

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**FOTOGRAFIA DE PRENSA
EN MEXICO:
UN ACERCAMIENTO A LA OBRA
DE
ENRIQUE DIAZ, DELGADO Y GARCIA**

TESIS QUE PRESENTA REBECA MONROY NASR
PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE



DIRECTOR Y TUTOR:
CONSULTORES:

DR. AURELIO DE LOS REYES
MTRA. RITA EDER
MTRO. XAVIER MOYSSEN



Ciudad Universitaria, 1997.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Se enamoró el viento...

Luis Rius.

A Juan

y

Camila

In memoriam

Mariana Figarella Mota

Dedicada y entusiasta historiadora de la fotografía.

Indice

<i>Agradecimientos</i>	<i>pág. 11</i>
<i>I. EN FOCO</i>	<i>pág. 17</i>
- <i>Nitidez visual</i>	
- <i>Encuadre y amplificación</i>	
- <i>Desempolvar recuerdos</i>	
<i>II. INTERLUDIO FOTOGRAFICO</i>	<i>pág. 47</i>
- <i>Elecciones metodológicas</i>	
- <i>Con el cuentahilos en la mano</i>	
<i>III. UN RETRATO DE OVALITO</i>	<i>pág. 77</i>
- <i>Una labor protagónica</i>	
- <i>Una agencia de primera</i>	
- <i>De la leyenda al anonimato</i>	
<i>IV. UN VIEJO TELON DE FONDO</i>	<i>pág. 125</i>
- <i>Con la cámara al hombro</i>	
- <i>Para la posteridad</i>	
- <i>Pst, pst, un momentito por favor</i>	
- <i>El ojo entrenado</i>	
- <i>Dejad que los niños...</i>	



V. SECUENCIAS FOTOGRAFICAS:

HALLAZGO INESPERADO

pág. 201

- La ropa sucia...
- Vericuetos de un magnicidio
- En el banquillo de los acusados: el juicio
- Intermedio fotográfico
- Prosigue el juicio
- Fotorreportaje de un crimen

VI. REPORTAJE GRAFICO: UNA BUSQUEDA

pág. 281

- Una importante aportación gráfica
- La contribución al esfuerzo editorial
- Divina transición: notas, reportajes y ensayos fotográficos
- Las exclusivas y fotoportadas
- Un poco de Todo

VII. EL FOTORREPORTAJE:

UN ESTILO DISTINTIVO

pág. 345

- ¡Nace ¡Hoy!
- Decisión y voluntad obreras
- Es para ¡Hoy!
- Retratos modernos, periodismo inquieto
- El que parte y reparte...
- Fotografía y caricatura: Rotofoto en la noticia

VIII. CUANDO SE ARRIESGA LA VIDA Y
EL PRESTIGIO FOTOGRAFICO

pág. 421

- Retrato de un caudillo
- El ocaso de un caudillo agrarista
- Los rebeldes de carne y hueso
- Un as en acción: tras la huella del enemigo
- En la feria de las pasiones'

IX. FOTORREPORTERO DE CORAZON **pág. 491**

- Fotógrafos unidos, jamás serán...
- De la rotativa al Palacio de Bellas Artes
- Trilogía fotográfica
- La cámara se impuso

X. LOS ULTIMOS DISPAROS **pág. 533**

- Fin del rollo

XI. APENDICE **pág. 569**

- Decanos de la fotografía de prensa
- De humilde cuna y noble oficio
- En el testamento fotográfico
- Cine y fotografía
- Con estudios universitarios
- De formación europea
- Ideología en blanco y negro

XII. FUENTES DE CONSULTA **pág. 589**

- Archivos
- Hemerografía
- Entrevistas
- Bibliografía

Siglas del material fotográfico:

AFD. Archivo Familia Díaz. Ciudad de México.

AFHM. Archivo Fotos Hermanos Mayo. Ciudad de México.

AGN. Archivo General de la Nación. Ciudad de México.

AJO. Archivo Julieta Ortiz. Ciudad de México.

AHTF. Acervo Histórico de Testimonios Familiares. Dirección de Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

ARMN. Archivo Rebeca Monroy Nasr. Ciudad de México.

BMOB. Biblioteca Manuel Orozco y Berra. Dirección de Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

CIESN. Centro de Investigación del Estudio de Salvador Novo, A.C. Ciudad de México.

FN. Fototeca Nacional. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Pachuca, Hidalgo.

HN. Hemeroteca Nacional. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México.

Agradecimientos

Este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin la valiosa ayuda y colaboración de un gran número de personas, que en diferentes sentidos y con diversas ópticas me ayudaron a construir el material que ahora aquí presento. La responsabilidad de lo que se encuentra anotado en estas páginas es totalmente mía. Sin embargo, es indispensable hacer un reconocimiento público, a quienes con su ayuda desinteresada, hicieron posible concluir esta etapa académica. El presente texto concluye un ciclo escolar que se inició hace ya muchos años, cuando el jardín de niños Benito Juárez del Multifamiliar del mismo nombre me vio ingresar por primera vez, con un vestido blanco impecable a la entrada y con ese vestido totalmente sucio y desgarrado a la salida. Nadie imaginó ese día qué rumbos me llevarían a disfrutar del arte y de su historia al grado de concluir un doctorado en mi querida Universidad Nacional Autónoma de México. Desde aquel momento mis padres iniciaron una labor ejemplar, que ahora recoge sus frutos: el amor al estudio y al trabajo, los cuales les agradezco porque han enriquecido y le han dado un sentido muy especial a mi vida.

A riesgo de hacer alguna omisión involuntaria, quiero dejar constancia desde mi tintero, de aquellas personas que en diferentes momentos del desarrollo de este trabajo intervinieron y colaboraron con su valioso apoyo. Desde aquel momento en que este proyecto se gestó, una tibia mañana de mayo de 1989, cuando Mariana Yampolsky compartió conmigo el redescubrimiento de este magnífico fotoreportero que aguardaba silente su valoración.

Al doctor Aurelio de los Reyes, todo mi respeto, admiración y profundo agradecimiento, por su profesionalismo, entrega y paciencia para guiarme por los sinuosos y, de repente, muy oscuros caminos de la historia de la fotografía mexicana. Su experiencia y dirección fue fundamental para comprender y aplicar la metodología en la investigación histórica a las imágenes. A mis asesores del doctorado: la maestra Rita Eder y el maestro Xavier Moysén, todo mi reconocimiento y gratitud porque durante cuatro años desarrollamos juntos esta investigación. Su interés por el proyecto, los comentarios, las sugerencias, correcciones y el apoyo que me brindaron en este largo trayecto, fueron en todo momento sustanciales para llevarlo a buen término.

A los miembros del Seminario de Investigación y Tesis dirigido por el doctor Aurelio de los Reyes en la Facultad de Filosofía y Letras, también les

tengo que agradecer sus comentarios, críticas y propuestas en el enriquecedor camino que recorrimos juntos: Arturo Aguilar, Gabriela Aguirre, Rosa Aurora Baños, Carmen Collado, Mariana Figarella (q.e.p.d.), Maricela González, Margarita Martínez Lambarry, Patricia Massé, Angel Miquel, Julieta Pérez Monroy, Adela Pinet, Gabriel Rivera, Claudia Ovando y Julieta Ortiz. Asimismo, quiero hacer un reconocimiento a mis maestros de licenciatura, maestría y ahora del doctorado, y al personal administrativo de mi querida Facultad de Filosofía y Letras, donde encontré desde el primer día de clases motivación, entusiasmo, colaboración y un maravilloso ambiente de estudio.

Tengo que hacer extensiva mi gratitud a mi casa laboral: la Dirección de Estudios Históricos, del Instituto Nacional de Antropología e Historia por las facilidades otorgadas para llevar a cabo este proyecto doctoral. En particular le quiero agradecer a Antonio Saborit su apoyo, aliento y comprensión, pero sobre todo, su plena confianza y seguridad del buen término de esta historia de la fotografía, elementos que empezó a edificar desde hace dos décadas de silenciosa labor y que reforzó con tenacidad mientras era Director de Estudios Históricos. A Salvador Rueda, Rina Ortiz, René González y Manuel Yarto, quienes han conservado e impulsado un espacio académico-profesional importante en nuestro centro de trabajo. A Isabel Quiñónez, María Amparo Ros, Esteban Sánchez de Tagle, Eloísa Uribe, y a mi anterior jefe de Historia Contemporánea, Cuauhtémoc Velasco, a todos ellos mi reconocimiento por su colaboración y valiosos comentarios, correcciones y sugerencias desde el inicio y durante el desarrollo del proyecto. También fue sustancial el apoyo y comentarios de Esther Acevedo, Alma Parra, Dolores Plá, Ana Ribera y Julia Tuñón en momentos cruciales de la investigación. Del mismo modo, fueron importantes las aportaciones técnico-administrativas de: Teresa Bonilla, Guillermina Corona, María Eugenia García, Maricela Jarvio, María Ignacia Martínez, Bertha Meyer, Araceli Ramírez, Víctor Torres y los logísticos de María Eugenia Aragón, Juana Inés Fernández y Lourdes Villafuerte. De la Biblioteca Manuel Orozco y Berra (DEH), quiero agradecerle a su directora Esther Jasso, todas sus atenciones y las facilidades brindadas para la consulta y la reproducción fotográfica del material que aquí aparece; además hacer un reconocimiento a la labor destacada del personal de dicha biblioteca que me brindó su ayuda de manera incondicional, entre ellos: Norma Luna, Rigoberto Mercado, Estela Rivera, Esther Ruiz, Gabriela Sánchez y Socorro Zepeda. Sin su colaboración, una parte sustancial de este proyecto no se hubiera llevado a

cabo. También, estoy en deuda con Lligani Lomelí, quien al frente del Centro de Investigación del Estudio de Salvador Novo A.C., apoyó entusiastamente el proyecto con información invaluable y le dio seguimiento a la investigación; además de brindarme las facilidades más que necesarias, para la consulta de tan preciado archivo.

En el Archivo General de la Nación, encontré el apoyo y aliciente de Leonor Ortiz Monasterio y Victoria San Vicente -en su tiempo y forma-, para consultar el material y para participar en el libro de Bailes y Balas: 1921-1931. Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García. Asimismo, en la sección de Información Gráfica del AGN, donde se encuentra localizado tan importante acervo fotográfico, tuve la fortuna de trabajar con Adelina Arroyo, Enrique Cervantes, Carlos Contreras y Manuel Díaz, quienes facilitaron enormemente mi investigación, porque son ellos quienes mejor conocen el material y su localización y me permitieron el acceso a valiosa información, como lo es la vista a la cámara que el propio Enrique Díaz utilizó y que obra en poder del Archivo. A ellos, todo mi reconocimiento.

Asimismo, cuando consulté la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, para realizar los ejercicios comparativos del material de otros fotógrafos con el del "Gordito" Díaz, tuve la fortuna de contar con el entusiasmo, colaboración -e incluso sanas críticas- de su entonces director Eleazar López Zamora, así como de, Servando Aréchiga (q.e.p.d.), Juan Carlos Valdés Marín y Marco Antonio Hernández Badillo. Además de la invaluable ayuda de Antonio Arellano, Alejandra del Valle, Rolando Fuentes, Rogelia Laguna, Antonieta Roldán, Cecilia Sierra, Heladio Vera, en particular, y en general de los fototecarios y fotógrafos de este novedoso centro de consulta fotográfica.

Del Centro Nacional de Investigación de Artes Plásticas (CENIDIAP) del Instituto Nacional de Bellas Artes, quiero dejar patente mi gratitud por su ayuda a Alicia Sánchez Mejorada, Elisa Morales, Francisco Hernández y Alejandro Castellanos. Desde CURARE: Un espacio Crítico para las Artes, Francisco Reyes Palma y Olivier Debroise compartieron conmigo valiosa información sobre Enrique Díaz y Antonio Rodríguez. Asimismo, quiero dejar patente mi profundo respeto y agradecimiento a Karen Cordero, por sus comentarios y reflexiones en torno a mi trabajo, además, por su invitación a compartir en un foro internacional en la conferencia anual del *College Art Association*, los avances de esta investigación.

También agradezco profundamente el apoyo brindado por el personal de la Hemeroteca Nacional, para la consulta de los materiales, así como para su reproducción gráfica a lo largo de varios años de trabajo cotidiano. A la Biblioteca Lerdo de Tejada, también mi gratitud por las facilidades prestadas. En términos institucionales es necesario que mencione el apoyo que me brindó el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), a través de la beca del Doctorado que me permitió tener un margen mayor de movilidad económica, imprescindible en estos momentos de crisis agudizada para los bolsillos de los estudiantes mexicanos. También, le agradezco a mi querida Universidad Nacional Autónoma de México, su apoyo a través del Programa de Desarrollo de Estudios de Posgrado (PADEP). A Silvia Prado y a Teresa Cortés toda mi reconocimiento por su valiosa colaboración.

A Alicia Ahumada, Agustín Estrada, Pedro Hiriart y David Maawad, gracias por su matizada visión del significado del quehacer cotidiano del fotógrafo, así como los elementos que recogí de su labor y de las breves, pero sustanciosas e intensas discusiones que llegamos a tener sobre la materia. De la misma manera, quiero agradecer a Andrés de Luna sus comentarios y la motivación que me dio para redactar algunos apartados de delicado trato informativo. Al profesor Armando Torres Michúa, a quien le agradezco todas sus aportaciones y su incondicional apoyo a través del taller de Crítica de Arte y el Seminario de Investigación Artística, de la División de Estudios de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM -mi origen. Asimismo quiero agradecer su colaboración y entusiasmo a: Yanet Fernández, Cecilia Ezeta, Fernando Maldonado, Lucila Mata y Bertha Susana Piña. También a Josefina Romero Lombardini, le debo gratitud por su desinteresada y fundamental colaboración y a María Luisa Morales por compartir conmigo valiosos datos.

Debo un importante reconocimiento a la familia de Enrique Díaz a Doña Lupita y al señor Enrique Díaz Chávez quienes participaron entusiastamente conmigo en la reconstrucción de cruciales aspectos de la vida de su padre por haberme confiado valiosa información desde el principio del proyecto. Lamento el sensible fallecimiento de Enrique Díaz Chávez, pues me hubiera encantado que lo viera realizado.

Por otro lado, también debo gratitud a aquellas personas que tuve la suerte de entrevistar y que compartieron conmigo parte de sus recuerdos, con lo cual, contribuyeron enormemente a la construcción de este trabajo, entre ellos están el fotógrafo Enrique Bordes Mangel, la señora Carmen Taylor de

Mangel, el señor Jorge García Taylor, el fotógrafo Faustino Mayo (q.e.p.d.), el escritor y periodista Edmundo Valadés (q.e.p.d.) y el señor Said Assam.

