por los que entraba a la era del progreso: el hierro, el cemento y el cristal.¹⁹⁰

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁹⁰ Aureliano Tapia Méndez, *Don Guillermo Tritschler y Córdova un hombre de Dios, sexto Obispo de San Luis Potosí, séptimo Arzobispo de Monterrey*, Monterrey, Producciones al Voleo-el Troquel, 1997.

2.2.2. Descripción del templo

El arquitecto Alberto González Pozo apunta que el boceto de la Purísima lo comenzó Enrique de la Mora, con apenas 5 años de experiencia, trazando “una sencilla planta en forma de cruz latina, el cañón corrido parabólico y el prisma rectangular son los únicos recursos de los que parte De la Mora para expresarse en un lenguaje nuevo, claro y convincente.”¹⁹¹ La planta (fig. 71) de la iglesia mide, desde las puertas principales hasta el fondo del ábside, 52 metros; en la sección del crucero, 35 metros; el ancho de la nave es de 16 metros; la altura del piso de la iglesia a la bóveda es de 20 metros. La torre, desde la banqueta hasta el remate, tiene 43 metros de altura y la cruz que corona a la torre, 5 metros. En la parte superior de ésta se encuentra una imagen de La Purísima hecha de terracota, obra del escultor Adolfo Laubner, de 6.50 metros.

¹⁹¹ Alberto González Pozo, *op. cit.*, p. 10.

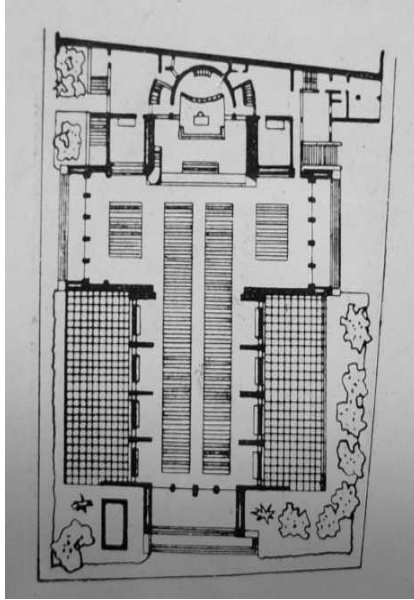


Fig. 71. Planta del templo de la Purísima Concepción en Monterrey hecho por el arquitecto Enrique de la Mora y Palomar, 1940

La nave da cabida a cerca de 70 bancas de nueve personas cada una de ellas; en el crucero se acomodaron cuarenta bancas con un cupo de 400 personas. La iglesia puede contener hasta mil personas debidamente sentadas y un cupo adicional de 60 personas en los pasillos¹⁹² (fig. 72).

¹⁹² Antonio L. Rodríguez, "La Purísima de Monterrey, Premio Sría. de Educación para la Arquitectura", en *Arquitectura y lo Demás*, núm. 10, abril de 1947, p. 102.



Fig. 72. Arno Brehme, vista hacia el altar del templo de la Purísima, 1954

El altar mayor está construido de mármol travertino conforme al diseño del arquitecto De la Mora. El piso del presbiterio es de loseta de Santo Tomás que se empleó también para el piso de las capillas laterales que son dos, la del Santísimo y la de San José; en el altar se encuentra la antigua imagen de la Purísima. El coro se encuentra atrás del altar mayor cubierto por rejas y cortinajes formando una especie de celosía. Las escaleras con entrada directa del exterior, conducen a una cripta en planta baja con altares y capillas para uso de los fieles, dedicadas a San Felipe de Jesús, Santa Teresita del Niño Jesús, Nuestra Señora de Guadalupe y el Santo Cura de Ars.¹⁹³

Los artistas que participaron en la decoración del templo fueron Adolfo Laubner con las esculturas de la Purísima en la torre y ángeles del exterior (fig. 73),

¹⁹³ "El Templo de La Purísima...", *op. cit.*, p. 175.

custodias y pila bautismal; Herbert Hofmann Ysenbourg con el crucifijo y apóstoles del frontis; Jorge González Camarena con los óleos del Cristo colgante y San Felipe de Jesús; Federico Cantú con los óleos de Nuestra Señora de Guadalupe y San Juan M. Vianney, así como los buriles de plata del comulgatorio; Jesús Guerrero Galván con el óleo de Santa Teresita del Niño Jesús; Benjamín Molina con los óleos de los cuatro evangelistas y Karl Hackert con el vitral del ábside.



Fig. 73. Arno Brehme, vista del templo de la Purísima, 1954

Las rejas de las capillas laterales y del altar mayor así como las bancas son diseño del arquitecto De la Mora. El piso es de granito artificial conforme al diseño y colores sugeridos por el ingeniero Armando Ravizé. Los vitrales de las entradas laterales tienen una superficie total de 180 metros, 15 de alto por 12 de ancho (fig. 74).



Fig. 74. Arno Brehme, vista de la entrada lateral del templo de la Purísima Concepción, 1954

En la portada de la entrada principal se colocaron láminas de tecali, mármol traslúcido mexicano con tonos de amarillo, café y crema, que dan gran transparencia y luminosidad. Es necesario destacar que la mayoría de los materiales se adquirieron o produjeron en la ciudad de Monterrey: Compañía Fundidora, Cementos, Productos de Madera, S. A., Mosaicos Rivero y Gracián, S. A., Ladrillera Monterrey, S. A., H. Steele y Cía. de Monterrey para el sonido.

2.2.3. Consagración de la Purísima

La consagración del templo de la Purísima se llevó a cabo el 14 de febrero de 1946 y como señala el arquitecto Alfonso Rubio en esta importante cita respecto a la arquitectura y las obras de arte:

[...] eclesiásticos y fieles que ingresaron al templo se encontraron con un insólito tratamiento del espacio. Este, sin el fraccionamiento que imponían a las antiguas iglesias los arcos o columnas que separaban las naves, era dominado inmediatamente en su totalidad por la mirada. Experimentaron con plenitud desconocida una doble tensión: la vertical, hacia lo alto determinada por las formas parabólicas del cañón, y la horizontal, que imperaba el avance hacia el altar en el centro del crucero frente al ábside, ritmado por el juego de los grandes arcos parabólicos y las traveses que formaban parte de la estructura del cañón. Experimentaron además un tratamiento insólito de la luz filtrada por los enormes claros de las vidrieras de la portada principal y las portadas laterales del crucero y de la franja parabólica sobre la gran concha del ábside, en que [Jorge] González Camarena representaba, pintando con vigoroso modelado y magistral manejo de la luz, el cuerpo exánime del Dios crucificado; asimismo, en los austeros altares laterales las imágenes de la Virgen de Guadalupe y del Santo Cura de Ars con la pequeña Santa Filomena, tratadas con los ritmos estremecidos, el color y las luces características de Federico Cantú; la imagen de Santa Teresita del Niño Jesús pintada por [Jesús] Guerrero Galván en diálogo con el niño, formas sólidas separadas, pero inmensas en la misma luz transfigurante y sobrenatural y la imagen del protomártir mexicano San Felipe de Jesús, a quien González Camarena representa en el mismo momento de su martirio puesto en la cruz, atravesado su cuerpo por las lanzas y con un tratamiento revelador de la misma sabiduría del artista en el manejo del dramático modelado y las cárdenas y llameantes entonaciones.¹⁹⁴

Como parte de los festejos se organizó un seminario de Arte Religioso en el que durante tres días se presentaron las siguientes ponencias: el jueves 14 de febrero el arquitecto Federico Mariscal destacó en su ponencia *Arquitectura Moderna Religiosa* que:

La arquitectura es un medio de expresión que adquiere universalidad, al contrario del lenguaje. Todos nacemos y obramos para Dios. Todos nuestros actos tienden a buscar a Dios y el lugar donde nos congregamos es la iglesia. Para el hombre que concibe y realiza una edificación eclesiástica, la escala no

¹⁹⁴ Alfonso Rubio y Rubio, *op. cit.*, p. 205.

se la proporciona la relación del edificio con el hombre. Ese es el problema en la construcción de una iglesia: hacer el templo católico en proporción con el contenido de una expresión de Dios. Por eso la arquitectura religiosa, es el problema más difícil para el arquitecto, ya que no se trata de algo mayor, sino de una expresión de la divinidad.

Al referirse al Arte Sacro Moderno afirmaba que "reñir con lo moderno, es reñir con lo presente, y lo presente un día será pasado. El que repudia lo moderno, es porque no es susceptible al progreso. La arquitectura religiosa del presente, debe ser moderna, en la sublimación del arte, porque el hombre siempre ha querido brindar a Dios lo mejor"¹⁹⁵ (fig. 75).



Fig. 75. Arno Brehme, vista de la plaza del templo de la Purísima, 1954

El viernes 15 de febrero fue presentada la segunda conferencia, *La arquitectura religiosa y el templo de la Purísima*, por el historiador del arte Justino Fernández.

¹⁹⁵ "La conferencia de anoche en la Purísima. A cargo del Arquitecto Mariscal", en *El Norte*, 15 de febrero de 1946, primera plana y p. 2.

En su exposición se refirió a que en un principio hubo muy pocos simpatizadores para el proyecto de Enrique de la Mora, inclinándose las opiniones por las formas tradicionales, mientras el arquitecto, con plena conciencia de lo que debería hacer él, y lo que debería construirse, defendía su concepto que para él representaba la única verdadera realizable. Le parecía que la discusión se cifraba entre los que deseaban anclarse en la tradición, por creer que así la servían, y el que deseaba renovarla, no romper con ella. Argumentando que:

[...] en lo anterior estriban todas las discusiones de ese tipo, cuando no se cae en cuenta que lo más tradicional en la cultura es renovar la tradición, dentro de sus propias vías, y que cerrarse a la renovación es oler a cadáver. Por otra parte, hoy día en que el inmoderado afán de renovación pretende pisotear, romper, desentenderse de la tradición sin conciencia de la imposibilidad de negarla, es necesario distinguir bien lo que es renovación artística, de lo que sólo son superficiales, y, por ende, repeticiones de formas anquilosadas disfrazadas.

Para concluir con la siguiente reflexión:

[...] dentro de la Arquitectura moderna, hay una expresión de lo que se pudiera llamar el 'maquinismo' que pretende expresar en el funcionalismo un confort para la máquina humana. El Arte Religioso exige, por muy contemporáneo que sea, un algo superior, un confort superior a la máquina humana, que corresponde al espíritu, eso es lo que sin ser 'maquinismo' ni 'funcionalismo' es Arte Religioso contemporáneo. Algo que sigue la expresión del pensamiento religioso: algo que no necesita nada para mantenerse aunque esté en la tierra, dada su naturaleza espiritual: ese algo lo ha

construido Monterrey [...] algo que lo ennoblece y lo ennoblecerá siempre, no sólo desde el punto de vista religioso, sino del punto de vista artístico.¹⁹⁶

El sábado 16 de febrero se cerró el ciclo de conferencias con la ponencia de José Vasconcelos *Liturgia, coronación del Arte*. En ella señalaba que el templo era producto del material moderno, sorprendiendo con esa armonía de lo vertical al utilizar parábolas en su diseño. Destacaba que "más atinada que el gótico, la arquitectura moderna o funcional, que hoy asienta esta fábrica magnífica en nuestro querido Monterrey, nos sugiere la nueva mecánica que reemplaza la rueda con el motor de la hélice y sus ritmos en espirales y parábolas que imitan la libertad creadora de las almas." Y seguía,

yo no he sido precisamente un entusiasta de la llamada 'Arquitectura funcional'; esperaba verla convertida en armonía y en contrapunto y ahora creo que empieza a lograrlo. Y confieso la emoción con que me llenó la conciencia de eso que me parece esencial en toda arquitectura: el espacio. Resplandece aquí el espacio con nobleza, levantado por curvas atrevidas, parábolas largas que en lo alto entrelazan sus nervaduras poderosas, y simples.¹⁹⁷

Una vez terminado, el templo de la Purísima fue ampliamente reconocido, nacional e internacionalmente, como la primer iglesia moderna en México, uno de esos reconocimientos fue el Premio *Secretaría de Educación Pública*, otorgado

¹⁹⁶ "La conferencia de anoche en la Purísima. Sustentada por el Sr. J. Fernández", en *El Norte*, 16 de febrero de 1946, p. 5.

¹⁹⁷ "Gema del intelecto del Lic. Vasconcelos. La conferencia en la Purísima", en *El Norte*, 17 de febrero de 1946, primera plana y p. 2.

por la Comisión Administradora del Premio Nacional de Artes y Ciencias de 1946, que el 12 de septiembre recibió por esta obra el arquitecto Enrique de la Mora.¹⁹⁸

Un año después de recibido el premio, De la Mora situaba el contexto en el que fue construida la iglesia, así como de los materiales empleados y de la arquitectura religiosa en general:

[...] Recientemente la economía y desarrollo industrial de México ha sido muy rápido. Al mismo tiempo, ha habido una intensificación del espíritu religioso, más favorable, probablemente, a expresarse en términos contemporáneos como si fueran fuertes influencias locales de tradicionalismo. Monterrey es realmente una ciudad fronteriza, tanto espiritual como materialmente, produciendo acero, cemento y vidrio. Lo que fue deseado en esta iglesia fue auténtica arquitectura indígena y expresión religiosa. [...]

La nueva arquitectura religiosa toma de la tradición no lo *formal* sino lo *esencial*. Si el día de hoy buscamos resolver un problema de acuerdo a los principios que guiaron lo mejor de los viejos constructores, pero con nuevos materiales y métodos a nuestro alcance, llegaremos irremediamente a nuevas formas expresivas.

Casi cualquier material puede ser moderno. La modernidad no depende mucho de la naturaleza de los materiales sino en la manera en que son utilizados. El azulejo, por ejemplo, sigue siendo un material espléndido para los techos, particularmente en esa región. Cuando se usa directamente para este propósito, es un respetable instrumento moderno. Cuando se usa sólo como decoración, sin importar su verdadero valor funcional y estructural, se queda sin valor. Pero el material moderno *par excellence* es el concreto reforzado.

¹⁹⁸ Desplegado de la Comisión Administradora del Premio Nacional de Artes y Ciencias de 1946 donde anuncia que este premio lo obtuvo el pintor José Clemente Orozco por los murales pintados en las bóvedas de la Iglesia del Hospital de Jesús en el D.F. El premio *Secretaría de Educación Pública* para arquitectura fue para la Parroquia de la Purísima en Monterrey, N. L. del arquitecto Enrique de la Mora y para el Centro de Asistencia materno-infantil Maximino Ávila Camacho de los arquitectos Enrique de la Mora y M. Pavón. Los jueces fueron Justino Fernández, Juan O'Gorman, Federico Mariscal, Salvador Toscano, Alfonso Caso, Manuel Toussaint y el secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet. *El Novedades*, 12 de septiembre de 1946, p. 8.

Las formas arquitectónicas religiosas del pasado reflejaban con precisión los tiempos y la inspiración en que nacieron. En el siglo pasado [XIX] había una degeneración en banalidad, debido sin duda a la degeneración en la vitalidad religiosa. Lo que se requiere actualmente es arrancar de raíz los adornos. Lo que no quiere decir empobrecimiento. Existe hoy más que nunca una gran riqueza de medios por los que el nuevo espíritu religioso se puede distinguir claro, despejado y fuerte.¹⁹⁹

Tal como le comentaba el ingeniero José Carlo Silva, encargado del proyecto de iluminación del templo, al arquitecto De la Mora, la Purísima permitió a todos los que formaron parte de ese proyecto "la posibilidad de demostrar al mundo entero la capacidad de los arquitectos y técnicos mexicanos. Nos dará también a todos los católicos mexicanos la oportunidad y satisfacción de marcar un nuevo paso en la arquitectura y en la técnica de las construcciones de carácter religioso."²⁰⁰

2.2.4. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM)

En el campo educativo, para el estado de Nuevo León uno de los eventos más relevantes del siglo pasado fue la fundación de la Universidad de Nuevo León en

¹⁹⁹ Enrique de la Mora, "Church of La Purísima, Monterrey, México", en *Architectural Record*, septiembre de 1947, pp. 104-105. [La traducción es mía].

²⁰⁰ Carta del Ing. José Carlos Silva a Enrique de la Mora, 19 de marzo de 1942, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 296, p. 1.

1933.²⁰¹ Previo a este hecho, en Monterrey se estudiaba en seis academias comerciales y 11 colegios que impartían enseñanza comercial, proliferando también los centros de idiomas (especialmente de inglés), algo comprensible en virtud de las intensas relaciones comerciales con Texas y otros puntos de Estados Unidos. Para la década de 1930 se contaba ya con distintos establecimientos oficiales dedicados a la educación profesional: de Medicina, fundada por José Eleuterio González; de Derecho, desprendida en el siglo XIX del Seminario; y el Colegio Civil, creado a instancia de Santiago Vidaurri. También podrían optar por aprender teneduría de libros o algún oficio en la Escuela Álvaro Obregón, mientras las mujeres asistían a la Escuela Industrial Femenil Pablo Livas.²⁰²

El 21 de mayo de 1933 fue emitida la Ley Orgánica de la Universidad de Nuevo León, donde se mencionaban los propósitos básicos de su ejercicio: investigación, enseñanza y difusión de la cultura, nombrándose como Rector a Héctor González. Un año más tarde, el 29 de septiembre de 1934, se decretó la desaparición de la Universidad, tras la polémica que se suscitó al convertirse en socialista, acatando la reforma al artículo 3º Constitucional, que el entonces

²⁰¹ En ese entonces, además de la Universidad Nacional Autónoma de México, ya funcionaban en el país la Universidad de Guadalajara, la Universidad de Guanajuato, la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, la Universidad de Puebla, la Universidad de San Luis Potosí, la Universidad de Sinaloa, la Universidad de Sonora y la Universidad de Veracruz. *Vid.* Rómulo Rozo, "Universidades de los estados", en *México, realización y esperanza*, México, Superación, 1952, pp. 331-343.

²⁰² José Emilio Amores, *op. cit.*, p. 83.

presidente Lázaro Cárdenas promovió para que la educación llevara este carácter.²⁰³

Respecto a la educación técnica superior, se considera que es a partir de la fundación del Instituto Politécnico Nacional (IPN) que se puede hablar propiamente de un proyecto educativo tecnológico de nivel superior y con una visión verdaderamente nacional. La creación en 1936 de este instituto en la capital del país, previsto en el plan sexenal del gobierno de Lázaro Cárdenas, se pensó no sólo como la institución mediante la cual los hijos de los trabajadores podrían acceder a la educación superior y a un futuro mejor, sino como la base sobre la cual se desarrollaría un sistema educativo nacional orientado hacia la técnica.²⁰⁴

Desde la fundación del IPN ya existía la intención política de establecer en el interior de la república centros educativos de carácter técnico superior; sin embargo, el bajo desarrollo económico, entre otras razones, lo impidieron fuera del Distrito Federal. Más de diez años después, impulsada por el desarrollo industrial y económico resultado de la segunda guerra mundial, en 1948 se fundaron los dos primeros institutos tecnológicos en los estados de Chihuahua y

²⁰³ María Luisa Medellín, "Universidad Autónoma de Nuevo León. Arde la flama de la educación", en *Monterrey 400...*, *op. cit.*, p. 153. Para conocer los antecedentes de la educación socialista en México *vid.* Victoria Lerner, *Historia de la Revolución Mexicana: 1934-1940. La educación socialista*, 4ª reimp., México, El Colegio de México, 1999.

²⁰⁴ Secretaría de Educación Pública, *Cincuentenario de los Institutos Tecnológicos en México, 1948-1998*, México, Subsecretaría de Educación e Investigación Tecnológicas-Consejo del Sistema Nacional de Educación Tecnológica, 1998, p. 43.

Durango, lo que permitió la subsecuente creación de un mayor número de institutos tecnológicos, dependientes de la Secretaría de Educación Pública, en distintas ciudades del país.²⁰⁵ En el caso de Monterrey, el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey fue producto del desarrollo industrial regiomontano, pero también fue la propuesta alternativa de la iniciativa privada a las tendencias socializantes que había adoptado la educación en el periodo cardenista.²⁰⁶

En 1943, un grupo de industriales ligados a la Cervecería Cuauhtémoc²⁰⁷ creó el Tecnológico con el objeto de satisfacer las necesidades de profesionistas y técnicos requeridos por los sectores productivos de la región. Mejor conocido como Tecnológico de Monterrey, desde sus inicios el instituto se vinculó con las empresas al brindar, además de estudios profesionales, particularmente en los ámbitos de la ingeniería y la administración de empresas, cursos cortos para la capacitación de los obreros ya que para ese entonces Monterrey contaba con capital y también con mano de obra, pero no con personal calificado para

²⁰⁵ Estela Ruiz-Larraguivel, "La educación superior tecnológica en México. Historia, situación actual y perspectivas", en *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, vol. II, núm. 3, 2011, p. 39.

²⁰⁶ Israel Cavazos Garza, *op. cit.*, p. 221.

