
Historia de un entretejido fotográfico: Enrique Díaz y el fotoperiodismo nacional

Rebeca Monroy

Cuando un historiador pretende recuperar a un personaje del pasado, siempre se encontrará con elementos que trazan una especie de boceto, un retrato poco nítido; toca al especialista limpiar, ordenar y darle un aspecto más o menos parecido a los rasgos que tuvo en su momento. Con los hilos de los acontecimientos que circundaban al sujeto, a través de textos, bibliografía, hemerografía, epístolas, fotografías, entrevistas —en su caso—, de las versiones de los familiares, amigos e incluso enemigos se va restaurando la imagen, hasta cobrar una forma que se empieza a ajustar más a la intención y concepto del propio historiador. Es decir, entre los recuerdos y los testimonios orales, escritos y gráficos es necesario entretejer y sacar el retrato muchas veces desdibujado por el tiempo y ponerlo en un nuevo papel, en un nuevo cuadro; una imagen que explique, concrete y dé luz sobre la vida y obra de ese personaje.

La tarde del 15 agosto de 1985 llegó a las puertas del Archivo General de la Nación una nueva adquisición proveniente de la Lotería Nacional. Un insospechado acervo fotográfico encontró una morada segura y mejores condiciones de conservación, después de cinco años de inestable permanencia en una humilde casa entre calores extremos, severas humedades, un acomodo irregular y pérdidas lamentables de algunos materiales. El archivo consta de más de 500,000 negativos, que recorren los años que

transcurren de 1900 hasta 1980. Por su origen y como condición necesaria de quien realizó la venta recibió el nombre de quienes se pensaban eran los únicos autores: Enrique Díaz, Enrique Delgado y Manuel García.¹ El fondo empezó a ser clasificado por los especialistas en el área, quienes se dedicaron a organizar y estudiar el material, respetando en gran medida el orden cronológico y temático original.²

En 1989 me acerqué por primera vez al Archivo fotográfico Díaz, Delgado y García por invitación de Mariana Yampolsky. Me encontraba ante un mar de negativos, placas de cristal, acetatos y algunos positivos que sugerían la necesidad de un estudio profundo. De sus autores se desconocía casi todo. Los nombres completos no aparecían en la referencia institucional; además, era notable su ausencia en los artículos y textos especializados, que no consignaban la existencia de los fotógrafos, del archivo ni de la agencia fotográfica que habían formado. También se desconocía la intervención de otro partícipe importante en la creación del acervo gráfico —dato que salió a la luz gracias a esta investigación—, el señor Luis Zendejas, quien formó parte primordial de esa sociedad.

Si el olvido había invadido a los personajes de esa empresa fotográfica, ya que para esos años no se tenía mayor noticia de su actividad, el reto era develar su historia y encontrar los vericuetos de su desarrollo y formación. El material pre-

sentaba ciertas características no sólo cuantitativas sino cualitativas en términos estéticos y documentales que parecían aportar una serie de indicios importantes para conocer la historia de la fotografía de prensa en México. Después de un año de analizar detalladamente parte del material gráfico y documental, no me cabía la menor duda: quienes habían trabajado tan arduamente en la formación de ese acervo no debían quedarse aislados ni al margen de nuestra historia fotográfica.

En ese primer momento estaba dispuesta a dedicarme a revisar caja por caja, negativo por negativo, hasta ver la obra completa de esos dedicados trabajadores de la cámara, creyendo que a partir de esa minuciosa revisión podría explicarme la formación de ese impresionante archivo. Uno de los primeros objetivos de este trabajo era develar esa parte de la historia del fotoperiodismo nacional mediante la reconstrucción de ese retrato perdido de los fotorreporteros, procurando encontrar datos más precisos sobre su vida personal, su formación profesional y sus formas de trabajo. De esa manera, también se rescataría ese “archivo muerto” y desconocido.

La consulta del archivo documental que acompañaba al gráfico, me permitió un primer encuentro con datos escuetos, sin glosa alguna: documentos legales, facturas, declaraciones al fisco, tarjetas de presentación, agendas anuales y notas de compra. Eran datos que exigían una interpretación y que era necesario esclarecer, ordenar y ampliar. Por ejemplo, descubrí que además del orden temático y cronológico original en el que ahora se encuentra el acervo en el Archivo General de la Nación, existían otras formas de consulta del material. Enrique Díaz, a lo largo de varios años, anotó en una libreta en estricto orden alfabético los diversos temas fotografiados, donde señalaba el número de la caja que los contenía: Abed, Miguel, 1805; Estados de México y Michoacán, 1927; Cervecería Modelo, 1, 35, 664, 808, 976; Conesa, María, 73, 99. Con el mismo sentido alfabético trabajó un fichero de las personalidades de la vida política, social y cultural del país que habían fotografiado, que describía además la refe-

rencia directa a la actividad, ocupación o profesión del implicado: “Vargas, Pedro. Tenor, 36/137 y 209...”, (varios números más). “Valentino, Rodolfo. Artista de cine, 8/14.” “Yocupicio, Román. General, 37/136 y 139”, etcétera. “Vizarrón y Esquirreta, Juan Antonio. Arzobispo de México, 36/69.” Lo más notorio de esta información es que el fotorreportero tenía un orden cronológico-temático, otro temático-alfabético y además por personajes, para facilitar el acceso a su localización y reproducción, lo cual refleja su visión de brindar un servicio profesional en el largo plazo.

Además de trabajar con los documentos que acompañaban al acervo gráfico, a sugerencia del doctor Aurelio de los Reyes, en ese momento recurrí a una fuente de primera mano que arrojaría grandes haces de luz: la hemerografía. Las publicaciones periódicas fueron fundamentales para el desarrollo del presente trabajo, pues detecté que Díaz, Delgado y García —aún no se develaba el nombre de Zendejas—, habían prestado sus servicios en las principales revistas nacionales, así como eventualmente para algunos diarios; pero desconocía en qué medida habían actuado cada uno de esos fotorreporteros y tampoco sabía si se podrían establecer cuáles eran las características de su trabajo individual, o si se debería tratar como una labor colectiva, como parecía ser. En este caso, la hemerografía fue la forma más adecuada, acertada y consistente de trabajo, si se considera que la plataforma laboral de esos fotógrafos fueron las publicaciones semanales, y gracias a ello se ubicó espacial, temporal y nominalmente el desarrollo de su obra, cuestión que el acervo por sí mismo no me había brindado, por lo que me dediqué a su revisión y análisis sistemático.

La riqueza de información que contiene la hemerografía es incalculable, una vez que aprende uno también a relacionarla con el contexto particular de cada imagen y la intención estética, histórica o documental de su creador. A diferencia de aquellos historiadores del arte que no ven en la hemerografía una rica fuente de información, me parece sustancial acudir a ella, pues como tiene a bien afirmarlo el investigador Stanley Ross:

Como todos los estudiantes de historia se pueden dar cuenta, el periódico, aunque no sea una fuente intachable, sí puede proveernos de un relato continuo de los sucesos contemporáneos de una localidad. Sin embargo, la prensa mexicana ofrece al investigador más que una simple crónica o reportaje de los hechos del momento. La prensa diaria y la literatura periódica de los semanarios, bisemanarios y publicaciones mensuales ha proporcionado una salida para las memorias históricas, documentos, relatos históricos, análisis y polémicas que en otros lugares llegan al público a través de revistas académicas o convertidas en libros.

Hasta el observador más superficial que vea uno de los principales periódicos mexicanos por primera vez, se sorprende del impresionante número de artículos históricos que seguramente contiene.

La práctica de publicar material histórico en la prensa diaria fue defendida enfáticamente por el fundador de uno de los más sobresalientes periódicos mexicanos. [...] Félix Palavicini [fundador de *El Universal* el 10 de octubre de 1916] afirmó que no hay “ningún conducto más oportuno para recoger la información contemporánea, ninguna vía más expedita para hacerla del conocimiento público y obtener así las aclaraciones y rectificaciones, que el diario, abrevadero de los futuros historiadores”.³

Además, cuando el investigador logra hacer el tramado del discurso textual y el gráfico de la época, es posible obtener una serie de indicios que de otra manera pasarían inadvertidos. La fotografía por sí misma puede aportar un discurso más detallado si se relaciona con el uso social o la necesidad que pretendía satisfacer en su momento. Las imágenes también tienen sus limitantes en los datos que pueden brindar —como cualquier otra fuente documental—; lo importante es aprender a relacionarlas con el resto de los materiales, lo cual enriquece enormemente el discurso histórico, si se lee y utiliza

no como ilustración del texto, sino como un elemento que nos provee de datos históricos.