Fuera del contexto académico, quiero agradecer su entusiasmo y afecto a Elena Carrillo y sus colaboradoras Adela e Irma por hacer más comprensible y respetable la maternidad. A Maribel Nájera y Rosa Estela Reyes mi gratitud por su amistad y apoyo; a Beatriz Orosco y Mario Bejos por su fundamental motivación y aliciente; a Manuel Sánchez Zamorano y Jorge Maya por sus aportaciones y experiencia compartida; a Beatriz Rueda y Aby por su tiempo, paciencia y dedicación. A mi familia Monroy Nasr, Borges Monroy y a mi nueva familia Switalski Hardy, a todos ellos ¡gracias! por encontrarlos en mi camino y por compartir conmigo todo lo que son. A mi abuela Natalia por su ejemplar vitalidad y a mis abuelos Guillermo, Aurelia Y Julián, porque estoy segura que a través de todas esas líneas se conformó el interés y el gusto por las letras y las imágenes.

Quiero dejar constancia, sobre todo, de un motor imprescindible y vital para llevar a cabo esta ardua tarea: el amor, soporte, paciencia y dedicación de mi marido Juan, a quien admiro y de quien me alimento con su entusiasmo, confianza y singular sentido del humor; así como su comprensión en las largas noches de desvelos y en los momentos cruciales y álgidos de este trabajo. Además, a mi hija Camila -con quien ahora estoy iniciando un nuevo ciclo escolar-, le estoy eternamente agradecida por haber compartido, con gusto y sin protestar las horas-clase, las sesiones fotográficas, las consultas hemerográficas y bibliográficas, la redacción y armado final del texto. A ellos, indiscutiblemente todo mi amor.

I. EN FOCO

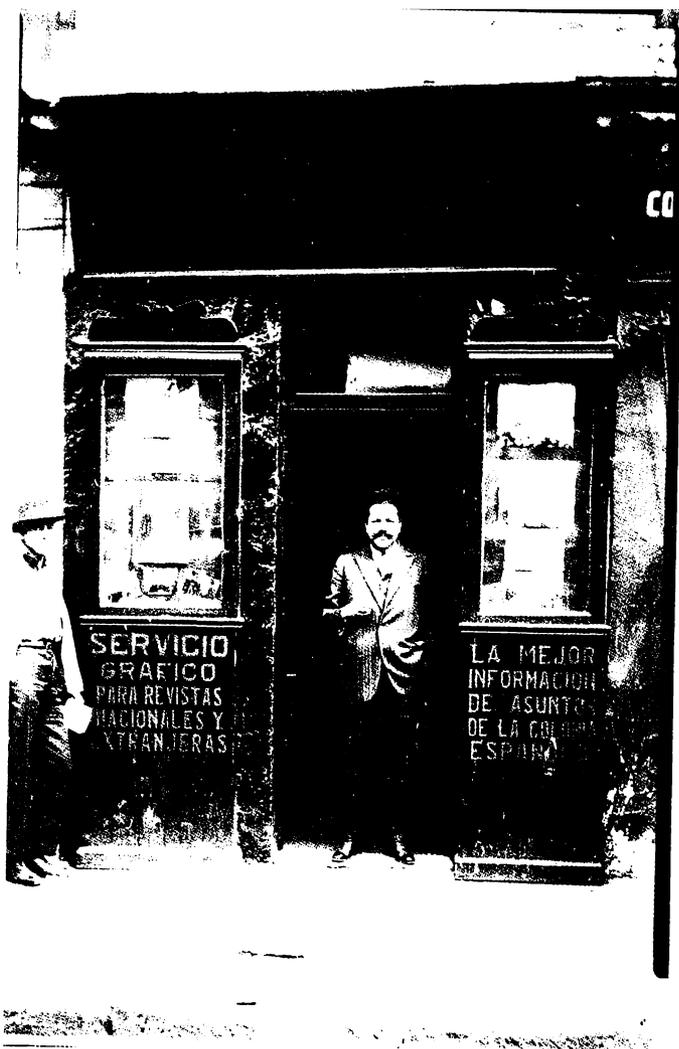


FOTO 1

*Enrique Díaz Reyna a las puertas de su agencia: Fotografías de Actualidad.
c.1925, AFD*

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.

Hace dos décadas el Palacio de Lecumberri -antigua penitenciaría de la ciudad de México-, se convirtió en uno de los recintos más importantes del país ya que sus frías celdas, mazmorras y apandos albergan hoy al invaluable Archivo General de la Nación. La tarde del 15 agosto de 1985 llegó a las puertas del Archivo 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 quinientos mil negativos, que recorrían los años 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; quedé fascinada. 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 participación de otro socio 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.

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 ocupaba 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 a través 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.

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 presentaba 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 estuve 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. Por suerte para mí, el doctor Aurelio de los Reyes aceptó dirigir mi tesis y enderezó el largo camino que me había trazado. Uno de los primeros objetivos de este trabajo fue el develar esa parte de la historia del fotoperiodismo nacional, a través de reconstruir 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 referencia 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", etc. "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 a largo plazo.

Además de trabajar con los documentos que acompañaban al acervo gráfico, el doctor Aurelio de los Reyes sabía que para obtener mayor información era indispensable recurrir 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 habían 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. 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 la 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 1º 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 tuve la oportunidad de trabajar con historia oral, aprovechando esa gran ventaja que se tiene al estudiar un problema contemporáneo. En el Archivo General de la Nación desconocían la dirección de la familia de Enrique Díaz, y después de casi un año de una laboriosa búsqueda pude encontrar a sus hijos Guadalupe y

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

Enrique, la esposa 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 de platicar con algunos de los fotorreporteros 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, también fallecido, a quienes agradezco toda su colaboración.

Un interés fundamental al realizar este proyecto de investigación, fue el 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 producto 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 en la 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 trabajo, de haber iniciado el proyecto de investigación y de registrarlo bajo el título que ahora se presenta, donde se le otorgaba igual importancia a todos los personajes, descubrí que el personaje más sobresaliente de esa

⁴ Sobre las metodologías empleadas para el análisis estético e histórico de la imagen Vid. Cap. II.

sociedad era Enrique Díaz Reyna (foto 1), quien había fundado una agencia fotográfica en los años veintes y que Enrique Delgado, Manuel García y, el recién aparecido, Luis Zendejas fueron sus aprendices, discípulos, y con el tiempo más cercanos colaboradores. Al identificar que la mayor parte del material le 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 pudiera apoyar mi proyecto de investigación. Ni siquiera hay estudios monográficos de la evolución profesional de otros fotorreporteros que trabajaran en México coetáneos y contemporáneos a Díaz Reyna.⁵ Tampoco los hay sobre la formación y devenir del fotoperiodismo de aquel periodo, pues hasta ahora son pocas las historias gráficas que han trabajado a fondo las imágenes.⁶

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, al momento de iniciarse el trabajo no había ninguna otra referencia bibliográfica en torno al fotoperiodismo mexicano. Obras importantes para 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, 1944, 223 págs. Cultura Contemporánea de México), 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, 141 págs.), 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 veintes y treintas. Por ende aún no se cuenta con una historiografía complementaria.

⁶ Vid. J. Mraz. Ensayos sobre historia gráfica. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 1996, 39 págs. (Col. Cuadernos de trabajo num. 22).

Por ello, resultaba aún más difícil e importante trabajar 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 fotoperiodismo mexicano entre los años de 1920 a 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 desarrollo de la agencia fotográfica arrojaría datos importantes de las formas de trabajo independiente y descubrir los mecanismos de sobrevivencia en el medio editorial.

-Se revisarían las principales revistas para las que trabajaron los fotorreporteros Díaz, Delgado, Zendejas y García con la intención de reconocer sus diferentes momentos profesionales, además de establecer su relación laboral con los editorialistas.

-Analizar las imágenes fotográficas para detectar en forma particular y minuciosa algunas de las transformaciones iconográficas del fotoperiodismo, y con ello descubrir 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 me permitiría descubrir su propia evolución y valor. Teniendo como parámetro el propio archivo, constataría sus modificaciones y aportaciones de acuerdo a las necesidades editoriales de cada época.

- Un propósito claro en este trabajo, fue el usar las imágenes como documento histórico, y mostrar que aportan elementos diferentes a otras fuentes tradicionales.

Todos estos objetivos se van cubriendo de distintas maneras en cada apartado del presente trabajo. 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 al menos se entretajan varias historias desde 1920 hasta 1947. Se engloba una parte del desarrollo del fotoperiodismo en estrecha relación a 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, ya que se trata de un estudio monográfico más que biográfico.

Nitidez visual

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, dada la amplitud del acervo con el que se trabajó, pues solamente en el Archivo General de la Nación revisé cerca de 15 mil negativos, además de estudiar diversos materiales hemerográficos que abarcaban treinta años de producción fotográfica, lo cual considero que se acerca al 80% 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, Agustín hijo, entre otros sobrinos y primos, así como a las hermanas y esposas de los Casasola que se dedicaron al trabajo obscuro del laboratorio. A riesgo de cometer alguna equivocación en la labor de alguno de ellos -pues hasta la fecha no se han deslindado con claridad los estilos de cada uno-, en algunas partes del texto realizo algunos análisis estilísticos, pero me apego más al análisis de

las propuestas visuales de Díaz en comparación a 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."⁷

En diferentes momentos del desarrollo del trabajo, se introducen algunos de los fotógrafos contemporáneos de 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, es 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 en las imágenes de Enrique Díaz y sus colaboradores. Este hecho se hizo más notorio conforme fueron adquiriendo mayor experiencia laboral y un mayor bagaje cultural y visual. Con esto me

⁷ Entrevista de Faustino Mayo con la autora, el 26 de agosto de 1990.

refiero al conocimiento de los trabajos que tenían de otros fotógrafos contemporáneos tanto mexicanos como extranjeros.

El arranque de la labor gráfica de Enrique Díaz data de los años veintes y coincidió en algún momento con la llegada de Edward Weston y Tina Modotti a México. Estos fotógrafos tuvieron una fuerte influencia en sentar las bases para el arte fotográfico mexicano -como se puede observar en la obra temprana de Manuel Alvarez Bravo o Lola Alvarez Bravo- y en todos ellos es posible notar una clara 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 de sus últimos años en nuestro país, es notoria su propuesta plástica de avanzada, muy diferente a la realizada por Enrique Díaz.⁸ 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 visuales 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

⁸ Vid. 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, 178 págs.

compartir reportajes exclusivos.⁹ 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.¹⁰ Estos elementos fueron enriqueciendo la formación visual de Enrique Díaz, quién también se enriqueció visualmente de 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.¹¹

Es necesario acentuar que gracias a la rápida difusión de las imágenes de prensa, era factible que entre los fotógrafos se influenciaran visualmente, aún más si trabajaban para las mismas revistas, como es el caso de los Casasola, Díaz, Delgado, Zendejas y otros trabajadores de la lente. Este estudio me ha permitido observar diversas imágenes de la época, donde me percaté 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 imágenes tienen una forma particular y peculiar de realización. El espacio

⁹ Vid. cap. IX del presente trabajo.

¹⁰ Años después Díaz contrató el servicio de la International News Company, la cual le enviaba imágenes del frente de guerra europeo.

¹¹ En el capítulo IV se traza con mayor precisión la formación visual de Díaz desde los años veinte. Sobre la influencia del cine en la vida cotidiana, Vid. A. de los Reyes, *Op.Cit.*, Bajo el cielo de México (1920-1924), págs. 263-305.

editorial existía para experimentar e implementar una gran diversidad de géneros y los reporteros podían intentar obtener un lugar propio. No hay que dudar que los fotógrafos se "fusilaran" el trabajo de otros, pero en las imágenes estudiadas, es factible deslindar la factura de Díaz 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 este trabajo.

Ahora bien, la intención de este trabajo 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 significar un estudio completamente distinto que se aparta de los objetivos del presente trabajo.¹² Sin embargo, cuando se considera pertinente en algunas partes del texto se comparan las imágenes de otros fotógrafos con las de Díaz, con la intención 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

¹² Del Archivo Díaz, Delgado y García revisé el material concerniente a los años de la Revolución y parte de los años veintes y treintas. 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. Vid. "Nacho López: un acercamiento a su fotografía crítica y pedagógica", en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 4, núms. 5-6, primavera 1993, págs. 21-30.

dar cuenta de las posibles vertientes de información visual que tenían Díaz y sus colaboradores, como parte de los rasgos fundamentales que reafirman y delinear 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.

Encuadre y amplificación

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*. Al verificar que durante cuatro décadas (de los veintes a los cincuentas) este fotorreportero produjo valiosos materiales que tanto por su calidad estética, como documental e histórica era indispensable estructurarlos 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 encontrar, 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 veintes, 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.¹³

En ese momento se observan cambios sustanciales desde 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 trabajadores de la lente transformaron necesariamente su manera de capturar las imágenes. Todavía faltos de experiencia, los fotorreporteros salían por primera vez del gabinete o aquellos que se formaron en el calor de los balazos emprendían una búsqueda gráfica diferente, nacionalista y moderna.¹⁴

¹³ 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, pág. 33.

¹⁴ Como referencia Vid. 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, 237 págs. y R. Monroy. "El tripie y la cámara como galardón", en A. Saborit, et al. La ciudadela de fuego. A ochenta años de la Decena Trágica, México, 1993, 151 págs.

Es en el capítulo *Un viejo telón de fondo* donde se pretende dar una visión del quehacer de Enrique Díaz durante la década de los veintes. Para ello fue necesario consultar y analizar una diversidad de revistas y diarios, que probablemente publicaron imágenes del reportero y reconocer en cuáles colaboró.¹⁵ 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.¹⁶

Una minuciosa revisión del material gráfico que se conserva en el Archivo Díaz de esos años, sirvió para identificar las cámaras que usó Díaz 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

¹⁵ 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 Díaz comenzó a trabajar profesionalmente, pues en las placas de vidrio aparece su firma.

¹⁶ 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 lo cual, fue necesario aprender y reconocer las soluciones técnico, formales y temáticas del fotógrafo, esta labor tuvo grandes frutos. Vid. el capítulo III del presente texto.

fuentes hemerográficas y las fotografías del archivo, fue factible descubrir la simiente de sus preferencias iconográficas, que con el tiempo desarrolló con mayor fuerza asignándole un sello particular a toda su obra posterior.¹⁷

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 con 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 veintes-, se ve el cambio a los *fotorreportajes* en los treintas, los cuales se diferencian por presentar una secuencia gráfica que acompaña un texto o nota publicada. Además, con el desarrollo

¹⁷ Para una mayor información Vid. Cap. II del presente trabajo.

¹⁸ M. Schapiro. Estilo. Buenos Aires, Paidós, 1962, pág. 11.

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.

Esta es una de las contribuciones más importantes de la investigación, ya que estas 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 en la conformación 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 frente a otro. En la fotografía en particular es posible ver que alguno de ellos puede predominar sobre otro, pero no se extinguen ni desaparecen, sólo se presentan con más fuerza en un periodo u otro, 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.

A sugerencia de la maestra Rita Eder y 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

¹⁹ Vid. H. Schöttle. Diccionario de la fotografía.

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 3 años. Esa misma intención reporteril (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 treintas. 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-fotógrafos con la idea clara y contundente de otorgarle un lugar preferencial al material gráfico en las páginas de sus publicaciones.

