

PETER KRIEGER

Corrección e inspiración

*Reflexiones en torno a una monografía
sobre el fotógrafo Guillermo Kahlo*

Iniciación e interés

SIN DUDA, Y A PESAR DE POSIBLES CRÍTICAS, el libro de Gaby Franger y Rainer Huhle titulado *El padre de Frida. El fotógrafo Guillermo Kahlo. De Pforzheim a México*,¹ editado en 2005 en Alemania, ofrece una base sólida para futuros estudios sobre uno de los fotógrafos de arquitectura más importantes en México a principios del siglo xx. El propósito de las siguientes reflexiones es resumir los argumentos centrales de ese libro —escrito en un idioma poco accesible en México—, revisar su construcción historiográfica y perfilar algunas desideratas para la investigación estética sobre Kahlo.

En mi caso, el paso inicial para la revaloración de Guillermo Kahlo fue la exposición Fotógrafos-arquitectos, en el Museo Nacional de Arquitectura (Instituto Nacional de Bellas Artes), de noviembre de 2005 a abril de 2006, donde destacó la obra del fotógrafo alemán-mexicano entre sus colegas de diferentes épocas y ambientes culturales, precisamente por la mirada analítica en la captura esencial de los principios constructivos y estéticos de un edificio. Mientras otros fotógrafos de arquitectura, en la misma exposición, revelaron facetas emocionales —más subjetivas de las construcciones fotografiadas—

1. Traducción del título en alemán, *Fridas Vater. Der Fotograf Guillermo Kahlo. Von Pforzheim nach Mexiko*, Múnich, Schirmer/Mosel, 2005. Por sus comentarios y críticas a este texto, agradezco a Ana Garduño y Ernesto Peñaloza.

Kahlo presentó una mirada fresca y clara, entendible y apreciable hasta hoy, después de un siglo, bajo otras condiciones culturales. Sin recurrir a la mercadotecnia de estereotipos visuales mexicanos, como los que se utilizaron para escenificar el *kitsch* arquitectónico pintado en “rosa mexicano” de Ricardo Legorreta —para citar un ejemplo de la época posmoderna—, y sin estilizar las cualidades expresivas del paisaje natural como medio de contraste a la arquitectura moderna del Pedregal, como en la fotografía de Armando Salas Portugal² —un ejemplo de mediados del siglo xx—, la percepción y presentación visual de Kahlo sublima la claridad como expresión esencial del objeto representado sobre papel fotográfico.

Pretexto para muchas indagaciones estéticas sobre Guillermo Kahlo fue el éxito mediático de su hija Frida, cuya pintura desde los años ochenta, bajo distintas coyunturas ideológicas como el feminismo o el neofolclorismo, alcanzó un alto valor en el mercado de arte internacional. Sin profundizar en esa pintora, estilizada como máxima expresión del arte femenino mexicano en el siglo xx, y sin mencionar la vasta bibliografía sobre ese caso de estereotipización cultural eficaz, es grato mencionar que el “redescubrimiento” de Guillermo Kahlo dependió —tristemente— de la llamada “fridamanía”. El culto a Frida eclipsó la sobresaliente obra de su padre, pero también abrió una ventana para redescubrirlo.

No es fácil despejar la vida y obra del padre, porque ella, como constataron los autores Franger y Huhle en un artículo para el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, un reconocido periódico alemán, “se escenificó a sí misma y a su familia una y otra vez como una obra de arte, retocada y encubierta”.³ Frida fue artífice de la falsificación biográfica de su padre, y sobre esa base tambaleante se construyeron varios proyectos editoriales y curatoriales eternamente reproducidos hasta la publicación de Franger-Huhle. No es el primer ni el último caso en la historiografía de arte en que se reproducen errores biográficos durante décadas hasta que un investigador se dedica con profundidad y mirada analítico-crítica al estudio de los documentos existentes en archivos.

2. Incluso se ha comparado la escenificación subjetiva de la arquitectura del Pedregal por Armando Salas Portugal con la *Pittura metafisica* de De Chirico; véase Andreas Denk, “‘Ein idealer Ort zum Leben’. Armando Salas Portugal und Luis Barragán: Fotograf und Architekt auf der Suche nach dem mexikanischen Arkadien”, en IFA (ed.), *Architektur, Luis Barragán. Armando Salas Portugal, Fotografie*, Stuttgart, 2000, pp. 27-47, especialmente p. 42.

3. Gaby Franger y Rainer Huhle, “Mexiko mit der Kamera modernisieren”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29 de julio de 2004; cita en alemán: “Sie selbst hat sich und ihre Familie immer wieder wie ein Kunstwerk inszeniert, retuschiert und verschleiert.”

Dado que la reproducción de mitos privados de artistas se “vende” mejor en el mercado editorial que los análisis desmitificantes, es comprensible que perdure y se reproduzca información biográfica falsa como un cultivo de bacterias en un recipiente cerrado. Empero, la investigación estética e histórica seria debe insistir en el uso de la técnica básica de la crítica de las fuentes y además, recordar a todos los interesados en la vida y obra de un artista —o en nuestro caso: un fotógrafo— que no existen “verdades” en los testimonios personales. Como sabemos, lo que expresa un artista en entrevistas, cartas o artículos es sólo “su verdad”, una verdad parcial, un elemento más en la reconstrucción del sentido que alcanza virtualmente la interpretación.⁴

Pensado a nivel teórico-historiográfico, no existe la historia de esas personas y su producción visual, sino sólo existe el “problema” que las siguientes generaciones detectan en ellos a través de la distancia histórica y la diferencia cultural.⁵ En este sentido, el sistema autorreferencial de la repetición de información biográfica, falsa y no comprobada, del refrito de estereotipos (aptos para el mercado mental correspondiente), de la reanimación de mitologías atractivas, revela —si no es pereza o incapacidad del investigador— la ausencia de un principio básico de la cognición: la distancia crítica con el objeto de estudio y con cualquier otra interpretación. Peor aún, cuando el artista estudiado, como indica el caso de Guillermo Kahlo, es objeto mercadotécnico, dispositivo que mantiene cerrado el circuito ágil de la información biográfica incorrecta.