Debo mencionar que además de las fuentes hemerográficas, bibliográficas, de archivos particulares y fondos de la imagen, también recurrí a la historia oral, aprovechando esa gran ventaja que se tiene cuando se estudia un problema contemporáneo. En el Archivo General de la Nación desconocían la dirección o algún otro dato de la familia de Enrique Díaz, y después de casi un año de una laboriosa búsqueda pude encontrar a sus hijos Guadalupe y Enrique —quien no vio concretado el proyecto pues murió en julio de 1996—; y la esposa de Díaz, Teresa Chávez, acababa de fallecer. También entrevisté al hijo de Manuel García, Jorge García Taylor, y a su mamá la señora Carmen Taylor de García; además platicué con algunos de los fotoreporteros de esa época que amablemente atendieron mis preguntas, como Faustino Mayo —hoy ya fallecido—, Julio Mayo, Enrique Bordes Mangel, así como el escritor y periodista Edmundo Valadés —quien también pereció en el curso de la investigación—, a quienes agradezco toda su colaboración.

Un interés fundamental al realizar este proyecto investigativo fue utilizar las fotografías como datos de primera mano para la historia y mostrar que las imágenes pueden dar una referencia histórica que las otras fuentes de información no aportan. Para ello me apoyé en diversas metodologías de estudio y las analicé como el resultado del esfuerzo de los reporteros gráficos que las realizaron, en estrecha relación con la producción de su época y sus contemporáneas publicadas; como un documento histórico y social que brindaba elementos que ni la hemerografía ni la bibliografía mencionaban, al igual que rescaté y valoré las características estéticas que podían presentar las gráficas seleccionadas. La multiplicidad de lecturas se incrementó a medida que me sumergí en los materiales y les permití hablar por sí mismos, sin forzarlos, y estimulando sus posibilidades discursivas.⁴

Después de varios meses de haber iniciado el proyecto de investigación descubrí que el personaje más sobresaliente de esa sociedad era

Enrique Díaz Reyna, quien había fundado una agencia fotográfica en los años veinte y que Enrique Delgado, Manuel García y —el entonces recién aparecido— Luis Zendejas fueron sus aprendices, discípulos, y con el tiempo más cercanos colaboradores. Al identificar que la mayor parte del material pertenecía a Díaz Reyna, pues fue el principal motor y eje en la conformación del acervo fotográfico, decidí centrar la investigación y fijar el límite temático y cronológico en torno a la vida profesional de ese personaje.

La tarea no era nada fácil, pues se carece de antecedentes de este tipo de trabajos en la historiografía nacional en los que apoyar mi proyecto de investigación. Ni siquiera hay estudios monográficos de la evolución profesional de otros fotorreporteros que trabajaran en México coetáneos y contemporáneos con Díaz Reyna.⁵ Tampoco los hay sobre la formación y devenir del foteriodismo de aquel periodo, pues hasta ahora son pocas las historias gráficas que han trabajado las imágenes como documentos estéticos e históricos.⁶

Por ello, resultaba aún más difícil e importante abordar el tema y enfocar la problematización en direcciones complementarias, de tal manera que se elaboraran varias historias paralelas. El estudio se trazó de la siguiente manera:

En primer lugar, estudiar el desarrollo del foteriodismo mexicano entre los años 1920 y 1940. En segundo, focalizarlo en torno a la persona de Enrique Díaz y su agencia Fotografías de Actualidad, para develar una parte de la historia de la fotografía de prensa mexicana.

El estudio del desarrollo de la agencia fotográfica arrojaría datos importantes acerca de las formas de trabajo independiente y para descubrir los mecanismos de sobrevivencia en el medio editorial. Se revisarían las principales revistas para las que trabajaron los foterreporteros Díaz, Delgado, Zendejas y García con la intención de conocer sus diferentes momentos profesionales, además de establecer su relación laboral con los editorialistas y de algunas políticas editoriales de su momento.

Al analizar las imágenes fotográficas se señalarían, en forma particular y minuciosa, al-

gunas de las transformaciones iconográficas del foteriodismo, y con ello se descubriría si México había aportado o no al mundo algún tipo de discurso visual, si había desarrollado su propio lenguaje gráfico o sólo había imitado los cánones extranjeros. El análisis estético de las imágenes también permitiría establecer su propia evolución y valor. Teniendo como parámetro el propio archivo, se constatarían sus modificaciones y aportes de acuerdo con las necesidades editoriales de cada época.

Quiero subrayar que un propósito claro y determinante de toda la investigación fue utilizar las imágenes como documentos históricos, y mostrar que aportan elementos diferentes a otras fuentes tradicionales.

Todos estos objetivos se fueron cubriendo de distintas maneras a lo largo del texto que, al finalizar la investigación, conformó la tesis para el doctorado en Historia del Arte: "Fotografía de prensa en México. Un acercamiento a la obra de Enrique Díaz, Enrique Delgado y Manuel García".⁷

Con el tipo de información que se obtuvo a través de las fuentes no tradicionales y en el entretejido con las que sí lo son, procuré que cada apartado evolucionara de acuerdo con su propio ritmo y posibilidades discursivas. Evité imponerle a las imágenes elementos que no proporcionaban, leí *entre fotos* los datos visibles, procuré inferir a través de otras fuentes aquéllos no tan visibles; lo único que no pretendí en ningún momento fue utilizarlas como mera compañía e ilustración del texto.

El resultado del trabajo mencionado es que en algunos capítulos doy prioridad al valor documental de las imágenes, en otros al estético, en algunos más descubro paulatinamente su evolución y transformación gráfica precisamente porque el material así me lo sugirió. Dentro de las posibilidades polisémicas de las representaciones habrá otras lecturas probables, pero en particular las elaboré así, respetando su fuerza expresiva e informativa, toda vez que una de las principales intenciones al estructurar este trabajo fue la de permitir que las diferentes fuentes encontraran su lugar poco a poco y crearan una riqueza en la información textual y gráfica,

al complementarse y cohesionar ese fino tejido del discurso histórico y del arte.

Después de haber trazado y trabajado estos objetivos puedo asegurar que en este texto confluyen varias historias desde 1920 hasta 1947. Se engloba una parte del desarrollo del fotoperiodismo en estrecha relación con la industria editorial de nuestro país, se detectan con claridad algunas de las necesidades e innovaciones periodísticas, al igual que algunos de los usos sociales de las imágenes. Se develan también las relaciones laborales e ideológicas entre fotógrafos, periodistas y los dueños de las revistas. Se analiza el valor estético e informativo de las imágenes de prensa a través de una revisión detallada de diversas representaciones, todo ello observado a través del cristal de la lente de Enrique Díaz y de la labor de su agencia fotográfica, pues es su fotoproducción lo que le da fuerza y sentido al trabajo. Por ello puedo decir que se trata de un estudio monográfico más que biográfico.