En el capítulo del *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. Este muestra el nivel de

profesionalismo y audacia a la 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 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 presento 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 analiza y explica 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 concernientes desde 1919 hasta principios de los años cuarentas época en que establece se estilo y lo recrea; el proyecto de investigación se 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 cuarentas tuvo una continuidad de esa época de oro, hasta que se empezaron a estandarizar sus imágenes a fines de los cincuentas, 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, presento una propuesta de análisis en el devenir de la fotografía de prensa mexicana, al crear una especie de trama y urdimbre en el tejido intracapitular a partir de 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 en la época. Elementos que Enrique Díaz desarrolló como pionero de su época con gran maestría, pero que otros reporteros también realizaron con sus propios medios, recursos y expresiones gráficas. También se analizan 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 al tipo de noticia, artículo, ensayo o interés particular del editor, a la vez de crear imágenes de acuerdo a su intención o posibilidades iconográficas.

Considero que este trabajo no estaría completo si no se tocara al fotógrafo de prensa de esa época desde su perspectiva profesional, por lo que en: *Fotorreportero de corazón*, se exponen algunos elementos en torno a la formación y condiciones laborales de estos trabajadores del tripié y la cámara en los años cuarentas. Se estudia la necesidad de capacitación, de mejores condiciones de vida y de trabajo para los fotógrafos, condiciones 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 revalorización 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 mexicana de esos años, así como la inclusión de algunos elementos fundamentales que propuso para la fotocrítica mexicana.

Desempolvar recuerdos

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.²⁰

En ese mismo tono de realizar un merecido homenaje, el objetivo de este trabajo 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

²⁰ s. a, Ases de la cámara. "Fotógrafo admirable compañero ejemplar, hombre excepcional. XIX. Enrique Díaz", en Mañana, núm. 165, 26 octubre de 1946, págs. 28-31.

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 en fórmulas fotoperiodísticas con el tiempo.

A través de la figura de Enrique Díaz se pretende rescatar 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 presente tesis 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 de cualquier referencia pictórica al aprovechar los recursos meramente fotográficos.

Espero que el presente estudio le rinda un merecido homenaje a este olvidado personaje de nuestra historia fotográfica, a la vez que arroja 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 a las características de su época y al contexto en el que se desarrollaron.²¹ 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 al exterior, las condiciones en las que se desarrolló son muy distintas a las de países como Europa y Estados Unidos. En este trabajo 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 en ello se encuentran los antecedentes de nuestra fotografía actual.

²¹ Vid. J. Mraz. Ensayos sobre historia gráfica. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 1996, 39 págs. (Cuadernos de trabajo núm. 22).

II. INTERLUDIO

FOTOGRAFICO

la gaceta del espectador



La presente acredita al Sr. *Enrique*
Díaz ————— cuya
firma y retrato van al margen como *fotó-*
grafo — de esta Revista
Todas las atenciones y facilidades que se le
dispensen serán debidamente agradecidas.

México *E* de *Mayo* de 1928

EL DIRECTOR

Journal de la Presse

*Credencial de acreditación y tarjeta de identidad
de Enrique Díaz, 1928 y 1930 respectivamente. AGN*

LAS FOTOGRAFÍAS AQUÍ TOMADAS
SE VENDEN EN DONCELES, 56

ENRIQUE DÍAZ
FOTOGRAFÍAS DE ACTUALIDAD

ERICSSON 1-35-62

MEXICANA 80-46 NERI

Elecciones metodológicas

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 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 unirlos 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.¹

Es reciente el interés por estudiar las fotografías como fuente de información de primera mano y se han aplicado diversas metodologías para obtener una mayor información de ellas. 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 un lectura más profunda y certera, así como, el obtener mayor información del momento histórico en que fue realizada.²

¹ A. Hauser. Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975, págs. 255-256. (Col. Punto Omega núm. 53).

² Vid. A. Castellanos y H. Chávez, "La crítica de la fotografía" en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 3, núms. 13 y 14, invierno de 1991 -1992, págs. 31-37.

R. Monroy. "Elementos básicos para la crítica fotográfica" en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Universidad Nacional Autónoma de México, primavera de 1993, vol. 4, núms. 15-16, págs. 41-46.

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 estéticas y objetos estéticos humanos. Se comprende como una forma de respuesta del hombre frente a la naturaleza y que a la vez de ser un ejercicio como actividad implica un juicio de valor o un juicio estético, por lo tanto tiene un objeto y un sujeto de estudio.³ 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

³ Vid. A. Torres Michúa. "Arte, artesanía y arte popular", en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, año 1, número 3, abril de 1985, págs. 19-26.

Para abundar sobre el tema Vid. A. Sánchez Vázquez. Antología de estética y teoría del arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, 489 págs. A. Sánchez, Vázquez. Invitación a la estética. México, Grijalbo, 1992, 272 págs.

puede y necesita obtener;⁴ 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."⁵ El recurso metodológico para el examen de las imágenes lo realicé desde diferentes propuestas complementarias. No opté de antemano por ninguno de ellos, dado que la investigación requería de trabajar desde 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; con 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

⁴ Entre las vertientes de apreciación estética que propone Armando Torres Michua 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. Vid. Taller Comunicación Visual. "Sobre la crítica de arte" en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 2, núm. 5, julio de 1987, pág. 15.

⁵ J. Fernández Arenas. Teoría y metodología de la Historia del Arte. 2a. ed., México, Antrophos, Editorial del Hombre, 1984, pág. 41.

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 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 .⁶

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. Este 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 le 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

⁶ R. Eder y M. Laurer en Teoría social del arte. Bibliografía comentada. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pág. 55.

inconscientemente, el arte persigue siempre un fin práctico y es propaganda clara o encubierta."⁷ 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 como 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 le 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 rescatado 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.⁸ 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,

⁷ A. Hauser. Op.Cit. págs. 6 y 13.

Vid. A. Hauser. Sociología del arte. Madrid, Guadarrama, 1975, 2 vols., 468 y 565 págs. respectivamente.

⁸ Vid. "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, págs. 58-81.

pues se permitió que los personajes jugaran sus históricos papeles, 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 permitió 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 fueron importantes al reconstruir la vida de Enrique Díaz. Como su gusto y afición por los juegos de mesa, 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 permitió 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'.⁹

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",¹⁰ y por su utilidad y concierto con el planteamiento de este trabajo, retomo la propuesta del francés Philippe Ariés 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 a 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.¹¹

Por otro lado, desde la perspectiva estructuralista, 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

⁹ A. Sánchez, Vázquez. Invitación a la estética. México, Grijalbo, 1992, págs. 231-233.

¹⁰ J. Fernández Arenas. Op. Cit., pág. 21.

¹¹ P. Ariés, et al. Historia de la vida privada. Madrid, Taurus, 1989, vol. V, págs. 16-19.

imágenes). Estos elementos fueron usados pero inmersos en un contexto general de producción fotográfica de Díaz y en estrecha relación a 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.¹² 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".¹³ 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, como se verá a lo largo de los capítulos, 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-

¹² Vid. R. Barthes. La semiología. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1976, págs. 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, 207 págs., el autor presenta una serie de puntos que son muy subjetivos en su apreciación, y por ende es de difícil aplicarlos. Sin embargo, en el capítulo IV hago una referencia directa de lo que Roland Barthes propone como *punctum*.

¹³ J. Fernández Arenas, Op.Cit., pág. 129.

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 veinte 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, si 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 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, estéticas-personales, etc. 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 posmoderna visión.

Considero que en este sentido es muy útil 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 enriquecen la información no sólo particular, sino de

los acontecimientos, preocupaciones, intereses o actos creativos de personajes contemporáneos.

Esta 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 fotorreporteros y el aprovechamiento de los recursos materiales en los momentos de la realización.

A pesar de que la fotografía como 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 al 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 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."¹⁴

Con el cuentahilos en la mano

Antes de entrar en materia, me permito hacer una serie de señalamientos concretos de la obra producida por Enrique Díaz Reyna, y aunque eventualmente también reviso la de sus socios ya que el proceso de trabajo así lo ameritó, por lo general me suscribo sólo a él. Al reconstruir la manera en que laboraban los miembros de la agencia y en el devenir de la investigación, se logró detectar y distinguir la autoría de las imágenes, pues a pesar de ser un colectivo cada uno de sus integrantes desarrolló un estilo personal, así como sus predilecciones por ciertos temas o formas de realización.

Este conjunto de formas que caracterizaron la obra de Díaz se delinean parcial y esquemáticamente en este apartado para brindar algunos elementos del análisis de imagen. La riqueza de la lectura visual que es posible realizar es inimaginable, sin embargo aquí señalo sólo algunas de sus formas de trabajo, que dan pautas de las diferencias gráficas de su obra ante la de sus socios y colegas, mismas que son representativas de su muy peculiar manera de fotografiar.

¹⁴ S. Sontag. Sobre la fotografía. Buenos Aires, Sudamericana, 1977, pág. 13.

Ahora bien, la intención primordial en este trabajo no es establecer si Díaz fue o no un fotógrafo de "vanguardia"; ya que es necesario ser cuidadosa en la aplicación de esta categoría que se le confirió a la producción netamente artística del siglo XX, y que el fotoperiodismo sólo comparte en cierta medida.¹⁵ Es decir, la obra de Díaz tiene elementos artísticos que le dan forma a las notas y a los fotorreportajes, aunque este no era el propósito, función ni intención original de su producción quedan como una de sus características sobresalientes y permiten una lectura visual (estilística), esto es el goce o disfrute de las imágenes en distintos niveles y grados. Por ello, más que ubicar a Díaz Reyna en una categoría artística, me resulta más adecuado comprender su obra fotoperiodística dentro del ámbito del uso social primigenio al que estuvo destinada y con ello las innovaciones formales, los novedosos planteamientos gráficos, las propuestas frescas y poco esquematizadas que realizó; también es necesario reconocer su audacia y sentido de la noticia excepcional, que desarrolló desde los tempranos veintes, que concretó en los tardíos treintas y cuarentas, y que para los cincuentas se oficializó.

Recordemos que Díaz Reyna fundó su agencia e instruyó a sus colaboradores en el arte de fotografiar. El ubicar a sus socios en su justa posición resultaba cada vez más importante conforme avanzaba el proyecto, pues permitía caracterizar mejor la obra de cada uno, la importancia de su trabajo y, sobre todo, reconocer su estilo personal de fotografiar. Ese deslinde de las formas de realización fue un encuentro muy grato, deseado aunque no totalmente inesperado, que

¹⁵ Vid., M. De Micheli. Las vanguardias artísticas del siglo XX. 2a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1981, 447 págs.

se obtuvo conforme avanzó la investigación. Así, distinguir y delinear el estilo personal de los fotorreporteros significó descubrir:

La forma constante -y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes- del arte de un individuo o grupo. El término se aplica también al conjunto de la actividad de un individuo o una sociedad. Motivo o patrón, cierta cualidad que se aprehende directamente en la obra de arte y lo ayuda a ubicarla en el espacio y en el tiempo, así como a establecer conexiones entre grupos de obras o entre culturas. A menudo se le estudia más como medio de diagnóstico que por sí mismo y en tanto parte importante de la cultura.

Para el historiador del arte, el estilo es un objeto esencial de la investigación. Estudia aquel sus correspondencias internas, su historia y los problemas de su formación y cambio. Lo emplea también como criterio para determinar el tiempo y lugar de origen de las obras, y como medio para establecer relaciones entre las escuelas de arte.

Por encima de todo, sin embargo, el estilo es un sistema de formas con cualidad y expresión significativas, a través de la cual se hace visible la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir de un grupo. Constituye además un fondo contra el cual pueden evaluarse las innovaciones y la individualidad de determinadas obras. Estudiando la sucesión de obras en el tiempo y en el espacio, y relacionando las variaciones de estilo con los acontecimientos históricos y los rasgos cambiantes de otros campos de la cultura.

El estudio histórico de los estilos de individuos y grupos permite asimismo determinar etapas y procesos típicos en el desarrollo de las formas.¹⁶

Estos elementos aportarían importantes rasgos del trabajo de cada miembro de Fotografías de Actualidad y principalmente, permitirían ubicar la importancia de Díaz Reyna en su época.

¹⁶ M. Schapiro. *Estilo*, Buenos Aires, Paidós, 1962, págs. 7-10. Para mayor información *Vid.* capítulos III y IX del presente trabajo.

Dadas las características de producción de la imagen fotográfica que parte de medios mecánicos para su realización, así como la inminente necesidad que tiene -hasta el momento- de aprehender la realidad tangible, en muchas ocasiones se dificulta establecer el estilo personal, simplemente porque no es una obra en la que la mano del hombre intervenga en la mayor parte de su creación. A diferencia de las artes de la tradición como la pintura o la escultura, no es posible identificar la pincelada, las formas de aplicación del color, la manera de manejar el cincel o el barro, en fin una serie de características estilísticas en las que se puede basar un historiador del arte. En la fotografía, dos placas pueden ser muy parecidas, la variación es mínima en lo que respecta al encuadre, al "momento preciso"¹⁷ -como lo llama Cartier-Bresson-, o por el tipo de composición propuesto. Se requiere de un entrenamiento visual muy agudo y de conocer las variables posibles para distinguir un estilo de otro y para poder deslindar entre uno y otro fotógrafo dado su carácter mecánico de reproducción.

En este caso se recurrió a: "la descripción de un estilo se refiere a tres de esos aspectos: elementos de las formas o motivos, relaciones de las formas o cualidades (incluyendo una cualidad emergente del conjunto que podríamos denominar 'expresión')".¹⁸ En síntesis, en este trabajo trataré los aspectos técnicos, formales y materiales en estrecha relación con el aspecto expresivo de cada imagen. Pues el estudio del tipo de equipo que utilizaban cada uno de los miembros

¹⁷ Vid. H. Cartier-Bresson, "The Decisive Moment", en V. Fouque, et al. Photography in print. Writings from 1816 to the present. Vicky Goldberg Ed., 2a. ed., Albuquerque, University of New Mexico Press, 1990, págs. 384-393.

¹⁸ M. Schapiro. Op.Cit. pág. 12.

de la agencia, sus predilecciones de cámara y formatos ayudó a identificar la autoría, comparando las imágenes publicadas con el tipo de negativo realizado, también se consideró la altura de la toma (pues no es lo mismo el visor de la Graflex de 5 x 7 pulgadas que el de la cámara Agfa 4 x 5 pulgadas o 35 mm; además Díaz era un poco bajo de estatura y Delgado era el más alto), y finalmente la distinción de las predilecciones por tomar de cerca los rostros, las vistas generales o las soluciones formales en el momento de disparar el obturador. Estos aspectos técnicos coadyuvaron a reafirmar lo que los signos estéticos, expresivos y gráficos señalaban de manera sutil y silenciosa. Son esos tenues elementos, los que interactúan en la elección que realiza el autor de la imagen antes de disparar el obturador, y los que se consideraron para establecer las diferencias sustanciales de un reportero gráfico a otro. Una tarea nada sencilla. Dada la seriedad y respeto que merece el derecho autoral, en ocasiones ubico las fotos como "adjudicadas a..." pues sólo en el caso de tener el negativo en la mano o la completa certeza que él es su autor pongo el crédito correspondiente.