Filtros y desviaciones

Antes de referir en detalle cómo Franger y Huhle corrigieron la estereotipada construcción biográfica de Guillermo Kahlo, conviene analizar la primera reseña de su libro en México, que fungió como un filtro de transmisión de los contenidos del libro al público nacional familiarizado con Frida Kahlo.

La crítica de arte Raquel Tibol, cuyos escritos —*grosso modo*— se caracterizan por una narrativa desde la postura de haber sido testigo de la parte final de la vida de Frida y su esposo, publicó en noviembre de 2005 en la revista *Proceso*

4. Al respecto véase mi texto “Las exigentes preguntas de Hans Georg Gadamer (1900-2002)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII, núm. 78, primavera de 2001, pp. 255-258.

5. Parafraseando a Otto Vossler, *Geschichte als Sinn*, Fráncfort del Meno, Fischer, 1983, p. 28ss.

un texto titulado “Maravilloso libro sobre Guillermo Kahlo”.⁶ Lo que a primera vista parecía ser una reseña del libro recién editado, resultó un híbrido entre los géneros periodísticos de anuncio, glorificación, información e introducción. Después de cinco párrafos, la autora presenta, marcado como cita larga —“dice así:”—, su propia contribución breve al libro de Franger y Huhle, en su versión original en español.⁷

La estructura del texto completo permite algunas deducciones sobre el reposicionamiento de Guillermo Kahlo en el esquema cultural de México a principios del siglo XXI, es decir, 100 años después del clímax de su carrera como fotógrafo. Primero Tibol glorifica la investigación de los dos alemanes con la frase: “el mejor y más bello libro que hasta el momento se haya elaborado sobre Guillermo Kahlo”, de esta manera descalificando la labor de Juan Coronel y otros expertos mexicanos que escribieron antes. Después da información básica sobre el producto: el formato del libro y su índice temático. Más adelante se refiere a algunos detalles de Kahlo, como sus anuncios públicos, entre otros. Hasta destacar el árbol genealógico de la familia Kahlo en Alemania como un instrumento útil que confirma el “prolijo trabajo” de investigación. Y finalmente, menciona a los otros autores del volumen y autoelogia su propio texto de sólo dos cuartillas —mientras el libro cuenta con casi 247 páginas— como “prólogo”, aunque de hecho, aquel texto primordialmente es una queja porque en la propia casa de Guillermo Kahlo, que funge como Museo Frida Kahlo a partir de 1958, no está expuesta ninguna de sus fotografías. Además, repite opiniones de otros autores acerca de las cualidades estéticas del fotógrafo, lo compara con fotógrafos de otros países y épocas, y termina su artículo citando algunos documentos de su archivo personal de Diego Rivera para ilustrar el ambiente familiar de Guillermo Kahlo.

Sin exigir demasiado rigor académico a un breve texto periodístico hay que resaltar que, aun en ese género de textos, que no es el artículo de investigación estética, surge el peligro de que la cercanía biográfica con el artista-fotógrafo, en este caso por medio de su hija y yerno, obnuble la importancia de Guillermo Kahlo dentro de la historia de la fotografía en el siglo XX. La autora casi no introduce parámetros de evaluación y crítica, lo que debe ser el estándar incluso en

6. Raquel Tibol, “Maravilloso libro sobre Guillermo Kahlo”, *Proceso*, núm. 1517, 27 de noviembre de 2005.

7. Raquel Tibol, “Es gibt keine Fotos von Guillermo Kahlo in Fridas Museum”, Franger y Huhle, *op. cit.*, pp. 9-10.

una revista como *Proceso*, que pretende ser crítica. No se perfila la contribución de Kahlo a la formación del México moderno prerrevolucionario. Tampoco surge una reflexión sobre la actualidad de aquella iconografía del Estado. Parece que esa reseña es un elemento más en la maquinaria mediática de Frida, que produce efectos colaterales como el redescubrimiento del padre.

Hechos y ficciones

Consciente de esas fallas, conviene hacer un resumen más detallado del libro citado para ofrecer un panorama de los contextos y logros del fotógrafo Kahlo a los interesados que no cuentan con la posibilidad de leer las investigaciones de Franger y Huhle en original.

El retrato que Frida pintó de su padre en 1951, 10 años después de su muerte, y sólo tres años antes de la muerte de Frida misma, es el punto de partida de la exitosa falsificación biográfica de los dos Kahlo. Como modelo del cuadro, Frida tomó un autorretrato fotográfico del padre, hecho en 1907. Anexó un subtítulo que generó toda una cadena de interpretaciones equivocadas basadas en esa información: que Guillermo Kahlo tuvo un origen húngaro-alemán y fue enemigo de la dictadura hitleriana en Alemania.