Encuadre fotográfico

Me parece importante aclarar que para este trabajo no se estudiaron a fondo otros archivos fotográficos de prensa con la misma intensidad que el de Díaz, Delgado y García. En primer lugar, debido a la amplitud del acervo que se consultó, pues solamente en el Archivo General de la Nación revisé cerca de 15 000 negativos, además de estudiar diversos materiales hemerográficos que abarcaban 30 años de producción fotográfica, lo cual considero que se acerca al 80 por ciento del material publicado por Díaz Reyna. Los archivos contemporáneos al de Díaz están en proceso de estudio y aún no se dan a conocer los resultados más que parcialmente en algunos artículos. Por ello, el análisis comparativo de un acervo a otro no es una constante de este trabajo. El Archivo Casasola cuenta con cerca de 385,000 negativos pertenecientes a Agustín Víctor padre, Miguel, Ismael, Mario, Gustavo, entre otros hijos, sobrinos y primos, así como a las hermanas y esposas de los Casasola que se dedicaron al trabajo oscuro del laboratorio. A riesgo de cometer alguna equivo-

cación en la labor de alguno de ellos —pues hasta la fecha no se han deslindado con claridad los estilos de cada uno—, en ciertas partes del texto realizo algunos análisis estilísticos, pero me apego más al análisis de las propuestas visuales de Díaz en comparación con su propio proceso evolutivo, de una época a otra. El de los hermanos Mayo cuenta con más de cinco millones de negativos, lo que significa una gran labor para trabajarlo con intenciones comparativas. Se debe tomar en cuenta, además, el hecho de que los hermanos Mayo llegaron a México en 1939 (años después de que Díaz se iniciara en este camino profesional), y traían una formación europea que los distinguió de inmediato en el medio periodístico. Faustino Mayo lo declaró así: “Cuando nosotros llegamos a México, Enrique Díaz era el *non plus ultra* de la fotografía de prensa en este país.”⁸

En diferentes momentos del desarrollo del trabajo se introducen algunos de los fotógrafos contemporáneos a Enrique Díaz y asociados, como es el caso de Tina Modotti y Agustín Víctor Casasola, con la idea de ubicar el transcurrir gráfico de la época y con ello sentar las bases del trabajo que realizaba Díaz. La mención de las fotografías de agencias extranjeras, o de la posible influencia del cine en sus imágenes sirve para contextualizar, asimismo, el acervo visual que Díaz pudo elegir, aprovechar y modificar para enriquecer su propia expresión fotoperiodística.

La motivación por responder a las necesidades editoriales y de crear fotografías más incisivas, mordaces, agudas, sintéticas y con un discurso documental y plástico contundente imprimió un sello distintivo a las imágenes de Enrique Díaz y sus colaboradores. Este hecho se hizo más notorio conforme fueron adquiriendo mayor experiencia laboral y bagaje cultural y visual. Con esto me refiero al conocimiento que tenían de los trabajos de otros fotógrafos contemporáneos, tanto mexicanos como extranjeros.

El arranque de la labor gráfica de Enrique Díaz data de los años veinte y coincidió en algún momento con la llegada de Edward Weston y Tina Modotti a México. Estos fotógrafos ejercieron una fuerte influencia al sentar las bases para el arte fotográfico mexicano —como se

puede observar en la obra temprana de Manuel Álvarez Bravo o Lola Álvarez Bravo—, y en todos ellos es posible notar una intención estetizante y artística sobresaliente; por eso, a ellos sí se les puede considerar como vanguardistas. Incluso en la producción de Tina Modotti—de tendencia partidista de izquierda en sus últimos años en nuestro país—, es notoria en su propuesta plástica de avanzada, muy diferente a la realizada por Enrique Díaz.⁹ Los ámbitos eran distintos y las intenciones también lo fueron. Por ello, aunque Díaz conoció la obra de Weston y Modotti en su momento, su aprendizaje visual partió de otras fuentes adicionales. Algunas propuestas gráficas distintivas para su época las realizó Díaz en 1921, antes de la llegada de esos fotoartistas a México.

Díaz, Delgado, Zendejas y García tenían buenas relaciones con la mayor parte de sus colegas. Con los fotorreporteros Casasola, aunque tenían una fuerte competencia profesional, pues eran las dos agencias primordiales de la ciudad de México, mantuvieron una cordial relación en la que incluso se llegaban a prestar equipo fotográfico o a compartir reportajes exclusivos.¹⁰ También así con los hermanos Sosa y los hermanos Mayo, y con retratistas de estudio como el ruso-mexicano Semo y también con Silva. Los miembros de Fotografías de Actualidad conocieron y tuvieron contacto directo con las notas gráficas y fotorreportajes más impresionantes del periodo de las guerras mundiales, a través de las revistas para las cuales colaboraban asiduamente y de las agencias con las cuales tenían intercambios gráficos.¹¹ Estos elementos fueron configurando la formación visual de Enrique Díaz, quien también se enriqueció con las conquistas cinematográficas tanto de los alemanes como de los soviéticos y norteamericanos que habían llegado a México desde la década de los veinte y crearon un gusto particular en el público cinéfilo mexicano.¹²

Es necesario acentuar que gracias a la rápida difusión de las imágenes de prensa, era factible que entre los fotógrafos se influyeran visualmente, aún más si trabajaban para las mismas revistas, como es el caso de los Casasola, Díaz, Delgado, Zendejas y otros artistas de la lente.

Este estudio me ha permitido observar diversas imágenes de la época, y me percaté de que, en su género, Enrique Díaz fue pionero, por su audacia e innovación formal. Probablemente otros trabajos se acerquen a su estilo, parezcan similares, pudieran haberlo nutrido, pero la mayoría de las imágenes tiene una forma particular y peculiar de realización. El espacio editorial existía para experimentar e implementar una gran diversidad de géneros y los reporteros podían intentar obtener un lugar propio. No hay que dudar de que los fotógrafos se “fusilaran” el trabajo de otros, pero en las imágenes estudiadas es factible deslindar la factura de Díaz de la de los demás. Conocer detalladamente la evolución gráfica desde los aspectos técnico, formal, temático e ideológico de las imágenes de Díaz Reyna es una tarea que se desarrolla a lo largo de la tesis.

La intención no fue la de agotar el tema—imposible y titánica labor resultaría—, más aún cuando se carece de todo tipo de información historiográfica adicional. Además, procurar establecer elementos comparativos entre el acervo de Díaz y el Casasola puede implicar un estudio completamente distinto que se aparta de los objetivos fijados en primera instancia.¹³ Sin embargo, cuando se considera pertinente, en algunas partes del texto se comparan las imágenes de otros fotógrafos con las de Díaz, con el propósito de acentuar sus características particulares con respecto a los cánones decimonónicos y a otras referencias visuales de esa y otras épocas, para contextualizar su obra con mayor precisión. Con ello se pretende dar cuenta de las posibles vertientes de información visual que tenían Díaz y sus colaboradores, como parte de los rasgos fundamentales que reafirman y delimitan con mayor claridad el retrato de este personaje que descubrimos en cada paso, en cada imagen, en cada negativo que se presenta ante la mirada atenta.

Una serie gráfica con luz rasante

Después de una larga búsqueda de información, de recopilar material, de entretejer hilos

sueltos e interpretar datos, fue posible amplificar una semblanza biográfica de Enrique Díaz, la cual se presenta en el apartado: “Un retrato de ovalito”. Durante cuatro décadas (de los años veinte a los cincuenta) este fotorreportero produjo valiosos materiales que tanto por su calidad estética como documental e histórica era indispensable estructurar a través de un hilo conductor.

Al revisar las imágenes de cada periodo fue posible observar cambios sustanciales en la manera de resolverlas técnica, formal y temáticamente. Las interrogantes por resolver eran definir y esclarecer a qué se debían esos cambios gráficos de las imágenes, ya que podían responder a las necesidades editoriales y también a las intenciones del propio autor.

Reconocer las maneras de presentar fotográficamente las noticias en los años veinte, tanto en diarios como en semanarios, me permitió ubicar una primera categoría de análisis: *la nota gráfica*, es decir, el condensar en una sola imagen la información de algún evento, característica propia de ese periodo posrevolucionario. La experiencia de la Revolución había dejado una marca indeleble en las representaciones a partir de que se empezaron a tomar elementos de los enfrentamientos y a la vez de la vida cotidiana en el campo y la ciudad.