A lo largo de siete años de estudio del acervo y a través de la hemerografía, pude identificar ciertas características técnicas, formales y temáticas de Enrique Díaz, mismas que presento a lo largo del trabajo desglosadas, para que el lector puede identificar paulatinamente su estilo personal de realización. Así, con el análisis de la imagen vinculado a la información adicional de otras fuentes, fue posible detectar ese estilo fotográfico diferente de cada uno de los socios. Aunque Díaz, Delgado, Zendejas y García se vieron en la necesidad de retratar todos aquellos acontecimientos importantes y

singulares de la vida nacional, descubrí que Enrique Delgado prefería las escenas más bien emotivas e íntimas y al usar una cámara de pequeño formato sus gráficas tenían una distribución compositiva diferentes a la de los otros socios. Asimismo, Zendejas tenía una inclinación por los temas necrofilicos y por tomar los momentos de álgidos enfrentamientos o zafarranchos políticos o sociales y aunque usaba al igual que Díaz la cámara de formato grande, sus composiciones son muy diferentes, pues la ubicación de los sujetos y objetos no guardan una relación áurea con el espacio. Manuel García, trabajó preferentemente los temas populares y fiestas paganas o religiosas y los eventos de tauromaquia. Fue el más joven e inexperto de los cuatro miembros, pues empezó a laborar profesionalmente hasta los años cincuentas en la toma fotográfica, (periodo que queda fuera de los límites del presente estudio y por ende su obra no se revisó a lo largo de este trabajo).

En el curso de la investigación, también se detectó que Enrique Díaz fue el más productivo del colectivo, por lo que el estudio sistemático de sus imágenes resultó fundamental para comprender su inserción en el medio editorial, ya que él realizó un alto porcentaje de las imágenes publicadas (alrededor de un 80 % de las fotoportadas), mismas que destacan por su alta calidad técnica y por sus propuestas formales, puesto que llegaron a ocupar grandes planas y portadas de diversas revistas nacionales.

Es importante precisar que el análisis de las imágenes presentado en las diferentes fases del texto, tiene una estructura común. Para evitar lo monótono que resultaría explicarlos en cada gráfica, se obviaron la mayoría de las veces algunos puntos que no

eran representativos, con la intención de destacar el elemento primordial y distintivo de cada una de ellas. Estos elementos se presentan en este apartado para que el lector conozca los parámetros establecidos, sin pretender describir todos los encontrados ni banalizar su importancia, pues se comprende que el análisis estético depende de cada gráfica de estudio, del momento de su realización, de la necesidad que pretendía satisfacer y de la intención original. Por ello, sólo esbozo aquí algunas líneas generales y constantes del trabajo de Díaz.

-La composición. Enrique Díaz tenía una fuerte predilección por contextualizar los retratos colectivos e individuales. Además, procuraba establecer un diálogo entre su modelos y su profesión o actividad. En caso de los desfiles oficiales Díaz Reyna privilegiaba las tomas amplias donde se pudiera apreciar una composición con líneas geometrizadas creadas con los participantes y marchistas. Un elemento distintivo de Enrique Díaz, es que prefería encuadrar la composición en los puntos áureos del cuadrante fotográfico, colocando los elementos de mayor atracción visual de la imagen en esas zonas.

-El encuadre y ángulo visual de realización. Detectar la forma en que tomó los elementos que formaban parte de la composición, ya fuesen vistas generales, vistas parciales, detalles, de frente o de perfil. De esta manera se estableció desde qué punto de vista decidió colocarse el reportero para capturar la noticia gráfica. Los miembros de Fotografías de Actualidad se repartían diferentes enfoques de una misma noticia. Enrique Díaz privilegiaba las tomas cercanas con retratos de la cintura para arriba, Delgado y Zendejas las vistas generales. Como una innovación gráfica para su época Díaz manifestó,

desde momentos muy tempranos en su carrera, una fuerte predilección por las tomas desde un ángulo muy alto -picada-, o muy bajo -contrapicada-, dependiendo de su sujeto e intención fotográficos. Además, para los años treintas desarrolló un gran gusto por las tomas muy cercanas de los rostros, a la altura de la barbilla, lo que generó un estilo muy particular en las portadas que trabajó durante esa época.

-El claroscuro. Enrique Díaz prefería la toma en negativos de gran formato obteniendo poco grano en las ampliaciones y con una gran gama de medios tonos, no privilegió el alto contraste. En el caso de retratos, recurría a los fondos oscuros y procuraba matizar los rasgos del personaje. Asimismo, se observa una gran habilidad en la toma, pues se observa que en situaciones con alto grado de dificultad -poco luminosas- lograba obtener un equilibrio entre los tonos claros y los oscuros, sin perder detalle en ningún caso.

-El empleo de la luz. Un rubro estrechamente vinculado al anterior, y que en el fotoperiodismo es sumamente crítico ya que se parte de las condiciones existentes en el contexto mismo de la escena. En el caso de los retratos colectivos Díaz prefería el uso de una luz equilibrada y en ocasiones especiales buscaba grandes contrastes lumínicos (por ejemplo a contraluz). Para trabajar el retrato individual, por lo general acentuaba las características del modelo con algunos elementos lumínicos que dispusiera; prefería utilizar los fondos oscuros y una luz rasante, cenital o lateral en el rostro. También, es notorio que tuvo un conocimiento profundo de su equipo, por lo general se observan sus notas gráficas y sus fotorreportajes muy bien balanceados lumínicamente, y cuando utilizó el flash su manejo

pasa inadvertido puesto que no aparecen los comunes "charolazos" en sus representaciones. Otra característica, es el uso del contraluz, logrando un equilibrio en la toma y en la impresión de tal manera que no perdía detalles en los oscuros ni en los claros.

-La profundidad de campo. En el caso de los retratos individuales Enrique Díaz acentuaba la nitidez en el primer plano y dejaba fuera de foco los planos posteriores; en los colectivos procura una gran profundidad de campo. Aunque este recurso lo modifica dependiendo de sus condiciones lumínicas y de sus intenciones informativas, por lo general se observan soluciones adecuadas a su objeto fotográfico.

-Las poses y actitudes del modelo. Este punto es importante porque permite valorar la relación establecida entre el fotógrafo y los personajes que retrata. Evaluar si logró tomarlo en una actitud relajada, distraído o posada y participativa; también es factible que la presencia de la cámara pasara inadvertida, lo cual significaría una forma particular del trabajo fotográfico no intimidatorio. Díaz Reyna establecía por lo general una buena relación con sus modelos. En la mayor parte de su material gráfico es posible observar como los diferentes personajes participan en la toma, colaboran, no se intimidan y en ocasiones hasta se divierten. A lo largo del material que revisé de tres décadas de labores, no encontré una sola imagen en la que se viera que el fotógrafo intimidara a sus modelos -desde niños, mujeres, ancianos, políticos, actores, entre otros, lo que constituye algo muy significativo para un fotoperiodista.

-Varios recursos técnicos. En ocasiones fue factible también distinguir el uso de ciertas cámaras, objetivos, del flash, la preferencia por una cámara de gran o pequeño formato (negativos de acetato o vidrio),

que es una forma manifiesta de trabajar las imágenes y por ello, significa una toma de conciencia de las variables técnicas que se imponían y determinaban parte de los elementos formales que finalmente aparecían en la fotografía. Gracias a este análisis fue factible distinguir la diferencia entre Díaz y sus socios, pues las preferencias técnicas permitían, la mayoría de las veces, encontrar al autor material de la imagen. Es obvio también suponer, que el trabajo colectivo implicaba una posibilidad de préstamo del equipo entre los propios miembros de la agencia. Pero, si se analiza la predilección técnica con la constante formal es muy factible acercarse al autor de la imagen. Ahora bien, establecer el tipo de equipo que utilizaron Díaz y sus colaboradores, a lo largo de su carrera profesional, fue una ardua labor. Fue necesario recurrir a diversas fuentes como los retratos de los fotoperiodistas, las notas y facturas encontradas en su archivo, revisión del tipo de negativos que se encuentran en el acervo, entrevistas de la época. También tuve la oportunidad de revisar una de las cámaras de Díaz de su primera época profesional, ya que se encuentra bajo la custodia del Archivo General de la Nación.

En lo que se refiere a las preferencias técnicas de Enrique Díaz, vemos cómo trabajó hasta el final de su carrera con cámaras de gran formato. Empezó con una gran cámara de fuelle, que tenía un visor por la parte superior de la misma, confeccionada en madera y piel. A través del visor de su cámara Graflex modelo 1917, tenía una retícula trazada que ubica lo que se puede considerar como puntos áureos de la composición en el cuadrante. Con ese visor era posible establecer la composición deseada para que se imprimiera en las placas de vidrio

de 5 x 7 pulgadas. Para fines de los veinte, Díaz empezó a usar con mayor frecuencia el negativo de acetato, el cual por la economía y facilidad en el manejo que implica, fue preferido también por muchos fotógrafos.

A mediados de los treinta se impuso en México el uso de las cámaras de 35 mm, un adelanto tecnológico que permitió un trabajo de mayor velocidad y la obtención de imágenes en precarias condiciones de luz, debido a la mayor fotosensibilidad de las películas. Díaz Reyna no aceptó esas innovaciones, aunque sí cambió su antigua cámara por varias máquinas Speedgraphic, una de negativo menor a su antigua, de $3\frac{1}{4} \times 4\frac{1}{4}$ pulgadas (12 x 9 cm) la mayor y otra de formato $2\frac{1}{4} \times 3\frac{1}{4}$ pulgadas (6 x 9 cm), así como otra de 4 x 5 pulgadas (10.2 x 12.7 cm). En los años cincuenta incluso llegó a usar una cámara de negativo 6 x 6 cm ($2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$ pulgadas), este fue el menor formato que trabajó, ya que jamás tuvo interés en el de 35 mm. Esta predilección de Díaz por las cámaras de gran formato, probablemente se debió a la alta resolución que se obtiene en los negativos, así como una mayor calidad en la ampliación de la imagen; también se gana en contraste, tonos y facilidad para retocar. Sin modificar sustancialmente sus formas de trabajo técnico, sino más bien con una actitud conservadora, continuó resolviendo los problemas formales que se le presentaban y dando un servicio de primera calidad a sus editores. Ello muestra la manera en que una antigua técnica de trabajo artístico, puede dar respuesta a necesidades estéticas diferentes. Sin embargo, en cada etapa de desarrollo profesional de Díaz el uso de cierto tipo de equipo, determinaba las formas de aprehender la imagen ya que el uso de

una cámara de gran formato implicaba una mayor dificultad de movilización. Además, el uso de un formato rectangular o cuadrado, determina definitivamente la manera de previsualizar y luego capturar una imagen, lo cual modifica esencialmente la composición, encuadres, ángulos visuales y formas tratadas. Las características estilísticas que plasmó Díaz en su obra, tienen estrecha relación con el tipo de materiales y cámaras que utilizó. Es necesario considerar que estos fotoperiodistas de la época tenían un equipo mucho más pesado, que utilizaba placas de vidrio o de acetato las cuales son mucho más delicadas, lentas en su manejo que el uso del llamado *film pack* o los rollos de 35 mm que conocemos actualmente.

La habilidad del fotógrafo reside, por lo tanto, esencialmente en la vivacidad de su mirada y sus gestos. 'En primer lugar, lo que hace falta es la seguridad técnica, la costumbre, saber adaptar, regular al minuto, hacer fotos en cualquier parte del día, de noche, hasta el punto en que nada sea un problema' (Fotógrafo *France -Soir*).¹⁹

Este tipo de condicionantes técnicas determinaban en gran medida la rapidez de la toma, lo oportuno del disparo, pero también sometían al fotógrafo al reto de conocer muy bien su equipo, dominarlo y aprovechar las grandes ventajas que aportaba la utilización del gran formato.

- En lo que se refiere a los géneros fotográficos, Enrique Díaz fue pionero en su época, por la manera en que abordó la nota gráfica alusiva, clara y sintética que con gran acierto abordó y crear un nuevo estilo de fotorreportaje y dejó líneas de realización para el

¹⁹ P. Bourdieu, et al. La fotografía un arte intermedio. México, Nueva Imagen, 1979, pág. 188.

fotoensayo. El acierto de Díaz es su capacidad de autocontextualizar las imágenes, lo que las convierte en documentos autónomos de todo texto o pie de foto, con un discurso gráfico que no se había realizado antes en México.

- Las temáticas preferidas por Díaz Reyna eran el retrato individual y colectivo. Son los niños una constante iconográfica de su obra, preferentemente los toma desde un ángulo visual bajo, acorde a la altura del pequeño en cuestión. Además, en su época más productiva retrata a los políticos, artistas e intelectuales y procuraba obtener un gesto, una sonrisa o una mueca de simpatía o agrado del personaje en cuestión. También trabajó temas de índole social, preocupado por algunas cuestiones de la mujer, -desde el principio de su carrera se encuentran imágenes de las reuniones, marchas y mítines de los diversos grupos donde es posible encontrar toda la amalgama política y social desde las feministas y las damas católicas desde los años veintes, hasta algunos fotoensayos sobre la adulteración de la leche. Entre sus temas políticos están los retrato del presidente en turno, así como los miembros de su gabinete. Las fiestas oficiales y paganas también forman parte del cosmos temático, donde se preocupa Díaz por presentar los gestos, actitudes y tipo social de personajes presentes, pero no con un sentido antropológico o etnográfico -a la usanza de Ismael o Agustín Casasola-, sino con un sentido muy directo, informativo y más que crítico, humanista. La versatilidad de temas tratados por Díaz, es tal, como rica era su realidad periodística.

Además de la innovaciones antes mencionadas, que se fueron transformando con el tiempo, Enrique Díaz aportó al fotoperiodismo nacional una fuerte expresividad gráfica que fue muy impulsada por

sus editores. Esta característica la desarrolló con gran habilidad y acierto desde el principio de su carrera y se denotó al destacar una singular iconografía, a sus imágenes la mayor parte de las veces les restó formalidad y estatismo, a través de su sentido crítico del humor que en más de una ocasión rayó en lo cómico.

Después de revisar minuciosamente una serie de imágenes de Díaz, considero que el sentido del humor de Enrique Díaz -sus carcajadas batientes se comentan entre los fotógrafos y allegados que lo conocieron-, le valieron capturar escenas que otros fotógrafos no podrían haber logrado. Esta parte de su personalidad, se llega a visualizar en las representaciones, pues muchos de sus modelos posaron con confianza, respeto, en ocasiones se observan actitudes juguetonas, atrevidas o traviesas y en ninguna ocasión se denota un gesto intimidatorio por la gran cámara de fuelle. En este caso en particular, me parece necesario subrayar este aspecto de vida cotidiana en el trabajo de Díaz, pues se permeó constantemente en su obra.

Estos elementos que conforman un sistema de formas con cualidades y expresiones significativas, es decir su estilo, fueron estudiadas sistemáticamente en cada representación para hacer visible la intención del fotógrafo y para poder comprender y develar una época y un sector social, con sus predilecciones y quehaceres fotoperiodísticos. Si a la fotografía en general, y en particular aún más al fotoperiodismo se le ha considerado como un elemento "objetivo" e "imparcial", por sus características de realización, es importante subrayar que la parte subjetiva del creador interviene en sus elecciones tanto técnicas como formales, y ello le atribuye a sus

imágenes un carácter estético, artístico y expresivo que produce en quien las publica, usa o contempla un determinado estado o reacción que afecta su significado.