²⁰⁷ Durante los primeros tiempos, como Eugenio Garza planteó el financiamiento del Tecnológico como una responsabilidad sólo suya, las empresas de su grupo subsidiaban el déficit operacional mediante donativos que la Rectoría recogía directamente en VISA [Valores Industriales, S. A. la controladora accionaria del Grupo Industrial Cuauhtémoc]. Dichas empresas fueron: Grupo Industrial Cuauhtémoc; Grupo Industrial Alfa; Grupo Fundidora de Monterrey; Grupo Cydsa; Grupo Industrial del Vidrio; Conductores Monterrey, S. A.; Cigarrera La Moderna, S. A.; Protexa, S. A. y Troqueles y Esmaltes, S. A. Vid. José Fuentes Mares, *Monterrey. Una ciudad creadora y sus capitanes*, México, Jus, 1976, pp. 167-170.

encargarse de la supervisión y administración de la planta industrial, es decir, faltaban los mandos intermedios que requerían las empresas debido a que no se contaba con una escuela especializada en esa área; de tal manera que el Tecnológico nació ofreciendo las carreras de mayor demanda para el entorno empresarial: ingenierías industrial, eléctrica, mecánica y química, además de las profesiones para el control administrativo.²⁰⁸

Es posible trazar su origen hacia el año de 1914, en que el empresario Eugenio Garza Sada volvió de Boston, impresionado por el nivel académico del Instituto Tecnológico de Massachusetts, donde cursó sus estudios y pensó que una institución semejante era factible en el medio industrial de Monterrey; sin embargo debido a la situación política del país durante esa época, la idea tuvo que esperar durante treinta años para concretarse.²⁰⁹ En el círculo de sus más allegados conocidos planteó el asunto y sus perspectivas; con su hermano Roberto y sus amigos Virgilio Garza, Manuel Gómez Morín, Bernardo Elosúa, Jesús Llaguno, Rómulo Garza e Ignacio Santos examinó su viabilidad e intereses sociales e industriales que cubría. Así, en 1943, se constituyó una sociedad civil sin fines de lucro. Esta sociedad civil, Enseñanza e Investigación Superior, A.C. (EISAC), fue la que auspició la creación del Instituto Tecnológico y de Estudios

²⁰⁸ Ricardo Elizondo Elizondo, *Cauce y corriente. Sesenta aniversario*, Monterrey, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2003, pp. 25-26.

²⁰⁹ José Fuentes Mares, *op. cit.*, p. 156.

Superiores de Monterrey, fundado el 6 de septiembre de 1943.²¹⁰ Entre los socios de la asociación se encontraban, además de los antes mencionados, Antonio L. Rodríguez, el ingeniero Armando Ravizé, Ricardo Quirós, Roberto Guajardo Suárez, el arquitecto Agustín Basave y Andrés Chapa. En el artículo 6° de su Escritura Constitutiva se destacaba su fin no lucrativo:

La Asociación podrá cobrar por la enseñanza que imparta y por todos los servicios conexos que ofrezca, pero todos los ingresos que por tales conceptos perciba, se aplicarán íntegramente a fomentar las actividades educacionales, científicas y culturales que constituyen su misión, ya que no es una Asociación de carácter lucrativo y que ninguno de sus asociados persigue, ni podrá obtener, dentro de la misma, fin lucrativo.²¹¹

La oferta de estudios profesionales comprendió en un inicio diversas ramas de ingeniería y de estudios contables. Por un lado la Escuela de Ingeniería Industrial ofrecía especializaciones en Mecánica, Electricidad, Metalurgia, Química, Construcción y Administración, mientras que en la Escuela de Estudios Contables podían cursarse las carreras de Administrador de Negocios, Contador Privado, Contador Bancario, Contador Industrial y Contador Público; para los estudiantes de nivel medio se impartía el bachillerato de ingeniería industrial. Para la capacitación de los trabajadores se daban los cursos de contadores privados,

²¹⁰ Ricardo Elizondo Elizondo, *Cauce y corriente...*, *op. cit.*, p. 11.

²¹¹ Folleto del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey, Impresora Monterrey S. A., 1945, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, [sin clasificación].

dibujo industrial, técnicos electricistas y mecánicos.²¹² El primer Director General del Instituto fue el ingeniero León Ávalos y Vez, quien se graduó en 1929 del Instituto Tecnológico de Massachusetts y contaba ya con experiencia como catedrático y directivo de la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica (ESIME) perteneciente al Instituto Politécnico Nacional en la ciudad de México.²¹³ En cuanto al tipo de enseñanza y las características de su planta docente, se especificaba:

Los sistemas de enseñanza son análogos a los existentes en planteles de esta índole en Europa y en los Estados Unidos, pero adaptados a la realidad social mexicana. Precisión y claridad en las exposiciones teóricas y prácticas, intensidad y eficacia en el trabajo, suficiencia de los planes de estudios, adaptación a capacidades y vocaciones, son las bases que los inspiran. Un profesorado selecto y competente como el que dispone el Instituto es factor imprescindible en esa labor. De ahí que disponga de catedráticos de planta, es decir exclusivamente al servicio del Instituto, quienes a más de ser especialistas eminentes consagran todo su tiempo y trabajo a la enseñanza.²¹⁴

Así, el Tecnológico empezó a funcionar en una patriarcal casa de sillar y techos de viga, con balconería en el segundo piso y varios patios, en la calle Abasolo Oriente 858, localizada a unas cuadras de la plaza Zaragoza (fig. 76). Se pensó que en esa casa estarían la academia y las oficinas, pero como desde el primer día el espacio fue insuficiente, inmediatamente fue rentado otro local para las aulas. De

²¹² José Fuentes Mares, *op. cit.*, pp. 160-161.

²¹³ Humberto Monteón González, *La historia de la ESIME en los informes de sus directores, 1868-1959. Antología documental*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2013, pp. 77-91.

²¹⁴ Folleto del ITESM, *op. cit.*

igual manera fueron rentadas las instalaciones de un pequeño hotel, el Hotel Plaza, para los dieciocho alumnos foráneos con quienes comenzó el servicio de internado.²¹⁵



Fig. 76. Fotografía no identificada, casa que albergó los primeros años del ITESM en el centro de Monterrey, 1943

En 1945, el constante incremento en el número de alumnos de la institución hizo necesaria la creación de un recinto propio. Fue entonces cuando el Consejo tomó la decisión de construir un campus universitario, para ubicar en un mismo sitio las aulas, los talleres, los espacios deportivos, el internado y las oficinas administrativas propias de la vida escolar. De hecho, la idea de construir edificios especiales para las necesidades docentes del Instituto nació de su plan educativo,

²¹⁵ En septiembre de 1943 se comenzó a trabajar con catorce profesores de planta, cantidad que para el siguiente semestre aumentó más del doble, a 33, también de planta. El Tecnológico de Monterrey fue el primero en México en contar con una planta de maestros de tiempo completo. Vid. Ricardo Elizondo Elizondo, "El Tecnológico de Monterrey. Crónica desde su fundación hasta 1987" en Isabel Ortega Ridaura (coord.), *op. cit.*, pp. 113-115.

pues "la pedagogía moderna exige para su desarrollo eficaz, condiciones materiales de higiene y comodidad, que difícilmente se cumplen en locales inadecuados."²¹⁶ El diseño lo realizó el arquitecto Enrique de la Mora²¹⁷ quien, como se ha visto, estaba construyendo en ese momento el templo de la Purísima de Monterrey.

La relación del arquitecto De la Mora con los empresarios de Monterrey se fortaleció durante la construcción de dicho templo, debido en buena medida a sus simpatías ideológicas, como se aprecia en esta carta escrita por Bernardo Elosúa donde le consulta sobre asuntos arquitectónicos que le ayudarán a contrarrestar la influencia norteamericana y facilitar el programa del Partido Acción Nacional, de orientación católica:

[...] tengo el gusto de manifestarle que ya le estoy dando forma concreta a la idea que creo haberle platicado, de organizar varios ciclos de conferencias que deberán sustentar arquitectos de esa Capital y Guadalajara, invitados especialmente para el caso, con la mira de contrarrestar la influencia norteamericana en nuestra arquitectura y para facilitar el programa de Acción Nacional respecto al hogar y la familia, dándole a las casas "proporciones humanas" como dice Nacho [Ignacio Díaz Morales], para que sean no simples casas de asistencia, sino verdaderos albergues que faciliten y promuevan la vida hogareña como medio de fortalecer los lazos familiares.

Tengo entre mi programa, pasar algunas películas o vistas fijas sobre construcciones modernas, métodos de construcción, y diseños arquitectónicos. [...]

²¹⁶ Folleto del ITESM, *op. cit.*

²¹⁷ Para ello se convocó a un concurso en el que participaron los arquitectos Enrique del Moral, Carlos Lazo y Enrique de la Mora, quienes colaboraron en la formación del proyecto definitivo cuya ejecución se encomendó a este último. Folleto del ITESM, *op. cit.*

Si en esta vez que venga usted con motivo del proyecto de La Purísima no considera usted prudente sustentar conferencias sobre otro tema, podemos fijar otra fecha para que haga usted un viaje especial con este objeto. Quisiera su punto de vista sobre este particular.

Por supuesto, que al invitarlo con fines de propaganda –de altura– naturalmente, Materiales Modernos, S. A., cubrirá todos sus gastos y sus honorarios.

Como pienso dar 6 de estas conferencias durante el año, quisiera me hiciera el favor de sugerir nombres de unos dos o tres arquitectos e ingenieros que a su juicio debieran llenar los programas de esas otras conferencias, con objeto de hacer un plan general, determinando desde un principio los temas generales a tratar.²¹⁸

Tuvo amistad con otros dirigentes del PAN como su fundador Manuel Gómez Morín, a quien le diseñó su residencia en la ciudad de México en 1953, o el jalisciense Efraín González Luna desde antes de llegar a Monterrey, mientras que los vínculos de los empresarios regiomontanos con los líderes panistas también se forjaron tiempo atrás. Un par de años antes de que surgiera la idea de construir un campus para el Tecnológico de Monterrey, De la Mora trabajó para Roberto Garza Sada quien le pidió un edificio de departamentos:

Estoy casi resuelto [a] hacer el edificio de tres pisos con tres departamentos solamente; pero necesito cambiar el proyecto para ajustar las dimensiones de las piezas, el número de closets, baños, etc., a lo que la gente necesita y está acostumbrada a tener por acá. [...]

²¹⁸ Carta de Bernardo Elosúa a Enrique de la Mora, 14 de enero de 1941, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 296, pp. 1-2.

Quisiera que usted me hiciera el favor de hacer el proyecto arquitectónico solamente, es decir, las fachadas, detalles de las chimeneas y de las escaleras. No sé si habrá algún otro detalle artístico además de los mencionados.²¹⁹

En julio de 1943, Garza Sada le comunicó que el edificio estaba bastante adelantado, que el ladrillo utilizado en el exterior de color jaspeado tenía un aspecto muy agradable y le pedía enviar el recibo correspondiente a sus honorarios.²²⁰ Como se aprecia, una combinación de motivos laborales, ideológicos y de amistad tuvieron lugar en la fructífera relación de la élite regiomontana con el arquitecto Enrique de la Mora.

2.2.5. Construcción del *campus* Monterrey

Desde el mes de abril de 1945 se hicieron los trazos sobre el terreno para empezar los cimientos del *campus*²²¹ y la obra material del ITESM fue iniciada en junio, con

²¹⁹ Carta de Roberto G. Sada a Enrique de la Mora, 30 de abril de 1943, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 296.

²²⁰ Carta de Roberto G. Sada a Enrique de la Mora, 15 de julio de 1943, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, caja 5, folder 297.

²²¹ El *campus* universitario, entendido como un paisaje planeado de edificios y espacio abierto, se originó en Estados Unidos en el siglo XVIII y se moldeó por varios factores: la escasa población del nuevo país, la experiencia de los constructores y la disponibilidad de los materiales para la construcción. La idea del *campus* universitario se desarrolló al poner edificios nuevos en un contexto rural, casi siempre con instalaciones para vivir, incrementando la semejanza del *campus* con una pequeña ciudad autosuficiente que podía expandirse indefinidamente. Ya en el siglo XX, después de 1940 comenzó un cambio hacia lo moderno en el diseño y planeación de nuevos *campus* universitarios. En 1938 fue el caso de dos universidades: el Florida Southern College y el Illinois Institute of Technology en Chicago, diseñados por dos de los más famosos arquitectos del país, Frank Lloyd Wright y Mies van der Rohe respectivamente. En Latinoamérica, para 1936 se

el beneplácito de autoridades y público en general. Para financiar la construcción de los edificios, se formaron en Monterrey y en la ciudad de México comités encargados de recabar la ayuda económica necesaria.²²² De hecho, a partir del martes 5 de junio se publicó diariamente en el periódico *El Norte de Monterrey*, notas sobre la reacción de la gente ante la maqueta del nuevo *campus* del Instituto que se instaló en los aparadores de la tienda Salinas y Rocha; al mismo tiempo que se publicaban dibujos y descripciones de distintas áreas de la construcción: desde el plano de conjunto hasta la fachada principal, la alberca (fig. 77) o el Hall de distribución en el edificio principal.²²³ Con el mismo propósito, y poniendo énfasis en recolectar recursos para la construcción, en los primeros días de junio se filmó un reportaje sobre el Tecnológico para exhibirse en cines de todo el país.²²⁴

proyectó la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá por el arquitecto alemán Leopoldo Rother y el urbanista austriaco Karl Brunner, junto con el pedagogo alemán Fritz Karsen. Por su parte, para la creación de la Ciudad Universitaria de Caracas en Venezuela, en 1942 se reunió el talento de los arquitectos Armando Vegas y Guillermo Herrera Umérez bajo la coordinación del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, quienes dos años después ya contaban con el proyecto del *campus*. Para información sobre las ciudades universitarias en Latinoamérica, *vid.* Silvia Arango, *Historia de un itinerario*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2002; Carlos Garcíavelez Alfaro, *Form and Pedagogy: The Design of the University City in Latin America*, San Francisco, ORO Editions / Applied Research and Design, 2015; Valeria Sánchez Michel (coord.), Historia de las ciudades universitarias [Dossier], en *ISTOR. Revista de Historia Internacional*, año XV, núm. 58, otoño de 2014.

²²² Isabel Ortega Ridaura (coord.), *op. cit.*, p. 116.

²²³ *El Norte*, notas publicadas del 5 al 13 de junio de 1945.

²²⁴ *Ibid.*, 1, 4 y 22 de junio de 1945.

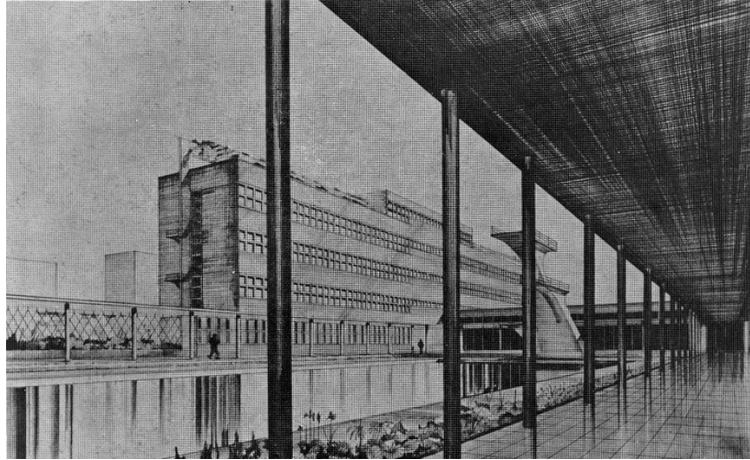


Fig. 77. Apunte de la alberca del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey hecho por el arquitecto Enrique de la Mora y Palomar, 1945

Los terrenos elegidos por el Consejo Directivo del Instituto Tecnológico para construir los edificios que conformaron el *campus*, se localizan sobre la carretera que va de Monterrey a la ciudad de México, a ocho kilómetros del vado de Santa Catarina. Estos terrenos contaban con una extensión aproximada de 40 hectáreas y un frente de cerca de 600 metros que daba a la carretera México-Laredo (fig. 78). Se elaboró un plano regulador para ordenar las construcciones del Instituto en un periodo de 10 a 20 años, porque de inicio se pensaron construir solamente los edificios necesarios, por ello el terreno destinado a los edificios del Instituto fue de gran amplitud, procurando que hubiera suficiente distancia entre cada uno para lograr una buena ventilación y dedicar el espacio adecuado a zonas arboladas y jardines.



Fig. 78. Compañía Mexicana Aerofoto, vista aérea del campus del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 1954

En el plano regulador, se destaca el edificio frontal que corresponde a la Escuela de Ingeniería, de tres pisos con un ala dedicada a salones de clase y otra para laboratorios tipo ligero: física, química, electricidad, entre otros, con una superficie total de 2,816 metros cuadrados. En el cuerpo central de este mismo edificio se alojó la administración y oficinas directivas, biblioteca y librería, así como dos aulas de conferencias, un departamento editorial y otro médico. En su planta baja que da a la entrada principal se instaló la Galería de Honor.

Los edificios a la izquierda de la Escuela de Ingeniería corresponden a la Escuela de Estudios Contables, mientras que los de la derecha, de arquitectura industrial, son de talleres y laboratorios tipo pesado donde se complementa la educación de un ingeniero, con su respectiva maquinaria pesada, por ejemplo, el laboratorio de ingeniería mecánica (fig. 79), el de hidráulica, el de ingeniería

química o maquinaria eléctrica.²²⁵ Los edificios dedicados al Internado, con cuatro pisos, se ubicaron inmediatamente atrás del frontal, en un inicio tuvo capacidad para alojar a 300 internos distribuidos en 150 cuartos. Se planeó que contara con salones de juego, lugares de lectura, cocina, lavandería, comedor, una sección de enfermería así como las oficinas correspondientes al propio internado.²²⁶



Fig. 79. Fotografía no identificado, vista del taller de ingeniería mecánica en el ITESM, 1950

La estructura de los edificios, hechos de concreto, siguieron los principios de la arquitectura moderna. Los distintos edificios se unieron entre sí por un conjunto de corredores cubiertos para protección contra el sol y el agua. La forma alargada en que están diseñados los edificios, tuvo por objeto lograr una ventilación muy

²²⁵ "Cómo será en el futuro el Instituto Tecnológico. En espaciosos terrenos al pie del Cerro de la Silla se erigirán sus grandes edificios", en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, Monterrey, N. L., 20 de junio de 1945, 3ª Sección, Edición especial dedicada al ITESM, pp. 2 y 4.

²²⁶ "Visita al edificio en construcción para el Instituto Tecnológico", en *El Borrego. Órgano quincenal de la Sociedad de Alumnos del Instituto Tecnológico*, 15 de febrero de 1946, p. 5.

eficiente en los salones de clases y laboratorios, además de tener un mínimo de superficie de pared al oriente o al poniente para protegerse contra el sol. El recubrimiento de las fachadas se hizo con piedra basáltica de Guanajuato y se utilizó mosaico para los pisos. Gracias a su diseño, la iluminación natural fue abundante y la artificial, por su parte, se obtuvo con base en la luz fluorescente. Los salones de clase y dormitorios contaron con calefacción para el invierno y ventilación natural en tiempo de calor. Ahora bien, el proceso de construcción se hizo progresivamente y conforme a las necesidades del Instituto. El 3 de febrero de 1947 se inició el octavo semestre de operaciones del ITESM, en el *campus* donde solamente se había concluido el edificio Aulas I y el edificio Dormitorios I (fig. 80). En el primero operaron salones de clase, laboratorios de química y física, cubículos y, en el cuarto piso, las oficinas de la Dirección.



Fig. 80. Arno Brehme, edificio de Aulas I y edificios de Dormitorios, 1954

Para julio estaba terminado el edificio de Talleres I, la cocina y la lavandería. En marzo de 1948 se anunció que se iniciaría la ampliación del internado, con el edificio Dormitorios II y la construcción de un nuevo edificio, que se denominaría Aulas II; a finales de ese año se contaba además con un taller para laboratorios pesados y un amplio comedor. En abril de 1949 se inauguró el Internado III, de un solo piso y con capacidad para sesenta y cuatro alumnos. Por esos meses fue iniciada la construcción de La Carreta, siguiendo el sistema de las cafeterías norteamericanas (fig. 81).



Fig. 81. Fotografía no identificado, barra de la cafetería La Carreta, 1955

En 1950 fue instalado un amplio salón de juegos llamado Casino, que contaba con mesas para ajedrez, naipes, billar y ping-pong. Como parte del *campus* se planeó también una sección deportiva: un estadio, una piscina tamaño semi-olímpico, canchas de basquetbol, un campo de beisbol y frontones. Se tuvieron

proyectados los que serán residencias para profesores de planta. También se pensó construir un teatro, usándose el mismo foro para el teatro cubierto y el teatro al aire libre.²²⁷

La Biblioteca fue diseñada por De la Mora, a quien en junio de 1948 Eugenio Garza Sada le escribía:

Desearía que termináramos el anteproyecto de la Biblioteca y oficinas del Tecnológico, incluyendo la definición de los acabados de dicha construcción, la posición definitiva de dicho edificio en relación a los demás, de manera que únicamente queden pendientes para un siguiente paso el diseño de ingeniería propiamente o sea de vigas, cálculo de concreto, etc.²²⁸

El proyecto tardó varios años en estar listo, hasta que la Biblioteca se empezó a construir a mediados de marzo de 1952, como se anunció en *El Borrego*:

De acuerdo con los informes que nos han sido proporcionados en la Dirección General del Instituto, es ya un hecho que para mediados del próximo mes de marzo se inicien los trabajos de construcción del nuevo edificio destinado a la Biblioteca del Instituto, que quedará ubicada precisamente entre los edificios de Aulas I y Aulas II, en el lugar que actualmente se aprovecha para estacionamiento de automóviles. [...]
Este edificio, –nos siguen diciendo informantes– tendrá un sótano y cuatro pisos, su construcción será de tipo modernista siguiendo el diseño que preside toda la obra de las construcciones del ITESM.
La planta baja será destinada a un enorme vestíbulo y sala de lectura, general, y otras salas especializadas, anexas a la anterior.

²²⁷ Ricardo Elizondo Elizondo, "El Tecnológico de Monterrey...", *op. cit.*, pp. 117-119.

²²⁸ Carta de Eugenio Garza Sada a Enrique de la Mora, 7 de junio de 1948, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, [sin clasificación].