La fotografía de la Revolución Mexicana constituye una de sus etapas más brillantes, pues se separa de los estereotipos pictóricos y empieza a mostrarse como área independiente, deja atrás reglas caducas de composición para realizar una enorme renovación iconográfica. El cambio social violento producido por la Revolución transforma la realidad a tal grado que poco queda del viejo orden fotográfico.¹⁴

Desde ese momento se observan cambios sustanciales en el tipo de los sujetos fotografiados, así como las poses, las actitudes, los objetos, los temas y contextos que eran novedosos y distintos, por lo que los artistas de la lente transformaron necesariamente su manera de capturar las imágenes. Todavía faltos de expe-

riencia, los fotorreporteros salían por primera vez del gabinete, o aquellos que se formaron al calor de los balazos emprendían una búsqueda gráfica diferente, nacionalista y moderna.¹⁵

Es en el siguiente apartado: “Un viejo telón de fondo”, donde se pretende dar una visión del quehacer de Enrique Díaz durante el decenio de los veinte. Para ello fue necesario consultar y analizar una diversidad de revistas y diarios que probablemente publicaron imágenes del reportero y reconocer en cuáles colaboró.¹⁶ Fue necesario recurrir al método comparativo y a la estilística como herramientas propias de la historia del arte para comprobar su autoría, ya que la mayor parte de las fotografías de la época carecen del crédito correspondiente.¹⁷

Una minuciosa revisión del material gráfico que se conserva en el Archivo Díaz de esos años sirvió para identificar las cámaras usadas en los distintos momentos de su devenir profesional (la Graflex y la Speedgraphic en diferentes formatos), el tipo de lentes que prefería, así como sus formas específicas de trabajo. Con esta información detecté y reconocí la manera en que encuadraba la cámara, sus ángulos visuales, la manera de componer el espacio y su relación con los personajes fotografiados; también fue indispensable conocer la calidad gráfica en lo que se refiere al claroscuro, los matices, sus preferencias lumínicas y el uso de la profundidad de campo. Con estas herramientas, detecté algunas de las principales publicaciones con las que colaboró Enrique Díaz e identifiqué el tipo de imágenes que realizó. Gracias a ese detallado estudio entre las fuentes hemerográficas y las fotografías del archivo, fue factible descubrir la simiente de sus preferencias iconográficas, que con el tiempo desarrolló con mayor fuerza y le asignó un sello particular a toda su obra posterior.

A partir de establecer y conocer sus primigenias formas de trabajo, el reto era encontrar algunos de los reportajes más sobresalientes de Enrique Díaz, que mostrasen de manera ejemplar las modificaciones sufridas a lo largo de las siguientes décadas y poder confirmar así la hipótesis de que éste era un fotógrafo peculiar, a pesar de que compartía características comunes

con los demás reporteros de su época, pero con una diferencia sustancial que lo había hecho particularmente fecundo e innovador en sus obras.

Además, se detectaron en Díaz Reyna modificaciones paulatinas y las constantes en su trabajo informativo en plena concordancia con sus propuestas estéticas. Y considerando que “por supuesto, en el arte se producen abruptas rupturas y reacciones; no obstante, los estudios muestran que también aquí hay a menudo anticipación, mezcla y continuidad”,¹⁸ en el segundo supuesto se encuentra la obra de Díaz y con esta intención elaboré el texto de tal manera que se aprecien los cambios y la coexistencia de los distintos géneros fotográficos en las diferentes épocas de su desarrollo. Así, de las notas gráficas que condensaban en una sola imagen la nota informativa del día —en los años veinte—, se ve el cambio a los *fotorreportajes* en los treinta, los cuales se diferencian por presentar una secuencia gráfica que acompaña un texto o nota publicada. Además, con el desarrollo profesional de Díaz se ve el inicio de lo que más tarde otros fotorreporteros continuarían con mayor fuerza en el *fotoensayo*, donde es la propuesta del fotógrafo lo que cuenta y se publica a veces con pie de foto o sólo con un titular. Destacar esa diferenciación y explicarla en su propio contexto, a través del análisis de imagen que permite resaltar los cambios en la obra de Díaz, es lo que conforma la estructura general del texto.

Ésta es una de las contribuciones más importantes de la investigación, ya que tales categorías existen en la fotografía de prensa, sólo que “los términos reportaje fotográfico, secuencia fotográfica y ensayo fotográfico se utilizan sin una definición clara”.¹⁹ En este caso logré establecer y destacar su evolución, tránsito y diferenciación de un género a otro a través de la obra de Díaz Reyna. En el mundo de las imágenes no hay contradicción entre la existencia de un género y otro. En la fotografía en particular es posible ver que alguno de ellos puede predominar sobre el otro, pero no se extinguen ni desaparecen, sólo se presentan con más fuerza en un determinado periodo, dependiendo de las necesidades y de los usos sociales que imperan en la época. En este caso, descubrí que Enrique

Díaz es uno de los pioneros de este tipo de manifestaciones fotográficas y por ello resultó muy ilustrativo el estudio de su labor profesional.

Para delimitar el amplio universo al que me enfrentaba, decidí elegir un reportaje ejemplar, para desglosar las modificaciones que Díaz introdujo en el discurso visual en comparación con su trabajo anterior, es decir, de las notas gráficas al fotorreportaje. Después de un serio análisis del material con el doctor Aurelio de los Reyes, elegimos el reportaje gráfico de los cristeros en la ciudad de México, pues en él es posible observar una nueva intención gráfica y comunicativa de Díaz al capturar una secuencia de imágenes de un mismo tema a lo largo de más de tres años. Esa misma intención reporterial (término muy usado en la época), pretendo reforzarla y mostrarla al reconstruir la manera en que realizó Enrique Díaz la secuencia gráfica de Tina Modotti en 1929. Ambos estudios están detallados en: “Secuencias fotográficas: hallazgo inesperado”.

Posteriormente, y partir de un cuidadoso análisis, fue posible detectar que el momento más destacado de la carrera profesional de Enrique Díaz fue durante los años treinta. Fresco, innovador, audaz y con una enorme producción gráfica, fue motivado y respaldado por sus editores, con quienes compartía una posición ideológico-política democrática de centro derecha. En este lapso se hace evidente el encuentro afortunado de editorialistas y fotógrafos con la idea clara y contundente de otorgarle un lugar preferencial al material gráfico en las páginas de sus publicaciones.

En el capítulo “Reportaje gráfico: una búsqueda”, reviso esa estrecha y cómplice relación entre Enrique Díaz y Félix F. Palavicini en la revista *Todo* (1933-1937). En “El fotorreportaje: un estilo distintivo”, analizo la relación laboral de Enrique Díaz con los periodistas tabasqueños Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, principalmente en *Hoy* y *Rotofoto* (1937-1943), para abreviar en el reportaje estrella de Enrique Díaz al lado de los primos Llergo: el levantamiento de Saturnino Cedillo en 1938. Éste muestra el nivel de profesionalismo y audacia a que había llegado el fotógrafo. Es el momento más

destacado de su carrera profesional, que se produce durante la aparente apertura del cardenismo a la prensa nacional. Las imágenes de Díaz durante esos años son claras, contundentes, con una intención crítica, mordaz y aguda y con un claro dominio técnico que le ayuda a concretar la expresividad de la imagen. En este apartado también se analizan las consecuencias políticas y sociales de la publicación de ese fotorreportaje estrella. Es una apasionante historia que toca los matices ideológicos y políticos de la época y que redacté bajo el título: “Cuando se arriesga la vida y el prestigio fotográfico”.

Los planteamientos fotográficos en el terreno del periodismo estaban establecidos: el surgimiento, ascenso y auge del reportero Díaz Reyna se analizan y explican con la selección de obras realizada. Con este material se establece el límite temporal del estudio iconográfico de la obra de Díaz. Es decir, el análisis de imagen se realizó con materiales que abarcan desde 1919 hasta principios de los años cuarenta, época en que establece su estilo y lo recrea; el proyecto de investigación continuó con la revisión y análisis de la intensa labor que Enrique Díaz realizó en torno a las condiciones laborales de los fotoperiodistas y su necesidad de asociarse para la defensa de sus derechos, su mejoramiento y capacitación en 1946. El análisis de la obra del fotorreportero arrojó que en los años posteriores a los cuarenta tuvo una continuidad de esa época de oro, hasta que se empezaron a estandarizar sus imágenes a fines de los cincuenta, en términos de un fotoperiodismo poco crítico y que el mismo sistema empezó a absorber. Ese material en el que se pueden detectar algunas vertientes que dieron paso a la oficialización de la fotografía de prensa, no necesariamente en términos de un declive personal de Díaz sino de la misma prensa nacional, es un tema que será objeto de un estudio posterior.