Los elementos estudiados forman parte de la herramienta de conocimiento y no un fin en si mismos, pues conforman el estilo de realización de Díaz, revelan su estética y su propuesta fotográfica. Por ello, a lo largo del texto se destacan los elementos necesarios para la comprensión del discurso gráfico y de sus cualidades más sobresalientes, en términos técnicos, formales, temáticos, así como las apreciaciones estéticas o históricas. Y si en algunos casos se subrayan con mayor intensidad ciertos factores que otros, es que así lo demandó la lectura de las fotografías en su tiempo y forma.

III. UN RETRATO

DE OVALITO



FOTO 2

Una mirada fuerte, decidida y aguda, la de Enrique Díaz Reyna. c. 1924. AFD

Enrique Díaz Reyna nació el 18 de diciembre de 1895 en el seno de una familia modesta que vivía en el centro de la ciudad de México, su madre Luisa Reyna lo tuvo a la edad de diecinueve años.

Durante muchos años se ha desconocido el verdadero origen de Enrique Díaz. Su hija Guadalupe Díaz Chávez, después de casi seis años de conocernos, me hizo el espléndido regalo de compartir conmigo un secreto familiar: me confesó que su papá era hijo de un libanés, que emigró a nuestro país a fines del siglo pasado. Enrique Díaz debió de llevar por apellido paterno el de su familia de origen: Assam, pero su padre no lo reconoció.¹ Como es lógico suponer, en las postrimerías del siglo pasado nacer fuera de un vínculo legalizado era un problema innegable, que se resolvió gracias a la actitud benevolente de Guillermo Díaz Báez quien desposó a Luisa Reyna y acogió a su pequeño hijo, y después tuvieron cinco más. Guillermo Díaz de esa manera le dejó a Enrique como herencia su apellido y al morir la pesada carga de una familia.

¹ Información obtenida en entrevista con la hija de Enrique Díaz, la señorita Guadalupe Díaz Chávez el día 20 de febrero de 1996. Se ha querido ampliar la información, aunque es un poco difícil desentrañar este secreto de tantos años, ya que los descendientes directos de esa familia libanesa, como era de esperarse, tampoco tienen información al respecto. Sin embargo el señor Said Assam me comentó que su padre Jorge Assam llegó a nuestro país en el año de 1889, trabajó como abonero y años más tarde su esfuerzo fructificó y se convirtió en un negociante prominente de la colonia y dueño del famoso hotel El Cairo, en el centro de la ciudad de México. Fue el único familiar de esa generación de Assam que permaneció en México, pues sus hermanos aunque vinieron decidieron regresar a su país. Por ello, lo más seguro es que sí fuese el padre de Díaz Reyna. Esta información fue obtenida con el señor Said Assam en entrevista telefónica el 26 de marzo de 1996. Para mayor información al respecto, Vid. J. Nasr y Salim Abud, Directorio libanés. Censo general de las colonias libanesa, palestina, siria residentes en la República Mexicana, México, edición particular de los autores, 1948, págs. 121-127. M. Díaz de Kuri y L. Macluf. De Líbano a México. Crónica de un pueblo emigrante. México, Gráfica Creatividad y Diseño, 1995, 284 págs.



Los medios hermanos de Enrique Díaz desempeñaron diversos oficios: Nicolás era vigilante de una casa de Las Lomas; Concepción se casó con un español; Angela tenía una tienda y después vivió de vender billetes de lotería; Miguel puso una tintorería y Enriqueta se dedicó al hogar. La necesidad orilló a Enrique a encontrar un oficio o un trabajo que le permitiera la manutención de su madre, a la vez de colaborar con sus hermanos al sustento familiar, lo cual lo llevó a aprender un oficio que tuviese posibilidades económicas y laborales. (Foto 2).

En 1911, cuando el régimen de Porfirio Díaz veía su caída y el maderismo estaba en pleno apogeo, Enrique Díaz a la edad de 16 años, encontró trabajo como aprendiz del fotógrafo Víctor Ortega León, quien ya ejercía la profesión de reportero gráfico para diferentes periódicos nacionales y cuya experiencia en el medio le valió, en 1922, convertirse en jefe de la sección gráfica del Excélsior. El joven Díaz fue ganando experiencia con la cámara e incluso algunas de sus imágenes llegaron a publicarse en el periódico El País, dirigido por Trinidad Sánchez Santos (1899-1914).²

² El País, como muchos otros periódicos de la época, no daba créditos a los autores de las fotografías, por lo que en las fuentes no fue posible localizar las imágenes que Díaz realizó. Se tiene la referencia de ello gracias a la información de los obituarios y de las declaraciones que sus amigos y compañeros realizaron en el momento de su muerte. Lo que se refiere al resto de los datos biográficos aquí vertidos se trabajaron a partir de diferentes referencias hemerográficas y de historia oral.

Vid. Revista de América, núm. 805, mayo 27 de 1961, pág. 6.

Mañana, núm. 926, mayo 27 de 1961, pág. 58

Siempre! Presencia de México, núm. 413, 24 mayo de 1961, pág. 11.

Impacto, núm. 587, 24 de mayo de 1961, págs. 52-53.

El Nacional, Diario al servicio de México, 15 de mayo de 1961, primera plana.

Excélsior. El periódico de la vida nacional, 15 de mayo de 1961, pág. 25 A.

La Prensa. El periódico que dice lo que otros callan, 15 de mayo de 1961, pág. 26.

Novedades. El mejor diario de México, 15 de mayo de 1961, pág. 7.

Ovaciones. Diario de México, 16 de mayo de 1961, pág. 4.

Atraído por participar en el cambio social, político y económico que significaba combatir en las filas de la Revolución Mexicana, Enrique Díaz abandonó el cuarto oscuro y cambió la cámara por una carabina; primero se incorporó a las filas del general Francisco Villa y después a las de Venustiano Carranza. Entonces era delgado, de estatura mediana, sus labios gruesos se asomaban debajo de un tupido bigote -el cual lo acompañó toda su vida-, y portaba con gran donaire el uniforme militar que mostraba las insignias con el grado de capitán.³ (Fotos 3 y 4).

Fue hasta 1918 cuando el entonces capitán Díaz reinició su actividad como fotógrafo en el periódico El Demócrata (1914-1926), diario consitucionalista fundado por Rafael Martínez, mejor conocido en el medio con el sobrenombre de "Rip-Rip" (este periódico se convirtió en el decano de la prensa revolucionaria). Durante 1919, Díaz Reyna logró publicar sus fotografías en un semanario de carácter familiar: El Hogar, dirigido por Emilia Enríquez de Rivera cuyo nombre de batalla era "Obdulia".⁴ Por esa época, también prestó sus servicios para El Herald, diario independiente (1919-1923), dirigido

El Universal, 15 de mayo de 1961, pág. 6.

Entrevistas con la señorita Guadalupe Díaz Chávez y el señor Enrique Díaz Chávez, realizadas por Rebeca Monroy Nasr, 22 y 27 de abril de 1991 y 20 de febrero de 1996.

³ En el Archivo fotográfico de Enrique Díaz (AGN), se encuentran imágenes desde 1900 y de la etapa revolucionaria mexicana, pero éstas no fueron realizadas por él. Vid. el capítulo IV del presente trabajo.

⁴ A través de la revisión de los negativos del Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García de esa época, fue posible ubicar a través del método comparativo, imágenes realizadas por Díaz y publicadas en El Hogar. Algunos negativos no corresponden directamente a la imagen reproducida, pero sí al evento ya fuese el aniversario de la revista, un pequeño reportaje sobre la imprenta en México o alguna nota gráfica de la semana, por lo que es probable que Díaz le vendiese a la editorial los negativos, o ésta los conservase para usarlos posteriormente. Vid. capítulo IV del presente texto.



FOTO 3

Enrique Díaz entre la tropa. c.1918. AFD



FOTO 4

*Retrato del capitán Enrique Díaz Reyna en las orgullosas manos de su hija Guadalupe. 1991.
ARAIN*

por Modesto G. Rolland. En dichas publicaciones no aparecen los créditos correspondientes al autor, por una falta de respeto a los derechos autorales de parte de los editores, que en esa época no consideraban importante la autoría, sino la presencia sólo de la imagen. Esa experiencia profesional en el campo de los diarios la aquilató más tarde Díaz Reyna, para incrustarse en el medio con mayor seguridad.

Las intenciones del reportero Díaz iban acordes al momento, ya que el fotoperiodismo mexicano en los años veintes empezaba a tener una importante transformación desde el punto de vista de las necesidades que debía satisfacer en los periódicos y revistas de la época. Desde el porfiriato, y con mayor fuerza durante la Revolución Mexicana (por lo menos hasta 1915), las editoriales habían comprendido que la información gráfica era una parte sustancial de las publicaciones. Considerando que la población tenía un alto índice de analfabetismo, las imágenes resultaban ser muy elocuentes y necesarios al acompañar la noticia de los acontecimientos políticos, sociales y culturales.⁵ Fue tal la importancia de la nota y la imagen periodística que en esos años surgieron dos de los más importantes diarios nacionales El Universal (1916) y Excélsior (1917), que ilustraron sus páginas principales con fotografías. Este fenómeno de la utilización de imágenes fue común en diferentes partes del mundo, pues las fotos llegaban a saldar una deuda informativa con las grandes masas de población, con sus matices y diferencias por las necesidades de cada región.

⁵ Vid. A. de los Reyes. "El cine la fotografía y los magazines ilustrados", en Historia del Arte Mexicano. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, Salvat, 1982, vol. IX, págs. 182-200.

Con el advenimiento del movimiento revolucionario en México, diversos fotógrafos abandonaron el gabinete, o bien se iniciaron en el trabajo periodístico, para realizar las imágenes de los sucesos que convulsionaban al país. La técnica fotográfica aún no mostraba los grandes avances que desarrolló gracias al desarrollo científico de la Primera Guerra Mundial. En el porfiriato las fotografías de prensa eran más bien estáticas, sin movimiento, con poses y actitudes muy apegados al formato del estudio con cánones heredados de la pintura, que se acomodaban con las limitantes técnicas de las cámaras y su impresión en albúminas y tarjetas de visita. Sin embargo, los fotógrafos de la Revolución, se las ingeniaron para atrapar algunas escenas representativas del movimiento armado, en las placas secas, que pudieran dar cuenta de los acontecimientos que sacudían al país. La importancia y conciencia de registrar gráficamente la historia surge con fuerza en algunos fotógrafos con más experiencia como es el caso de Agustín Víctor Casasola y Eduardo Melhado, quienes vislumbraron y trabajaron esas nuevas posibilidades de la fotografía de prensa,⁶ además de los extranjeros que vinieron a México atraídos por la contienda armada y que buscaban imágenes para su difusión internacional a través de la impresión de postales o para sus periódicos locales.⁷

⁶ El caso de Agustín Víctor Casasola es singular, en tanto que su formación como fotógrafo de prensa durante el porfiriato le fue de gran utilidad para tomar algunas imágenes del estallido revolucionario; pero también para crear su agencia que compró materiales a diversos fotógrafos nacionales y extranjeros con lo cual conformó el espléndido archivo Casasola, que ahora se encuentra en la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en Pachuca, Hidalgo.

⁷ Vid. O. Debrouse. Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1944, págs. 146-153. (Col. Cultura Contemporánea de México).

La técnica fotográfica en el lapso comprendido entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, tuvo grandes avances en lo que respecta al aumento de la fotosensibilidad en las películas y placas, la óptica de las lentes de las cámaras se hizo más fina y llegaron a tener mejor calidad lumínica y las aberraciones comunes disminuyeron, además se redujo considerablemente el formato de las cámaras -ya no eran esos enorme cajones de madera del siglo XIX.⁸ Gracias a estas notables mejoras, fue posible a los fotógrafos realizar tomas en interiores y exteriores, cubriendo casi cualquier tipo de evento, lo que coadyuvó a que ésta forma de reproducción de la realidad ganase más espacios en las publicaciones periódicas.

Hacia 1920, con la introducción del rotograbado⁹ en México, la reproducción de las imágenes en los periódicos también mejoró, lo cual definitivamente abrió un abanico de posibilidades técnicas, formales y temáticas para el fotógrafo de prensa. Los eventos políticos, sociales, deportivos y culturales podían tener una mejor

⁸ Vid. R. Monroy Nasr. 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, UNAM, 1987, 237 págs.

⁹ El rotograbado es un proceso indirecto de reproducción basado en la técnica del grabado en hueco. En 1894 se creó el procedimiento rotativo de impresión por medio de cilindros grabados de cobre. Letras e imágenes se imprimen en las placas a través de diferentes densidades de puntos, lo cual le da una superior calidad tonal a las imagen -a diferencia de la prensa plana. El rotograbado fue determinante para el mundo editorial pues es una técnica muy adecuada para grande tirajes -los cilindros duran hasta un millón de estampaciones-, es muy adecuado usarlo cuando se usen imágenes en más de un tercio de la superficie de la hoja y aunque faltan los detalles finos en las representaciones, da a lo medios tonos un mejor realce que los procedimientos anteriores. Además tiene velocidades muy rápidas de reproducción y se puede usar papel barato, lo cual las hace ideales para prensa. Para mayor información Vid. R. R. Karch, Manual de las artes gráficas. México, Trillas, 1987, págs. 5-29. A. T. Turnbull y R. N. Baird. Comunicación gráfica. Tipografía, diagramación, diseño, producción. 6a. ed., México, Trillas, 1990, págs. 47-64. W. M. Ivins Jr. Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona, Gustavo Gili, 1975, 233 págs. (Col. Comunicación Visual).

cobertura que antaño. Además se empezaron a trabajar algunas imágenes más espontáneas o de vida cotidiana, que antes no se podían realizar.

Aurelio de los Reyes subraya ese importante acontecimiento que impulsó el desarrollo de la profesión de reportero gráfico, durante el periodo posrevolucionario:

La creatividad de los fotógrafos la estimuló notablemente la prensa, que importó maquinaria para iniciar un nuevo tipo de suplementos ilustrados: el rotograbado que supliría la lujosa prensa ilustrada 'medio tono' del porfirismo; sería a la vez nueva tribuna para que los fotógrafos dieran a conocer sus inquietudes. Las imágenes en México recibían nuevo impulso después de su colapso en 1915. El Universal inició la renovación técnica de su suplemento dominical; primero editó un número mensual 'cromograbado' para dar a conocer 'nuestro progreso social' con la publicación de los retratos de damas de sociedad; luego lo hizo semanario, una página dedicada a la galería social y las otras tres a ilustrar noticias nacionales e internacionales.¹⁰

(...) 'estamos en un siglo en que nuestras preocupaciones son tantas, que preferimos [las imágenes] a un libro, porque nos dicen más que éste en un tiempo infinitamente más pequeño. Cuando estalla una revolución, los corresponsales de prensa describen cómo se erigen barricadas en las calles, cómo se colocan cañones en sitios estratégicos, cómo la multitud invade las avenidas etcétera. Después vienen la fotografías, y se convierten en grabados. Los lectores ven de bulto escenas de actualidad, tal como las vio el corresponsal'.¹¹

También así un entusiasta Enrique Díaz, quien abrió a mediados de 1920, su agencia fotográfica en una pequeña accesoria de Donceles

¹⁰ A. de los Reyes. Cine y sociedad en México (1896-1930). Bajo el Cielo de México (1920-1924), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, vol. II, págs. 215 y 216.