En el mismo edificio se dará acceso a salones para exposiciones y para proyecciones, mapoteca, filmoteca y discoteca. Alojará así mismo las oficinas de Dirección General, Directores de Escuelas, y Departamentos Académicos y administrativos, contará también con más de 30 cubículos para profesores. Se equipará de acuerdo con la más avanzada técnica en esta clase de edificios y estará acondicionada con clima artificial.²²⁹

En cuanto a la ampliación del Internado en 1948, el arquitecto De la Mora le explicaba a Eugenio Garza Sada el nuevo tipo de dormitorios que beneficiarían la construcción en general:

Le envió dos copias de dichos planos en los que va mas concreto la idea sobre el nuevo tipo de internado. La enseñé al Lic. [Roberto] Guajardo, el que puso como única objeción la de ser cuartos para tres camas, siendo que el de dos le ha dado tan buen resultado práctico; yo creo que este proyecto permite variar libremente el tipo de cuarto tal como en la práctica de este edificio lo pida; solamente que para esa elasticidad si es necesaria la estructura del edificio, puesto que en caso contrario, los muros divisorios serían de carga y por lo tanto permanentes.²³⁰

Con esta cita se destaca en el diseño arquitectónico de los edificios del Tecnológico de Monterrey el empleo de módulos, a los que Le Corbusier atribuía grandes ventajas de índole estética ya que, decía, son generadores de proporciones armónicas de los espacios y de los elementos de construcción, asimismo son muy prácticos porque se adaptaban a las características de la

²²⁹ "Empezarán a construir la Biblioteca a partir del próximo mes de marzo", en *El Borrego. Órgano de la Sociedad de Alumnos del ITESM*, 29 de febrero de 1952, primera plana.

²³⁰ Carta de Enrique de la Mora a Eugenio Garza Sada, 5 de marzo de 1948, AAM-FAUNAM, Fondo Enrique de la Mora, [sin clasificación].

producción industrial de materiales usados en la edificación.²³¹ Los argumentos de Le Corbusier convencieron decididamente a generaciones de jóvenes estudiantes y arquitectos pues en el sistema de construcción modular pueden condensarse las ventajas de la fabricación en serie que implica rapidez de ejecución, control de calidad y facilidad de montaje y por lo que toca al uso de los espacios internos, la facilidad de realizar modificaciones de la distribución y dimensiones de los locales mediante los paneles que proporcionan un aceptable aislamiento visual y acústico.²³²

Otro factor fundamental del movimiento renovador de la arquitectura –y parte primordial del ITESM– lo constituyó la higiene, la cual generó que la relación entre claros y macizos se invirtiera radicalmente, pues por una parte, los conocimientos higiénicos impulsaban a la gente a disfrutar del sol, de la luz y del aire, y por otra, el desarrollo de la tecnología constructiva había resuelto los problemas de estabilidad mediante sistemas de esqueletos estructurales, es decir, de columnas en las que se concentraban las cargas. A la par que se desarrollaron

²³¹ Le Corbusier, *El modulator: ensayo sobre una medida armónica a la escala humana, aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*, Buenos Aires, Poseidón, 1953.

²³² Una obra que por su importancia y buen diseño, puede tomarse como paradigma de la concepción modular es la Unidad Profesional del Instituto Politécnico Nacional ubicada en Zacatenco, D. F. que fue inaugurada el 17 de agosto de 1964. Obra del Arq. Reynaldo Pérez Rayón, señala que: "la estandarización de los elementos de construcción, la preferencia de empleo de materiales sintéticos ligeros, laminados y de fabricación industrial, así como la aplicación de sistemas constructivos mecanizados y de montaje, implicaron un esfuerzo para lograr una arquitectura industrializada en el mayor grado posible." *Vid.* Enrique Yáñez de la Fuente, *Del funcionalismo al post-racionalismo. Ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana / Limusa, 1990, p. 47.

los nuevos sistemas estructurales también la fabricación de las ventanas se mejoró sustituyendo la madera por elementos metálicos, en un primer paso perfiles laminados de hierro, después secciones tubulares de lámina de hierro y tiempo después con perfiles de aluminio. Primero se adoptó la ventana horizontal conforme al principio lecorbusiano, después, de lado a lado y de piso a techo formando fajas de ventanales separadas por cintas blancas correspondientes a los entresijos, sin que éste fuera aún el "muro cortina" de Gropius²³³ debido, principalmente, al clima extremo de Monterrey. Por primera vez en la historia del ITESM estuvieron juntas, en un mismo lugar, todas las personas involucradas en su quehacer: estudiantes, maestros y personal administrativo. La ceremonia de inauguración se llevó a cabo el 7 de julio de 1947 por el Secretario de Economía, Antonio Ruiz Galindo.²³⁴

La influencia del Tecnológico como disparador del crecimiento urbano comenzó desde que se construyó el primer edificio de aulas en el campus Monterrey ya que, por aquel entonces, el rumbo regiomontano donde hoy se encuentran las instalaciones era una salida de la ciudad a una vía que por muchos

²³³ El "muro cortina" que Walter Gropius dispuso en una obra alemana desde el año de 1911 vino a generalizarse en el estilo internacional hasta la década de los cincuenta bajo la influencia de la arquitectura de Mies van der Rohe. En la práctica, el muro cortina significa que una vez levantado en una obra el esqueleto estructural de hierro o concreto, las fachadas o sean las superficies verticales expuestas al exterior, principalmente aquéllas destinadas a proporcionar la iluminación natural, se construyen armando en la obra elementos metálicos preparados en fábricas, a los cuales se fijan las ventanas o tableros de materiales opacos que corresponden a entresijos y antepechos. *Ibid.*, p. 49.

²³⁴ *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, Monterrey, N. L., 8 de julio de 1947, pp. 9-10.

años fue la conexión con el centro del país, desplazada por la carretera Panamericana que, a través de Saltillo, comunica con el sur, con el oeste y con el noroeste. Frente al *campus* sólo se veían amplios llanos y por la parte de atrás de donde actualmente se encuentra el estadio, hasta topar con el río La Silla en la falda del cerro del mismo nombre, con excepción de una gran ladrillera, sólo se veían algunos caminos vecinales que conectaban aisladas construcciones rurales y las acequias.²³⁵

Para los años de 1940 a 1950, la población de mayores ingresos, apoyada en la movilidad dada por el automóvil, dejó el centro de la ciudad de Monterrey para instalarse en algunas zonas atractivas de la periferia, donde los nuevos espacios residenciales se construyeron según patrones urbanísticos y arquitectónicos norteamericanos de la época. Surgieron así, entre otras, las elegantes colonias Mirador, Obispado y Vista Hermosa al poniente; y Alta Vista y Roma cerca del naciente campus del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, en el sur.²³⁶

El 1 de marzo de 1954, el presidente Adolfo Ruiz Cortines encabezó los festejos para celebrar el décimo aniversario del ITESM con una solemne ceremonia en la sala principal de lectura de la biblioteca debido a que Carlos Prieto, el presidente de la Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey,

²³⁵ Ricardo Elizondo Elizondo, "El Tecnológico de Monterrey...", *op. cit.*, pp. 118-119.

²³⁶ Roberto García Ortega, *op. cit.*, pp. 41-42.

le donó al Instituto su vasta colección de obras de Miguel de Cervantes Saavedra, una de las mejores del mundo, con varias ediciones del *Quijote* producidas durante tres siglos y medio. Como parte de las celebraciones se realizó también un festival deportivo en el estadio.²³⁷ En este año Arno Brehme visitó la ciudad de Monterrey para realizar un amplio ejercicio documental, como veremos en el siguiente capítulo.

²³⁷ El ingeniero Armando Ravizé y el arquitecto Ricardo Guajardo diseñaron el Estadio Tecnológico, con capacidad para 19 mil espectadores, el cual se inauguró el 17 de julio de 1950.

Capítulo 3. Monterrey visto por Arno Brehme

3.1. El álbum Monterrey

Arno Brehme continuó con el método de su padre, y de muchos otros fotógrafos del siglo XIX, de elaborar álbumes para mostrar a sus distintos clientes y que ellos pudieran seleccionar la fotografía adecuada a sus necesidades. Entre el material que Arno le cedió al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez cuando éste fue director de la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, se encuentran varios álbumes hechos en cuadernos de forma francesa y con tapas duras. Seguramente por el constante uso, el álbum relativo a Monterrey no tiene ambas tapas y en su primer página tiene escrita en su parte superior la palabra MONTERREY (fig. 82). Es fundamental aclarar que las fotografías que lo conforman: las panorámicas de la ciudad y del centro histórico, las del Obispado, el Cerro de las Mitras, el Cañón de la Huasteca, las Grutas de García, las de la Fundidora Monterrey, las del templo de la Purísima y las del Tecnológico de Monterrey parece haberlas tomado en función del turismo y la difusión de sitios de interés tanto para el visitante nacional como el extranjero.

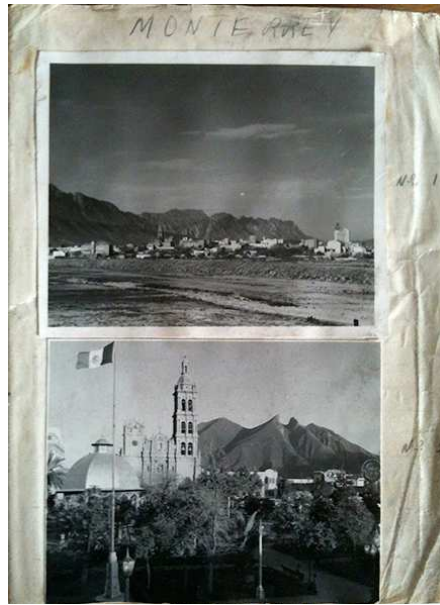


Fig. 82. Arno Brehme, primer página del álbum MONTERREY

El álbum lo integran positivos de 4 x 5 pulgadas en blanco y negro, tomados con cámara de placa marca Sinar, numerados consecutivamente del 1 al 129A y colocados de dos en dos en cada una de sus hojas (fig. 83).

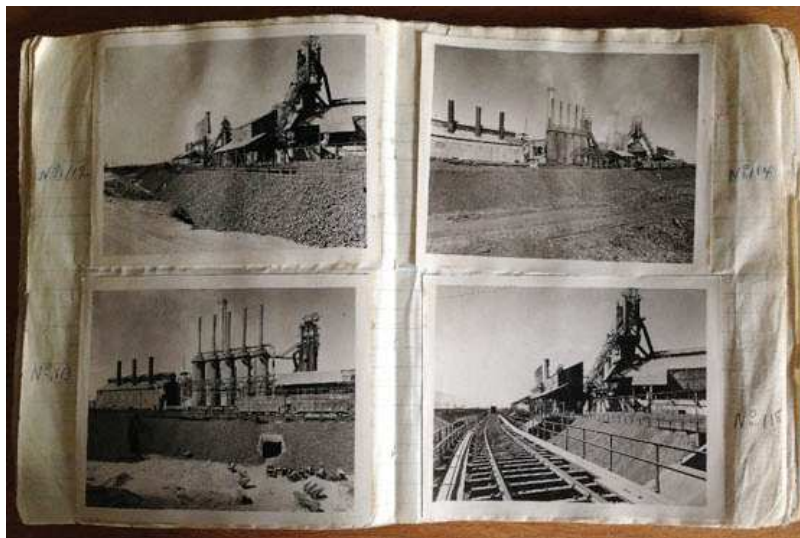


Fig. 83. Arno Brehme, álbum Monterrey, positivos tamaño 4 x 5 pulgadas

Al final del álbum también se encuentran positivos de 6 x 6 cm en blanco y negro, hechos con cámara de formato medio marca Rolleiflex, repartidos de seis en seis en cada hoja sin numerar (fig. 84). Es pertinente aclarar que Arno utilizaba la cámara de placa y la cámara de formato medio en todos sus ejercicios documentales, en los que, como en el caso de Monterrey, siempre incluía imágenes arquitectónicas: entre otros álbumes elaboró el de una tabacalera y una fábrica de hilados en Veracruz, una maderera en Yucatán, y la zona arqueológica de Monte Albán y la ciudad de Oaxaca.



Fig. 84. Arno Brehme, álbum Monterrey, positivos tamaño 6 x 6 cm

Arno organizó el álbum Monterrey en varios temas comenzando por imágenes panorámicas de la ciudad y del centro histórico (fig. 85); el Obispado (fig. 86); el templo de la Purísima Concepción; el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey; el Cerro de las Mitras (fig. 87); el Cañón de la Huasteca (fig. 88); la Compañía Fundidora de Acero y Hierro de Monterrey (fig. 89); y las Grutas de García (fig. 90). De lo que se deduce que las tomas fueron para un posible encargo más amplio que sólo el de arquitectura, además, en el archivo del arquitecto Enrique de la Mora no existe documentación que apunte a una contratación de Foto Brehme. Es probable que Arno conformara este álbum para ofrecer ese material a sus clientes,²³⁸ o que haya sido solicitado por la propia revista *Caminos de México*.

²³⁸ Uno de sus clientes en Monterrey durante muchos años fue la empresa Celulosa y Derivados S. A. (Cydsa). Comunicación vía correo electrónico con Dennis Brehme, 9 de agosto de 2011.



Fig. 85. Arno Brehme, vista de Monterrey, 1954



Fig. 86. Arno Brehme, El Obispado, 1954



Fig. 87. Arno Brehme, Cañón de la Huasteca, 1954



Fig. 88. Arno Brehme, Cerro de las Mitras, 1954

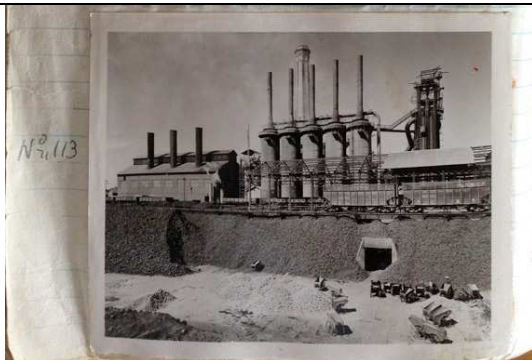


Fig. 89. Arno Brehme, Fundidora Monterrey, 1954



Fig. 90. Arno Brehme, Grutas de García, 1954

Las imágenes del álbum en su conjunto están hechas para promocionar los atractivos naturales y los construidos por el hombre, es decir, en función del turismo. Aunque el ferrocarril siguió teniendo un lugar importante entre los

medios de transporte, para 1954, el año en el que fueron realizadas las imágenes, el número total de turistas extranjeros fue de 438,931, de los cuales 245,607 viajaban en automóvil y permanecieron en diversos lugares de la república un promedio de 13 días.²³⁹ De esos autos, entraron al país por las aduanas fronterizas del norte 114,547.²⁴⁰

Rodolfo Bertoncetto y Claudia Troncoso anotan que las modalidades del turismo de masas dominante en la segunda mitad del siglo XX se complementaron con nuevas formas de turismo caracterizadas por una necesaria multiplicación de atractivos y lugares de destino. Al tradicional interés por los atractivos reconocidos como excepcionales, se sumaron un creciente interés por las manifestaciones culturales más diversas, tales como "conocer el patrimonio arquitectónico o cultural del lugar, recorrer los ámbitos de vida cotidiana al tiempo que se disfrutaba de servicios sofisticados, introducirse en el conocimiento de su historia o realizar prácticas cotidianas junto con los habitantes, se encontraron entre las actividades que los turistas realizaban y valoraban."²⁴¹

²³⁹ *Anuario Estadístico de los Estados Unidos Mexicanos 1955-1956*, México, Secretaría de Economía, 1957, p. 144

²⁴⁰ *Anuario Estadístico de los Estados Unidos Mexicanos 1954*, México, Secretaría de Economía, 1956, p. 611

²⁴¹ Rodolfo Bertoncetto y Claudia Troncoso, "La ciudad como objeto de deseo turístico: renovación urbana, cultura y turismo en Buenos Aires y Salta", en *Gran Tour: Revista de Investigaciones Turísticas*, Buenos Aires, núm. 9, enero-junio de 2014, pp. 6-7.

En ese sentido, como anota Efrén Sandoval, desde 1954 la Asociación de Hoteles de Nuevo León publicó quincenalmente, en inglés y español, el *Spotlight on Monterrey*, donde además de tener publicidad sobre los hoteles, contenía anuncios de lugares de confección de ropa: guayaberas, blusas bordadas a mano; tiendas: salones de belleza, perfumerías, vinaterías, bares, restaurantes, talleres mecánicos. Sobre la ciudad, la edición contenía información de lugares turísticos: museos, edificios históricos y atractivos naturales cercanos: cascadas y grutas.²⁴²

Ahora bien, la imagen turística de los diversos destinos se construye mediante el espacio físico, su población, así como las características económicas y socioculturales del lugar. Se seleccionan las peculiaridades más interesantes de cada uno de estos elementos y se procede a idealizar los diferentes atractivos, con el objetivo de que dicha imagen satisfaga el mayor número de expectativas que los turistas en general consideran que deben reunir unas vacaciones.²⁴³ Por otro lado, desde el punto de vista del vacacionista la relación entre viajar y fotografiar es muy común debido a la conexión asumida entre un tipo de máquina, la cámara, y otra, el automóvil. Claudia Pretelín, quien ha estudiado la

²⁴² Efrén Sandoval Hernández, "Memoria y conformación histórica de un espacio social para el consumo entre el noreste de México y el sur de Texas", en *Relaciones*, vol. XXIX, núm. 114, primavera de 2008, p. 256.

²⁴³ Beatriz Martín de la Rosa, "La imagen turística de las regiones insulares: las islas como paraísos", en *Cuadernos de Turismo*, Murcia, núm. 11, 2003, p. 131.

publicidad de la Eastman Kodak Company a fines del siglo XIX y principios del XX, apunta que:

Con la invención del ferrocarril, el automóvil e incluso la bicicleta, la movilidad de un lugar a otro y los viajes como destino de recreación se volvieron cada vez más codiciados para el esparcimiento de la burguesía. El uso de la cámara fotográfica, empató perfectamente con la idea de atesorar un pedazo de la memoria del lugar visitado aunado a la proliferación de artículos que relataban los viajes hechos con cámara en mano que se publicaban en diferentes periódicos de la época.²⁴⁴

En este sentido, Susan Sontag destaca que la relación entre la cámara y el automóvil conecta a la fotografía con el turismo:

Si las fotografías permiten la posesión imaginaria de un pasado irreal, también ayudan a tomar posesión de un espacio donde la gente está insegura. Así, la fotografía se desarrolla en conjunción con una de las actividades modernas más características: el turismo. Por primera vez en la historia, grupos numerosos de gente abandonan sus entornos habituales por breves periodos. Parece decididamente anormal viajar por placer sin llevar una cámara. Las fotografías son la prueba irrecusable de que se hizo la excursión, se cumplió el programa, se gozó del viaje.²⁴⁵

En el caso de Monterrey y las fotografías tomadas por Arno Brehme, tanto las panorámicas de la ciudad y del centro histórico, las del Obispado, el Cerro de las Mitras, el Cañón de la Huasteca y las Grutas de García cumplieron con esa

²⁴⁴ Claudia Silvina Pretelín Ríos, *Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto. Anuncios de cámaras fotográficas Kodak 1888-1910*, México, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, 2010, pp. 67-68.

²⁴⁵ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006, pp. 23-24.

premisa. Al mismo tiempo, es propio del turista consumir imágenes en diversas formas y soportes: guías de viaje, tarjetas postales y folletos, conformados esencialmente por imágenes generadoras de mundos atractivos. En cuanto a las imágenes del templo de la Purísima Concepción y las del campus del ITESM, aunque no fueron solicitadas por el arquitecto Enrique de la Mora para ser difundidas en publicaciones especializadas en arquitectura, sí es cierto que Arno las realizó con base en los cánones de la fotografía de arquitectura, de los cuales trataremos enseguida.

3.2. La fotografía en función de la arquitectura moderna

La fotografía y la arquitectura han tenido una estrecha relación desde el propio descubrimiento de la fotografía en 1839; sin embargo, en 1851 diversos factores hicieron posible que la fotografía de arquitectura fuera una profesión viable, ya que la arquitectura del siglo XIX estuvo dominada principalmente por un resurgimiento historicista cuyo fundamento fue la fidelidad a sus fuentes. Por ello, la fotografía de arquitectura estuvo en una posición inmejorable para proveer la información que se necesitaba para cubrir el programa arquitectónico. Si la reproducción exacta de las formas del pasado era esencial para validar la autenticidad del resurgimiento historicista, una herramienta indispensable era el

corpus más grande posible de imágenes exactas de arquitectura histórica. La exactitud era la **cualidad** de la fotografía, la gran ventaja que tenía sobre antiguas formas de representación arquitectónica,²⁴⁶ haciendo referencia específicamente al dibujo en elevación y en perspectiva:

En esa época, tanto la elevación como la perspectiva eran utilizados para dibujar edificios o proyectos. La elevación era bidimensional, mostrando una fachada de la estructura. Su punto de vista era estrictamente frontal, y su punto de fuga estaba centrado en esa fachada. [...] Indicaciones del contexto eran evitadas, al aislar la fachada en la página. Por otro lado, la perspectiva colocaba al edificio en el espacio de forma diagonal. Sus diagonales ortogonales creaban una ilusión de tridimensionalidad. Esta ilusión era comúnmente aumentada por iluminación dirigida, lo que daba profundidad y textura a las superficies, además de mantener separadas una fachada de otra. Indicadores del contexto jugaban un papel importante. Nubes, árboles, arbustos, vehículos, y especialmente personas eran utilizadas para montar la escena y ubicar a los espectadores en el espacio. Mientras que la elevación servía como una representación en diagrama que transmitía los datos esenciales sobre una fachada, objetiva y sobre todo proporcionalidad exacta, la perspectiva trataba de transmitir la experiencia de ver un edificio o proyecto en su real o supuesto contexto.²⁴⁷

La fotografía por su parte representó fielmente tanto la elevación como la perspectiva, además muchos de los fotógrafos de la época también estaban capacitados para el dibujo, lo que ayudó a obtener excelentes resultados. Las primeras fotografías de arquitectura siguieron los dos grandes esquemas del

²⁴⁶ Cervin Robinson y Joel Herschman, *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, 2ª ed., Cambridge / Nueva York, The MIT Press / The Architectural League of Nueva York, 1988, p. 4.