De esta manera, en el texto “Fotografía de prensa en México. Un acercamiento a la obra de Enrique Díaz, Enrique Delgado y Manuel García”, busco forjar una trama y urdimbre con el tejido intracapitular para reconocer las modificaciones que sufrió la nota gráfica, hasta llegar a imponerse el fotorreportaje y bocetarse la

presencia del fotoensayo como elementos discursivos importantes dentro de las publicaciones periódicas mexicanas de la época, elementos que Enrique Díaz desarrolló como pionero de su momento con gran maestría, pero que otros reporteros también realizaron con sus propios medios, recursos y expresiones gráficas. También se analiza la coexistencia de esos géneros fotográficos y su paulatino desplazamiento en los semanarios —sin desaparecer del todo—, ya que el fotógrafo pretendía satisfacer las necesidades de acuerdo con el tipo de noticia, artículo, ensayo o interés particular del editor, al tiempo que crear imágenes de acuerdo con su intención o posibilidades iconográficas.

Consideré que el trabajo no estaría completo si no se tocaba al fotógrafo de prensa de esa época desde su perspectiva profesional, por lo que, en “Fotorreportero de corazón”, expongo algunos elementos en torno a la formación y condiciones laborales de estos trabajadores del tripié y la cámara en los años cuarenta. Se estudia la necesidad de capacitación, de mejores condiciones de vida y de trabajo para los fotógrafos, premisas que promueven la creación de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa en 1946. En ese apartado final se relata una de las más importantes exposiciones de fotógrafos de prensa en México, realizada en 1947 en el Palacio de Bellas Artes, con lo cual se pretende establecer el auge de la profesión aunado a la necesidad de revaloración y de prestigio que ese gremio demandaba. La síntesis que presento en el apéndice de los artículos publicados por Antonio Rodríguez concernientes a dicha exposición permite reconocer a algunos de los principales protagonistas gráficos de la prensa nacional de esos años, así como la inclusión de algunos elementos fundamentales que propuso para la fotocrítica mexicana.

Propuesta para una apreciación fotográfica

A lo largo de esta investigación sobre fotoperiodismo mexicano, las imágenes se valoraron

desde su aspecto documental histórico y estético. Es por ello que el proceso de investigación fue muy peculiar y podría decir que hasta *sui generis*, ya que se basó en las fotografías como fuentes directas de información (negativos y positivos), en estrecha relación con la hemerografía, la historia oral y la bibliografía concerniente. Ante la carencia de estudios similares en la historiografía nacional, fue necesario implementar los recursos metodológicos que más convinieran a los intereses y objetivos de la investigación. No partí de antemano de una fórmula o esquema de análisis, sino que se fue orquestando y diseñando conforme avanzó el proyecto y respeté el ritmo y características de esa evolución. Estoy segura de que gracias ello se enriqueció la lectura e interpretación gráfica con una diversidad de enfoques, propuestas y resignificaciones.

Además, si se considera que:

La historia del arte no dispone de un método de investigación unitario, aplicable a todos los problemas y prometedor siempre del mismo éxito. La historia del arte se plantea cometidos de muy diversa especie, procura cumplirlos por diversos caminos y encuentra respuestas más o menos satisfactorias a los problemas que se presentan. En primer lugar, trata de retrotraer a su conexión histórica originaria de la obra de arte o el grupo de obras de arte que constituyen el objeto de su investigación, trata de fijar el momento y lugar de su nacimiento, la identidad de sus autores, la escuela o el movimiento del que procedían, la clase social y el influjo de sus destinatarios, las condiciones de los encargos en que se basan y otras circunstancias semejantes. La historia del arte, finalmente, trata de insertar las realizaciones singulares en la historia evolutiva de un estilo o una personalidad, es decir, trata de unir las entre sí como eslabones de una cadena.

El trabajo histórico-artístico se compone, en una palabra, de investigación de hechos y de crítica estilística, de la construcción de una conexión histórica basándose

en datos externos y de la complementación de los hechos así enlazados basándose en la propia evidencia; se trata de dos procedimientos que deben completarse constantemente, pero que en la práctica se entrecruzan a menudo y son valorados de ordinario de muy distinta manera.²⁰

Es reciente el interés por estudiar las fotografías como fuente de información de primera mano y se han aplicado diversas metodologías para obtener de ellas una mayor información. Por sus características técnicas de realización se les considera testimonios directos de la realidad tangible. Sin embargo, es imprescindible tener información del autor y de aquellos elementos que intervinieron en su creación, como su inserción en un contexto dado, que la convierten en un producto artístico y cultural de una época determinada. Los elementos intrínsecos y extrínsecos a la imagen pueden permitir una lectura más profunda y certera, así como obtener mayor información del momento histórico en que fue realizada.²¹

La importancia del análisis de las fotografías como un objeto estético rebasa el uso que algunos especialistas de las ciencias sociales le han conferido, al sólo verlas como documentos históricos, antropológicos o sociales. Entendiendo por estética "la doctrina de lo sensible" (definición realizada en 1750 por Alexander G. Baumgarten), es decir, la disciplina que estudia la relación del hombre con la naturaleza y los objetos, esta relación estética se establece con diferentes clases de objetos como son los artísticos, artesanales, industriales, naturales, actividades y objetos estéticos humanos. Se comprende como una forma de respuesta del hombre frente a la naturaleza que implica un juicio de valor o un juicio estético, por lo tanto tiene un objeto y un sujeto de estudio.²² Existen varios niveles en lo que se refiere a sinónimos de lo estético. El primero comprende lo sensible, lo expresivo y lo gráfico. El segundo incluye a lo plástico, lo musical, lo literario, lo poético, lo teatral. Desde esta perspectiva es importante reconocer el nivel expresivo y gráfico de las imágenes fotográficas en estudio.

Por otro lado, la necesidad de establecer un método para el análisis visual de las fotografías implica recurrir a diferentes vertientes de apreciación que nos aproximen a la información que se puede y necesita obtener;²³ pues el investigador requiere adecuarse a las posibilidades discursivas de la imagen, así como saberle preguntar al documento aquello que puede responder.

Estos métodos no han existido, si es que ya existen, hasta tiempos muy recientes, y tanto los criterios como los métodos están dependiendo de una situación personal del historiador, que elige un modelo de historia del arte adecuado a la formación mental en que se ve inmerso.²⁴

El recurso metodológico para el examen de las imágenes lo realicé desde diferentes propuestas complementarias. No opté de antemano por ninguna de ellos, dado que la investigación requería de diferentes vertientes e interpretaciones y se necesitaba que las fuentes compartieran su información, en un complejo discurso en el que debería reconocer elementos como el devenir del fotoperiodismo visto a través de un personaje peculiar; la historia de los procesos editoriales en determinada época; la reconstrucción de algunos hechos trascendentes de la vida nacional, a la par de conocer los planteamientos estéticos de las imágenes de Díaz y asociados. En todo este proceso, las imágenes tuvieron un papel sustancial al ser documentos de primera mano.

Conocer la importancia de algunas teorías del arte fue parte de la estructura fundamentalmente invisible de este trabajo. En su estudio preliminar en torno a la teoría social del arte, Rita Eder y Mirko Lauer hacen un concienzudo análisis de las diferentes corrientes que han existido y subrayan la importancia e influencia de esta teoría con todos sus matices y diferencias en el mundo europeo, norteamericano y latinoamericano, lo cual resulta piedra angular para comprender los pros y los contras de las diferentes posturas y propuestas de nuestra época. Además, estoy convencida de que sin un estudio desde la perspectiva social del arte,

no se comprenderían a profundidad los problemas de una época dada y su fotoproducción:

...interesa primordialmente la sociología de la fotografía, pero sin descuidar sus posibilidades artísticas específicas, su historia y su tecnología. Aquí habría que incluir el uso de la fotografía como instrumento de las ideologías políticas, porque la fotografía es a la vez producto, vehículo, y productora de ideologías.²⁵

En este sentido, el método sociológico que propone Arnold Hauser es fundamental, pues forma parte de los planteamientos que permiten ubicar temporal y espacialmente el trabajo de cualquier artista o fotógrafo. Éste es caso de la labor de Díaz Reyna y colaboradores, pues: “todo en la historia es obra de individuos, pero que los individuos se encuentran siempre temporal y espacialmente en una situación determinada, y que su comportamiento es el resultado, tanto de sus facultades como de su situación”; además, porque desde el punto de vista de las imágenes es necesario comprender “la condición ideológica de la obra artística, es decir, hasta que se expresara el pensamiento de que consciente o inconscientemente, el arte persigue siempre un fin práctico y es propaganda clara o encubierta”.²⁶ Elemento útil si se considera que la labor de Enrique Díaz estuvo estrechamente vinculada a la de sus editores, como Félix F. Palavicini y los periodistas Regino Hernández y José Pagés Llergo.