En el capítulo “Desde Pforzheim a México: Guillermo Kahlo (1871-1941) —una búsqueda de huellas”,⁸ Franger y Huhle reconstruyen, basados en el rastreo de archivos municipales, los orígenes de la familia Kahlo en Alemania. Definitivamente ninguna rama del árbol genealógico de la familia llega a Hungría. El padre de Guillermo, nacido en 1819, fue ciudadano de Fráncfort del Meno, y en 1859 un documento comprobó que se había trasladado a la ciudad de Pforzheim, donde trabajó en el comercio de joyería.⁹ Tres años después de esa fecha se casó con la hija de una fabricante de joyas, y el 26 de octubre de 1871 —no en 1872 como dicen las leyendas reproducidas— nació su tercer hijo Wilhelm Karl, en Pforzheim, no en Baden-Baden. La familia se mudó en 1874, a esa última ciudad, cuando el joven Wilhelm apenas tenía tres años.

Según los documentos localizados hasta el siglo XVI, la familia Kahlo fue protestante, no judía, como lo indica otra información incorrecta que circuló en

8. Franger y Huhle, “Von Pforzheim nach Mexiko: Guillermo Kahlo (1871-1941) —eine Spurensuche”, en *op. cit.*, pp. 11-37.

9. Los autores explican la tradición artesanal y comercial en joyería de la ciudad de Pforzheim; *ibidem*, p. 14.

muchos escritos sobre los dos Kahlo, aunque la misma Frida no lo inventó. En otro capítulo, Franger y Huhle reconstruyen el origen y efecto de “las leyendas de la descendencia de Frida”.¹⁰ Según su análisis bibliográfico, la leyenda del origen judío de la familia Kahlo apareció por primera vez en la biografía de Diego Rivera, que publicó Bertram D. Wolfe en 1963, en la cual caracteriza a Guillermo Kahlo como “fotógrafo judío-alemán”,¹¹ e incluso describe el rostro de Frida como mezcla de elementos mexicanos y judío-alemanes.¹²

Tales lecturas de la fisonomía radican en la pseudo-ciencia de la fisonomía de Lavater en el siglo XVIII, posteriormente abusado por la criminalística en el siglo XIX y la eugenesia racista en la primera mitad del siglo XX. En el contexto concreto, se explica el invento del origen judío de la familia Kahlo por el deseo posterior de otorgar otra dimensión a la emigración de una familia alemana a México. Con el auge de la investigación sobre la emigración de judíos-alemanes por razones políticas después de 1933, cayó un poco en el olvido la tradición alemana en México, desde el siglo XIX, de venir a este país por razones económicas.

Además, cuando a finales de los años setenta inició el *Frida-boom*, hubo un interés mercadotécnico de la entonces industria cultural globalizada en estilizar a esa artista mexicana como una persona que representó la lucha contra el dolor (físico y psicológico), contra el machismo (de su esposo Diego Rivera) y contra el fascismo (como presunta judía perseguida).¹³ No cabe duda de que Frida se distinguió de su padre apolítico por una clara postura antifascista, inspirada por su esposo comunista; también los biógrafos Franger y Huhle demuestran amistades de la familia Kahlo con familias judías en México, pero los documentos mismos, los diarios de Frida,¹⁴ no comprueban alguna afinidad con el judaísmo; al contrario, las cartas en su juventud indican cierta cercanía mental con el catolicismo. Ningún testigo contemporáneo como los judíos Lucienne Bloch o Heinz Berggruen menciona un interés, ni un origen judío de Frida. Es un tópico inventado *a posteriori*, vendible en la producción curatorial y editorial globalizada, como por ejemplo en una exposición del Museo Judío de Nueva York sobre la herencia oculta judía de Frida, o en la monografía de Gannit Ankori, *Imagining Her Selves. Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*, publi-

10. “Die Legenden um Fridas Abstammung”, *ibidem*, pp. 45-47.

11. Bertram D. Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, Chelsea, Michigan, Scarborough House, 1990 (primera ed., Nueva York, 1963), p. 247.

12. *Ibidem*, p. 241.

13. Franger y Huhle, *op. cit.*, p. 47.

14. *Ibidem*, p. 45.

cada en 2002,¹⁵ donde se sacrifica el rigor académico del estudio crítico de fuentes por la reproducción de estereotipos deseados para los lectores que buscan compartir el sufrimiento de Frida a todos niveles —frente a la investigación seria y necesaria sobre la emigración de judíos durante la dictadura nazi en Alemania, aquel tipo de historiografía inventada es un indicador para la decadencia de la investigación histórico-estética bajo las coyunturas globales de temas que se “venden”.

Aclarar ese error biográfico y sus funciones es un proceso historiográfico necesario, no sólo en el caso de los Kahlo, sino también para destacar los casos de judíos emigrados a México como Paul Westheim, Mariana Frenk, Antoni Peyrí, y su contribución a los debates culturales e intelectuales, nacionales y globales.

Regresemos al emigrante Wilhelm Kahlo. Según los escasos documentos, el joven de dieciocho años tomó, el 12 de mayo de 1890 en el puerto de Hamburgo, el barco *Borussia*, para navegar de Le Havre a Veracruz.¹⁶ Se desconoce el motivo de la emigración, sólo existen hipótesis, expuestas por los autores del libro citado con mucho cuidado historiográfico.

Kahlo, quien no acudió a la universidad de Nürnberg —otra información biográfica falsa en circulación—,¹⁷ posiblemente tuvo una formación mercantil y artesanal; también aprendió lenguas extranjeras, lo que le permitió integrarse al intercambio comercial de la industria de joyas de Pforzheim con México a partir de mediados del siglo XIX.¹⁸ Otra conexión con el país que escogió como destino fue a través del entonces cónsul honorario Max Diener de Baden-Baden, quien vivió por algunos años en la ciudad de México, y pudo haber aconsejado al joven Wilhelm.¹⁹

Pero salvo la fecha del embarque en Hamburgo, nada es comprobable en esa “prehistoria” alemana del fotógrafo Guillermo Kahlo. No fue sino hasta su esta-

15. Gannit Ankori, *Imagining Her Selves. Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2002, p. 46.

16. A partir de 1857 la compañía naviera HAPAG estableció una conexión regular entre Hamburgo y Veracruz. El viaje duraba entre 55 y 70 días, según las condiciones meteorológicas; véase Franger y Huhle, *op. cit.*, pp. 11 y 21.