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 4-6. [La traducción es mía].

dibujo arquitectónico: el alzado o elevación, y la perspectiva central. Como en el caso del dibujo, la diferencia entre ambas representaciones corresponderá a la posición del espectador con respecto al objeto arquitectónico.²⁴⁸

Un acontecimiento externo a la arquitectura pero cercano a la fotografía se dio en 1880 con el surgimiento del proceso de medio tono como un medio económico y visualmente satisfactorio de reproducción masiva, que preparó el camino para un cambio hacia la impresión fotográfica como la manera más frecuente de distribuir imágenes, puesto que la integración de las fotografías en periódicos, revistas y libros, que este nuevo proceso facilitaba por permitirles ser impresas en la misma placa, se convertiría en la norma y no la excepción.

Para entonces el fotografiar la arquitectura se había vuelto común y aunque su difusión se basaba en el dibujo, la inmediatez y la precisión de la fotografía, su capacidad de "colocar" al espectador en una escena o ante un edificio, le dio una ventaja única, por lo que llegó gradualmente a valerse por sí misma como medio de representación arquitectónica. Aunque como bien señala Cervin Robinson, el éxito de la fotografía se debió "no solo a la inmediatez del sujeto sino al acto evidente del fotógrafo, un sentimiento presente en un dibujo simplemente porque era dibujado. A la larga, las fotografías tuvieron la ventaja sobre los

²⁴⁸ Michael G. Harris, *Professional Architectural Photography*, Oxford, Focal Press, 1998, pp. 7-9.

dibujos por su evidente autenticidad pero en el trayecto tuvieron que pelear por ello."²⁴⁹

Para la segunda década del siglo XX, mientras que el papel de la fotografía como vehículo de la representación arquitectónica quedaba establecido, la arquitectura atravesaba por cambios importantes en su relación con el espacio y es que para entonces, el interés se centró en el interior de la edificación y en sus límites. Los arquitectos supieron aprovechar los avances en la técnica constructiva del concreto y el acero para indagar y experimentar en lo que respecta a la transformación de la forma construida con el fin de lograr la continuidad del interior al exterior, para ello la estructura se hizo visible y los muros más delgados, que al extenderse permitieron que los ventanales se hicieran cada vez mayores y los espacios internos se convirtieron en un todo integrado y relacionado.

Por su parte, el maestro de la Bauhaus, teórico de la Nueva Visión y fotógrafo László Moholy-Nagy planteaba en 1928 que "toda arquitectura –y tanto sus partes funcionales como su articulación espacial– debe ser concebida como unidad. Sin esta condición, la arquitectura se convierte en una simple reunión de cuerpos vacíos, que podrá ser técnicamente factible, pero nunca brindará la

²⁴⁹ Cervin Robinson y Joel Herschman, *op. cit.*, p. 92.

emocionante experiencia del espacio articulado"²⁵⁰ y años más tarde, en 1943, explicaba cuál era el papel de la fotografía en ello:

Si analizamos el templo egipcio, vemos que podría abarcarse en todo su esplendor recorriendo en línea recta unidimensional la vía de la Esfinge hasta llegar a su fachada. En cambio, el arquitecto griego del Partenón diseñó el acceso al templo de modo que los visitantes tuvieran que desplazarse alrededor de las columnatas hacia la entrada principal y de este modo se creó un enfoque bidimensional. Más tarde, en la catedral gótica se articuló el interior de manera más compleja; el espectador se situaba en medio de las células espaciales relacionales de la nave, el coro, etcétera, lo que le permitía una rápida comprensión de sus valores. El renacimiento y el barroco pusieron al ser humano en contacto más estrecho con el interior y el exterior del edificio; la arquitectura pasó a formar parte del paisaje y el paisaje fue puesto en relación con la arquitectura. La fotografía puede registrar estos cambios con razonable precisión y puede ayudar a reconstruir el espíritu espacial del pasado. En los últimos cien años es posible encontrar innumerables fotografías con interpretaciones adecuadas de este espíritu y en las últimas dos décadas los registros espaciales han alcanzado un enfoque mucho más consciente. Además de los registros directos, es posible observar el intento de mostrar articulaciones espaciales delicadas, a menudo construidas con elementos en una perspectiva de punto de fuga; o con elementos lineales, como estructuras de edificios o árboles sin hojas; o con un primer plano difuso y subdivisiones claramente organizadas hacia el fondo de la imagen.²⁵¹

Esta cita nos ayuda a entender la relación de la fotografía con la arquitectura y cómo fue cambiando la manera de producir imágenes durante las primeras décadas del siglo XX y hasta los años cuarenta con la gran influencia de la

²⁵⁰ László Moholy-Nagy, *La nueva visión y reseña de un artista*, 5ª ed., Buenos Aires, Infinito, 2008, p. 98.

²⁵¹ László Moholy-Nagy, "El espacio-tiempo y el fotógrafo", originalmente publicado en *American Annual of Photography*, vol. LVII, núm. 152, 1943. Consultado en Steve Yates (ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002 (FotoGGrafía), pp. 213-214.

arquitectura moderna. Una importante representación de esta corriente arquitectónica tanto en publicaciones como en exhibiciones tuvo lugar en la exposición *Stockholm Builds* organizada por el arquitecto recién graduado de la Universidad de Princeton, George Everard Kidder Smith, inaugurada el 6 de agosto de 1941 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y donde se mostraron fotografías de escuelas, departamentos, casas prefabricadas, teatros, una alberca pública, un laboratorio biológico, un museo tecnológico y un crematorio de Gunnar Asplund²⁵² mediante registros directos o contruoidos con elementos en una perspectiva de punto de fuga, o con elementos lineales, como lo explicaba Moholy-Nagy.

3.2.1. La exposición ***Brasil Construye. Arquitectura antigua y moderna, 1652-1942***

En el continente americano, el mismo G. E. Kidder Smith, con el apoyo del arquitecto Philip Goodwin –gran entusiasta y promotor de la arquitectura moderna–, pasaron una temporada de varios meses en Brasil con el objetivo de

²⁵² El arquitecto y fotógrafo G. E. Kidder Smith fue a Suecia en 1939 interesado en estudiar la arquitectura moderna realizada en ese país, gracias a una beca de la Fundación Escandinava-Americana. *Stockholm Builds- Exhibit of Modern Swedish Architecture*, The Museum of Modern Art, Press Release Archives, 4 de agosto de 1941, p. 1. [La traducción es mía, consultado en 2013]

organizar una exposición que mostrara la arquitectura de ese país.²⁵³ En enero 1943 el Museo de Arte Moderno de Nueva York inauguró la exposición *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*, donde además de maquetas, planos, dibujos y mapas se exhibieron fotografías ampliadas y la proyección continua de 48 diapositivas a color. La elección del país sudamericano se debió a que Goodwin estaba fascinado con el modernismo arquitectónico de Brasil, como se puede apreciar en el boletín de prensa:

Otras ciudades capitales del mundo se encuentran muy atrás de Río de Janeiro en diseño arquitectónico. Mientras que el [estilo] clásico Federal en Washington, la Real Academia de Arqueología en Londres, el [estilo] clásico Nazi en Múnich, y el [estilo] neo-imperial en Moscú siguen triunfantes, Brasil ha tenido el valor de romper con el sencillo y seguro conservadurismo. Su aguerrida separación de la esclavitud del tradicionalismo ha puesto una carga profunda bajo la anticuada rutina del pensamiento gubernamental y ha liberado el espíritu del diseño creativo. Las capitales del mundo que necesitarán reconstruirse después de la guerra no podrán mirar modelos más finos que los modernos edificios de la capital de Brasil.²⁵⁴

En México no sólo se tuvieron noticias de esta exposición sino que se montó en el Palacio de Bellas Artes del 15 de julio al 15 de agosto de ese mismo 1943 con el nombre *Brasil Construye. Exposición de Arquitectura Antigua y Moderna del Brasil*, patrocinada por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, la Universidad

²⁵³ Lauro Cavalcanti, "Architecture, Urbanism, and the Good Neighbor Policy: Brazil and the United States", en Carlos Brillembourg (ed.), *Latin American Architecture, 1929-1960: Contemporary Reflections*, Nueva York, The Monacelli Press, 2004, p. 56.

²⁵⁴ *Brazilian Architecture*, The Museum of Modern Art, Press Release Archives, 12 de enero de 1943, p. 1. [La traducción es mía, consultado en 2013]

Nacional Autónoma de México y el Seminario de Cultura Mexicana de la Secretaría de Educación Pública, las obras que se exhibieron fueron cedidas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York²⁵⁵ (fig. 91).



Fig. 91. Enrique Díaz, Inauguración de la exposición *Brasil Construye* en el Palacio de Bellas Artes, 15 de julio de 1943

En el prefacio del libro *Brazil Builds*, catálogo que acompañó la exposición, Goodwin describió el equipo fotográfico que Kidder Smith utilizó en el país sudamericano: una cámara Zeiss Juwel A de 3 1/4 x 4 1/4 pulgadas, con un lente de factura alemana Carl Zeiss Tessar de 6 pulgadas además de otros que pudiera necesitar. Las fotos a color fueron tomadas con una cámara de 35 mm Zeiss Contax con película Kodachrome y utilizó una cámara Graflex Serie D en algunas

²⁵⁵ "La Exposición del Brasil", en *Excélsior*, Segunda sección, 16 de julio de 1943, p. 3.

de las tomas.²⁵⁶ El resultado fueron dos clases de fotografías, por un lado las construcciones históricas y vernáculas y, por el otro, los edificios modernos que analizaban las fortalezas de las tradiciones antiguas y los logros de las nuevas. El fotógrafo Cervin Robinson reflexiona sobre el trabajo de Kidder Smith en Brasil:

Por las fotos de Smith era claro que trabajó rápidamente. Las fotos son directas, precisas sin parecer artificiales, y la mayoría fueron vistas de exteriores especialmente exitosas en mostrar la sensación del espacio urbano. [...] El equipo fotográfico de Smith era el del fotoperiodista de la época, no la cámara más incómoda de un fotógrafo profesional de arquitectura, y sus cámaras más pequeñas con lentes rápidos le permitieron incluir gente en muchas de sus fotos. [...] Smith fue, de hecho, tanto un diseñador preparado como un hábil camarógrafo, por lo que se convirtió en la quintaesencia del arquitecto-fotógrafo de los años de la posguerra.²⁵⁷

Las imágenes que formaron parte de la exhibición en México se ampliaron a diferentes tamaños, desde 30 a 40 cm hasta tres metros.²⁵⁸ Para Justino Fernández, quien asistió a la inauguración en el Palacio de Bellas Artes, "resultó un verdadero acontecimiento, tanto por la calidad de obras expuestas por medio de fotografías y maquetas, como por lo novedosa y bien presentada; en conexión con ella se sustentaron varias conferencias."²⁵⁹ Entre otras, tuvieron lugar: "La arquitectura moderna del Brasil" por el arquitecto Félix Sánchez B., "Dos artistas

²⁵⁶ Philip L. Goodwin, *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1943, p. 7.

²⁵⁷ Cervin Robinson y Joel Herschman, *op. cit.*, pp. 134-137.

²⁵⁸ "La Exposición del Brasil", *art. cit.*

²⁵⁹ Justino Fernández, *Catálogo de exposiciones 1943*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1944, pp. 114.

de América y estudio comparado de las arquitecturas coloniales del Brasil y México" por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia, y "Arquitectura moderna" por el arquitecto John McAndrew.²⁶⁰

La arquitectura moderna para ese momento era ampliamente difundida en distintas publicaciones de todo el mundo, como en la revista inglesa *Architectural Review*, que para 1930 se adhirió al movimiento moderno, adoptando en sus páginas un estilo de fotografía acorde con él: "Los dos campos en los que el espíritu de nuestra época ha adquirido su más definitiva manifestación son la fotografía y la arquitectura. ¿La fotografía moderna engendró a la arquitectura moderna, o al contrario? Es un punto interesante. Como su desarrollo fue simultáneo, y su interacción considerable, casi que no importa... [pero] sin fotografía moderna la arquitectura moderna no se hubiera dado a conocer."²⁶¹

En el campo de la arquitectura, al decir fotografía moderna se pensaba inmediatamente en lo producido por Julius Shulman o su contemporáneo Ezra Stoller en Estados Unidos a partir de la década de los cuarenta del siglo pasado. El segundo yuxtaponía objetos escultural e industrialmente diseñados, así como plantas y árboles, a los edificios, pero muy pocas personas (fig. 92); su iluminación

²⁶⁰ Anuncios de las conferencias en "Urbanismo y Arquitectura" página a cargo del arquitecto Lorenzo Favela, en *Excelsior*, 18 y 25 de julio de 1943, Segunda sección, pp. 12 y 5 respectivamente.

²⁶¹ P. Morton Shand, "New Eyes for Old", en *Architectural Review*, núm. 75, enero de 1934, pp. 11-12.

en interiores se caracterizó por la claridad en la que separaba, con luz y sombra, los bordes de los elementos en sus fotos.



Fig. 92. Ezra Stoller, Starkey House en Duluth, MN, 1956.
Obra del arquitecto Marcel Breuer

Como señala Andy Grundberg:

Las fotos de Stoller son modelos de la fotografía moderna. Muestran la devoción de precisar la descripción e interpretación tonal que una generación anterior de fotógrafos –entre ellos Ansel Adams, Walker Evans, Paul Strand, y Edward Weston– encabezaron como el sello de la fotografía que intentaban fuera visto como Arte. Al inicio del siglo XX el llamado "estilo directo" fue un corte radical a las normas del arte de la fotografía, pero para la época de Stoller se habían convertido en la norma.

La precisión de la fotografía modernista es más fácilmente adquirida por el uso de cámaras de gran formato que produce un negativo tan grande como de hasta 80 pulgadas cuadradas, una variedad de lentes de cristal que fueron diseñados para ser lo más nítidos posible, y un trípode, el cual elimina cualquier posibilidad de que la cámara se mueva, dejando ninguna duda de dónde estarán los límites de la imagen final. Como Adams y Weston, quienes se asociaron brevemente con un movimiento de la costa oeste [de Estados Unidos] llamado f/64 (término usado para una apertura del lente extremadamente pequeña), Stoller seleccionaría esa apertura para asegurar

que un foco nítido prevaleciera desde el primer plano de la fotografía hasta el infinito.²⁶²

En la década de 1950 el tema de la arquitectura moderna (funcionalismo internacional) se volvió un género especializado para la fotografía, comprometido principalmente en resolver las necesidades de la profesión arquitectónica. En este sentido, la mayoría de los fotógrafos trabajaban de forma independiente por lo que tuvieron que aprender a servir a dos amos: los arquitectos que querían la confirmación de que habían entendido sus intenciones y las revistas que querían imágenes que se adaptaran a los diseños de sus páginas. A través de ellas la fotografía disemina información ampliamente, por lo que la sociedad ha podido apreciar la arquitectura histórica o moderna; sin embargo, las fotos de arquitectura son por naturaleza estáticas y bidimensionales, es decir, ellas nunca podrán proporcionar a los espectadores el verdadero entendimiento de la totalidad y flujo espacial de cualquier edificio. La opinión de Ezra Stoller es fundamental en este sentido:

La verdadera fotografía de arquitectura es principalmente un instrumento de comunicación entre el arquitecto y su audiencia, donde tres participan en el juego: el arquitecto, el fotógrafo y el espectador.

²⁶² Andy Grundberg, "Introduction: The Double Life of Ezra Stoller's Photographs", en Nina Rappaport y Erica Stoller, *Ezra Stoller Photographer*, New Haven, Yale University Press, 2012, p. 14. [La traducción es mía].

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

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

La arquitectura, siendo un fenómeno de tiempo y espacio, tiene aspectos limitados cuando se muestra en dos dimensiones. La explicación de una obra de arquitectura con algún grado de comprensión requiere una serie de vistas cuidadosamente consideradas y relacionadas no sólo entre sí sino también con el plan. Se exige del espectador que coordine todo esto en el ojo de su mente. [...] Para comprender verdaderamente una obra de arquitectura indirectamente (sin estar físicamente en el espacio construido), hay que aprender a leer la fotografía con tanto cuidado como un texto o un conjunto de dibujos.²⁶³

En esta comunicación entre el arquitecto y el espectador, la técnica fotográfica (tipos de cámaras, películas, filtros, exposímetros y tripiés) es fundamental ya que, como lo vimos en el caso de Kidder Smith y la exposición *Brasil Construye*, contribuye en gran medida a la fotografía de arquitectura moderna, pues transmite las intenciones del arquitecto por medio de imágenes con composición principalmente geométrica –así como también lo hicieron Manuel Álvarez Bravo y los participantes del concurso La Tolteca que abordamos en el primer capítulo de esta tesis–; recorre virtualmente el edificio, desde los alrededores en el exterior hasta una serie de interiores para contar su historia en imágenes; muestra los

²⁶³ Ezra Stoller, "Photography and the Language of Architecture", en *Perspecta*, vol. 8, 1963, pp. 43-44.

edificios sin efectos especiales con el objeto de dar a conocer la construcción y el espacio lo más fielmente posible,²⁶⁴ y en el caso específico de la Purísima y el Tec de Monterrey hace visible la firmeza del concreto, la transparencia del vidrio y la flexibilidad del acero. Sin importar que haya sido solicitado por arquitectos o por revistas, el trabajo profesional estaba marcado por la evolución de la técnica fotográfica, como lo veremos a continuación en las fotos tomadas por Arno Brehme en Monterrey.

3.3. La mirada de Arno Brehme

3.3.1. Fotos del templo de la Purísima Concepción

Dentro del álbum *Monterrey*, las fotos del templo de la Purísima ocupan un lugar destacado ya que son en total 32 placas en blanco y negro de 4 x 5 pulgadas, que abarcaron panorámicas, exteriores, interiores y detalles de la fuente de los delfines que se ubica en el jardín frente a la iglesia. Por el orden en que fueron tomadas podemos apreciar cómo Arno registró el edificio primero desde el exterior y después el interior. En el recorrido por la ciudad de Monterrey, Arno

²⁶⁴ Estos tres puntos los confirmó un destacado fotógrafo mexicano que se dedicó por muchos años a la fotografía de arquitectura. Entrevista con Agustín Estrada el 23 de septiembre de 2015 en la Ciudad de México.

pasó por el Obispado antes de iniciar su registro fotográfico de la Purísima y colocó las imágenes una al lado de la otra en el álbum (figs. 93 a 101), lo que nos permite observar el contraste entre la arquitectura colonial y la moderna.

Me parece pertinente mencionar que el propio fotógrafo planeó las imágenes desde la toma y dentro del álbum pues esta organización original nos da una idea del proceso de estructuración mental de la descripción arquitectónica que Brehme está construyendo sobre la arquitectura de De la Mora. La secuencia de las fotos y su puesta en página es la siguiente:

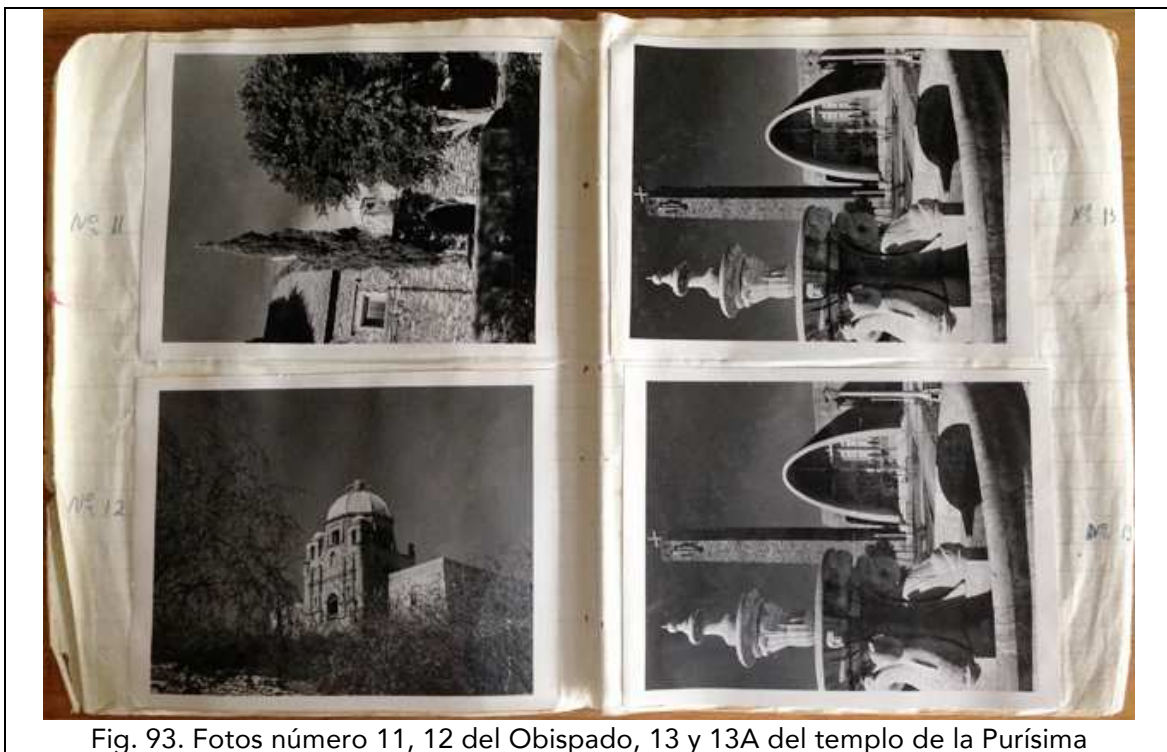


Fig. 93. Fotos número 11, 12 del Obispado, 13 y 13A del templo de la Purísima

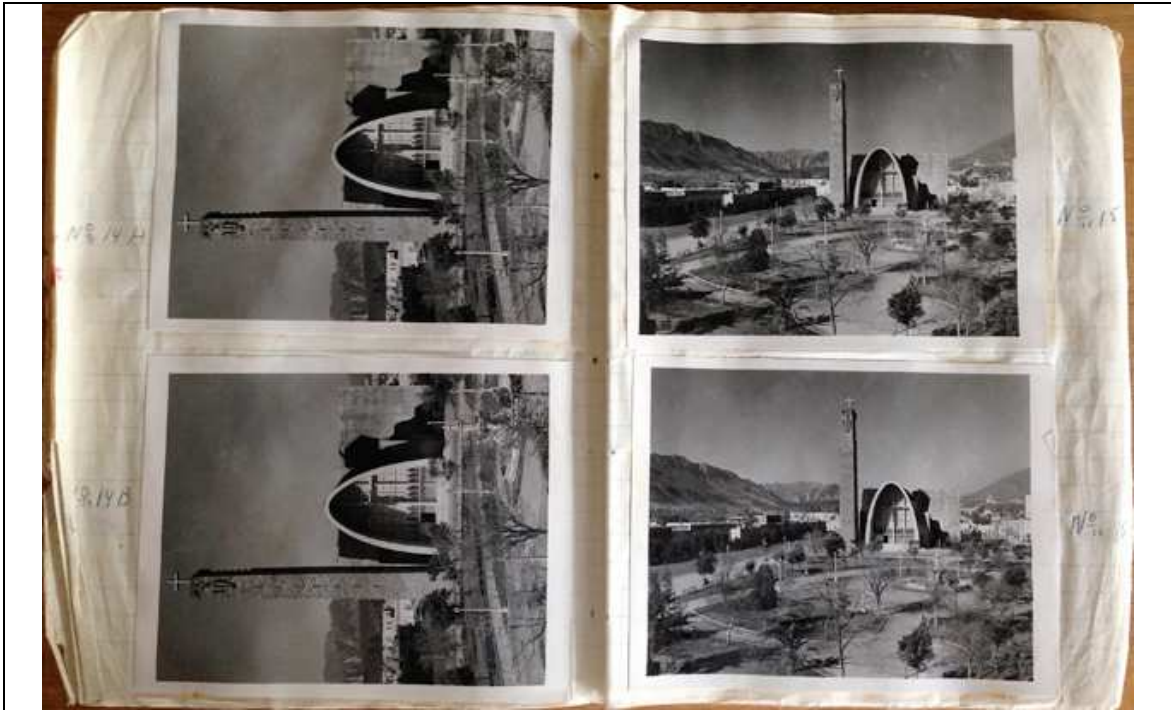


Fig. 94. Fotos número 14A, 14B, 15 y 15A del templo de la Purísima

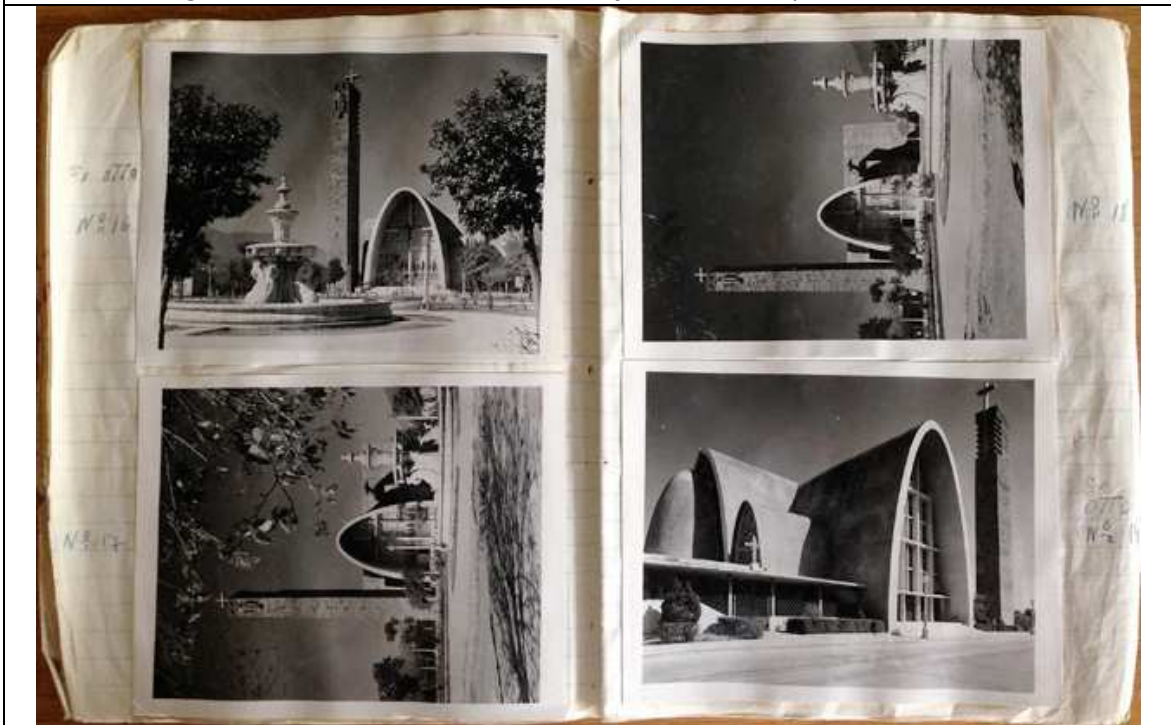


Fig. 95. Fotos número 16, 17, 18 y 19 del templo de la Purísima



Fig. 96. Fotos número 20, 21, 22A y 22B del templo de la Purísima



Fig. 97. Fotos número 23, 24, 25A y 25B del templo de la Purísima

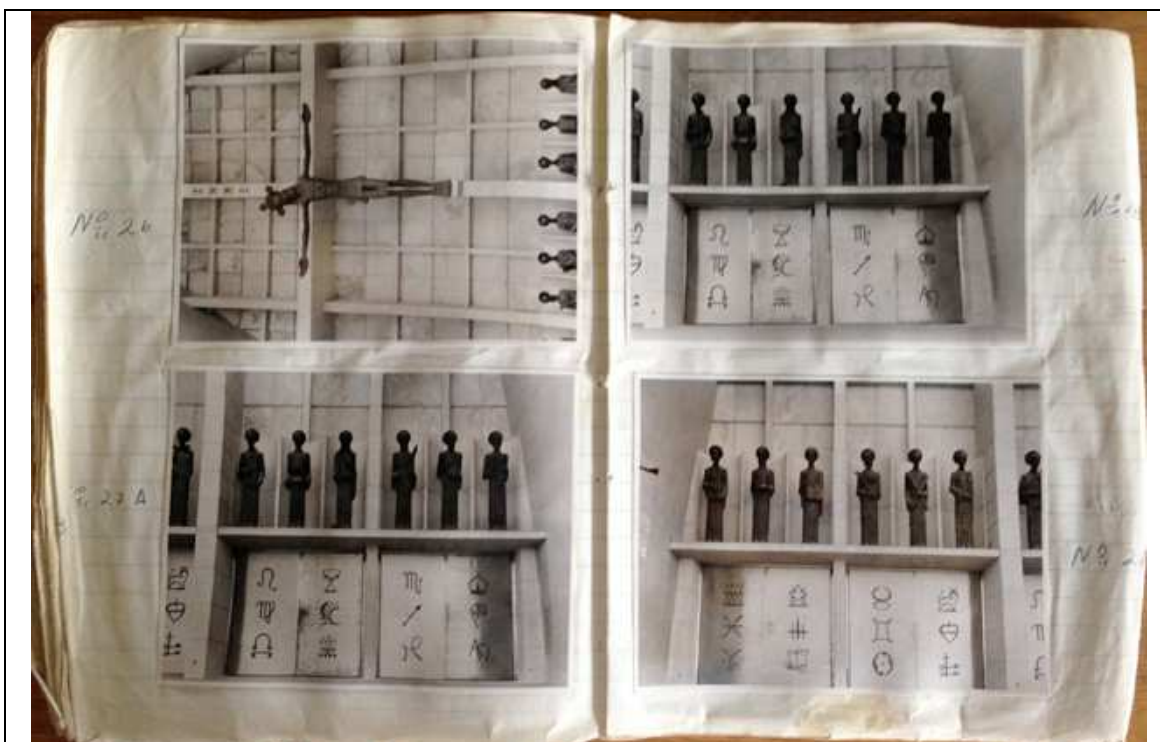


Fig. 98. Fotos número 26, 27A, 27B y 28 del templo de la Purísima

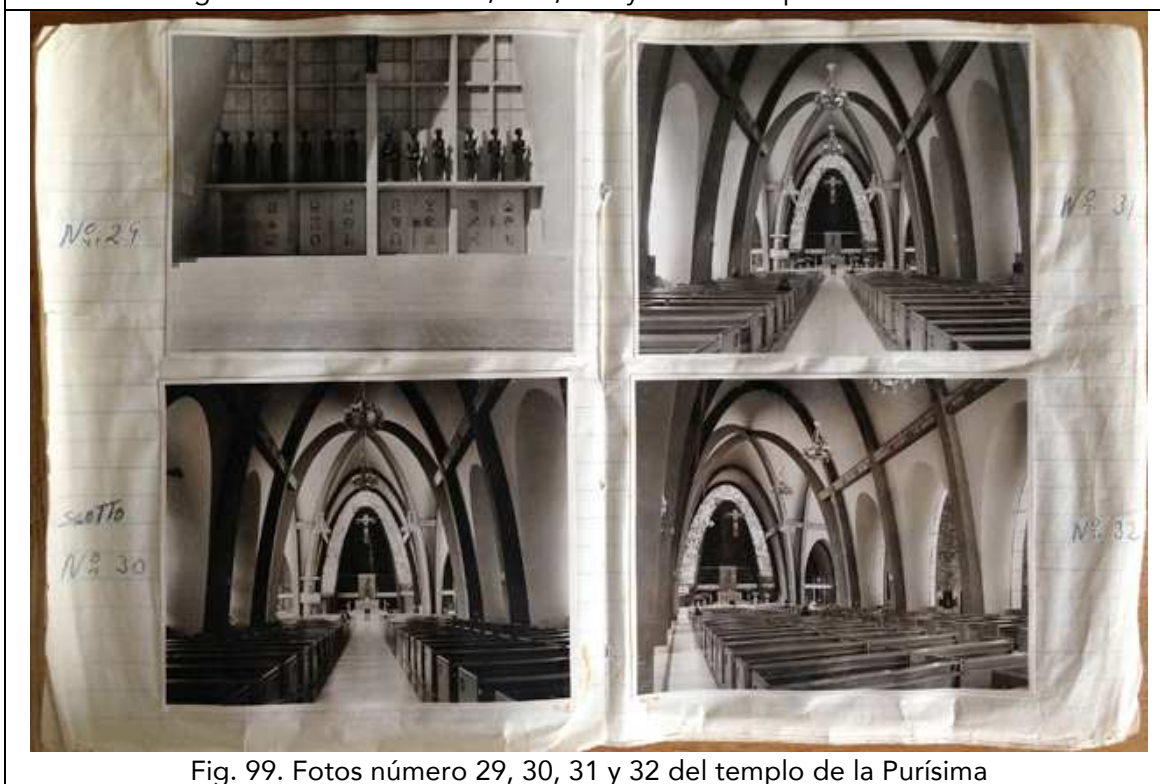


Fig. 99. Fotos número 29, 30, 31 y 32 del templo de la Purísima



Fig. 100. Fotos número 33, 34, 35 y 36 del templo de la Purísima



Fig. 101. Fotos número 37, 38 del templo de la Purísima y 39, 40 del ITESM

Como ya se mencionó, son 32 el total de placas en blanco y negro, 4 x 5 pulgadas que Arno Brehme tomó del templo con un lente gran angular. De las 24 del exterior (16 verticales y 8 horizontales), 3 son acercamientos de la fuente, la torre y la fachada [a], 4 muy abiertas para incluir a la Sierra Madre y las únicas tomadas con telefoto [b], 4 contienen esos mismos tres elementos con un encuadre más cerrado [c] y 13 del edificio aislado con detalles de la fachada y la torre [d]. Las tomas del interior son 8 (1 vertical y 7 horizontales): 5 del altar en el centro de la composición con ligeras variaciones entre ellas [e] y 3 vistas en diagonal [f]. Veamos ahora las características de cada bloque:

[a] Las fotos de la triada: fuente, columna y paraboloide (núms. 13, 13A y 38), de formato vertical, son un acercamiento a la fuente de la plaza en primer plano y en segundo el templo de menor tamaño debido a la perspectiva en que está integrada la composición, sin dejar espacio a los lados para ningún elemento más, salvo el cielo despejado con la intensa luz de Monterrey. El efecto de profundidad causado por las superposiciones de los distintos objetos arquitectónicos, se ve reforzado por el elemento de un tono más claro, la fuente, que ocupa el primer plano y otro de un tono más oscuro, la torre y el templo, que se sitúan detrás.

[b] Las cuatro fotos con encuadres más abiertos (núms. 14A, 14B, 15 y 15A), probablemente tomadas desde el techo de su automóvil o con una escalera

hacen posible observar de lado izquierdo a la Sierra Madre, uno de los límites naturales de la ciudad de Monterrey.

[c] En las siguientes cuatro fotos (núms. 16, 17, 18 y 20), el templo se ubica en tercer plano de frente a la cámara en el centro de la composición, delante de ella en segundo plano del lado derecho se ve la fuente y en primer plano en la parte superior de la foto las ramas de los árboles coronan la iglesia, mientras que la sombra de un árbol proyectado en el piso compensa la parte inferior del campo fotográfico. Tanto en la fachada como en el cañón transversal de la iglesia se observan las sombras de la torre y la cruz arrojadas por la luz del sol.

[d] En las 13 fotos con las que continúa el recorrido, Arno aísla el templo de su contexto para destacar únicamente las formas geométricas de la edificación, así como las esculturas de la fachada. Con las cuatro vistas laterales de la Purísima (núms. 19, 22A, 22B y 24) muestra los cañones paraboloides de distintos tamaños que conforman el templo así como la parte posterior de la torre con la cruz. Las dos tomas frontales de la fachada, una con un acercamiento del paraboloide (núm. 21) y otra en conjunto con la torre (núm. 23) permiten ver las líneas geométricas de la composición arquitectónica. Las siguientes dos tomas son de la parte superior de la torre (núms. 25A y 25B), donde se aprecia la escultura en bronce de Jesús crucificado, una parte de la cruz en la cima, así como su diseño arquitectónico. Es curioso que únicamente haya tomado una foto del cristo en la

fachada principal de la Purísima (núm. 26), mientras que las últimas cuatro (núms. 27A, 27B, 28 y 29), son acercamientos a las esculturas de los doce apóstoles y los símbolos que decoran las puertas.

[e] De las ocho imágenes del interior, en cinco emplaza la cámara al final de la nave con la intención de tomar de frente el altar y el vitral (núms. 30, 31, 33, 34 y 37), así como también mostrar los más elementos posibles del interior del templo, ya sean los estructurales como la longitud del cañón principal, las traveses que nacen en el piso para unirse en el techo o los arcos de los pequeños ventanales situados a los costados. Desde esta perspectiva se pueden observar los grandes candelabros colgados del techo así como las hileras de bancas colocadas a ambos lados de la nave.

[f] Finalmente, las últimas tres imágenes tomadas desde los pasillos laterales de la nave principal (núms. 32 y 36) y transversal (núm. 35), acentúan la percepción geométrica del interior con los arcos parabólicos a lo largo de los cañones, al mismo tiempo que permiten observar otros elementos del culto católico como el púlpito, la cruz o el acceso a una de las criptas.²⁶⁵

²⁶⁵ El doctor Aurelio de las Reyes conceptualizó el término “cámara mostrativa” para describir este tipo de imágenes, –pues no se está narrando ninguna anécdota con ellas–, mientras realizaba la investigación y supervisión de la restauración digital por parte de la Filmoteca de la UNAM del documental *El viaje triunfal de Madero*, dirigido por Salvador Toscano en 1911.

3.3.2. Fotos del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey

Así como en el templo de la Purísima Concepción, las fotografías del primer campus del ITESM tienen una secuencia (figs. 101 a 106) en la que Arno hace un recorrido visual destacando la unión entre paisaje y arquitectura, y ya que no son los edificios en sí mismos los que le interesa fotografiar sino el contexto en el que están situados, su aproximación es más bien turística que arquitectónica,²⁶⁶ —como lo hiciera su padre—, no obstante sigue cumpliendo con los requisitos de la fotografía de arquitectura.

Es importante destacar que cuando Arno tomó las fotografías únicamente estaban terminados los edificios de las Aulas I y II, dos edificios del Internado, la cafetería La Carreta y la Biblioteca, el resto del campus seguía en construcción pues, como se señaló en el capítulo anterior, desde un inicio se planeó que su edificación fuera progresiva. Es por ello que Arno centró su recorrido en las instalaciones que ya estaban funcionando, aunque no tomó ninguna imagen de los interiores.

²⁶⁶ En este texto se va a entender por fotografía arquitectónica la que el arquitecto autor de la obra comisiona a un fotógrafo y por fotografía turística la que realiza un fotógrafo pensando en la promoción de los espacios urbanos y naturales de cierto lugar geográfico.

Como estas páginas del álbum comparten las dos últimas imágenes de la Purísima y las dos primeras del ITESM, he decidido conservar el mismo número de figura para evitar alguna confusión (fig. 101). Aquí la secuencia:



Fig. 101. Fotos número 37, 38 del templo de la Purísima y 39, 40 del ITESM

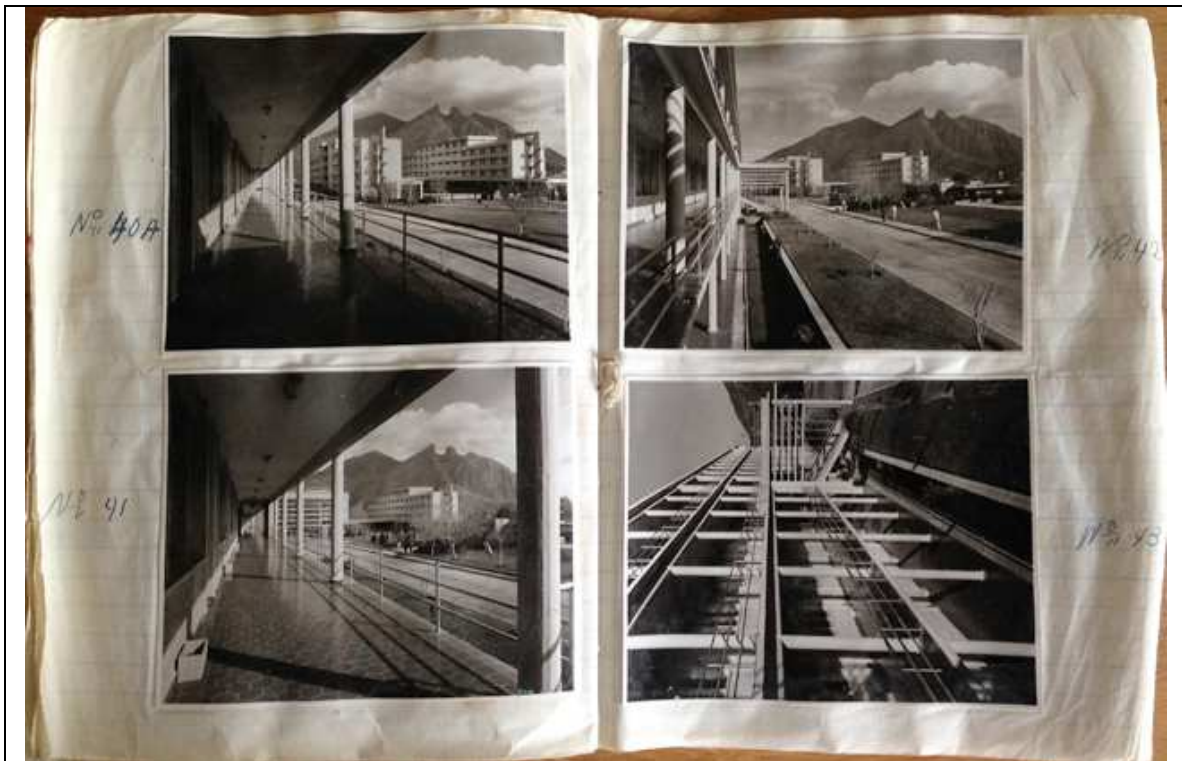


Fig. 102. Fotos número 40A, 41 y 42, 43 del ITESM

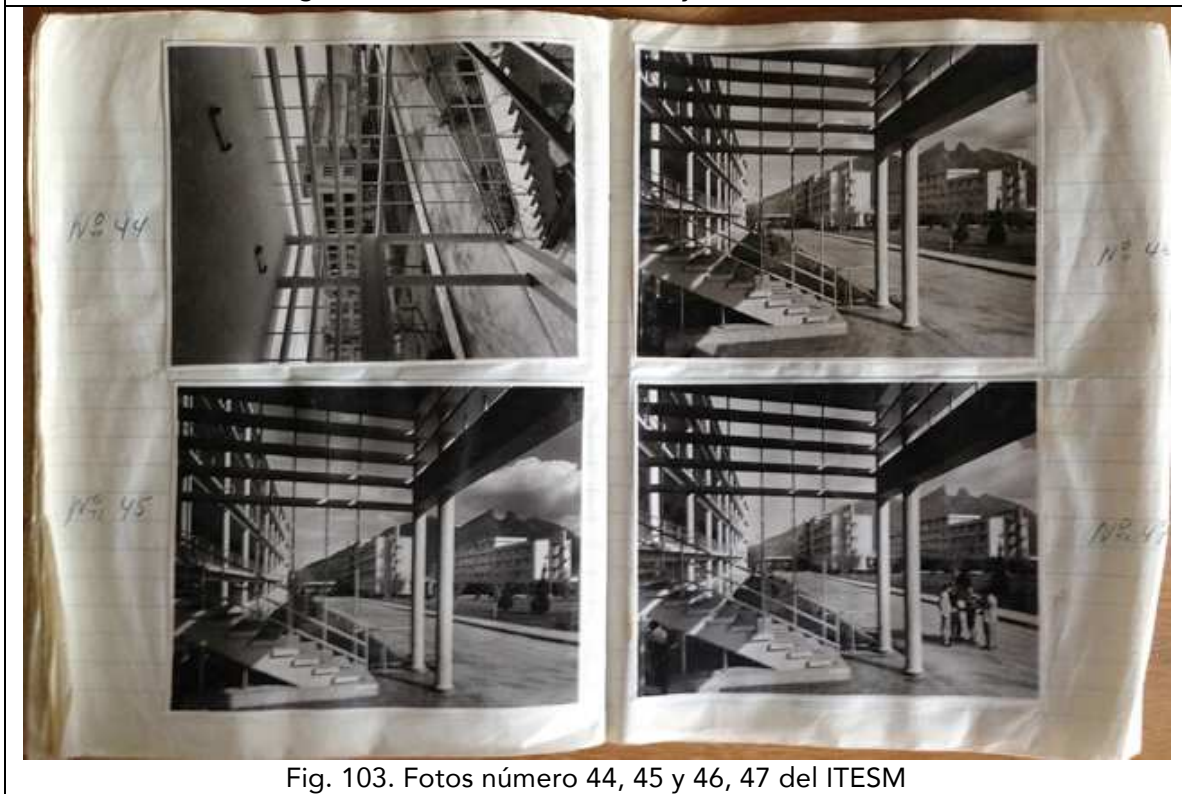


Fig. 103. Fotos número 44, 45 y 46, 47 del ITESM

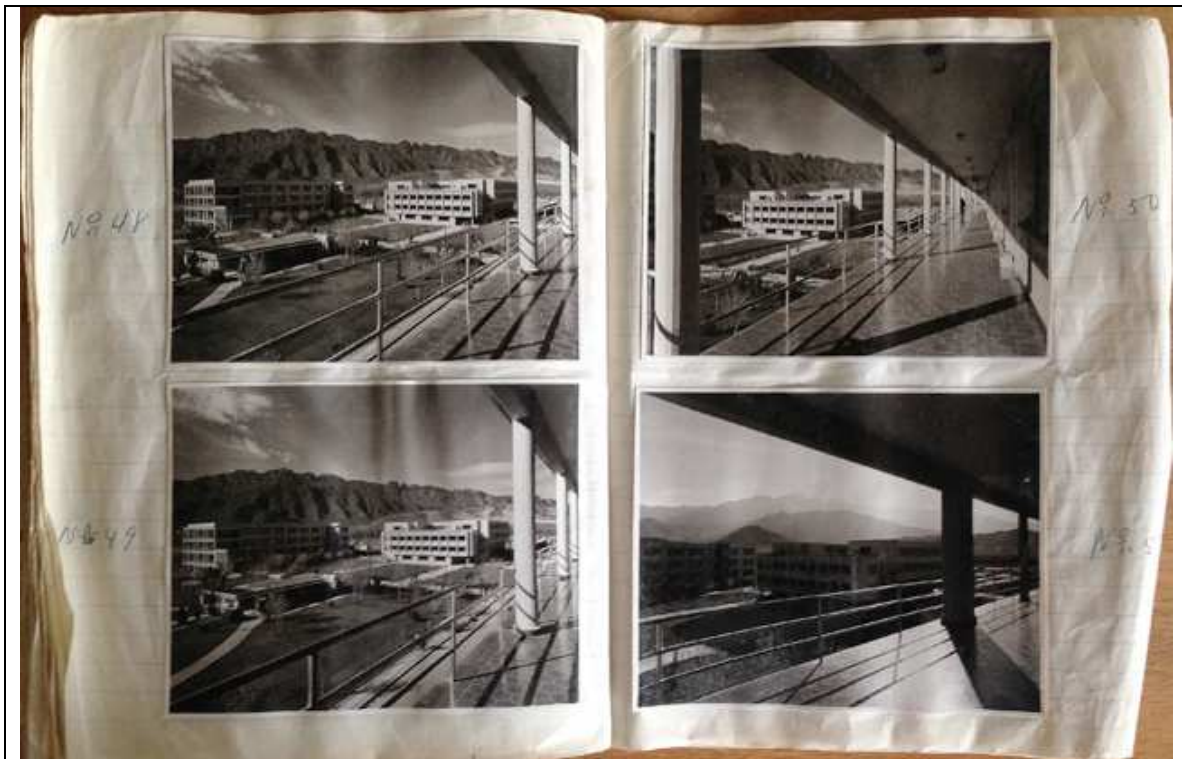


Fig. 104. Fotos número 48, 49 y 50, 51 del ITESM



Fig. 105. Fotos número 52, 53 y 54 del ITESM, la 55 es la Sierra de Las Mitras



Fig. 106. Foto número 135 del ITESM y positivos 6x6 del Cañón de la Huasteca

Las 18 (16 horizontales y 2 verticales) fotografías del campus del ITESM aparecerán en este apartado referidas con el número que el propio fotógrafo les asignó de manera consecutiva del 39 al 54 y una última con el número 135, que es también la última foto del propio álbum. Veamos sus características:

[a] Las dos fotografías que tienen únicamente al cerro de la Silla de fondo, son apaisadas y la cámara está emplazada del lado izquierdo; en una de ellas (núm. 39), en primer plano se ve una parte del espacio ajardinado que separa al edificio de la cafetería La Carreta de los edificios del Internado, en segundo plano se encuentran estos últimos unidos en la planta principal por el comedor. La otra

imagen (núm. 135), es una toma frontal de la fachada de la Biblioteca con el mural *El triunfo de la cultura* de Jorge González Camarena.

[b] Las cuatro vistas de los edificios del Internado son variaciones de la misma composición: del lado izquierdo se ve el pasillo del edificio de Aulas I, en el área central el Internado y enmarcándolos del lado derecho el cerro de La Silla (núms. 40, 40A, 41 y 42).

[c] Tres son tomas cerradas desde el cubo de las escaleras en el edificio de Aulas I con vista hacia los edificios del Internado (núms. 45, 46 y 47); una de las fotos verticales también está tomada desde el cubo de las escaleras pero del edificio de Aulas II emplazando la cámara hacia la parte posterior del edificio de la Biblioteca (núm. 44), desde la orilla del pasillo en el primer piso para que el cuerpo de la Biblioteca sostenido por columnas coincida con las líneas horizontales y verticales del entramado del cubo de la escalera, en la otra imagen vertical (núm. 43) el cubo de la escalera así como los pasillos en los tres niveles del edificio de Aulas I son el motivo fotográfico.

[d] De las cuatro imágenes tomadas desde el edificio de Aulas I dos muestran la parte posterior del edificio de la Biblioteca y el edificio de Aulas II, la cafetería La Carreta al centro y del lado izquierdo la Sierra Madre encuadrando el paisaje en el cual se encuentra localizado el campus (núms. 48 y 49). En otra de las fotos solo se observa en primer plano el pasillo del edificio de Aulas I, en segundo

el edificio de la Biblioteca y al fondo la Sierra Madre (núm. 50); y en una última toma, por cierto muy diferente del resto de la serie, Arno encuadra el edificio de la Biblioteca junto con la parte final del edificio de Aulas II para que a lo lejos se observen las distintas montañas que conforman la Sierra Madre, bajo una luz más suave y difuminada debida a la puesta del sol (núm. 51).

[e] Las tres imágenes (núms. 52, 53 y 54) tomadas desde la terraza ubicada en la parte posterior de la Biblioteca hacia el edificio de Aulas I, permite observar casi de frente la distribución de los salones de clase así como las escaleras de los tres pisos superiores.

3.3.3. Secuencia cinematográfica

Debo detenerme un momento en el tema del recorrido que hace Arno Brehme de los dos ejemplos arquitectónicos, aunque es más notorio en el templo de la Purísima. Al revisar las placas es posible saber que en ambos casos el fotógrafo realizó las tomas en una secuencia ya que a todos los negativos les asignó un número consecutivo, empezando con una vista panorámica que incluyera el edificio completo y continuando con acercamientos progresivos para mostrar yuxtaposiciones entre los edificios y los espacios construidos. Esto probablemente con el objetivo de maximizar el uso del tiempo y el aprovechamiento de la luz

natural, emplazando la cámara de tal manera que fuera moviéndose de una forma organizada y estructurada para dejar cubierto todo el espacio que se propuso fotografiar. La numeración responde no sólo al recorrido planeado sino al recorrido ejecutado.

Aunque es una característica de la foto de arquitectura el registrar la edificación de todos los lados posibles, ya László Moholy-Nagy hablaba de la secuencia cinematográfica, inherente a la fotografía, que estaba siendo desperdiciada para retratar todos los aspectos de la vida:

La praxis cinematográfica que se ha ejercido hasta la fecha [1925] se ha limitado fundamentalmente a la reproducción de acciones dramáticas, sin aprovechar realmente al máximo las posibilidades creativas y artísticas que ofrece el aparato fotográfico. En su calidad de instrumento técnico y de factor primordial para la producción de las creaciones cinematográficas, el aparato fotográfico copia, "con fidelidad a la naturaleza", los objetos del mundo. Esto debe tomarse en cuenta; sin embargo, siempre se ha tomado demasiado en cuenta, y, en consecuencia, el resto de los elementos indispensables para la cinematografía no ha avanzado lo suficiente: las tensiones de las *formas*, de la *penetración*, de las *relaciones entre los claroscuros*, del *movimiento*, del *ritmo*. Con ello se ha perdido la posibilidad de ofrecer a los ojos un empleo fílmico espectacular de los elementos objetuales, y, en general, la cinematografía se ha quedado anclada en la reproducción de representaciones de la naturaleza o del teatro.²⁶⁷

²⁶⁷ László Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 90. Estas palabras las escribió Moholy-Nagy originalmente en 1925 para el octavo libro publicado por la Bauhaus: *Malerei, fotografie, film*, Bauhausbücher 8, Albert Langer Verlag, München, 1925.

Hacia finales de 1928, Moholy-Nagy se instaló en Berlín para trabajar en el cine y concedió una entrevista al magazine *Film-Kurier* donde reflexiona sobre la fotografía y el cine, proponiendo que ambas son creaciones lumínicas sujetas a una percepción del mundo que únicamente existe en nuestro interior por un lado, y por el otro, que son versiones documentales de la realidad exterior que podemos aprehender con nuestros ojos.²⁶⁸

Estando en Alemania, Arno Brehme tuvo la misma inquietud en cuanto al cine que el reconocido maestro de la Bauhaus, pues al ingresar a la Escuela de Fotografía de Múnich estaba inscrito en el programa fotográfico en 1931, pero para 1932 se registró en la sección de técnica cinematográfica hasta que regresó a México en 1933,²⁶⁹ pues hay que recordar que el 31 de marzo de ese mismo año Adolfo Hitler reemplazó a los funcionarios elegidos para los gobiernos estatales por funcionarios nazis, lo que resultó imposible para el joven Brehme seguir viviendo en Múnich.²⁷⁰ Como se mencionó en el primer capítulo de esta tesis, Arno realizó por lo menos un ejercicio cinematográfico en la década de los

²⁶⁸ "Una conversación con el catedrático L. Moholy-Nagy", en *Film-Kurier*, Berlín, núm. 283, 28 de noviembre de 1928. Citado por Jeanpaul Goergen, "Juego luminoso y reportaje social. László Moholy-Nagy y el cine de vanguardia alemán", en *László Moholy-Nagy. El arte de la luz*, Madrid, Círculo de Bellas Artes / La Fábrica, 2010, p. 200.

²⁶⁹ Barbara Stenzel, *La Escuela de Fotografía de Múnich. Registro de las alumnas y los alumnos entre 1900 y 2000*. Documento proporcionado por Dennis Brehme.

²⁷⁰ La visa se la dieron en el consulado de Múnich el 9 de junio de 1933. Viajó de regreso en el buque de vapor alemán "Orinoco". Entró al país por el puerto de Veracruz el 6 de agosto de 1933. Archivo General de la Nación, Secretaría de Gobernación, Departamento de Migración, Alemanes, caja 3, exp. 218, 19 de agosto de 1933.

cuarenta del siglo pasado, probablemente para una campaña de salud;²⁷¹ sin embargo, su interés por el cine está siempre presente y, en el caso de la foto de arquitectura que toma en Monterrey, será una herramienta fundamental de composición.

Igual que Moholy-Nagy hacía referencia al aspecto técnico tanto del cine como de la foto para representar a los objetos, otro alemán, Siegfried Kracauer consideraba que el cinematógrafo tenía la capacidad de incorporar a la reproducción del movimiento el registro del mundo permitiendo aparecer ante nosotros la realidad física,²⁷² es decir, destacaba “el respeto por el objeto, por la vida que pasa, por el material en bruto; y el respeto por el medio fotográfico y cinematográfico, respeto por la cámara.”²⁷³ Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, dedica varias páginas a reflexionar sobre el cine y dice que “allí la captación de cada imagen singular aparece prescrita por la secuencia de todas las precedentes.”²⁷⁴ Además de la secuencia, en ese mismo texto Benjamin hace una importante diferenciación entre la recepción táctil y la recepción visual del arte, ejemplificándola en la arquitectura:

²⁷¹ Entrevista con Dennis Brehme el 11 de enero de 2013 en Greenville, Carolina del Sur, EUA.

²⁷² Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989.

²⁷³ Margarita Ledo Andión, *Cine de fotógrafos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 68.

²⁷⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*, Traducción Andrés E. Weikert, México, Itaca, 2003, pp. 58-59.

La recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: de manera táctil y de manera visual. Para llegar a un concepto de esta recepción hay que dejar de imaginarla como la que es usual en quienes sienten recogimiento ante ella; en los viajeros ante un edificio famoso, por ejemplo. En el lado de lo táctil no existe un equivalente de lo que es la contemplación en el lado de lo visual. La recepción táctil no acontece tanto por la vía de la atención como por la del acostumbramiento. Ante la arquitectura, incluso la recepción visual está determinada en gran parte por la última; también ella tiene lugar mucho menos en un atender tenso que en un notar de pasada. Conformada ante la arquitectura, esta recepción alcanza en ciertas circunstancias un valor canónico. Ello se debe a que *las tareas que se le plantean al aparato de la percepción humana en épocas de inflexión histórica no pueden cumplirse por la vía de la simple visión, es decir, de la contemplación. Se realizan paulatinamente, por acostumbramiento, según las indicaciones de la aprehensión táctil.*²⁷⁵

Así, entre la recepción táctil y la visual, la fotografía resulta una herramienta indispensable para conocer y difundir la arquitectura. En este sentido, el punto de vista en cualquier fotografía es el punto físico en el que se coloca la cámara permitiendo al fotógrafo hacer visible la imagen en la medida que la construye, proponiéndole una determinada forma de ver al espectador. En general, la elección de un determinado punto de vista conlleva una limitación o acotación de sus posibilidades: se selecciona una porción de la realidad y no otra, se extrae una información y no otra; es esta selección de ciertos elementos la que pone de manifiesto las intenciones personales del fotógrafo. En la arquitectura es muy parecido, pues como señala el arquitecto Alberto González Pozo respecto a los principios del movimiento moderno: "había que hacer volúmenes sencillos,

²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 93-94.

prismas, pero que la planta baja quedara libre apoyada sobre columnitas o pilotes, son volúmenes muy sencillos, cosas como hacer celosías, pero la arquitectura mexicana tomó sus propias decisiones..."²⁷⁶ refiriéndose al templo de la Purísima (fig. 107) y al ITESM, obras del arquitecto Enrique de la Mora.



Fig. 107. Arno Brehme, vista lateral del templo de la Purísima Concepción, 1954
[Como ya se mencionó, esta fotografía se publicó en la
Guía Goodrich-Euzkadi Caminos de México de 1958, vid. fig. 58]

3.3.4. Algunos ejemplos de su mirada

Recorrer el espacio de cualquier edificación es una de las condiciones de la fotografía de arquitectura que Arno Brehme cumple con las tomas fotográficas que realizó del interior del templo de la Purísima (figs. 108 a 113), debido a dos

²⁷⁶ Entrevista con el arquitecto Alberto González Pozo, *op. cit.*

razones: por un lado al emplazar la cámara²⁷⁷ tanto en el pasillo central como en los laterales con lo que es posible apreciar la forma de parábola que tiene tanto la nave principal como la transversal y nos muestra la distribución del espacio; por otro lado, la película²⁷⁸ utilizada por Arno contaba con una latitud muy amplia que permitió registrar detalles tanto del exterior de la Purísima como del interior y es que en abril de 1954 salió a la venta la Kodak Royal Pan Film, anunciada por la compañía Kodak como dos veces más rápida que las anteriores películas de este tipo, con un índice de exposición ASA 200 para luz de día, aunque especificaba

²⁷⁷ Arno Brehme utilizó tanto para las tomas de arquitectura como para el resto de su trabajo, la cámara de gran formato marca Sinar, así lo indica su hijo Dennis: “[...] mi padre tomaba todas sus fotografías de placa con la Sinar hecha en Schaffhausen (Suiza) en los formatos 8 x 10, 5 x 7 y 4 x 5 pulgadas. Para los murales, generalmente utilizaba la placa 8 x 10 (por cierto, el formato predilecto de Ansel Adams) pero se acomodaba mejor con la 5 x 7 y 4 x 5 por no ser tan pesadas.” Comunicación vía correo electrónico con Dennis Brehme, 17 de noviembre de 2015. Esta cámara constaba de un solo riel central que soportaba todo su peso y a sus extremos se encontraban el lente y el plano focal (donde va la película) sujetados por dos soportes que permitían movimientos independientes de tal manera que corregían cualquier desviación óptica, conocido como paralelaje, además de conseguir una gran movilidad del plano del objetivo y el plano de la película a través de los movimientos de desplazamiento e inclinación del objetivo en relación al resto de la cámara. Con ellos se podía obtener una mejor y más adecuada proyección del objeto arquitectónico fotografiado, como aumentar la profundidad de campo o manipular determinados efectos de las perspectivas. El fuelle, una especie de caja que se plegaba como un acordeón, generaba un espacio a la luz entre el lente y la película, además de permitir el enfoque y los ajustes de la cámara). La longitud del fuelle determinaba tanto la longitud focal máxima del objetivo que podía ser utilizado con una cámara determinada, como la distancia mínima de enfoque con un objetivo determinado.

²⁷⁸ Para mediados del siglo XX, lo que diferenciaba a unas películas de otras era el índice de sensibilidad o índice de exposición que los fabricantes asignaban a cada una de las emulsiones: cuanto más alto era el índice de sensibilidad, mayor su rapidez y, en consecuencia, mayor el tamaño del grano. El sistema para medir la sensibilidad o rapidez de la película hasta 1992 fue la ASA (American Standard Association), escala aritmética en la cual una sensibilidad del doble estaba representada por un valor doble también. La rapidez o sensibilidad de la película, el grano y la nitidez estaban intrínsecamente relacionados: las emulsiones de grano fino poseían menor sensibilidad, más contraste y, por lo tanto, alta resolución (64, 100 ASA, como Plus X, Tri X). Las de grano grueso, por el contrario, tenían mayor sensibilidad, menor contraste y menor resolución (400, 800 ASA).

que el aumento de la velocidad de emulsión se había conseguido sin ningún incremento de grano en la película.



Figs. 108 a 113. Arno Brehme, vistas del interior del templo de la Purísima en el orden en que fueron tomadas por el fotógrafo, 1954

Además de su velocidad, esa película fue diseñada para dar más contraste mejorando el tono de sombra o nitidez, aunado a esto el aumento de velocidad de la película permitió hacer imágenes en condiciones que antes hubieran sido imposibles para tomar fotografías con cámaras de placa.²⁷⁹ En el periódico *Chicago Daily Tribune* se publicó una explicación de la nueva emulsión:

"La velocidad ayuda en la luz del día"

Incluso cuando el sol está brillando, la velocidad adicional es útil en la toma de fotografías. Cuando se tiene que captar una acción rápida, permite disponer de la velocidad de obturación más rápida. En algunas situaciones permite al fotógrafo utilizar una apertura de la lente más pequeña para tener tanto a los objetos cercanos como a los lejanos en un enfoque nítido.

Tiene gran latitud de revelado, así como latitud de exposición, lo que significa que el revelado prolongado se puede utilizar para lograr el efecto de una mayor velocidad de la película sin demasiado grano o bloqueando los puntos destacados.

Aumentar la velocidad de la película que se utiliza tiene el mismo efecto que conseguir una lente más rápida, en cuanto a la exposición.²⁸⁰

Otra ventaja consistía en que los granos de material sensible a la luz en esta película eran muy pequeños, por lo que funcionaban muy bien para crear impresiones de gran tamaño a partir del negativo, ya que las películas fabricadas con grano muy fino tenían alto contraste, alta resolución y baja sensibilidad: el

²⁷⁹ "Kodak Announces New Film Emulsion", en *The Michigan Technic. Oldest Engineering College Magazine in America*, vol. LXXII, núm. 7, abril de 1954, pp. 19-20. Ver también: Anuncio de películas Kodak número 3, en *The British Journal Photographic Almanac 1954*, Londres, Henry Greenwood & Co., Ltd. Publishers, 1955 y anuncio de Kodak Tri-X Safety Film Super Speed Panchromatic, en *Eastman Kodak Company Annual Report 1954*, Nueva York, Eastman Kodak Company, 1955, p. 19.