Por otro lado, la historia del arte ha sufrido fuertes modificaciones, pues en el siglo pasado se concebía el historiar el arte como la realización de la biografía del artista, emulando su imagen con la de un gran creador o genio, y el análisis de la obra quedaba relegado. Este género, muy cuestionado por los teóricos sociales del arte, recientemente ha sido rescatado desde otra perspectiva ya que ahora se ubica al artista como un ser social y con una intención ideológica o personal que también puede tener una definitiva influencia en la obra estudiada. El caso de la investigadora norteamericana Sally Stein es ejemplar, por la manera en que ha res-

catado la vida de la fotógrafa Dorothea Lange a partir de analizar y comprender una serie de particularidades físicas, emocionales y personales que determinaron la formación de una buena parte de su obra.²⁷ La semblanza biográfica de Enrique Díaz conforma una parte imprescindible de la misma investigación y, como resultado de ello, se convirtió en el personaje principal de este trabajo. Es aquí donde se ejemplifica el fluir de la información conforme avanzaba el proyecto, pues se permitió que los personajes desempeñaran sus papeles históricos sin forzar, excluir o engrandecer gratuitamente a ninguno de ellos.

Otra de las principales tareas del proyecto fue la de identificar una serie de elementos importantes para la comprensión no sólo de la obra de Díaz y asociados, sino para reconocer sus posturas laborales, gremialistas e ideológicas que determinaron en gran medida su producción gráfica, así como establecer algunos elementos básicos del desarrollo profesional del fotógrafo y con ello dar cabida a identificar el uso social de las imágenes y sus intenciones primigenias. Estos elementos fueron fundamentales durante el desarrollo del trabajo, pues me permitieron reconocer los matices del personaje y reconocer las causas que lo llevaron a modificar sus imágenes en ciertos momentos de su desarrollo. Asimismo, me permitieron valorar y realizar una lectura e interpretación más profunda de su obra.

Conocer algunos factores de la vida cotidiana que pudieron influir en su devenir profesional también fue importante al reconstruir la vida de Enrique Díaz, como su gusto y afición por los juegos de mesa, que explica en gran medida el uso de algunos pies de foto como: *Par de ases* y *Machetazo a caballo de espadas*. Y con mayor fuerza su carácter amable y sus grandes carcajadas, que tiñeron toda su obra de un gran sentido del humor y que le permitieron fotografiar los más diversos personajes en actitudes frescas y encantadoras:

La desvalorización de lo real, o de lo pretendidamente real, en que consiste lo cómico, es un fenómeno social. La comicidad

reviste, pues, un carácter social, como lo reviste su opuesto: la seriedad. Una y otra ocupan espacios sociales distintos que no son, por supuesto, intercambiables. La seriedad es más propia de “los de arriba”; la comicidad llega a convertirse en un patrimonio de “los de abajo”.²⁸

Son esos rasgos de su vida personal lo que hace fundamental retomar las aportaciones que se han realizado desde las ciencias sociales, pues “la historia del arte está dependiendo de métodos de la historia general”,²⁹ y por su utilidad y concierto con el planteamiento de este trabajo, retomo la propuesta del francés Philippe Ariès en lo que se refiere al estudio de la historia de la vida privada:

No hay dentro ni fuera. Y el mundo exterior se encuentra vinculado al interior de manera orgánica. La vida privada sólo tiene sentido en relación con la vida pública, y su historia es ante todo la de su definición. Equivale a expresar la complejidad de una historia que debe comprender a la vez cómo la vida privada se constituye y se conquista sobre una existencia generosamente colectiva y cómo se organiza en el interior de sus fronteras. Programa, a decir verdad, tanto menos accesible cuanto que haría falta además permanecer atento a las diferencias que provinieron de los medios sociales y de las tradiciones culturales.³⁰

Por otro lado, desde la perspectiva semiótica, si bien se conocen los planteamientos de Roland Barthes en torno al análisis de la imagen, no se utilizaron con el mismo sentido que el estudioso francés propone. Si bien entre ellos destacan aquellos procedimientos de connotación como: la pose (sujeto), los objetos (su sentido y fuerza), la fotogenia (embellecimiento de la imagen), el esteticismo (códigos y símbolos) y la sintaxis (secuencia de imágenes), estos elementos fueron usados pero inmersos en un contexto general de la producción fotográfica de Díaz y en estrecha relación con las imágenes publicadas

por sus editores. Es Roland Barthes uno de los teóricos semióticos que más ha trabajado la fotografía y por ello resulta importante su conocimiento en el análisis, pero con una perspectiva práctica aplicada.³¹ Sin embargo, no ha sido la elección metodológica, pues “el estructuralismo, actualmente, es una disciplina con demasiadas contradicciones teóricas y poca utilización práctica en el campo de las artes plásticas”.³² Pero además, estas categorías las fue sugiriendo el mismo material conforme avanzaba la investigación; no hubo necesidad de recurrir a ellas forzando el discurso propio de las imágenes, y con ello quiero subrayar la importancia de leer entre fotos, entre esos signos del blanco y negro y por entre el tejido fino de las fuentes que proveen al investigador de sus propios elementos.

El análisis iconográfico también enriqueció la lectura de las imágenes, pero se adecuó al estudio de la fotografía. El estudio minucioso del retrato individual y colectivo que realizó Díaz, y su manera peculiar de tomar a algunos personajes como los niños, los payasos, las actrices, los políticos permitió determinar su actitud del sentido del humor crítico-humanístico hacia una serie de problemas sociales y políticos que se presentan, de una forma u otra, a lo largo de toda su obra.

Un aspecto metodológico que sí utilicé desde el inicio de la investigación proviene de mi propia experiencia profesional en el campo de las artes plásticas y de la práctica fotográfica desde hace varios años. Es un método que ha sido de gran utilidad para comprender las obras desde la perspectiva de la producción y creación y no solamente desde la contemplación externa y ajena al autor. Para llevar a cabo esta labor, es importante considerar una serie de factores que pueden también ayudar a la investigación, recordando que no son documentos imparciales y objetivos de la vida. En este sentido, sí deseo recalcar el hecho de que las fotografías son realizadas por la mano humana, que detrás de la imagen está la figura de quien dirige la lente, coloca la cámara, apunta el encuadre y dispara el obturador. Aunque el recurso sea mecánico o electrónico, los sueños, anhelos, sentimientos,

juicios éticos y deseos más recónditos se manifiestan de manera nítida o borrosa en la imagen —al igual que en cualquier otro documento histórico—. Además, es necesario tener presente el vínculo que mantiene la fotografía con el arte, en lo que respecta a la vertiente subjetiva de interpretación. Por ello, me interesa subrayar el aspecto autoral de las imágenes, porque si bien a veces se tiene cierta noción del creador, por lo general se pasan por alto sus primigenias intenciones.

Este método empírico, en lo particular me ha sido de gran ayuda para desentrañar el discurso visual de la imagen y su carácter estilístico y se trata de crear empatía con el autor. Es lo que suelo llamar “ponte en el zapato del otro”, o mejor dicho en el “tripié del otro”. Es una forma muy natural de trabajar, sin mayores barroquismos y que aporta grandes frutos cuando uno procura comprender algunos elementos como: si el equipo utilizado influía en los resultados obtenidos, si el ángulo elegido, el encuadre y composición que propuso significaban algo en su época, respondían a los cánones establecidos o rompían con ellos; asimismo se analizan las posibles dificultades que enfrentó el fotógrafo en el momento de disparar el obturador, los elementos primordiales en la concepción y en los resultados de las imágenes, ya que no son meramente fortuitos, así como el sentido que les confirió y cuáles eran las necesidades a satisfacer —editoriales, comerciales, de encargo, estético-personales, etcétera—. Es decir, además de los aspectos antes mencionados es importante contemplar la perspectiva histórica y social de su creación. Pues, si leemos las fotografías con los ojos de nuestro fin de siglo, estamos siendo incapaces de comprenderlas como productos de una época determinada, y con ello se pierde la posibilidad de rescatar elementos valiosos, por la ceguera de nuestra visión posmoderna.