¹¹ "La verdad acerca del moderno sistema de rotograbado". Arte Gráfico, 1º de marzo de 1922, pág. 7-8. Citado en A. de los Reyes. Op.Cit., Bajo el cielo de México (1920-1924), pág. 216.

56 "C", en el mero corazón de la ciudad de México.¹² El joven empresario instaló un laboratorio con los implementos indispensables para el revelado y ampliación de las imágenes en la parte posterior del negocio; puso un gran escritorio de madera, dos teléfonos y algunos anaqueles, que guardarían los materiales gráficos que produciría la agencia para diferentes revistas y periódicos nacionales. En el portal, junto al letrero de "La económica: confección y reforma de sombreros y vestidos para señoras, señoritas y niñas", mandó instalar su anuncio: *Enrique Díaz: Fotografías de Actualidad* y a ambos lados de la entrada colocó dos vitrinas que de piso a techo mostraban algunas de las fotografías más impactantes del momento. (Fotos 5 y 6).

Esta fue parte de la estrategia publicitaria que realizó Díaz Reyna para darse a conocer en el medio. Es importante considerar que no era fortuita la ubicación de la agencia, ya que muy cerca de ahí se encontraban las oficinas de los principales periódicos y revistas de mayor circulación, las cámaras legislativas, las secretarías de gobierno y el Zócalo con la presencia del Ejecutivo -por ende, era el núcleo desde donde se tomaban decisiones y se encomendaban las más importantes tareas de los presidentes en turno. Además, Díaz Reyna se estableció en el punto medular de comercio de la "ciudad de los palacios" donde radicaban la mayor parte de los inmigrantes

¹² A partir del material que se encuentra en el Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García del Archivo General de la Nación (AGN), y gracias a la observación cuidadosa del Dr. Aurelio de los Reyes, se pudo establecer una fecha aproximada del inicio de sus labores profesionales, toda vez que se encontraron fotografías de la toma de posesión presidencial de Adolfo de la Huerta, la cual tuvo lugar el 1º. de junio de 1920. Para mayores detalles de ese acontecimiento histórico Vid. A. de los Reyes. *Op.Cit., Bajo el cielo de México (1920-1924)*, págs. 10-15.



FOTO 5

En el corazón de la ciudad de México, en una pequeña accesoria de la calle de Donceles 56 "c", Enrique Díaz instaló su oficina-taller-cuarto oscuro y archivo fotográfico. 1929. AFD



FOTO 6

españoles, judíos y libaneses comerciantes y donde había un fuerte circulante económico favorable, pues estos grupos utilizaban a la fotografía como un medio publicitario para anunciar sus establecimientos comerciales en los periódicos de sus respectivas colonias.

Al seleccionar la ubicación de su negocio, Enrique Díaz bien pudo haber pensado en la continuidad de una costumbre decimonónica de los fotógrafos de tener sus gabinetes en ese sector de la ciudad lo motivó a adoptar una actitud visionaria y empresarial; quizás una conciencia clara por el interés de crecer económica y profesionalmente lo llevó a buscar esa zona de fuerte competencia; también puede ser una mezcla de todas las anteriores. Lo cierto es que Díaz Reyna sabía que era necesario conservar un nexo y una cercanía imprescindible en ese entorno si deseaba crear una presencia en el medio informativo.

Optar por ser un fotógrafo independiente o *free lance*, no era una cuestión fácil, si se considera que este tipo de agencias no eran muy comunes en la época. Sólo se tiene noticia de la que el fotógrafo Agustín Víctor Casasola instaló con su compadre Gonzalo Herrerías, desde el periodo revolucionario.¹³ La más conocida e inmediata posibilidad laboral para los reporteros gráficos era la de formar parte de algún periódico o revista. Con ello se garantizaba un salario, pero por lo general, las imágenes publicadas pasaban a formar parte del acervo del editor. Si se considera que la demanda de trabajo se incrementó por las necesidades informativas y publicitarias de la

¹³ Vid. F. Lara Klahr. "México a través de las fotos, Agustín Víctor Casasola y Cía.", en revista Siempre!, Dir. José Pagés Llergo, México, núm. 1639, noviembre 21 de 1984, págs. 39-42.

época, ello le permitió a Díaz hacerse poco a poco de un mercado de trabajo y la posibilidad de conservar su independencia laboral. La opción de decidir a quién prestar sus servicios le confirió la oportunidad de ser dueño de sus medios de trabajo, guardar sus negativos originales para multirreproducirlos y venderlos en cualquier momento al mejor postor. Se arriesgó a la aventura de crear su empresa y ser independiente. Procuró conservar un cierto margen de libertad profesional y a través de ofrecer un servicio de información gráfica logró incrustarse en un mercado que ofrecía posibilidades de desarrollo económico y profesional.

La necesidad de hacer crecer la agencia, mejorar el servicio y las entradas económicas, tuvieron una importante motivación para Díaz. En 1922, a la edad de 27 años, le propuso matrimonio a la señorita Teresa Chávez Mendoza. La muchacha a sus 19 años era alta y con un gran temperamento. Al morir su padre, Manuel Chávez, su madre, Teresa Mendoza, y sus hermanos tuvieron que abandonar Ciudad Guzmán, Jalisco, para buscar una mejor forma de vida en la metrópoli. Esta joven se había adueñado de la razón de ser de Díaz y aceptó gustosa compartir toda su vida al lado de aquel muchacho ahora ya más bien robusto, bigotón, sonriente y lleno de energía, el fotógrafo que solía llevarla a pasear a Chapultepec usando aquel sombrero de carrillo con su cinta negra, a la usanza de los veintes.

La fresca mañana del 14 de diciembre fue testigo de la ceremonia matrimonial Díaz-Chávez, que costó la cantidad aproximada de 280 pesos con todo y los trajes del novio y la novia, zapatos, anillos, arreglos florales e iglesia. (Fotos 7 y 8). El enlace tuvo una nutrida descendencia: el 8 de octubre de 1924 nació Blanca, la



14 de diciembre de 1922:
Enlace matrimonial de
Enrique Díaz y Teresa Chávez. AFD

FOTO 7



FOTO 8

primera hija del matrimonio; el 1° de mayo de 1925, Teresa; el 18 de mayo de 1932, Guadalupe; en 1935 murió un pequeño de tan sólo año y medio de edad y, el 28 de diciembre de 1940, José Enrique vino a engrosar las filas familiares. (Fotos 9 y 10).

Ninguno de los hijos dio continuidad a la estirpe fotográfica. Blanca se casó con Guillermo Verduzco y se dedicó al hogar; Teresa, gracias a las gestiones de su padre con Ruiz Cortines en los años cuarentas se dedicó al servicio exterior trabajando para el consulado mexicano en Ottawa, Londres, San Francisco, Nueva York y Roma. Aún soltera, Teresa padeció diabetes y a causa de un edema pulmonar en 1990 concluyó su vida. Guadalupe se desempeñó hasta hace algunos años en el trabajo secretarial y ahora, después de 43 años de servicio disfruta de su jubilación y es la única que preserva viva la memoria familiar. Lupita vivió durante años al lado de su hermano José Enrique, quien prestó sus servicios profesionales para algunas aerolíneas nacionales y fue gran aficionado a los trenes, y dio cuenta de sus días en julio de 1996, a causa de un infarto al miocardio, después de padecer algunos meses las turbulencias provocadas por la misma diabetes. La señora Teresa Chávez de Díaz falleció en el año de 1987, después de una larga lucha contra una enfermedad mortal.¹⁴

Díaz Reyna se dedicó a su vida profesional de tiempo completo; la convivencia con su familia fue escasa. A la usanza de la época, su

¹⁴ La información arriba mencionada fue reconstruida con la ayuda de la señorita Guadalupe Díaz, el señor Enrique Díaz y su archivo personal. Entrevistas realizadas por Rebeca Monroy Nasr, 22 y 27 de abril de 1991 y 20 de febrero de 1996. La última entrevista telefónica fue realizada el 13 de marzo de 1997, cuando se me informó del lamentable deceso del señor José Enrique Díaz. Vid. fotos 274, 275, 276 y 277 al final del presente trabajo.



FOTO 9

Dos momentos en la vida de la familia Díaz-Chávez. c. 1930 y 1938. AFD.



FOTO 10

esposa sacó adelante a la familia; él fue un buen proveedor para sus hijos, pero de su trabajo poco habrían de conocer, a no ser por sus logros fotoperiodísticos muy mencionados.

Por su condición robusta se ganó el sobrenombre cariñoso del *Gordo* Díaz, probablemente cuando empezó a ejercer su profesión. (Foto 11). Su carácter afable le abrió muchas posibilidades de trabajo y le valió tener sólidas amistades, desde modestos fotógrafos, hasta presidentes de la República. Sus carcajadas batientes y la manera alegre de tratar a las personas eran parte de su encanto natural, pero su "talón de Aquiles" eran los juegos de cualquier tipo, lo cual en ocasiones llegó a afectar la economía del hogar, pues gustaba su debilidad era el apostar en toda clase de juegos. Gracias a la actitud previsoras de su esposa Teresa Chávez hacia el ahorro, la familia logró siempre salir adelante. Su hija lo recuerda así:

Llegaba mi papá al trabajo y desde la puerta gritaba:

-Pueblo de Sonora tus hijos lloran...¡pero no de hambre!

En seguida soltaba una carcajada y si no había trabajo pendiente que realizar se organizaba una partida de pókar o algún otro juego de azar. También le gustaba ir al Hipódromo, jugar ajedrez, cartas, jugaba hasta...¡las canicas!¹⁵ (Foto 12)

Roberto Blanco Moheno hace una descripción detallada de estas características de Díaz:

El *Gordo* Díaz es el más popular, el más querido, y para mí el más eficiente de los fotógrafos de prensa mexicanos. Eficiente, porque la neurastenia estorba hasta el mismo genio, y el *Gordo* Díaz es una sonrisa brillando detrás de la cámara. No hace foto de arte, ni de actualidad, ni espeluznante (porque hasta en esto

¹⁵ Entrevista realizada a Guadalupe Díaz por Rebeca Monroy Nasr, 20 de febrero de 1996.



*Su condición robusta le valió
el sobrenombre cariñoso de
El Gordito Díaz. c. 1930. AGN*

FOTO 11

*Los miembros de Fotografías
de Actualidad, en un momento
de esparcimiento. c. 1938. AFD*



FOTO 12

está surgiendo la maldita especialidad, negadora del precioso individualismo, de la amplia personalidad que muchas gentes ostentan). El *Gordo* Díaz, más sencillamente, más humanamente, más profesionalmente, hace fotos de prensa. Y con esto está dicho todo.

Es un artista, que no presume de tal, con lo que agrega a su arte primitivo la flor artística de la modestia. Y si se le pregunta por su pasión, a pesar de que es un apasionado de su trabajo, suelta el chorro cantarino de la carcajada:

Las carreras, o el frontón, o el póker. ¡Donde haya algo que apostar! Ese es el *Gordo* Díaz: se juega la vida a cara o cruz, como se la jugó en la "pelotera" cuando fue revolucionario; como se la ha jugado después, sobre el galope de su risa incomparable, al tomar muchas, distintas, sensacionales informaciones gráficas. Eso es el *Gordo* Díaz: la eficiencia y la risa, la pasión y la bondad. ¡Ah, porque el hombre que se ríe, forzosamente es bueno! Y si alguna vez se me pidiera la definición del *Gordo* Díaz yo no hablaría de su simpatía, ni de su talento profesional; yo hablaría, a secas, de su bondad.¹⁶

También es posible ver el afecto que se ganó con personajes destacados de la vida política y cultural del país, en la medida que colaboraron para que la familia Díaz pudiera liquidar la hipoteca de su casa en el año de 1954. (Foto 13). Entre Adolfo Ruiz Cortines, Miguel Alemán, Roberto Amorós, Alfonso Arrache, Manuel Avila Camacho, Lázaro Cárdenas, Aníbal de Iturbide, Gilberto Flores Muñoz, Pascual Gutiérrez Roldán, Carlos Lazo, Marco Antonio Muñoz, Emilio Portes Gil, Carlos Prieto, Enrique Rodríguez Cano, Antonio Ruiz Galindo y Aarón Sáenz, reunieron \$32,000.00, para liquidar el préstamo del Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas.¹⁷

¹⁶ R. Blanco Moheno. "Un tríptico de arte. Enrique Díaz, Cadena M. y Arias Bernal en *Mañana*", en *Mañana*, núm. 209, 30 agosto de 1947, pág. 8, 148 y 149.

¹⁷ Material proporcionado por la señorita Guadalupe Díaz. (AFD).



FOTO 13

El buen humor y las carcajadas batientes, parte sustancial del carácter de Enrique Díaz. c. 1934. AGN.

Una labor protagónica

Con respecto a la vida profesional de Díaz Reyna, es importante señalar que fue un tenaz empresario, en el sentido que desde que instaló su agencia hasta el día de su muerte no cesó en el objetivo de crearse un nombre y un prestigio en el medio fotográfico y editorial.

En la década de los veinte trabajó principalmente para los grupos de inmigrantes españoles que habían sobrevivido la Revolución Mexicana o habían llegado durante ese periodo a nuestro país y que se dedicaban al comercio de telas, zapatos, víveres, entre otros, en el centro de la ciudad de México.¹⁸ Díaz Reyna tomó imágenes con intenciones propagandísticas de sus comercios, retrató sus principales fiestas, así como algunos eventos deportivos, culturales y sociales más destacados de esa colonia. Para los inmigrantes era una forma importante de contacto conservar y fomentar ciertas tradiciones, a la par que involucrarse con el país que los recibía. Un vehículo de unión era mantenerse actualizados de los eventos importantes, pero las fotografías también cubrían una parte informativa sustancial para la cohesión y visualización colectiva. Entre las páginas de El Día Español (1921) y la revista Acción Española. Órgano oficial de los centros de Unión Montañesa y Gallega de México, (1924), se encuentran imágenes tomadas por Enrique Díaz.

¹⁸ Vid. C. Lida. "1. El perfil de una migración: 1821-1939", en C. Lida, et al. Una migración privilegiada: comerciantes, empresarios y profesionales españoles en México en los siglos XIX y XX. Madrid, Alianza Editorial, 1994, págs. 25-51.

El periódico sabatino de la colonia de españoles que solía promover toda suerte de espectáculos y entretenimientos musicales, cinematográficos o teatrales que se realizaban en la ciudad de México, La Gaceta del Espectador, lo contrató para ilustrar algunas de sus páginas en su único año de vida en 1928. En ese periodo (1924-1925) también la revista norteamericana mensual Cine Mundial -hispanizada-, publicó las gráficas que realizó Díaz de diversos eventos artísticos: obras de teatro, bailables y algunas imágenes de *vedettes*.¹⁹

Su interés en desempeñar sus habilidades fotográficas con los grupos de inmigrantes fue una de sus características profesionales. Desde 1920 trabajó para los judíos, de quienes retrató algunos de sus ritos y tradiciones religiosas. Años más tarde, también lo hizo para la colonia libanesa, es el caso de la revista Emir, publicada por su amigo Alfonso N. Aued (1957).²⁰ Un elemento que destaca es la capacidad de inserción de Enrique Díaz en esos grupos que por lo general hacían sus fotografías con sus propios miembros o paisanos. Es probable, que la necesidad de trabajo, su habilidad empresarial, su carácter afable y su forma de trabajar las imágenes le valieran abrirse las puertas ante estos grupos.²¹

¹⁹ Fue posible detectar algunas imágenes del estilo de Díaz de 1924 a 1925 en la revista Cine Mundial ya que las gráficas no traen los créditos correspondientes. Esto se realizó también a través del método comparativo y estilístico con respecto a los materiales fotográficos que se encuentran en el Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García (AGN).