²⁸⁰ Robert McIntyre, "Film Catches Good Pictures in Less Light", en *Chicago Daily Tribune*, 11 de noviembre de 1954, sección 5, p. 4. [La traducción es mía].

tamaño del grano y otros factores determinaban la nitidez de la imagen final, la resolución se refería a la capacidad de una película para discernir el detalle muy fino, mientras que el espesor de la capa de emulsión influía en la definición de la imagen pues al añadir colorantes a las emulsiones de gelatina se sensibilizaron a todos los colores del espectro salvo al rojo (sensibilización ortocromática) y tiempo después al espectro visible completo (pancromática) en condiciones de luz día, es decir, una película pancromática se podía utilizar para simular el rendimiento de una emulsión ortocromática o sensible al azul empleando filtros.²⁸¹

Al estar siempre actualizado con los adelantos en la técnica fotográfica, Arno conoció y utilizó la película Kodak Royal Pan Film²⁸² para las tomas de la Purísima y el Tecnológico de Monterrey, mostrando con ello su visión del mundo ya que en la mayoría de sus imágenes, no solamente las de arquitectura, destaca la precisión de la fotografía moderna.²⁸³ Esta precisión fue más fácil de adquirir mediante el uso de la cámara de gran formato que podía utilizar una hoja de negativo o placa de hasta 11 x 14 pulgadas, además de lentes diseñados para ofrecer imágenes lo más nítidas posibles y un tripié que eliminaba cualquier

²⁸¹ *Idem.*

²⁸² Archivo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, [sin clasificación].

²⁸³ Moderna porque muestran la devoción por la descripción precisa y la completa rendición tonal que una generación anterior de fotógrafos, entre ellos Edward Weston y Ansel Adams, trató de que fuera vista como arte, es decir, la fotografía directa.

riesgo de movimiento, todo ello con el objetivo de asegurar el foco definido desde el primer plano hasta el infinito.

La experiencia técnica y la atención al detalle por parte de Arno es evidente en la toma de la portada (fig. 114) ya que al hacer el análisis tonal producto de la luz del sol radiante podemos hablar del uso de filtros, ya que en primer plano se observa un tono blanco, medios tonos al centro, una zona negra oscura de una de las puertas abiertas del templo, además de las esculturas de los apóstoles en la oscuridad y en la luz. En una situación así es muy difícil sacar un promedio de luz, sin embargo gracias a su conocimiento y habilidad técnica, aunado al probable uso de un exposímetro de mano, mantiene una gama tonal impresionante.²⁸⁴

²⁸⁴ La fotógrafa e historiadora del arte Rebeca Monroy al ver esta imagen me comentó: “se piensa de inmediato en los 52 tonos del sistema de zonas de los que hablaba Edward Weston al observar las fotos de Brehme”. Entrevista con la Dr. Rebeca Monroy Nasr en la Dirección de Estudios Históricos del INAH el 10 de febrero de 2017.

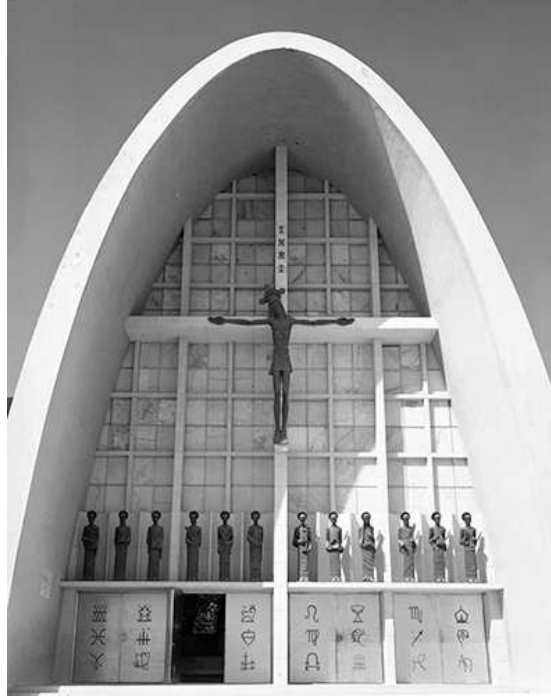


Fig. 114. Arno Brehme, portada del templo de la Purísima, 1954

En cuanto a las fotografías del ITESM, es posible observar que Arno hace mayor uso de los movimientos de cámara que proporcionaban el control del plano del enfoque así como de los límites y forma de la imagen, como se aprecia en el edificio de la Biblioteca con el mural *El triunfo de la cultura* de Jorge González Camarena donde se aprecia el edificio ligeramente en perspectiva y el plano del pequeño estanque inclinado (fig. 115), al mismo tiempo que utiliza el basculamiento²⁸⁵ ascendente para desplazar el objetivo hacia arriba de forma

²⁸⁵ El basculamiento del objetivo se utilizaba para ajustar el enfoque, a través de tres planos: el plano de la película, el plano del cuerpo del objetivo y el plano del área del sujeto cuya imagen se registraba nítidamente en la película. En un edificio, tanto el plano del cuerpo del objetivo como el de la película se mantenían paralelos al edificio, mientras se utilizaba la elevación del cuerpo frontal para que quedara enfocada la parte superior del edificio. Manteniendo el respaldo vertical se evitaba la convergencia y el cuerpo del objetivo vertical proporcionaba un enfoque nítido de toda la fachada del edificio, resultando que los tres planos permanecieran paralelos.

paralela al plano del respaldo; este tipo de desplazamiento sobre su eje permite captar nuevos detalles de la zona superior de la escena sin necesidad de inclinar la cámara hacia arriba.



Fig. 115. Arno Brehme, vista del edificio de la Biblioteca con el mural *El triunfo de la cultura*²⁸⁶ de Jorge González Camarena, 1954

²⁸⁶ *El triunfo de la cultura* narra la eterna lucha de la dualidad entre el dios Quetzalcóatl y su hermano Tezcatlipoca, donde el triunfo del primero se observa en el lado derecho del mural con tres manos extendidas que ofrecen una planta, un engranaje y una escuadra, símbolos de la agricultura, la industria y la educación, respectivamente. En Nuevo León la elaboración de murales durante esa época respondió a encargos hechos por industriales de la ciudad de Monterrey con el objetivo de decorar detalles arquitectónicos, aunque también sirvieron como espacio de confrontación ideológica entre la iniciativa privada y el Estado mexicano, originado en la redacción del artículo 123 y de la educación socialista propugnada por Cárdenas. Sobre esto, afirma Eduardo Ramírez que la interlocución entre estos dos actores se realizó por medio del lenguaje de la política cultural posrevolucionaria, es decir, el muralismo, pero con el objetivo de propagar la ideología contraria: es la iniciativa privada, y no el Estado, quien enarbola la vanguardia del desarrollo económico y cultural de la nación. Vid. Eduardo Ramírez, *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009, pp. 30-31.

En la mayoría de las tomas de Monterrey Arno utilizó un lente gran angular, que por ser un objetivo de longitud focal más corta proyectaba sobre la película un área del sujeto más amplia, de unos 65° o más. Estos objetivos resultan muy útiles para fotografiar paisajes amplios y se caracterizan por su gran profundidad de campo; sin embargo, debido a la corta distancia existente entre el objetivo y la imagen enfocada es posible que se distorsionen las líneas de fuga, por lo que el gran angular debía ocupar una posición más próxima a la película que los objetivos normales.²⁸⁷

En las imágenes tomadas desde los pasillos de los edificios de Aulas I y II (figs. 116 y 117), Arno sitúa el emplazamiento de la cámara ligeramente desplazado en relación a la escena que compone, acentuando la relación que existe entre los edificios y su entorno: detrás del edificio de Aulas I se ve el Cerro de la Silla y detrás del edificio de Aulas II se aprecia la Sierra Madre. Utilizando el basculamiento lateral, el objetivo se desplaza hacia la derecha o la izquierda de forma paralela al plano del respaldo, conservando las líneas paralelas de la imagen o de lo contrario los edificios se verían deformados.

²⁸⁷ La cámara de placa 4 x 5 pulgadas cuya diagonal es de 153 mm, el objetivo normal es de 150 a 165 mm.



Fig. 116. Arno Brehme, vista desde el edificio de Aulas I, 1954



Fig. 117. Arno Brehme, vista desde el edificio de Aulas II, 1954

En éstas dos fotografías es posible observar la utilización de filtros²⁸⁸ de color monocromáticos como el rojo para lograr un efecto de contraste en el trabajo de paisaje absorbiendo la luz azul y casi toda la luz verde, lo que daba tonos negros más profundos y nubes más acentuadas; el filtro verde que proporcionaba buen equilibrio de valores en la naturaleza al reducir el valor tanto del color verde como del azul es el que menos perturbaba las interpretaciones del color de las películas en blanco y negro, cuyo resultado acentuaba los verdes profundos de la vegetación; y el lente azul cuando se deseaba enfatizar el efecto atmosférico para dar una sensación de profundidad y distancia a una fotografía.

²⁸⁸ Son materiales ópticamente planos que contienen colorantes o compuestos para limitar la transmisión de los diferentes colores de la luz. Se utilizaban en fotografía en blanco y negro para alterar las relaciones de los valores de las áreas de diferente color del sujeto, proporcionando así una especie de control local del contraste, es decir, un filtro aclaraba su propio color y oscurecía los colores complementarios en los valores de la copia final cuando se comparaba con un gris medio en el sujeto fotografiado.

En otra de las imágenes, Arno muestra cómo los tres niveles de visión que proporcionan los planos de la foto: la escala humana, los edificios del internado y el Cerro de la Silla (fig. 118), representan la función de la arquitectura ya que permite reflexionar sobre la necesidad del ser humano por construir distintos edificios para vivir la vida, y la naturaleza como el escenario donde ésta siempre se llevará a cabo.



Fig. 118. Arno Brehme, vista de los edificios del internado y el Cerro de la Silla, 1954

En la fotografía de arquitectura moderna es muy importante mostrar las construcciones sin efectos especiales, es decir, en las mismas dimensiones y la escala como el ser humano ve el espacio. Por ejemplo, en la foto de la escalera del edificio de Aulas I (fig. 119) los detalles registrados podían ser observados por una persona en su recorrido por las instalaciones, como también se aprecia en la

foto tomada desde la parte posterior del edificio de la Biblioteca hacia el edificio de Aulas I (fig. 120).



Fig. 119. Arno Brehme, escalera del edificio de Aulas I hacia la parte posterior del edificio de la Biblioteca, 1954



Fig. 120. Arno Brehme, vista desde la terraza en la parte posterior del edificio de la Biblioteca hacia el edificio de Aulas I, 1954

En estas dos fotografías se puede valorar no solo la destreza técnica de Arno con el conocimiento y buen manejo de la luz natural, la cual crea los volúmenes necesarios en imágenes bidimensionales, sino también la composición en sección aurea o la cuadrícula formada tanto por la estructura de la escalera como por las ventanas de los salones en cada piso del edificio de Aulas I.

Finalmente, siendo la arquitectura escolar uno de los temas del Movimiento Moderno dirigido a un mayor contacto con el ambiente natural, el diseño del

arquitecto Enrique de la Mora favorecía la orientación en función de la luz solar, la ventilación cruzada y la integración de los edificios a las áreas verdes, respondiendo a la idea de mayor transparencia espacial y la disolución de las fronteras entre interior y exterior que subyacían en este tipo de arquitectura. Visualmente, Arno Brehme destacó la vinculación de las aulas con el exterior uniendo la escuela a la naturaleza, al aire, a la tierra, como un lugar que quiere ser contemplado, es decir, haciendo de la arquitectura un paisaje.

Conclusiones

Sin duda las obras arquitectónicas que hemos estudiado en este trabajo responden a la situación política y económica que se vivía en México a mediados del siglo XX, donde la élite regiomontana se consolidaba como un grupo importante de poder con una ideología vinculada a los valores católicos y a la prosperidad industrial, de ahí la construcción de un templo y un campus universitario modernos en la zona norte y no, como podría esperarse, en la capital del país.

A partir de la Segunda Guerra Mundial, el aumento del turismo norteamericano hacia los destinos “de playa y sol” contribuyeron a que la ciudad de Monterrey se convirtiera en un punto de paso obligado en la ruta automovilística, lo que incrementó la difusión de publicaciones dedicadas a mostrar la riqueza cultural y turística del país, como *Caminos de México*, donde Arno Brehme publicó, entre muchas otras, las imágenes realizadas en Monterrey.

Tomando en cuenta que el entendimiento que la mayoría de la gente tenía de las estructuras y construcciones arquitectónicas se obtenía en esa época mediante la intervención del medio bidimensional que es la fotografía, la relación entre arquitectura y fotografía fue sin duda intensa en ese momento del

Movimiento Moderno, pues la arquitectura dio a la fotografía un gran tema y, a su vez, la fotografía ofreció a la arquitectura una gran posibilidad de difusión.

El sentido y la transparencia espaciales se traducen en imágenes homogéneas y geométricas de la arquitectura desde el exterior de los edificios, continuando en su interior de una manera fluida al circular, en la Purísima, por las naves principal y transversal, y en el Tecnológico, por sus jardines en dirección de los diferentes edificios que conforman el *campus*. Esto se logró, como vimos, porque Arno Brehme realizó las fotografías de Monterrey con una cámara de gran formato, herramienta que obligaba a tener una relación muy geométrica con el espacio. Con ella compensó las fugas verticales y se relacionó con su motivo fotográfico a través de un gran cristal esmerilado en el que la imagen se veía al revés. El tripie proporcionaba a la cámara un punto de vista estático que le permitió mantener tiempos de exposición muy largos y determinar, con la profundidad de campo, lo que quedaba enfocado y lo que no. Además, el gran tamaño del soporte del negativo ofrecía una definición y una textura excepcionales.

Por otro lado, como vimos en el primer capítulo con las fotografías de Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez para el concurso de La Tolteca, la imagen de la arquitectura moderna ha sido frecuentemente asociada a la idea de funcionalismo y pureza formal, situación que Arno Brehme reafirma con las

fotografías tomadas tanto del templo de la Purísima como del campus del Tecnológico de Monterrey. En ambos casos, la utilización de materiales industriales y el uso de procedimientos modernos en su construcción facilitan la comprensión de la obra, apreciando la claridad de la forma y la transparencia de la estructura así como el innovador uso de materiales como el acero y el concreto.

En este trabajo se ha expuesto la relación entre arquitectura y fotografía como un necesario tema de investigación, donde además de ver la mano del arquitecto tras el edificio se permitió valorar el ojo del fotógrafo tras la cámara. Enmarcado en una historia cultural y de la arquitectura, pues no hay muchos estudios así desde la fotografía, encontré que Arno Brehme es un fotógrafo impecable con técnica depurada que utiliza tanto la película que responde a sus necesidades por la latitud que tiene, por el tipo de luz y contraste que genera el sol de Monterrey, como los filtros que le permiten obtener diferentes tipos tonales en cada una de las fotografías del templo de la Purísima y del Tecnológico de Monterrey.

Junto con el gran fotógrafo de arquitectura que fue Guillermo Zamora, considero que el trabajo de Arno aporta una visión moderna de la arquitectura mexicana construida a partir de la década de los cuarenta del siglo pasado. Aunque no se dedicó exclusivamente a este ramo de la fotografía, me parece que su sentido de la composición, su destreza técnica, el conocimiento que obtuvo en

Alemania y la experiencia adquirida desde muy temprana edad con su padre, le proporcionaron las herramientas necesarias para realizar las imágenes de gran calidad aquí mostradas.

Sin embargo, descubrí también que su veta vanguardista fue producto de lo logrado en el estudio y en el cuarto oscuro sin descuidar nunca el trabajo requerido por los clientes de Foto Estudio Brehme, sino al contrario, pues esos encargos fueron la base de sus imágenes más experimentales, pero eso será tema de otra investigación ya que sale de los límites de este estudio.

FUENTES PRIMARIAS

Archivo de Arquitectos Mexicanos-Facultad de Arquitectura, UNAM

Archivo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, Ciudad de México

Archivo Familia Brehme, Carolina del Sur, EE.UU.

Archivo General de la Nación, Ciudad de México

Archivo Histórico de la Ciudad de México

Archivo Histórico de la UNAM, Ciudad de México

Fototeca del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Monterrey

Fototeca del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey

Fototeca de la Fundación ICA, Ciudad de México

Fototeca Nacional del INAH, Pachuca, Hidalgo

Periódico *Excelsior*

Periódico *El Norte* (Monterrey)

Periódico *El Novedades*

Periódico *El Porvenir. El Periódico de la Frontera* (Monterrey)

Revista *Arquitectura México*

Revista *Caminos de México*

Revista *El Borrego. Órgano quincenal de la Sociedad de Alumnos del Instituto Tecnológico* (Monterrey)

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Esther, et. al., *Guía de murales del Centro Histórico de la ciudad de México*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte: Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1984.

Alanís, Enrique X. de Anda y Salvador Lizárraga (eds.), *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos 1922-1963*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2010.

Amabilis, Manuel, *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929.

Anita Brenner. *Visión de una época*, México, RM, 2007.

Anuario Estadístico de los Estados Unidos Mexicanos 1954, México, Secretaría de Economía, 1956.

Anuario Estadístico de los Estados Unidos Mexicanos 1955-1956, México, Secretaría de Economía, 1957.

Arango, Silvia, *Historia de un itinerario*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2002.

Arias Montes, J. Víctor y Carlos Ríos Garza (Selección de textos e introducción), *Enrique Yáñez, el ejercicio de la crítica. Notas autobiográficas y escritos periodísticos*, México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 2009.

Arnal, Ariel, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

Azuela, Alicia y Guillermo Palacios (coords.), *La mirada mirada. Transculturidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*, El Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Basurto Romero, Jorge, *Del avilacamachismo al alemanismo, 1940-1952*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales / Siglo XXI, 1984 (La clase obrera en la historia de México; 11).

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*, Traducción Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003.

Berger, Dina, *The Development of Mexico's Tourism Industry: Pyramids by Days, Martinis by Night*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006.

Berger, Dina y Andrew Grant Wood (eds.), *Holiday in Mexico. Critical Reflections on Tourism and Tourist Encounters*, Durham, Duke University Press, 2010.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2011.

Bonfil Batalla, Guillermo (comp.), *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, 1993.

Born, Esther, *The New Architecture in Mexico*, Nueva York, The Architectural Record William Morrow & Company, 1937.

Brehme, Hugo, *México Pintoresco*, México, Porrúa, 1990.

_____, *Pueblos y paisajes de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Porrúa, 1992.

Brenner, Anita, *Your Mexican Holiday: A Modern Guide*, Nueva York, G. P. Putnam's sons, 1935.

Brillembourg, Carlos (ed.), *Latinamerican Architecture, 1929-1960: Contemporary Reflections*, Nueva York, Monacelli, 2004.

Bunnell, Peter C. (ed.), *Edward Weston On Photography*, Salt Lake City, Peregrine Smith Books, 1983.

Burian, Edward (ed.), *Modernidad y arquitectura en México*, México, Gustavo Gili, 1998.

Cabrera, Luis, *La herencia de Carranza*, edición facsimilar, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015 (Biblioteca Constitucional).

Cabrera Luna, Claudia, et. al., *Hugo Brehme y la Revolución Mexicana / Hugo Brehme und die Mexikanische Revolution*, DAAD Servicio Alemán de Intercambio Académico / Instituto Nacional de Antropología e Historia-Fototeca Nacional / Carbón4, 2009.

Calvillo Velasco, Max y Lourdes Rocío Ramírez Palacios, *Setenta años de historia del Instituto Politécnico Nacional*, tomo I, México, Instituto Politécnico Nacional, 2006.

Casanova, Rosa y Adriana Konzevik, *Luces sobre México. Catálogo selectivo de la Fototeca Nacional del INAH*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / RM, 2006.

Casanova, Rosa, et. al., *Imaginario y fotografía en México. 1839-1970*, México, Lunwerg Editores / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Antropología e Historia-Sinafo, 2005.

Cavazos Garza, Israel e Isabel Ortega Ridaura, *Nuevo León. Historia Breve*, México, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2011.

Cetto, Max L., *Modern Architecture in Mexico*, Nueva York, F. A. Praeger, 1961.

Colomina, Beatriz, *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*, Cambridge, M.I.T. Press, 1994.

Compte Rendu de la Xème Session du Congrès Géologique International Mexico 1906, México, Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, 1907.

Congreso Nacional de Cultura Católica: Memorias 1953, México, Ed. Corporación, 1953.

Córdova, Carlos A., *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005.

Chacón, Susana, *La relación entre México y los Estados Unidos, 1940-1955: entre el conflicto y la cooperación*, México, Fondo de Cultura Económica / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2008.

Chiappe, Doménico y Luisa Lucuix (coords.), *László Moholy-Nagy. El arte de la luz*, Madrid, La Fábrica Editorial / Círculo de Bellas Artes, 2010.

Debroise, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Del Moral, Enrique, *El hombre y la arquitectura: Ensayos y testimonios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

De los Reyes, Aurelio (coord.), *La enseñanza del arte en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2010.

_____, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006.

_____, *Sucedió en Jalisco o los cristeros. De cine, de cultura y aspectos del México de 1924 a 1928. Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. III, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM / Instituto Nacional de Antropología e Historia / Seminario de Cultura Mexicana, 2013.

Eastman Kodak Company Annual Report 1954, Nueva York, Eastman Kodak Company, 1955.

El diseño de Clara Porset. Inventando un México moderno, México, Museo Franz Mayer / Universidad Nacional Autónoma de México-Difusión Cultural / Turner, 2006.

Elizondo Elizondo, Ricardo, *Cauce y corriente. Sesenta aniversario*, Monterrey, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2003.

_____, *Monterrey en 400 fotografías*, Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1996.

_____, *Nuestro patrimonio*, Monterrey, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2008.

_____, *Tecnológico de Monterrey: el campus fundacional, 1943-1973. Semblanza fotográfica*, Monterrey, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2000.

Elwall, Robert, *Building with Light: The International History of Architectural Photography*, London, Merrell, 2004.

Escorza Rodríguez, Daniel, Agustín Víctor Casasola. *El fotógrafo y su agencia*, México, Coordinación Nacional de Difusión del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014 (Col. Alquimia, 3).