17. Guillermo Kahlo no estudió en la Universidad de Nürnberg sencillamente porque esta universidad aún no existía en esos tiempos. No se conocen documentos comprobatorios de la educación de Kahlo; véase *ibidem*, p. 17.

18. *Ibidem*, p. 16.

19. *Ibidem*, p. 19.

blecimiento en México, donde las redes biográficas se densifican. En 1890, cuando llegó Kahlo, vivían alrededor de 500 alemanes en la ciudad de México, pero la mayoría de ellos autoaislados en enclaves voluntarios.²⁰ Al contrario, Wilhelm, quien hispanizó su nombre a Guillermo, deseaba una rápida integración a su país huésped: tres años después de su arribo, en 1893, se casó con la mexicana María Cardeña, y en el siguiente año, el 20 de noviembre de 1894, logró naturalizarse; en parte también para evitar su servicio militar en el estado alemán de Baden.²¹

Kahlo reprimió su formación protestante y se adaptó al catolicismo predominante en México, sin demostrar un compromiso profundo con la religión en general;²² eso fue parte de la estrategia del emigrante para ajustarse a las tradiciones culturales y mentales del nuevo país.

Después de la muerte de su primera esposa en 1898, se volvió a casar con la mexicana Matilde Calderón y González, y de ese matrimonio nació en 1907 la hija Frieda, posteriormente hispanizada a Frida. Durante su vida en México, Guillermo Kahlo tuvo dos esposas y ocho hijos, de los cuales dos murieron muy jóvenes. Más allá de esos hechos, es difícil, como constatan los investigadores Franger y Huhle, reconstruir la vida cotidiana del fotógrafo con documentos históricos.²³

Por ello, rehacer la biografía de Kahlo fue un trabajo arduo y hasta cierto grado desilusionante; pero como “casi todo lo que se menciona en la literatura sobre Frida Kahlo al respecto del origen de su padre es incorrecto o por lo menos no comprobable”,²⁴ ese trabajo fue completamente justificable. Sólo queda anotar que el artículo anteriormente citado del *Frankfurter Allgemeine Zeitung* casi resulta más denso e impactante que el libro, a pesar de que este último expande la problemática biográfica e historiográfica en detalle. Pero esto es un problema general de muchas publicaciones que se pierden en la cantidad de páginas y no alcanzan la intensidad de un artículo bien estructurado y escrito. Algunas partes de la reconstrucción biográfica hubieran sido más frescas e ilustrativas con especulaciones más atrevidas por parte de los autores, pero conscientes de la desviación preocupante en las investigaciones sobre Guillermo y Frida Kahlo, tal vez fue una mejor decisión concebir ese texto lo más parcamente posible.

20. *Ibidem*, pp. 11 y 21.

21. *Ibidem*, p. 23.

22. *Ibidem*, p. 24.

23. *Ibidem*, pp. 25-26.

24. Cita en alemán: “Nahezu alles, was in der Literatur zu Frida Kahlo über die Herkunft ihres Vaters steht, erwies sich als falsch oder zumindest nicht nachprüfbar”, *ibidem*, p. 7.

Profesionalización e impacto

Un impacto mental fuerte de Guillermo Kahlo en su familia lo indica el hecho de que su nieto Antonio y también dos bisnietos se dedicaron a la profesión de fotógrafo.²⁵ El origen de su carrera no es claro y también es objeto de especulación. Un posible motivo lo encuentran los autores en la colección de postales que Kahlo mantuvo durante su vida en México. Otra razón posible es la influencia de su suegro (del segundo matrimonio), quien ejerció la profesión de fotógrafo. Visto en el esquema familiar, eso tiene cierta lógica, igual que el hecho de que sus descendientes también se dedicaran a la fotografía profesional.

El inicio de su exitosa carrera se ubica en diciembre de 1898,²⁶ cuando la casa de comercio Boker —de origen alemán, establecida en México desde 1865—²⁷ le comisionó la documentación fotográfica de su nueva sede en el centro de la ciudad de México, inaugurada en 1899.²⁸ Posiblemente, a partir de 1895, Kahlo había trabajado como administrador para la empresa Boker, y por ello, es probable que ganara la comisión en su nuevo campo profesional.²⁹

Según el análisis de los autores Franger y Huhle, y también de Juan Coronel que contribuyó con un ensayo al libro, ese primer trabajo profesional de Kahlo ya contiene los elementos clave de su obra: la mirada analítica a las estructuras arquitectónicas, la captura documental precisa, sin desviaciones pintorescas, así como su obsesión por las innovaciones técnico-constructivas de su tiempo que ya destacaba. En especial por ese último aspecto, los intérpretes ubican a Kahlo como uno de los precursores de la modernidad fotográfica en el siglo xx, aunque, como constata Coronel, la estética de Kahlo demuestra, al mismo

25. *Ibidem*, p. 243. Véase también el texto de Cristina Kahlo Alcalá, “Eine Brücke aus Licht-Fotografie und Architektur”, *ibidem*, pp. 55-58.

26. Juan Rafael Coronel Rivera, “Guillermo Kahlo. Drei Blicke auf drei Epochen” en *ibidem*, pp. 49-53, especialmente p. 49. La primera fotografía de Guillermo Kahlo, a la edad de 27, se realizó sesenta años después de la invención de la fotografía.