Para mayor información sobre el trabajo de Díaz en los veintes y un análisis de las imágenes de la época, Vid. capítulo IV del presente trabajo.

²⁰ Como referencia importante a la manera en que los inmigrantes deseaban involucrarse y conservar identidad en nuestro país Vid. "Código de conducta del emigrante libanés", en M. Díaz de Kuri y L. Macluf, Op. Cit., págs. 134-135.

²¹ Entre las imágenes que aparecen en el archivo del grupo judío Ashkenazi, comentan sus organizadoras que son imágenes de ritos y fiestas religiosas muy

Para 1928 Díaz había ya creado un espacio en el medio fotográfico y por ello obtuvo un reconocimiento profesional por parte de la Unión de Comerciantes de Artículos Fotográficos de la República Mexicana. En ese mismo año se hizo miembro activo de la Unión de Fotógrafos y Camarógrafos Taurinos de la República Mexicana. Su afición a la fiesta brava también fue parte sustancial de sus intereses profesionales. Para fines de la década Díaz empezó a desarrollar con mayor vigor un fotoperiodismo involucrado con los acontecimientos políticos y sociales que sacudían a la nación. (Foto 14). La gama de eventos que cubrió en esos sus primeros años de trabajo profesional, le fueron aportando la posibilidad de modificar sus imágenes y de ir creando una forma particular de trabajo gráfico. Este se refleja de manera clara en algunos fotorreportajes de finales de los veinte, como el que realizó de las gráficas que realizó de 1927 a 1929 sobre el conflicto cristero en la ciudad de México, donde se ve un mayor interés por documentar los acontecimientos de importancia histórica del país.²² (Foto 15).

La experiencia que forjó a lo largo de una década de trabajo constante, se reflejó con mayor consistencia en la revista dirigida por Félix F. Palavicini: Todo. Semanario enciclopédico, donde publicó una gran variedad temática de notas gráficas y reportajes entre 1933 y 1937. La apertura y conciliación de intereses informativos con el periodista Palavicini le permitió crecer con mayor vigor en el

íntimas, que difícilmente se le abren las puertas a cualquier agente extenro al grupo. Por lo cual, considero que su carisma, habilidad personal y profesional sí le abrieron diversas opciones de trabajo, que tal vez otros fotógrafos ni se propusieran.

²² En el capítulo V se profundiza la información en torno a este fotorreportaje.



*El fotógrafo Díaz Reyna también obtenía en la cárcel sus notas informativas.
c. 1928. AGN.*

FOTO 14



Enrique Díaz captó con su Graflex la revuelta cristera. c. 1927. AGN.

FOTO 15

fotorreportaje de "gran estilo" y encontrarse con otras opciones para su desarrollo profesional, social y económico.²³

En 1937 los periodistas tabasqueños Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo impusieron en México una forma de periodismo moderno, transformaron las viejas formas de realización y edición de revistas, y con ello le asignaron un papel fundamental a la parte fotográfica. Para Díaz y sus colaboradores se inició una sólida amistad laboral con estos periodistas, que perduró de por vida. Los miembros de Fotografías de Actualidad trabajaron intensamente en sus publicaciones: Hoy (1937-1943), Rotofoto (1938), en las que Enrique Díaz realizó sus fotorreportajes más importantes, cómo el de Saturnino Cedillo cuando se rebeló contra el cardenismo en 1938. También colaboró con los Llergo en Mañana (1943- 1953), Impacto (1949-1960) y se fue al lado de José Pagés cuando fundó su revista Siempre! Presencia de México en 1953.²⁴

Una expedición, encabezada por el escritor y periodista Edmundo Valadés, con Humberto Olguín y Enrique Díaz como fotógrafo, salió a la búsqueda de una avioneta española desaparecida el 2 de junio de 1933, junto con los pilotos, el capitán Mariano Barberán y el teniente Joaquín Collar, en la sierra que se encuentra entre Oaxaca y Puebla, colindante con Veracruz. Las amenazas proferidas por los lugareños en contra de reportero y fotógrafo, no valieron para que dejaran la labor encomendada y a lomo de mula

²³ Vid. en el capítulo VI se profundiza sobre la relación de Félix F. Palavicini y Enrique Díaz. Asimismo, se analizan algunas de las imágenes que el fotógrafo publicó en la revista durante esos cuatro años.

²⁴ Esta apasionante historia en que se develan los intereses de los grupos desde la ultra derecha hasta la izquierda más recalcitrante del cardenismo, se ven reflejados en la disputa creada por la publicación de este reportaje gráfico. En el capítulo VIII, se profundiza al respecto.

intentaron llegar al lugar. Este trabajo le otorgó a Enrique Díaz gran prestigio en el medio por su tenacidad y profesionalismo, aunque el encuentro con los restos de la avioneta no se concretó en ese momento.

En las revistas editadas por los Llergo, Enrique Díaz llegó a ser la estrella de los fotógrafos. Sus imágenes eran presentadas en las portadas e ilustraban varias páginas interiores, la mayor parte de las veces reproducidas a toda plana. Su labor no sólo correspondía a los eventos políticos, sino también a los sociales y deportivos. De la diversidad de publicaciones para las que trabajó, fueron éstas las que difundieron mejor su material, pero también las más importantes en su género y en su carrera. Los vaivenes profesionales al lado de los primos Llergo, fueron intensos y nunca faltaron emociones, no sólo en lo que se refiere a los reportajes que realizaban los miembros de Fotografías de Actualidad, sino también, a las aventuras editoriales de cada nueva revista publicada. (Foto 16).

En 1943 los Llergo tuvieron algunos problemas financieros con el semanario Hoy, que los obligaron a buscar otro socio capitalista. La sociedad se realizó con Manuel Suárez -quien años después construyó la primera fase del Hotel de México-, pero con el tiempo surgieron diferencias de criterio sobre el contenido de la revista. Los desencuentros entre los socios eran de tal magnitud, que una vez recuperados económicamente los primos Llergo, quisieron comprarle su parte a Suárez, propuesta a la que éste se negó. Para Pagés Llergo



FOTO 16

*En los años treinta Enrique Díaz empezó a tener un importante prestigio en el medio editorial.
c. 1933. AGN*

la disyuntiva de trabajar al lado de quien difería tanto de su criterio, quedaba así: ¿o periodismo o dinero?²⁵

En el espíritu emprendedor de esos periodistas no quedaba más alternativa que vender su parte y recuperarse económicamente, para iniciar otra nueva aventura editorial. Así, el 2 de julio de 1943, a escasos dos meses de distancia, lograron publicar una nueva revista: Mañana. La revista de México. Al frente como director quedó Regino Hernández; José Pagés fungió como jefe de redacción.

Las andanzas editoriales de estos periodistas no pararon en ese momento, ya que uno de sus mayores intereses era el de fundar revistas que tuvieran una importante circulación nacional. En 1949 Regino Hernández presentó el semanario Impacto, que dirigió hasta su muerte en 1976, y el cual aún circula en México. En 1953 José Pagés dirigía el semanario Hoy.

Por increíble que parezca la afición y predilección que tuvieron los Llergo, pero sobre todo José, por las imágenes detonadoras y contrastantes de la realidad, les trajeron problemas pues rebasaban el sentido del humor de algunos de sus lectores. Por ejemplo, la imagen hija del ex-presidente Miguel Alemán, Beatriz, y su esposo Carlos Girón Peltier observando el cuerpo desnudo de una mujer en un centro nocturno parisino, significó la renuncia de José Pagés a la dirección de esa empresa el 4 de mayo.²⁶ (Foto 17).

No hay mal que por bien no venga, reza un antiguo refrán. Así, y con la rapidez que caracterizaba a estos amantes de la noticia, para

²⁵ J. P. Llergo. "Porqué vendimos Hoy", en Mañana. La revista de México, núm. 1 y 2, 4 y 11 de septiembre de 1943, págs. 43-45.

²⁶ La fotografía y los motivos por los cuales renunció Pagés Llergo, los expone en Siempre! Presencia de México. núm. 1, 27 junio de 1953, págs. 54 y 57.



FOTO 17

PERO QUE DE MALO
TENE ESTA FOTO?

*José Pagés Llergo
inició su revista
Siempre! una vez
que perdió el puesto
de director de Hoy,
donde publicó esta
imagen...*

el 27 de junio de ese año José Pagés Llergo colocaba en el mercado editorial al semanario: Siempre! Presencia de México. En esa nueva publicación colaboraron personajes de la talla de Nemesio García Naranjo, José Revueltas, Renato Leduc, Ezequiel Padilla, Rafael Solana, Roberto Blanco Moheno, Antonio Rodríguez y Vicente Lombardo Toledano. De los fotógrafos que desfilaron por la nómina de Siempre! aparecen además de Díaz Reyna, Manuel Madrigal, Mario Casasola, Rodolfo Farías y los jóvenes Walter Reuter y Nacho López.

Reporteros y fotógrafos conformaban una parte sustancial del equipo de los primos tabasqueños. Es posible observar cómo algunos de ellos siguieron a su lado en cada nuevo paso que daban en el mundo de los impresos. Del mismo modo, el experimentado Enrique Díaz y los miembros de su agencia fueron fieles seguidores de los proyectos editoriales de Regino Hernández y José Pagés. Su discurso visual se transformó y maduró al hacerle frente y proponer un fotoperiodismo diferente, innovador, audaz y con sentido del humor, y por lo mismo su profesión sufrió modificaciones importantes, que se vieron reflejadas en la labor que desempeñó en el seno de su gremio.

En los años cuarentas, uno de los intereses primordiales de Enrique Díaz fue procurar mejores condiciones de vida, profesionales y sociales para los fotógrafos de prensa; además, de generar un respaldo logístico más efectivo por la labor que realizaban.

La participación activa de Díaz al lado de otros destacados fotógrafos, que compartían ese mismo interés, los llevó a crear el 4 de enero de 1946 la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa (AMFP). En un primer momento Díaz ocupó un puesto provisional en

el Comité Ejecutivo como Secretario del Interior, y su calidad de socio fundador, su entusiasmo y el impulso que le daba a la agrupación, le valieron llegar al puesto de Presidente durante el bienio de 1947 a 1948.

Una parte de los objetivos de la Asociación eran abrir espacios de exhibición, prestigiar al gremio y darle un mejor lugar en la escala social, los cuales empezaron a subsanarse gracias a la colaboración de la revista Mañana. Unificados los esfuerzos alrededor de la Asociación de Fotógrafos, representada por Enrique Díaz, y el principal promotor de la exposición, Antonio Rodríguez, un sueño que parecía imposible se vio realizado a mediados de 1947: el Palacio de Bellas Artes exhibió en el Salón Verde las mejores y más impactantes imágenes de algunos sobresalientes fotorreporteros de la época. El logro consistió en que una muestra colectiva de fotoperiodismo mexicano, se exhibiera en un recinto dedicado al arte.²⁷

En 1951 Enrique Díaz sabía que tenía un buen prestigio en el medio, así como una madurez en el ámbito profesional. Por ello, se animó a iniciar una aventura editorial al lado de su amigo Felipe Morales, al publicar su propia revista El Mundo. Una revista popular, en que fungió como jefe de información gráfica; Morales era el jefe de redacción y ambos estaban bajo la dirección de Arturo Chávez V.

El jefe de la sección gráfica de la revista -cuyo primer número vio la luz el 19 de abril de 1951-, se preocupó por ilustrarla profusamente. Enrique Díaz, Enrique Delgado y Manuel García hacían las imágenes que cubrían las páginas de esta revista con noticias

²⁷ Para más detalles de la exposición Vid. el capítulo IX y el apéndice del presente texto.

nacionales e internacionales. Además, Díaz publicaba sus fotografías de la Revolución bajo el rubro de "Archivo Histórico de Enrique Díaz", respetando el crédito correspondiente al autor original. Sin embargo, la revista no prosperó como se esperaba -sólo aparecieron 26 números, el último el 11 de octubre de 1951-, y los fotorreporteros tuvieron que renunciar al sueño de tener su propia publicación.

Entre otras publicaciones en las que colaboraban los miembros de Fotografías de Actualidad, se encuentran Vea (1933) y Amenidad y Cultura (1937). En 1934 Enrique Díaz colaboró con Frances Toor -la editora de Mexican Folkways- para ilustrar una de sus guías turísticas con fotografías de la ciudad de México.²⁸ La Revista de América, dirigida por Gregorio Ortega, también presentó entre sus páginas imágenes realizadas por Díaz, durante dos épocas diferentes: de 1946 a 1954. En ese año la revista pasó por dificultades económicas y tuvo que suspender algunos servicios de los fotógrafos; reanudó sus colaboraciones de 1959 a 1960. Gregorio Ortega también estaba al frente de otra revista llamada Así, donde colaboró el fotorreportero en el año de 1940. (Foto 18).

En 1947 Fernando Sánchez Bretón llamó a Díaz a colaborar en la revista La Semana. Pero sobre todo le solicitaron gráficas de los momentos culminantes de eventos deportivos, para imprimirlas en una especie de tarjetas de presentación con fines publicitarios. De manera muy creativa plasmaban sobre un cartón grueso la fotografía de algún partido de "pelota a pala" con un retrato de Gaona, alias "El Califa", cuando se encontraba en plena acción; o bien, las fotos de "los

²⁸ Son imágenes de charros y chinas poblanas, de corridas de toros y de los desfiles del Primero de Mayo. Vid. F. Toor. F. Toor's. Guide to Mexico. México, 1934, págs. 16, 17 y 24.