Eugenio Espino Barros: fotógrafo moderno, México, Gobierno de Nuevo León / Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2007.

Excursions au Mexique. X Congrès Geologique International 1906, México, Imprenta de la Secretaría de Fomento, 1906.

Fernández, Justino, *Aportación a la monografía de Acapulco*, Edición facsimilar de 1932, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004.

_____, *Catálogo de exposiciones 1943*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1944.

Fiedler, Jeannine (ed.), *Photography at the Bauhaus*, Cambridge, M.I.T. Press, 1990.

Figarella Mota, Mariana, *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2002 (Estudios de fotografía; 3).

Flores Torres, Oscar, *El proceso de industrialización de la ciudad de Monterrey 1940-1990*, Monterrey, Universidad de Monterrey, 1993.

Fotógrafos arquitectos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Fomento Cultural Banamex, 2006.

Frizot, Michel (ed.), *The New History of Photography*, Colonia, Könemann, 1998.

Frost, Susan Toomey, *Timeless Mexico: The Photographs of Hugo Brehme*, Austin, University of Texas Press, 2011.

Fuentes Mares, José, *Monterrey. Una ciudad creadora y sus capitanes*, México, Jus, 1976.

Gallo, Rubén, *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*, Cambridge, M.I.T. Press, 2005.

García Vázquez, Martha Elena, *Universidad Autónoma de Nuevo León: 75 años forjando hombres con sentido de vida*, Monterrey, Clío / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2008.

Garciavelez Alfaro, Carlos, *Form and Pedagogy: The Design of the University City in Latin America*, San Francisco, ORO Editions / Applied Research and Design, 2015.

Giddens, Anthony, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 2002.

González Gortázar, Fernando (coord. y pról.), *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

González Mello, Renato y Deborah Dorotinsky (coords.), *Encauzar la mirada: arquitectura, pedagógica e imágenes en México: 1920-1950*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

González Pozo, Alberto, *Enrique de la Mora. Vida y obra*, México, Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981, (Serie Precursores; 4).

_____, *Enrique de la Mora: tres obras decisivas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Publicaciones, 2000 (Círculo de arte. Arquitectura).

Goodwin, Philip L., *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1943.

Gropius, Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*, Traducido del alemán por P. Morton Shand, Londres, Faber and Faber, 1935. [Traducción al español de Benjamín Dávila].

Harris, Michael G., *Professional Architectural Photography*, Oxford, Focal Press, 1998.

Historia oral de la Ciudad de México: testimonios de sus arquitectos, 1940-1990, Investigación, entrevistas y edición Graciela de Garay, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994.

Hochman, Elaine S., *La Bauhaus: crisol de modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002 (Transiciones Paidós; 39).

Illades, Carlos y George Leidenberger (coords.), *Polémicas intelectuales del México moderno*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

Jameson, Fredric, *A Singular Modernity*, London, Verso, 2012.

Johnston, Patricia, *Real Fantasies. Edward Steichen's Advertising Photography*, Los Angeles, University of California Press, 1997.

Josef Albers in Black and White. Boston University Art Gallery, Exhibition and catalogue by Karen E. Haas, Seattle, University of Washington Press, 2000.

Katzman, Israel, *La arquitectura contemporánea mexicana: Precedentes y desarrollo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1963.

Kaufman, Frederick, *Manuel Álvarez Bravo. Photographs and Memories*, Nueva York, Aperture, 1997.

Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989.

La lente de Guillermo Kahlo en la arquitectura religiosa de México, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1996.

Ledo Andi3n, Margarita, *Cine de fot3grafos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 1ª reimp., Barcelona, Ediciones Ap3strofe, 1998 (Col. Poseid3n).

_____, *El modulator: ensayo sobre una medida armónica a la escala humana, aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*, Buenos Aires, Poseidón, 1953.

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

López Rangel, Rafael, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública-Dirección General de Publicaciones y Medios, 1986.

Loyola Díaz, Rafael, *Una mirada a México, El Nacional 1940-1952*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales, 1996.

Loyola, Rafael (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1990 (Col. Los Noventa).

Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, tomo V, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2001.

Manuel Álvarez Bravo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

Mare, Eric Da, *Photography and Architecture*, London, Architectural, 1961.

Martínez, María Antonia, *El despegue constructivo de la Revolución. Sociedad y política en el alemanismo*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Porrúa, 2004.

Medin, Tzvi, *El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*, México, Era, 1990 (Col. Problemas de México).

Memoria de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas [presentada por el arquitecto Carlos Lazo], México, SCOP, 1953.

Memoria del Consejo Nacional de Turismo 1961, México, Consejo Nacional de Turismo, 1963.

Mendelsohn, Erich, *Erich Mendelsohn's Amerika: 82 Photographs*, Nueva York, Dover Publications, 1993.

Mentz, Brígida von, et. al., *Los empresarios alemanes, el Tercer Reich y la oposición de derecha a Cárdenas*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1987, vol. 1, (Colección Miguel Othón de Mendizábal, 11).

Mercer Hon Fsia, Frank A. (ed.), *Modern Publicity: Art & Industry's Annual of International Advertising Art 1956-1957*, London, The Studio Publications, 1957 (Times series 327; 26).

Mexicana: fotografía moderna en México, 1923-1940, Valencia, Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència/ IVAM Centre Julio González, 1998.

México, realización y esperanza, México, Superación, 1952.

Michalski, Sergiusz, *New Objectivity. Neue Sachlichkeit – Painting in Germany in the 1920s*, Colonia, Taschen, 2003.

Miranda Pacheco, Sergio, *Tacubaya: de suburbio veraniego a ciudad*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, (Serie Historia Moderna y Contemporánea, 47) 2007.

Moholy-Nagy, László, *La nueva visión y reseña de un artista*, 5ª ed., Buenos Aires, Infinito, 2008.

_____, *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Monroy Nasr, Rebeca, *De luz y plata: apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997.

Monteón González, Humberto, *La historia de la ESIME en los informes de sus directores, 1868-1959. Antología documental*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2013.

Monterrey 400. Una historia de progreso, Monterrey, Castillo, 1996.

Mraz, John, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e íconos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Myers, I. E., *Mexico's Modern Architecture*, Nueva York, The Cornwall Press, 1952.

Niblo, Stephen R., *México en los cuarenta. Modernidad y corrupción*, México, Océano, 2008.

Noelle, Louise (ed.), *Cuadernos de Arquitectura: Hannes Meyer. Pensamiento*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble-INBA, 2002.

Noelle, Louise y Lourdes Cruz González Franco, *Una ciudad imaginaria. Arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.

Norberg-Schulz, Christian, *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, Barcelona, Reverté, 2005 (Estudios Universitarios de Arquitectura, 7).

Nungesser, Michael (ed.), *Hugo Brehme Fotograf. Mexiko zwischen Revolution und Romantik / Fotógrafo. México entre revolución y romanticismo*, Berlín, Verlag Willmuth Arenhövel, 2004.

Oakman, Joan (ed.), *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, Nueva York, Columbia University / Rizzoli International Publications, 1993.

Obregón Santacilia, Carlos, *50 años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, México, Editorial Patria, 1952.

_____, *Historia folletinesca del Hotel del Prado*, México, (s.e.), 1951.

Olmeda, Fernando, *Gerda Taro, fotógrafa de guerra. El periodismo como testigo de la historia*, Barcelona, Debate, 2007.

Ortega Ridaura, Isabel (coord.), *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización: del segundo auge industrial a la crisis de 1982*, tomo II, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2007 (La Historia en la Ciudad del Conocimiento).

Pani, Mario, *La construcción de la Ciudad Universitaria del pedregal: Concepto, programa y planeación arquitectónica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

Pare, Richard, *Photography and Architecture: 1839-1939*, Montréal, Callaway, 1982.

Pláticas sobre arquitectura (1933), 2ª ed., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble-INBA, 2001 (Cuadernos de Arquitectura; 1).

Plazaola, Juan, *Arte e Iglesia. Veinte siglos de arquitectura y pintura cristiana*, Guipúzcoa, NEREA, 2001.

Pohlmann, Ulrich und Rudolf Scheutle, *Lehrjahre, Lichtjahre: Die Münchner Fotoschule 1900-2000*, München, Schirmer / Mosel, 2000.

Primer Simposio Internacional de Arte Sacro en México, México, Comisión Nacional de Arte Sacro, A. C. / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Secretaría de Desarrollo Social, 1992.

Ramírez, Eduardo, *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.

Rangel Guerra, Alfonso, *Arte, A.C.: Los frutos y los años*, México, Arte, 1993.

_____, *Historia, cultura y personajes de Nuevo León*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.

Rappaport, Nina y Erica Stoller, *Ezra Stoller Photographer*, New Haven, Yale University Press, 2012.

Rivadeneyra Barbero, Patricia, *Hannes Meyer. Vida y Obra*, México, Facultad de Arquitectura-UNAM, 2004 (Col. Talleres).

Robinson, Cervin y Joel Herschman, *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, 2ª ed., Cambridge / Nueva York, The MIT Press / The Architectural League of Nueva York, 1988.

Rosa, Joseph, *A Constructed View: The Architectural Photography of Julius Shulman*, Nueva York, Rizzoli International, 1994.

Rovira, Teresa (Coord.), *Documentos de arquitectura moderna en América Latina 1950-1965*, Barcelona, Institut Català de Cooperació Iberoamericana / Universitat Politècnica de Catalunya, 2005 (Documentos de arquitectura moderna en América Latina).

Secretaría de Educación Pública, *Cincuentenario de los Institutos Tecnológicos en México, 1948-1998*, México, Subsecretaría de Educación e Investigación Tecnológicas-Consejo del Sistema Nacional de Educación Tecnológica, 1998.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.

Tapia Méndez, Aureliano, *Don Guillermo Tritschler y Córdoba un hombre de Dios, sexto Obispo de San Luis Potosí, séptimo Arzobispo de Monterrey*, Monterrey, Producciones al Voleo-el Troquel, 1997.

_____, *La Purísima. Historia de una imagen y de su templo*, Monterrey, Producciones al Voleo-el Troquel, 1989.

Tenorio Trillo, Mauricio, *Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation*, Los Angeles, University of California Press, 1996.

Territorios de diálogo, España, México y la Argentina: entre los realismos y lo surreal, 1930-1945, México, Patronato del Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006.

Terry, T. Philip, *Terry's Guide to Mexico*, Boston & Nueva York, Houghton Mifflin Co., 1927.

The British Journal Photographic Almanac 1954, Londres, Henry Greenwood & Co., Ltd. Publishers, 1955.

Toca Fernández, Antonio, *Arquitectura en México: diversas modernidades*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1996.

Torres, Blanca, *Historia de la Revolución mexicana. Hacia la utopía industrial*, México, El Colegio de México, 1984.

Vargas Sánchez, Concepción J. y Enrique Ayala Alonso (comp.), *Memorias del Seminario Internacional Arquitectura y Ciudad. Métodos Historiográficos: Análisis de Fuentes Gráficas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

Velázquez Flores, Rafael, *La política exterior de México durante la segunda guerra mundial*, México, Plaza y Valdés, 2006.

Vellinga, Menno, *Desigualdad, poder y cambio social en Monterrey, México, Siglo XXI*, 1988.

Vital Díaz, Alberto, *Noticias sobre Juan Rulfo, 1784-2003*, México, RM / Fondo de Cultura Económica, 2004.

Wingler, Hans M., *Las escuelas de arte de vanguardia, 1900-1933*, Madrid, Taurus, 1980.

Wionczek, Miguel, et. al., *La sociedad mexicana: presente y futuro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

Wolfe, Tom, *From Bauhaus to Our House*, Nueva York, Farrar Straus Giroux, 1981.

Yáñez de la Fuente, Enrique, *Del funcionalismo al post-racionalismo. Ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana / Limusa, 1990.

Yates, Steve (ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002 (FotoGGrafía).

Zavala Treviño, Juan Roberto, *Historia de la educación superior en Nuevo León*, 3a ed., Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2008 (Historia de la educación en Nuevo León; 4).

HEMEROGRAFÍA

Alanís, Enrique X. de Anda, "The Preservation of Historic Architecture and the Beliefs of the Modern Movement in Mexico: 1914-1963", en *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, vol. 6, núm. 2, invierno de 2009.

Bernal Tavares, Luis, "El proyecto Alemán-Lombardo: la modernización equívoca de la posguerra", en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, vol. 18, 1998.

Bertoncello, Rodolfo y Claudia Troncoso, "La ciudad como objeto de deseo turístico: renovación urbana, cultura y turismo en Buenos Aires y Salta", en *Gran Tour: Revista de Investigaciones Turísticas*, Buenos Aires, núm. 9, enero-junio de 2014.

Brehme, Dennis, "Hugo Brehme: un gigante de la fotografía mexicana", en *Alquimia*, año 6, núm. 16, invierno de 2002-2003.

Buchenau, Jürgen, "Auge y declive de una diáspora: la Colonia alemana en la Ciudad de México", en *ISTOR. Revista de Historia Internacional*, año 8, núm. 30, 2007.

_____, "Confronting a 'Bad Neighbor': A Case Study of U. S. Economic Warfare in Mexico City, 1938-1949", en *Cercles. Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone*, núm. 5, 2002.

Colomina, Beatriz, "Le Corbusier and Photography", en *Assemblage*, núm. 4, octubre de 1987.

_____, "Unbreathed Air 1956", en *Grey Room*, núm. 15, primavera de 2004.

"Convocatoria", en *Tolteca*, núm. 20, agosto de 1931.

Dean, Jeff, "Photographin Historic Buildings", en *Bulletin of the Association for Preservation Technology*, vol. 14, núm. 4, 1982.

Deutsche Zeitung von Mexiko, año XXI, núm. 9, 1 de marzo de 1913.

De la Mora, Enrique, "Church of La Purísima, Monterrey, México", en *Architectural Record*, septiembre de 1947.

"Die Geschichte eines Vulkans", en *Atlantis*, Zürich, vol. XX, núm. 9, septiembre de 1948.

"El artista fotógrafo Hugo Brehme", en *Nuestra Ciudad*, año 1, núm. 4, julio de 1930.

"El Templo de La Purísima de Monterrey, Premio Nacional de Arquitectura 1946", en *Semanario La Nación*, año V, núm. 260, 5 de octubre de 1946.

"Entrevista a Arno Brehme", en *Fotoguía*, vol. 1, núm. 1, 5 de junio de 1971.

"Federico Sánchez Fogarty. Y México conoció así la era del cemento", en *Tiempo. Semanario de la vida y la verdad*, vol. XXI, núm. 546, 17 de octubre de 1952.

Franklin, Raquel, "En búsqueda de la modernidad: el pabellón mexicano en la Expo Universal de Bruselas '58", en *Arquitectónica*, vol. 23, enero-junio de 2013.

Geographische Zeitschrift [Revista Geográfica], núm. 32 de 1926 y núm. 37 de 1931.

"Geological Congress Begins Its Labors", en *The Mexican Herald*, 7 de septiembre de 1906.

Gluck, Mary, "Toward a Historical Definition of Modernism: George Lukacs and the Avant-Garde", en *The Journal of Modern History*, vol. 58, núm. 4, diciembre de 1986.

Guillén, Mauro F., "Modernism without Modernity: The Rise of Modernist Architecture in Mexico, Brazil and Argentina, 1890-1940", en *Latin American Research Review*, vol. 39, núm. 2, 2004.

González Gómez, Ovidio, "Construcción de carreteras y ordenamiento del territorio", en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 52, núm. 3, junio-septiembre de 1990.

Helios. Revista mensual fotográfica, año 1, núm. 1, 1 de enero de 1929.

"Inauguración del X Congreso Geológico", en *El Popular*, 7 de septiembre de 1906.

"Kodak Announces New Film Emulsion", en *The Michigan Technic. Oldest Engineering College Magazine in America*, vol. LXXII, núm. 7, abril de 1954.

"La Exposición Jiménez-Latapi", en *Helios. Revista mensual fotográfica*, núm. 17, 15 de diciembre de 1931.

"La interesante exposición fotográfica", en *El Universal Ilustrado*, 23 de agosto de 1928.

"La terrible tragedia aérea en que pereció E. Carranza", en *Excelsior*, 14 de julio de 1928.

La Farmacia. Órgano de la "Sociedad Farmacéutica Mexicana", II época, núm. 13, 15 de febrero de 1934.

"Las fotografías de Emilio Amero", en *Nuestra Ciudad*, núm. 4, julio de 1930.

"Las obras del Lerma en el arte de Rivera", en *Tiempo. Semanario de la vida y la verdad*, México, vol. XIX, núm. 481, 20 de julio de 1951.

Le Corbusier, "Cinco puntos para una nueva arquitectura", en *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, Buenos Aires, núm. 107, 1928.

Martín de la Rosa, Beatriz, "La imagen turística de las regiones insulares: las islas como paraísos", en *Cuadernos de Turismo*, Murcia, núm. 11, 2003.

McIntyre, Robert, "Film Catches Good Pictures in Less Light", en *Chicago Daily Tribune*, 11 de noviembre de 1954.

Miller, Willet G., "Tenth International Geological Congress Mexico, 1906", en *The Canadian Mining Journal*, 15 de abril de 1913.

Modotti, Tina, "La fotografía debe ser fotografía y nada más", en *Mexican Folkways*, vol. 5, núm. 4, octubre-diciembre de 1929.

Mondragón, Hugo, "Chile en el debate sobre la forma de la Arquitectura Moderna", en *ARQ*, Santiago de Chile, núm. 64, diciembre de 2006.

Muñoz, Laura, "National Geographic y el México de la revolución (1910-1920)", en *Signos Históricos*, núm. 30, julio-diciembre de 2013.

Morales, Francisco, "Imágenes de la industria turística en México, 1950-1975", en *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, vol. 13, núm. 47, ene-mar de 2005.

"Nada se salvó en la conocida casa artística", en *Excélsior*, 7 de febrero de 1930.

Noelle, Louise, "Arquitectura religiosa contemporánea en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XV, núm. 57.

Oseguera Pizaña, Isaura, "Arno Brehme. Arte innato y dominio de la técnica", en *Cuartoscuro*, año XX, núm. 124, febrero-marzo de 2014.

Puche Riart, Octavio y Luis Felipe Mazadiego Martínez, "The 10th International Geology Congress, Mexico (1906)", en *Episodes*, 2011, vol. 34, núm. 3.

Renner, Paul, "Das Lichtbild", en *Die Form. Zeitschrift für gestaltende arbeit*, año 5, núm. 14, 15 de julio de 1930.

Rinke, Stefan, "Alemania y México entre la Primera Guerra Mundial y la gran depresión, 1918-1933", en *Dimensión Antropológica*, año 14, vol. 39, enero-abril de 2007.

Robinson, Cervin, "Architectural Photography", en *Journal of Architectural Education*, vol. 29, núm. 2, noviembre de 1975.

Rodríguez, Antonio L., "La Purísima de Monterrey, Premio Sría. de Educación para la Arquitectura", en *Arquitectura y lo Demás*, núm. 10, abril de 1947.

Rodríguez, José Antonio, "La ficción fotográfica de Arno Brehme", en *Alquimia*, México, vol. 9, núm. 26, enero-abril de 2006.

Ruiz-Larraguivel, Estela, "La educación superior tecnológica en México. Historia, situación actual y perspectivas", en *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, vol. II, núm. 3, 2011.

Sánchez Michel, Valeria (coord.), Historia de las ciudades universitarias [Dossier], en *ISTOR. Revista de Historia Internacional*, año XV, núm. 58, otoño de 2014.

Sandoval Hernández, Efrén, "Memoria y conformación histórica de un espacio social para el consumo entre el noreste de México y el sur de Texas", en *Relaciones*, vol. XXIX, núm. 114, primavera de 2008.

Scully, Vincent J., "Modern Architecture", en *College Art Journal*, vol. 17, núm. 2, invierno de 1958.

Shand, P. Morton, "New Eyes for Old", en *Architectural Review*, núm. 75, enero de 1934.

Silva, Mónica, "Historia e historiografía de la Ciudad Universitaria de Caracas, 1944-2004", en *ISTOR. Revista de Historia Internacional*, año XV, núm. 58, otoño de 2014.

Stoller, Ezra, "Photography and the Language of Architecture", en *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, vol. 8, 1963.

Tárrago Mingo, Jorge, "Preserving Rivera and Kahlo: Photography and Reconstruction", en *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, vol. 16, núm. 1, verano de 2009.

Téllez, Germán, "Espacio arquitectónico y fotografía", en *Estudios de arte y estética*, núm. 43, 1997.

Tonelli, Edith, "Precisionism and Modern Photography", en *Art Journal*, vol. 42, núm. 4, invierno de 1982.

Frost, Susan Toomey, "El México Pintoresco de Brehme" en *Artes de México*, núm. 48, diciembre de 1999.

Troyen, Carol, "Photography, Painting and Charles Sheeler's 'View of New York'", en *The Art Bulletin*, vol. 86, núm. 4, diciembre de 2004.

Weston, Edward, "Photography", en *Mexican Life*, junio de 1926.

Whiting, Cécile, "The Sublime and the Banal in Postwar Photography of the American Art", en *American Art*, vol. 27, núm. 2, verano de 2013.

TESIS

Millán, Paulina, *Las fotografías de Juan Rulfo en la Comisión del Papaloapan 1955-1957*, Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2010.

Pretelín Ríos, Claudia Silvina, *Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto. Anuncios de cámaras fotográficas Kodak 1888-1910*, México, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, 2010.

ENTREVISTAS

Fotógrafo y traductor Dennis Brehme, Carolina del Sur, EE.UU.

Arquitecto Alberto González Pozo, Ciudad de México

Fotógrafo Agustín Estrada, Ciudad de México

Fotógrafa e historiadora del arte Rebeca Monroy Nasr, Ciudad de México

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Archivo Estatal de Hamburgo, Alemania: www.ancestry.org

The Museum of Modern Art, Press Release Archives: www.moma.org