27. Franger y Huhle, *ibidem*, tablas (con texto), pp. 21-31.

28. *Ibidem*. La Casa Boker se ubica en el centro de la ciudad de México, en la esquina de las calles 16 de Septiembre e Isabel la Católica. Su diseño corrió a cargo de los arquitectos neoyorquinos DeLemos & Cordes, conocidos por su diseño para Macy's. Mencionan los autores una curiosidad: la monumental caja de escalera fue posteriormente vendida —durante una crisis económica de la empresa Boker— y transferida al Palacio de Gobierno de Jalapa.

29. *Ibidem*, p. 22.

tiempo, cierta orientación hacia los esquemas visuales neoclásicos y académicos, a la usanza de las litografías de fechas anteriores.³⁰

No sorprende esa postura aparentemente contradictoria entre modernidad y tradición; en la misma producción arquitectónico-contemporánea encontramos ese principio: una estructura de esqueleto de hierro cubierto con decoraciones clásicas. Lo que destaca a Kahlo como pionero,³¹ dentro de su esquema cultural a principios del siglo xx bajo los parámetros representativos del porfiriato tardío, es la sensibilidad visual por los progresos técnicos, que no siempre son visibles en el edificio terminado. Presentar la revolución constructiva de esos tiempos —independiente de la revolución social— fue un gran logro de Kahlo, con el cual se inscribe, según mi punto de vista, en la vanguardia del *Neues Sehen*, de la “nueva visión” vanguardista de los años veinte.

Sin embargo, la autocomprensión profesional de Guillermo Kahlo parece estar exenta de pretensiones artísticas; en primer lugar él ejerció un oficio artesanal. En 1901 anunció sus servicios de fotógrafo documental, especializado en arquitectura y plantas industriales. Además, a nivel cuantitativo, sus obras fueron reproducidas masivamente, más que cualquier obra artística de fotografía. Basta citar como ejemplo que una de sus fotografías de la Casa Boker adornó el *Anunciador Boker*, un folleto con un tiraje de cuarenta mil ejemplares, según Coronel, el producto impreso más difundido de su tiempo en el continente americano.³²

La muy exitosa documentación fotográfica de la Casa Boker fue el detonador para la carrera de Kahlo como documentalista del México moderno bajo el régimen del presidente Porfirio Díaz. En varios trabajos para el gobierno y la iniciativa privada, Kahlo ofreció un retrato impresionante del progreso económico, técnico y cultural del porfiriato; aunque falta en ese retrato de corte oficialista el registro de la miseria social del país que generó el caldo de cultivo para la revolución mexicana de 1910.

A lo largo del libro de Franger y Huhle se perfila esa visión del lado brillante —sin los “olvidados”— de un país en progreso. Además, Kahlo produjo el álbum *México 1904*, sobre la ciudad, su arquitectura y la vida cotidiana burguesa;³³ también tomó registro visual de la Casa de los Azulejos³⁴ (antes de la

30. Coronel en *ibidem*, p. 49.

31. *Ibidem*, p. 50.

32. *Ibidem*, p. 51.

33. *Ibidem*, tablas 32-59.

34. *Ibidem*, tabla 32.

famosa toma revolucionaria por Zapata y Villa), de la Cámara de Diputados en Donceles, durante su construcción y terminado,³⁵ de los inicios del Palacio de Bellas Artes, en términos fotográficos comparable a la documentación de la Ópera en París por Delmaet y Durandelle en los años sesenta del siglo XIX,³⁶ del Estadio Nacional³⁷ con una excelente composición en cuanto a perspectiva, del Hospicio de Niños en una serie de 27 fotografías (sin personas en las fotos),³⁸ destacando la dinámica caja de escalera neobarroca, y el edificio de La Tabacalera Mexicana, un marco arquitectónico elegante para la producción manual de puros (hoy Museo de San Carlos).³⁹

Rutina y lucha

En el mismo año que lo comisionaron para hacer el álbum *México 1904*, logró dar cierta estabilidad burguesa a su vida familiar. Dotado por una herencia de su padre, que había muerto en 1903, Guillermo Kahlo compró su casa en Coyoacán, parte de una antigua hacienda de Carmelitas, en la segunda mitad del siglo XX conocida como Museo Frida Kahlo.⁴⁰ Franger y Huhle reconstruyen una vida cotidiana muy reglamentada del fotógrafo, quien se levanta temprano para irse a su taller en el centro de la ciudad, donde pasa todo el día hasta regresar en la noche, cuando cena en soledad y se retira a tocar el piano o a leer los clásicos de Goethe y Schiller, e incluso la filosofía más contemporánea de Schopenhauer.⁴¹

Es prueba de honestidad de los autores no caer en la trampa de “vender” la biografía de un fotógrafo con sexo y crimen. No extremizan o inventan datos biográficos que se prestarían para su virtual inflación mercadotécnica. Sólo mencionan una cercanía especial del padre con su hija preferida, Frida, a quien le enseñó la técnica de fotografiar y colorear. Y cuando esa hija en septiembre de 1925 sufrió su grave accidente con el tranvía, utilizó la caja de pinturas del padre —un posible acto de iniciación en una carrera como artista.⁴²

35. *Ibidem*, tablas 49-50.

36. *Ibidem*, tablas 51-54.

37. *Ibidem*, tabla 59.

38. *Ibidem*, tablas 60-66; la caja de escalera véase tabla 61.

39. *Ibidem*, tablas 67-71.

40. *Ibidem*, pp. 25-27.

41. *Ibidem*, p. 28.

42. *Ibidem*, p. 29-30.