Considero que en este sentido son muy útiles la poética y el género epistolar, siempre y cuando el especialista pueda localizar elementos testimoniales del fotógrafo en torno a su obra. Este material será información primordial, pues dará grandes haces de luz para compenetrarse

más en la representación y en su metalenguaje. Ello significa poder palpar de cerca sus intenciones, establecer si logró o no su cometido, o si la obra fue más allá de su creador. También ese tipo de textos enriquece la información no sólo particular, sino de los acontecimientos, preocupaciones, intereses o actos creativos de personajes contemporáneos.

Tal forma de acercarse a las imágenes es una propuesta personal que parte de mi experiencia en el campo fotográfico, en el cual pude percatarme de la carencia de conocimiento de la mayoría de los teóricos en torno a las complejidades técnicas por las que atraviesa el fotógrafo en las diferentes etapas de realización de sus imágenes. Por ello, rescato de manera intencional la labor a la que se enfrentaron los fotoreporteros y el aprovechamiento de los recursos materiales en los momentos de la realización.

A pesar de que la fotografía en tanto documento histórico, social y estético tiene aún una larga trayectoria que recorrer, esta investigación es un intento útil y coherente de estudio de las imágenes que se inserta en el contexto de la historia cultural de nuestro país. Aún queda un largo trecho de trabajo, y las diversas disciplinas sociales aportarán otros elementos de análisis para enriquecer la lectura de las fotografías. Sin embargo, no se debe perder de vista que el arte, al ser polisémico, depende de los objetivos e intereses que se tengan en el momento de historiar la representación. A su vez, es necesario recordar que la lectura de la fotografía, como cualquier obra de arte, se modifica según el contemplador, el lugar donde se exhiba o publique, la época en que se analice, pues al recontextualizarla se resignifica. Como especialistas de la imagen debemos rebasar el acto de ver, para ejercer la observación y la contemplación. Un análisis riguroso implica detectar los mínimos detalles con que nos provee al historiador, ya que: "al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de qué vale la pena mirar y qué tenemos derecho a observar. Son una gramática y, aún más importante, una ética de la visión".³³

Rescate obligado

Efectivamente lo que resalta en él, lo que, por raro, adquiere relieve de cosa inusitada, es su calidad humana, y eso, como la luz, sólo puede ser juzgada por las reacciones que provoca en los otros. [...] Díaz, en efecto, es el símbolo de un gremio formado por gente digna, que labora con entusiasmo y eficiencia por el desarrollo de la patria. Por ello, como un símbolo de dignidad, de rectitud, de calidad humana, de valor profesional, el gobierno, la prensa de México (¿por qué no el público?) deben a Enrique Díaz un merecido homenaje.³⁴

En ese mismo tono de realizar un merecido homenaje, el objetivo de esta investigación de siete años es rescatar la obra de un personaje que dedicó su vida a la fotografía y que legó uno de los acervos documentales más importantes para el estudio histórico-estético de la fotografía mexicana. El acervo en sí preserva una historia que es necesario rescatar y articular con sus ires y venires, sus mitos y leyendas, sus excepcionales y comunes formas de trabajo por los elementos formales y temáticos que introdujo su autor en la fotografía de la época y por la manera en que innovó las imágenes, pero también por la forma en que empezó a estandarizar y a crear elementos convencionales que se convirtieron con el tiempo en fórmulas fotoperiodísticas.

A través de la figura de Enrique Díaz se pretende revalorar a un gremio muy olvidado y descuidado por la historia de la fotografía y del arte mexicanos. Este fotógrafo forma parte primordial de ese devenir histórico por su capacidad de trabajo y por las transformaciones y propuestas visuales que hizo dentro del periodismo gráfico. La actitud empresarial que siempre tuvo le valió proponerse cada vez mayores retos y convertirse en un audaz reportero dispuesto a enfrentar cualquier condición con tal de obtener una exclusiva. Díaz forma parte de ese cosmos y se distingue por su amor y dedicación al trabajo. Esta historia se les debe, también, a ese sector de los fotógrafos que hoy pueden ir a la

búsqueda de su herencia visual, para localizar los antecedentes de su actividad y encontrarse con gratas sorpresas en este camino del periodismo gráfico mexicano.

Inicié la investigación y posteriormente desarrollé el proyecto doctoral con un gran gusto y un cierto encanto por el material gráfico de la agencia de Enrique Díaz. Al cabo de estos años de estudio y de estar conectada con mi personaje tan intensamente, preocupada por comprenderlo, por descifrar sus imágenes, intenciones y deseos, se convirtió no sólo en un objeto de estudio y análisis, sino en una parte importante de mi vida. Era un hombre sencillo con oficio y una gran vocación. Su labor lo convirtió en un buen representante de su gremio y de las transformaciones que sufrió el fotoperiodismo mexicano. A través de su obra es posible observar el cambio de los gestos hieráticos y rígidos pronunciados en la fotografía del siglo XIX, a la posibilidad de retomar las lecciones que la Revolución mexicana dejó en las placas de cristal y con ello la instauración de una forma más sencilla, fresca y cotidiana de imprimir las noticias. Díaz forma parte de una nueva generación de fotoperiodistas que surgieron y se consolidaron durante el periodo posrevolucionario. Su independencia laboral le dio un sesgo de libertad para tratar ciertos temas, soluciones y propuestas expresivas en su época, y desde el objetivo de su cámara observó la realidad noticiosa y la imprimió experimentando nuevas formas y estilos lejanos a cualquier referencia pictórica al aprovechar los recursos meramente fotográficos.

Espero que esta labor rinda un merecido homenaje a este olvidado personaje de nuestra historia fotográfica, a la vez que arroje luz sobre los procesos que conciernen a la historia de la

fotografía de prensa mexicana. No es una investigación convencional en términos de sus fuentes y el manejo de la información; no sólo por la cantidad de imágenes revisadas, sino por ordenarlas, emitir una lectura, evaluarlas, resignificarlas y dar nuevas perspectivas e interpretaciones originales. Es un estudio pionero en su género, pues, paralelamente, recrea una parte de nuestra historia gráfica, redescubre algunos procesos del periodismo nacional, valora la obra de un fotógrafo en particular y analiza los cambios que se aprecian en su producción de acuerdo con las características de su época y al contexto en el que se desarrollaron.³⁵ Asimismo, aporta elementos indispensables para esclarecer que nuestro fotoperiodismo tuvo una evolución particular y generó sus propias aportaciones estéticas y documentales; y aunque estuvo vinculado de alguna manera con el exterior, las condiciones en las que se desarrolló son muy distintas a las de países como Europa y Estados Unidos. En el texto se proponen distintas formas de acercamiento a temas y problemas no abordados con anterioridad en México, y con ello se salda una parte de la gran deuda contraída con la historiografía. También se descubren principios, constantes, actitudes y formas de trabajo (de los fotógrafos, de los editores, de la sociedad) de una forma particular de aprehender la realidad.

Con ello quiero invitar al lector para que se entusiasme en conocer el devenir y la obra de este silencioso, modesto, productivo y genial reportero; y que también se introduzca en la comprensión de una época que transformó las formas de hacer, de ver y de crear los reportajes gráficos, ya que allí se encuentran los antecedentes de nuestra fotografía actual.

Notas

¹ El señor Jorge García Taylor, hijo de Manuel García, fue quien llevó a efecto el contrato de compra-venta del material, ya que al morir su padre en 1980, fue necesario desalojar el lugar que ocupaban la oficina y el acervo desde 1920. Por ello, lo llevó a la casa de su madre, donde permaneció por varios meses, hasta que se concretó la transacción. La manera en que la familia de Enrique

Díaz se enteró de la venta del acervo fue a través de la televisión, del programa de noticias de Guillermo Ochoa, lo que implicó un problema en la cesión de derechos entre las familias, que se resolvió con la participación de abogados.