En otros detalles de la reconstrucción biográfica de Guillermo Kahlo, los autores tal vez se hubieran arriesgado a más especulaciones, por ejemplo respecto a su epilepsia latente, lo que le complicó la vida cotidiana. Mencionan su preferencia por fotografiar objetos no móviles, que le permitieran trabajar con calma, sin depender de una persona nerviosa para ser retratada. Pero tal vez fue un factor determinante para Kahlo en su decisión de especializarse en arquitectura y no en el género del retrato de personas.⁴³

Empero, ese déficit es menor y además comprensible frente a la omnipresente mitificación en la construcción biográfica de artistas como Frida Kahlo y su familia.

Documentación y recepción

Un conjunto importante en la obra de Kahlo es la documentación de edificios religiosos en México, serie comisionada en 1904 por el entonces secretario de hacienda José Yves Limantour.⁴⁴ Durante la Revolución el conjunto cayó en el olvido hasta que bajo la presidencia de los generales Obregón y luego Calles, a partir de 1924 —dos décadas después de su toma—, se editaron esas fotografías, mismas que hasta la fecha sirven a los historiadores de arquitectura religiosa mexicana como fuente indispensable.⁴⁵

El olvido y también el redescubrimiento de esas fotografías se debe a razones políticas: originalmente sirvieron al gobierno porfirista como ostentación de la herencia cultural nacional, como contraparte metafísica a la rápida modernización infraestructural del país. En torno al festejo del centenario de la Independencia, buena parte de las entonces políticas culturales paradójicamente pretendieron enfatizar la rica herencia católico-colonial de México, y no sus orígenes mesoamericanos, presentes en una cultura popular arcaica, supuestamente “primitiva”.⁴⁶

43. *Ibidem*, p. 18, y Franger y Huhle, *op. cit.*

44. *Ibidem*, Gaby Franger y Rainer Huhle, “Der Großauftrag: Die Bestandsaufnahmen der Kirchen und modernen Zivilbauten”, pp. 69-72. Véase también el catálogo *La lente de Guillermo Kahlo en la arquitectura religiosa de México*, Valencia, Generalitat Valenciana, D.L., 1997.

45. Los seis tomos “Las iglesias de México 1525-1925” se editaron entre 1924 y 1927; sus tomas se reprodujeron en muchos libros de historia de arquitectura mexicana. Según Coronel, *ibidem*, p. 52, Kahlo ofrece la base para la investigación estética e histórica de la arquitectura colonial en México.

46. *Ibidem*, p. 69.

El proyecto documental sobre las iglesias, que consistió en aproximadamente 2000 fotografías, reunidas sin orden razonable en 22 álbumes, sólo circuló a partir de 1909 entre los altos miembros del gobierno porfirista; y por ello, fue fácil olvidarlo en tiempos revolucionarios. Sólo algunos de los motivos se publicaron, sin mencionar al autor, en postales o en libros.

Para la vida profesional de Kahlo, ese proyecto marcó un hito. Su cartografía visual de la arquitectura religiosa en México,⁴⁷ además de su función como “fotógrafo oficial de los monumentos históricos” y de los edificios representativos de su tiempo, lo estigmatizaron como miembro del sistema, que gracias a la Revolución desapareció unos pocos años después. Sólo bajo otro paradigma ideológico fue posible redescubrir y rescatar ese enorme fondo fotográfico.

A partir de 1924, coordinado por el artista Dr. Atl, se reeditó el conjunto sobre las *Iglesias en México*,⁴⁸ donde la arquitectura religiosa ya no sirvió como entidad afirmativa de la elite porfirista, sino como documento de arte auténticamente nacional. La reedición invirtió el mensaje ideológico original, disminuyendo las influencias europeo-católicas y, en su lugar, enfocó lo indígena del barroco mexicano.⁴⁹ Incluso, el artista-editor contribuyó a los seis tomos de fotografías⁵⁰ con algunas acuarelas suyas; una intervención problemática, según Franger y Huhle.

Más allá de esas complicaciones ideológicas, la serie fue también objeto de evaluaciones estéticas contradictorias. Manuel Toussaint, en el sexto y último tomo de la reedición —que incluye también fotografías que no son de Kahlo—, descalificó las tomas de las iglesias como irrelevantes a nivel artístico;⁵¹ una evaluación negativa que décadas después retomó Olivier Debrouse en su breve historia de la fotografía mexicana, donde constata que las fotografías, a

47. Ese proyecto fotográfico-documental se realizó a lo largo de cuatro (o más) años. Según la numeración de las tomas es posible reconstruir la cartografía del proyecto: primero la ciudad de México y sus alrededores, luego Tepoztlán, Cuautitlán, Puebla, Cholula, Querétaro, Tlaxcala, Hidalgo, San Luis Potosí, Guadalajara, Oaxaca, Guanajuato, Zacatecas, Yucatán y Chiapas; es decir, no se registró la arquitectura religiosa de todas las regiones de México.

48. Reedición del Banco de México; catalogación de la serie en algunas fototecas mexicanas.

49. *Ibidem*, p. 71.

50. Seis tomos, ordenados según criterios subjetivos: dos tomos sobre los elementos de las iglesias barrocas, como cúpulas; un tomo sobre la catedral de la ciudad de México; dos tomos sobre las iglesias de Puebla; y el último tomo sobre la presunta tesis del “ultrabarroco”, *ibidem*, p. 71.

51. *Ibidem*, pp. 72-74.

pesar de su utilidad para la investigación, aburren y desconciertan al observador por su monotonía.⁵²

Como toda evaluación estética, también ésta es relativa. El libro de Franger y Huhle y la citada exposición de fotografía de arquitectura en México permiten la revisión bajo otros criterios académicos. Un parámetro estético de evaluación es sin duda el grado de abstracción que Kahlo alcanzó cuando fotografió las cúpulas desde un ángulo extremo, o la composición simétrica de las columnas clásicas dentro del esquema visual seleccionado.

La publicación de Franger y Huhle fomenta la desiderata de analizar esa obra de Kahlo⁵³ a nivel estético e integrarlo a la historia internacional del arte del siglo xx. Lo que es reconstruible hasta la fecha, y con base en las investigaciones de Franger y Huhle, es el esquema de trabajo de Kahlo. Él tuvo ciertas libertades en la documentación de las iglesias, y en consecuencia, el carácter documental es desequilibrado: a veces muy detallado, pero en otras ocasiones fragmentado. Lo que guió a Kahlo en su captura de la arquitectura religiosa en México es, según los autores, “la curiosidad fotográfica”, y no un esquema estricto iconográfico-documental. El fotógrafo se dejó seducir visualmente por las construcciones geométricas inherentes aún en la arquitectura barroca sobreornamentada. También, ese fondo fotográfico demuestra el alto nivel técnico que Kahlo adquirió durante su profesionalización como fotógrafo —a pesar del hecho visible de que Kahlo no siempre esperó suficiente tiempo para las tomas, porque en algunas la iluminación natural no es óptima.⁵⁴ Y, para aumentar el efecto de sus tomas, de vez en cuando retocó los motivos.

Como resumen de ese muy importante apartado de la obra de Kahlo, Franger y Huhle subrayan que él, por medio de su mirada analítica, logró desmitificar un tópico visual altamente cargado con emociones e ideologías.⁵⁵

Otro apartado de la obra documental de Kahlo, con menor importancia a nivel cuantitativo y cualitativo, es la captura fotográfica de los avances arqueológicos de su tiempo.⁵⁶ Comparado con su colega alemán Teobert Maler, Kahlo sólo documentó poco de la gran herencia mesoamericana en México. Existen

52. Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 99; véase Franger y Huhle, *op. cit.*, p. 74.

53. Ilustraciones *ibidem*, pp. 87-100.

54. *Ibidem*, p. 70.

55. *Ibidem*, p. 69.

56. *Ibidem*, Gaby Franger y Rainer Huhle, “Mexikanische Altertümer—Die Reise nach Palenque”, pp. 67-68.

fotografías de Palenque, tomadas entre 1905 y 1910 para un reportaje gráfico en la revista *Tricolor*, que vio la luz en 1917. Y también, Kahlo compuso una fotografía con indígenas de las zonas arqueológicas, pero se nota que el retrato de la vida social en México no es su tema primordial; sólo logra quitar lo pintoresco, el *kitsch* neocolonial de ese género fotográfico.⁵⁷

Tampoco destacan tomas de paisajes en la obra de Kahlo, a pesar de su sensibilidad visual, formada por la óptica del romanticismo alemán, para los entornos naturales.⁵⁸ Es más el paisaje planeado y construido por el hombre lo que fascina a Kahlo, en especial los paisajes de la industrialización que surgieron durante el porfiriato.

Casi como objeto libidinoso e hilo conductor biográfico de su obra, se perfilan las tomas que hizo de la Fundidora Monterrey, entre 1909 y 1936.⁵⁹ Un total de 149 fotografías que alberga el archivo de la citada empresa Fundidora Monterrey comprueba la alta importancia de esa comisión que obtuvo Kahlo. Para Kahlo aquellas instalaciones para la producción de hierro —por mucho tiempo las únicas en América Latina—, y también su uso en la construcción de edificios, hangares y monumentos, fueron un objeto fotográfico de gran atractivo, ya que el objeto mismo le permitió generar una plusvalía estética por su fotografía analítica. Las máquinas aparecen como las esculturas de los tiempos modernos;⁶⁰ y sin duda, en esta línea interpretativa, abierta por Juan Coronel, Franger y Huhle hubieran tenido la posibilidad de comparar esa mirada de Kahlo con la ya mencionada vanguardia del *Neues Sehen* —una tarea para futuros estudios académicos.

Parecido al caso de la Casa Boker, también las fotografías de la Fundidora Monterrey alcanzaron un público amplio por medio de su publicación en revistas, folletos e informes económicos de la empresa. Un capítulo del libro de Franger y Huhle profundiza esa faceta profesional de Guillermo Kahlo, en específico su trabajo para la revista semanal *El Mundo Ilustrado*.⁶¹ Está comprobado que a partir de 1901, pero tal vez ya desde 1898, Kahlo colaboró con la citada revista, presentando a sus lectores la modernización urbano-arquitect-

57. *Ibidem*, p. 67.

58. *Ibidem*, pp. 72-86, con fotografías del paisaje y del Lago de Pátzcuaro; sobre el esquema visual del romanticismo alemán que influyó a Kahlo, véase *ibidem*, p. 33.

59. *Ibidem*, pp. 101-116.

60. Coronel en *ibidem*, p. 51.

61. *Ibidem*, Gaby Franger y Rainer Huhle, “El Mundo Ilustrado-Guillermo Kahlo als Pressefotograf”, pp. 59-66.

tónica de la ciudad de México. En la sección “México moderno” aparecieron múltiples fotografías de Kahlo, mismas que posteriormente él utilizó para su álbum *México 1904*.⁶² Otra sección de la revista “México industrial” presentó las tomas de la Fundidora Monterrey. Finalmente, Kahlo también hizo fotografías propagandísticas de Porfirio Díaz y sus actos simbólicos como la construcción de una capilla en Querétaro para el exemperador Maximiliano, en 1901.⁶³

En la mayoría de los casos, los editores omitieron la firma del fotógrafo y ni siquiera mencionaron su nombre en el subtítulo,⁶⁴ así Kahlo se quedó en el anonimato— una problemática que viven muchos fotógrafos aún hoy.