² Las mismas cajas originales que en su tiempo y forma albergaron negativos de vidrio o acetato, así como

papel virgen, han conservado hasta ahora los negativos con un orden temático-cronológico. Los encargados de la Sección Gráfica del Archivo General de la Nación, Adelina Arroyo y Carlos Contreras, elaboraron un instrumento de consulta con base en el orden preestablecido por Enrique Díaz; también intervinieron en su formación los fototecarios Enrique Cervantes y Manuel Díaz, a quienes agradezco su colaboración en las diversas faenas del archivo.

³ S. R. Ross, *Fuentes para la historia contemporánea de México. Periódicos y revistas*, México, El Colegio de México, 1965, vol. I, p. VIII.

⁴ Sobre las metodologías empleadas para el análisis estético e histórico de la imagen, véase el capítulo II.

⁵ A excepción de algunos textos en catálogos y artículos realizados por Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández en torno a Agustín Víctor Casasola, en el momento de iniciarse el trabajo no había ninguna otra referencia bibliográfica sobre el fotoperiodismo mexicano. Obras importantes para la historia de la fotografía como la de Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cultura Contemporánea de México), 1944, y la de J. Mraz, *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996*, México, Centro de la Imagen, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, aparecieron una vez concluido el presente estudio y realizada la primera redacción. A pesar de la valiosa información que aportan, aún no se conoce a fondo la labor y desarrollo de los reporteros gráficos que trabajaron en México en los años veinte y treinta. Por ende aún no se cuenta con una historiografía complementaria.

⁶ Véase J. Mraz, *Ensayos sobre historia gráfica*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (Cuadernos de trabajo, 22), 1996.

⁷ La tesis fue presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, el 17 de junio de 1997. El título de la misma quedó, de esa manera, sin incluir a Zendejas, pues en el momento del registro del proyecto aún no aparecía el personaje en la historia de la agencia. Para mayor información véase el capítulo III: "Un retrato de ovalito".

⁸ Entrevista de Faustino Mayo con la autora, el 26 de agosto de 1990.

⁹ Véase M. Figarella Mota, "Edward Weston y Tina Modotti. Su inserción dentro de las estrategias del arte posrevolucionario", México, tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

¹⁰ Para mayor información véase, de la tesis de doctorado, el capítulo IX: "Fotorreportero de corazón".

¹¹ Años después Díaz contrató el servicio de la International News Company, la cual le enviaba imágenes del frente de guerra europeo.

¹² Véase, de la tesis de doctorado, el capítulo IV: "Un viejo telón de fondo"; se traza con mayor precisión la for-

mación visual de Díaz desde los años veinte. Sobre la influencia del cine en la vida cotidiana, véase A. de los Reyes, *Bajo el cielo de México (1920-1924)*, op. cit., pp. 263-305.

¹³ Del Archivo Díaz, Delgado y García revisé el material concerniente a los años de la Revolución y parte de los años veinte y treinta. Del Fondo Casasola, revisé paralelamente sólo temas muy específicos para poder tener una referencia gráfica entre ambas agencias. El estudio detallado del Fondo Casasola se está llevando a cabo por parte de investigadores de la Fototeca Nacional de Antropología e Historia, e incluso uno de sus investigadores está estudiando el esclarecimiento del estilo de Miguel Casasola para diferenciarlo de su hermano Agustín Víctor; el de los hermanos Mayo lo ha revisado John Mraz y ha publicado algunos artículos; de Nacho López el estudio también lo realiza John Mraz—su libro aún está inédito— y por otra parte Alejandro Castellanos, quien trabaja el material teórico y gráfico que Nacho López reunió a través de los años. Véase "Nacho López: acercamiento a su fotografía crítica y pedagógica", *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 4, núms. 5-6, primavera de 1993, pp. 21-30.

¹⁴ R. Eder. "El desarrollo de temas y estilo de la fotografía en México", en *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública/FONAPAS, 1978, p. 33.

¹⁵ Como referencia véase R. Monroy, "De la cámara obscura a la instamatic. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía", México, tesis de licenciatura en Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, y R. Monroy, "El tripié y la cámara como galardón", en A. Saborit et al., *La ciudadela de fuego. A ochenta años de la Decena Trágica*, México, 1993.

¹⁶ Se revisaron cada una de las subcajas del Archivo Fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García, desde los años de 1910 hasta 1920 y se estableció que la mayor parte del material de la Revolución no fue realizado por Díaz, lo cual permitió detectar el año en que éste comenzó a trabajar profesionalmente, pues en las placas de vidrio aparece su firma.

¹⁷ Para localizar los materiales de Enrique Díaz publicados en las más sobresalientes revistas de la época se revisaron los negativos y se compararon con las imágenes publicadas. Para ello, fue necesario aprender y reconocer las soluciones técnico-formales y temáticas del fotógrafo; esta ardua labor tuvo grandes frutos.

¹⁸ M. Schaphiro, *Estilo*, Buenos Aires, Paidós, 1962, p. 11.

¹⁹ Véase H. Schöttle, *Diccionario de la fotografía, técnica, arte, diseño*, Barcelona, Blume, 1982.

²⁰ A. Hauser, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Madrid, Guadarrama (Punto Omega, 53), 1975, pp. 255-256.

²¹ Véase A. Castellanos y H. Chávez, "La crítica de la fotografía", *Revista de la Escuela Nacional de Artes*

Plásticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 3, núms. 13 y 14, invierno de 1991-1992, pp. 31-37; R. Monroy Nasr, "Elementos básicos para la crítica fotográfica", *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 4, núms. 15-16, primavera de 1993, pp. 41-46.

²² Véase A. Torres Michúa, "Arte, artesanía y arte popular", *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, año 1, núm. 3, abril de 1985, pp. 19-26. Para abundar sobre el tema véase A. Sánchez Vázquez, *Antología de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972; A. Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992.

²³ Entre las vertientes de apreciación estética que propone Armando Torres Michúa se encuentran: la propuesta plástica, la técnica, la formal, la temática, la histórica-estilística, la estética-poética, la económica, la ideológica-política, la sociología del arte, la teoría de la información y comunicación, la psicológica y psicoanalítica, la teoría del arte y la crítica del arte. Véase Taller Comunicación Visual, "Sobre la crítica de arte", *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 2, núm. 5, julio de 1987, p. 15.

²⁴ J. Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la historia del arte*, 2a. ed., México, Anthropos, Editorial del Hombre, 1984, p. 41.

²⁵ R. Eder y M. Laurer en *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 55.

²⁶ A. Hauser, *op. cit.*, pp. 6 y 13. Véase A. Hauser,

Sociología del arte, 2 vols., Madrid, Guadarrama, 1975, 468 y 565, respectivamente.

²⁷ Véase "Peculiar Grace. Dorothea Lange and the Testimony of the Body", en S. Stein *et al.*, *Dorothea Lange. A Visual Life*, Irvine, University of California, 1991, pp. 58-81.

²⁸ A. Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, *op. cit.*, pp. 231-233.

²⁹ J. Fernández Arenas, *op. cit.*, p. 21.

³⁰ P. Ariès *et al.*, *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1989, vol. V, pp. 16-19.

³¹ Véase R. Barthes, *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1976, pp. 115-126. La metodología estructuralista ofrece una gran variedad de propuestas, pero el lenguaje aún es muy críptico y no siempre se presta al análisis o descripción de una representación. En el caso particular de la obra de R. Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, el autor presenta una serie de puntos que son muy subjetivos en su apreciación, y por ende es difícil aplicarlos. Sin embargo, en el capítulo IV hago una referencia directa a lo que Roland Barthes propone como *punctum*.

³² J. Fernández Arenas, *op. cit.*, p. 129.

³³ S. Sontag, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p. 13.

³⁴ s. a., "Ases de la cámara. Fotógrafo admirable compañero ejemplar, hombre excepcional. XIX. Enrique Díaz", *Mañana*, núm. 165, 26 octubre de 1946, pp. 28-31.

³⁵ Véase J. Mraz, *Ensayos sobre historia gráfica*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (Cuaderno de trabajo, 22), 1996.