Técnica y estética

En otro capítulo del libro, una descendiente de Guillermo Kahlo informa sobre la ética profesional y los aspectos técnicos de la producción fotográfica a principios del siglo xx.⁶⁵ Las cámaras de placas de vidrio requerían largos tiempos de exposición, con diafragma pequeño.⁶⁶ En los tiempos actuales de la rápida sobreproducción digital de fotografías es grato recordar el arte de la composición y producción lenta de imágenes fotográficas de plata sobre gelatina. También resulta interesante el hecho de que Kahlo ordenara y rotulara cuidadosamente todas sus fotografías,⁶⁷ una condición favorable para el historiador de la fotografía.

Basado en ese orden se desarrolla la evaluación estética de la obra, tarea que, por lo menos, inician los autores Franger y Huhle en el último capítulo sobre Kahlo y la modernidad.⁶⁸ Concluyendo sus estudios biográficos, los autores suponen que Guillermo Kahlo fue un hombre conservador, que sólo a nivel estético se atrevió a acercarse a la modernidad; aquella modernidad porfiriana, expresada en obras arquitectónicas monumentales e infraestructuras funcionales como indicadores del orden capitalista globalizador del Estado. Precisamente, las fotografías de Kahlo cumplieron con este sueño de modernidad y moderniza-

62. *Ibidem*, pp. 59-60

63. *Ibidem*, pp. 60-63.

64. *Ibidem*, p. 59.

65. *Ibidem*, Cristina Kahlo Alcalá, “Eine Brücke aus Licht-Fotografie und Architektur”, pp. 55-58.

66. *Ibidem*, p. 57.

67. *Ibidem*, p. 58.

68. *Ibidem*, Gaby Franger y Rainer Huhle, “Kahlo und die Moderne”, pp. 73-77.

ción del porfiriato, que se materializó a nivel simbólico en la metrópoli, donde la mira del fotógrafo encontró un campo estimulante para sus visiones. Kahlo reveló ese proceso constructivo a través de sus tomas de todas las fases en que crece un edificio; no se limitó a la documentación del producto representativo terminado. De esta manera, su mirada fría y analítica ofrece un material estimulante para conocer en detalle la modernización arquitectónica durante una fase histórica.

No obstante, en congruencia con la ideología del porfiriato, Kahlo excluyó la condición social de ese progreso económico. No reveló la miseria social detrás de las fachadas brillantes, no hizo, como algunos fotógrafos europeos contemporáneos, reportajes visuales sobre las condiciones sociales en las metrópolis crecientes, sólo afirmó con su producción fotográfica el poderío de la elite consumista en su última fase antes de la revolución.

Incluso cuando aparecen personas en sus fotografías, en la mayoría de los casos los integra de manera formal-abstracta en sus composiciones, sin darles una vida propia en la imagen. Franger y Huhle describen esa actitud como “pasión por la geometría”⁶⁹ que devora al ser humano en los lineamientos arquitectónicos abstractos. Por ello, es claro que Kahlo destaca en su tiempo y cultura como fotógrafo de construcciones racionalizadas, no de retratos humanos individuales.

Sin duda, salta a la vista la sublime “estética del material” en las documentaciones fotográficas de edificios —religiosos y comerciales— y plantas industriales. En la serie sobre la Fundidora Monterrey, Franger y Huhle incluso detectan la “belleza funcional del acero”, pero lejos del romanticismo —para no decir *kitschificación*— de la cultura industrial en el mural contemporáneo de Diego Rivera para Detroit.⁷⁰

Aunque no existen documentos escritos de Guillermo Kahlo que pudieran revelar sus pretensiones artísticas, es probable que él, más allá de cumplir su oficio con perfección, sí estuviera consciente de las cualidades estéticas de su obra. Franger y Huhle no lograron averiguar si Kahlo conocía las tendencias vanguardistas del arte europeo contemporáneo, y sólo esbozan la hipótesis de que ese virtual conocimiento posiblemente influyó en sus composiciones fotográficas. He aquí una de muchas pistas de investigación estética sobre Kahlo; y esto es un logro considerable del libro: revelar los datos biográficos precisos e iniciar un proceso de reflexión e interpretación en torno a la obra de ese fotógrafo. Bajo esa perspectiva no es un déficit que Franger y Huhle casi no se dedicaran a la ubi-

69. *Ibidem*, pp. 74-75.

70. *Ibidem*, p. 76.

cación de Kahlo en la historiografía del arte, ya que no trabajan con el principio de la analogía visual. Pero repito, la timidez en su interpretación no cierra los caminos de futuras investigaciones, al contrario, los abre.

Corrección e inspiración

Por último, esa revisión profunda del caso de Guillermo Kahlo es un paso indispensable para el desarrollo de la historia de la fotografía en México, más allá de la fijación anecdótico-biográfica o la sobrecarga teórica —dos peligros latentes y permanentes en el estudio de las funciones socioculturales de la fotografía.

Termino este híbrido texto, entre resumen y reseña, con una inevitable cita de Walter Benjamin, del año 1931, es decir 10 años antes de la muerte de Guillermo Kahlo: “No sólo el ignorante de la escritura, sino también el ignorante de la fotografía será el analfabeta del futuro”.⁷¹ ♣

71. Cita en original: “Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird (...) der Analphabet der Zukunft sein.” Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie”, en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1996 (primera ed. en *Literarische Welt*, 18 y 25 de septiembre y 2 de octubre de 1931), p. 64.