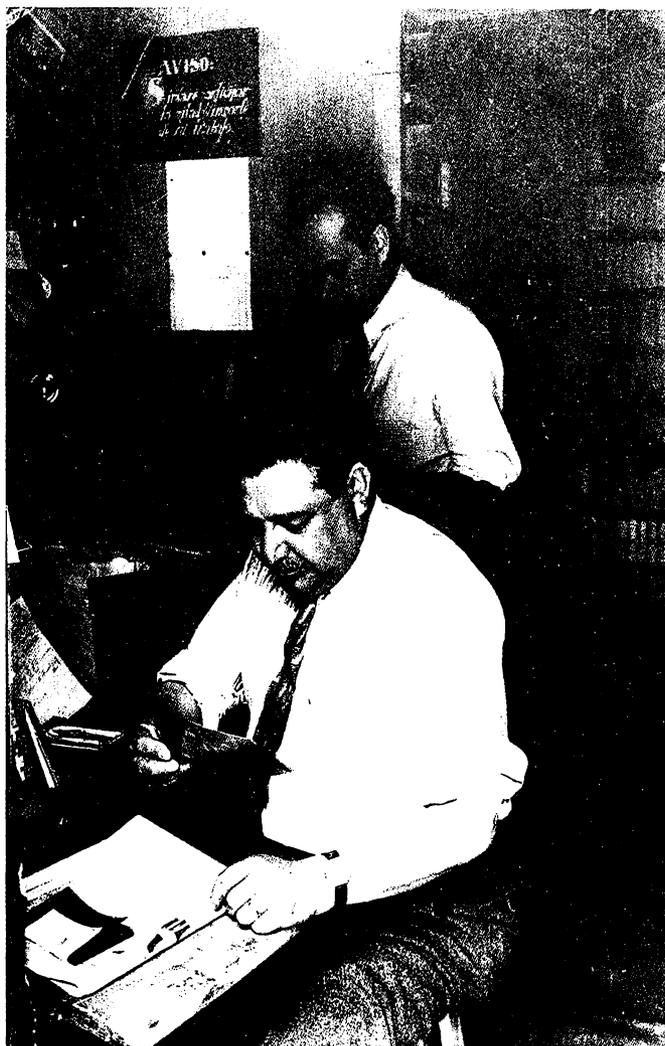


FOTO 18

"Siempre anticipar la mitad del importe de su trabajo", reza el aviso que está detrás de Enrique Díaz y Luis Zendejas. c. 1940. AGN

en Hiroshima. EL jefe de la policía local Hirokuni Dazai (el que tiene el vendaje en la cabeza). A través de un intérprete narra como regresó a Hiroshima, justo a los 40 minutos de haber sido arrojada la bomba y cómo se sintió aterrado. Cuando la bomba cayó, Dazai se encontraba a una distancia considerable del lugar, dijo que parecía como si miles de bombas de fuego fueran lanzadas al mismo tiempo. En seguida, pareció como si un gigantesco arco eléctrico cruzara el cielo. Dazai fue herido por algunos trozos de madera que le cayeron encima. ³³

Una agencia de primera

Fotografías de Actualidad se instituyó para brindar un servicio gráfico a todo tipo de publicaciones nacionales y gracias a lo cual tuvo una alta demanda de trabajo desde su creación. (Foto 19).

Existen indicios de que el trabajo en equipo lo inició Díaz entre 1919 y 1920 con otro fotógrafo más experimentado, J. Rafael F. Sosa, quien venía de trabajar en las filas del carrancismo. Dicha sociedad al parecer no tuvo mayor trascendencia y aproximadamente al año llegó a su fin.³⁴ El fotógrafo Sosa al separarse de Díaz inició su propia agencia de información gráfica, "Sosa Hnos.", con su hermano Fernando, en la calle de Rosales 4. Posteriormente, fue jefe del

³³ Traducción mía.

³⁴ Vid. Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García (AGN). En la subcaja 2/14 aparece en los negativos el crédito de "Sosa. Fot. Mex.", y en las subsiguientes cajas núm. 2/18, 2/20 y 2/27 aparecen los créditos así: "Sosa y Díaz Fots." La prioridad en el nombre de Sosa, puede indicar que él ya era un fotógrafo profesional en la época.



FOTO 19

Las terribles imágenes de la Segunda Guerra Mundial, eran parte del anuncio publicitario de la agencia de Donceles 56. c.1946. AGN

departamento de información gráfica del periódico El Nacional, de Revista de Revistas y del periódico Excélsior.³⁵

A pesar de las primeras dificultades laborales, Díaz no tardó en encontrar colaboradores interesados en aprender el oficio. El 13 de julio de 1921 entró a la agencia un joven de 23 años, que solicitaba trabajo como aprendiz de fotógrafo: Enrique Delgado de la O (1898-1971), originario de la ciudad de México, hijo de Adolfo Delgado y María de la O. Establecido en el oficio, se casó a los 31 años con Concepción Corona García.³⁶

Este jovencito, que con los años fue mejor conocido como *El Campeón Delgado* -por su gran afición y habilidad en el ajedrez-, se convirtió en un experto de la cámara y trabajó incansablemente en la organización, la consolidación y el crecimiento de la agencia fotográfica, por lo que se convirtió en un socio y compañero fiel del fundador.

El "Campeón" Delgado trabajó para diferentes publicaciones periódicas, en particular para las revistas: Todo, Hoy, Mañana, Siempre!, El Mundo, una revista popular, Revista de América, así como para algunas compañías estatales como la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO). Colaboró en la fundación y creación de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa (AMFP) en 1946 y durante el bienio 1947-1948 fue su secretario de actas. Permaneció colaborando en Fotografías de Actualidad. Después de la muerte de Díaz quedó al frente del negocio hasta 1971, cuando dio cuenta de sus días.

³⁵ Para mayor información Vid. el apéndice del presente escrito.

³⁶A pesar de haber rastreado a los familiares, hasta el momento no se ha obtenido referencia de sus descendientes directos.

A tres años de haber iniciado su empresa, Díaz contrató un segundo fotógrafo: Luis Zendejas Espejel, también originario de la ciudad de México. El primer contacto que tuvo Zendejas con la fotografía fue en 1923, cuando entró como agente al servicio de un establecimiento fotográfico llamado "París" en la calle de Madero. Posteriormente se dedicó a ser "pesetero" (como se conoce a los fotógrafos que trabajan para los banquetes, quince años y bodas, que venden sus imágenes en el momento). Su primera actividad de fotógrafo de prensa fue para el periódico El Universal, y al cabo de cinco meses empezó a trabajar para Enrique Díaz, por más de veinte años, donde se desarrolló como el tesorero de la agencia. Zendejas dejó de pertenecer a la agencia en 1947 y se dedicó a su trabajo de manera particular.³⁷ También dirigió la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, después del periodo de Díaz.

Probablemente en Delgado y Zendejas pudo predominar el estilo de Enrique Díaz al principio de su sociedad, por haberse formado a su lado. Sin embargo, con el tiempo y la experiencia adquirida desarrollaron su sello personal, el cual que se evidenció con mayor nitidez para fines de la década de los veinte.³⁸

Manuel García Ledezma nació en la ciudad de México el 11 de junio de 1914. Hijo de una cuna humilde, su madre, Altagracia Ledezma, se vio en la necesidad de mantenerlo sola. La escasez de recursos familiares lo obligó a buscar trabajo cuando sólo contaba con 14 años de edad. En 1928 se acercó a la puerta de Donceles 56, donde

³⁷ Los motivos de Zendejas para salir de la Agencia no quedan muy claros. En entrevista con la señorita Guadalupe Díaz -la hija menor de Enrique Díaz-, mencionó que se distanciaron debido a un problema de reparto de ingresos, dato que no ha sido corroborado dado lo delicado del asunto.

³⁸ Vid. capítulos ,IV, V, VII y IX.

el trajín diario le llamaba la atención y habló con el encargado del negocio para solicitarle empleo, aunque no conocía nada del oficio. Enrique Díaz lo admitió y le encomendó algunas tareas para que empezara a familiarizarse con las labores de "aprendiz de brujo del laboratorio", como la de comprar los materiales, preparar los químicos y ayudar a los fotógrafos en sus labores cotidianas de revelado e impresión. Díaz sabía que ese era el camino largo -lo había vivido en carne propia-, pero también el más común para la formación de un fotógrafo profesional.³⁹

Cuando ya estaba más familiarizado con la profesión de fotógrafo, Manuel García decidió formar un hogar al lado de la joven Carmen Taylor, en el año de 1940. De ese vínculo nacieron dos hijos Jorge (1942) y Alejandro (1947). Sin embargo, fue hasta 1951 cuando la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa le otorgó a García Ledezma el estatus de fotógrafo y miembro de dicha sociedad. También con el tiempo se ganó un lugar en la agencia y formó parte del equipo de Díaz.

García se caracterizó por tomar fiestas y celebraciones populares, así como corridas de toros y eventos deportivos. Esto se puede apreciar en las imágenes publicadas por su jefe Díaz en El Mundo, una revista popular, y en sus colaboraciones en la Revista de América, Siempre!, Epoca, Futuro, Impacto. También realizó algunos trabajos para la Compañía Nacional de Subsistencias Populares.⁴⁰

³⁹ Información obtenida en entrevista con el señor Jorge García Taylor y la sra. Carmen Taylor viuda de García, por Rebeca Monroy Nasr, el 1° de septiembre de 1990.

⁴⁰ La información sobre Enrique Delgado, Luis Zendejas y Manuel García se amplía en los capítulos VII y IX.

Un elemento importante al reconstruir esta historia es el reconocer si la agencia fue o no un próspero negocio, para comprender el desarrollo de la misma y su devenir posterior. En lo que se refiere al aspecto económico, a través de facturas, declaraciones al fisco y pagos de servicios se ha podido reconocer que al principio tal vez no eran altos los ingresos. Sin embargo, conforme fue creciendo el prestigio de los fotógrafos y sus incursiones en el medio editorial se ampliaron, los pagos mejoraron considerablemente.

De acuerdo con las cuentas que aparecen en el archivo, correspondientes a la segunda mitad de los años cincuentas, es posible notar que esta época fue una de las más productivas, ya que todos los socios trabajaban para diferentes publicaciones de forma más o menos constante. Con algunos de los recibos y sus declaraciones anuales el cálculo aproximado de ingreso es de 1,500 a 2,000 pesos mensuales limpios de polvo y paja. Entre todos tal vez ingresaban unos 8 o 10 mil pesos, con los que pagaban 80 pesos de renta, alrededor de 30 pesos de luz, 50 de teléfono, más gastos de material fotográfico, mantenimiento y desgaste de equipo. En 1955 la Secretaría de Economía Nacional a través de la Dirección General de Industrias de Transformación, le solicitó a Díaz suscribirse al Registro Especial de esa Cámara, toda vez que era propietario de un "taller de fotografía" con capital de ¡¡¡"\$25,000.00"!!! (el costo de un rollo era de siete pesos y la limpieza de una cámara salía en 140 pesos), realmente contaba Díaz con un capital activo importante.⁴¹ Aparentemente, hasta el momento en que Luis Zendejas estuvo a

⁴¹ Idem.

cargo de los dineros del negocio, se distribuían equitativamente; sin embargo de lo que sucedió posteriormente a su salida no se tiene mayor noticia.⁴² (Foto 20).

Lejos de poder establecer si verdaderamente se mantuvieron como un equipo en lo que respecta a la equidad económica (es decir si se repartían el dinero de acuerdo a los ingresos totales, o conforme a lo que cada miembro trabajara), es importante reconocer que la agencia ofrecía sus servicios con un estilo de trabajo más o menos definido y homogéneo, con las variables gráficas ejercidas por cada uno de los fotógrafos. Es notorio cómo en los casos de desfiles, eventos masivos, funerales de políticos prominentes, entre otros, procuraban cubrir el evento desde todos los ángulos posibles, y así como hacían vistas generales, también buscaban algunos detalles del acontecimiento. También es posible distinguir algunos negativos con mayor fuerza discursiva en la imagen, mientras otros solamente dan cuenta del acontecimiento sin mostrar elementos estéticos sobresalientes; de ahí las diferencias que antes se han mencionado de unos y otros fotógrafos de la agencia.⁴³

⁴² Vid. s. a. "Ases de la cámara. Un fotógrafo que está donde las balas silban. IV. Luis Zendejas", en Mañana, Dir. Gral. Regino Hernández Llergo, núm. 150, 13 julio de 1946, págs. 32-34.

⁴³ En lo que respecta a la distribución de tareas colectivas en ciertos fotorreportajes, se ve con mayor detenimiento en el capítulo correspondiente a la revuelta cristera en la ciudad de México.



FOTO 20

De izquierda a derecha: Enrique Delgado, Ismael Casasola, Mario Casasola, Enrique Díaz y Luis Zendejas comparten un rato de esparcimiento e intercambian equipo y materiales. c.1948. AGN

De la leyenda al anonimato

Enrique Díaz estuvo al frente de su agencia durante cuatro décadas, hasta que a principios de los sesentas se vio obligado a abandonar su actividad cotidiana, por causa de una vieja dolencia. Aquejado primero por la diabetes, complicada con ciertos problemas renales, se vio en la necesidad de guardar reposo; desde su casa se mantenía al tanto de las tareas y funciones de la agencia. Después de diez meses de retiro profesional, el 14 de mayo de 1961 a las 11:15 horas falleció en su hogar a causa de una polinefritis renal crónica.

Los principales diarios y revistas de circulación nacional, publicaron algunas líneas sobre el fotógrafo:⁴⁴

Para todos los periodistas Enrique Díaz Reyna era el *Gordito* Díaz. Así le conocimos hace muchos años, cuando cargando una cámara -que entonces pesaba lo suyo- con una gran cartera con todos los aditamentos necesarios para tomar cualquier foto y con un rollo de periódicos y revistas, recorría los caminos de México, en busca de la noticia, o llegaba a una reunión social, o buscaba una gráfica sensacional, siempre en pie de trabajo, siempre con aquella sonrisa abierta que le hizo captarse la simpatía desde los presidentes de la República, que todos fueron sus amigos cordiales, hasta el más modesto de los

⁴⁴ El estudio y análisis de estos obituarios dieron pauta para conocer una serie de datos sobre la vida de Enrique Díaz, de los cuales no se tenía mayor referencia. Fue necesario corroborar la información pues se manejaban diversas fechas de nacimiento, cambiaba el dato de su edad, de su enfermedad e incluso de las publicaciones donde colaboró Díaz eran diferentes de unos a otros. Para ello, se dedicó un tiempo aproximado de un año de la investigación para su elaboración, confirmación y desecho de los datos no corroborables o erróneos. Aunque permanece siempre abierta la posibilidad de un encuentro nuevo de información.

periodistas o fotógrafos, pasando por funcionarios, artistas, políticos y revolucionarios.⁴⁵

*ENRIQUE DIAZ. UN SIMBOLO
UN GRANDE DEL PERIODISMO SE HA IDO*

Sí Siempre! está hablando de Enrique Díaz el *Gordito*. Aquel que hizo una escuela de honor con su cámara, el que dio al fotógrafo mexicano una dimensión que antes no tenía, el que hizo respetable un oficio que había venido a menos desde la muerte de otro hombre privilegiado: Agustín Casasola, profeta de una escuela que fundó y que no ha sido superada. (...) Amigo de todos los presidentes -ninguno de los cuales tuvo un gesto de grandeza en sus momentos difíciles-, Enrique Díaz pasará a la historia como el periodista que produjo muchos de los más audaces y extraordinarios reportajes de los últimos cincuenta años.⁴⁶

MURIO UN FOTOGRAFO DE LEYENDA.

Enrique Díaz, decano de los fotógrafos de prensa en México, honesto y ejemplar en la profesión, murió el pasado día 14. Luto del periodismo nacional.

Con la muerte de Enrique Díaz (14 de mayo de 1961), el periodismo mexicano, perdió a uno de sus más grandes personajes, tal vez el fotógrafo más atrevido y uno de los más competentes en las últimas tres décadas. (...)

Hasta hace varios años se retiró de la práctica de su oficio, agotado por una enfermedad física y ligeramente desconcertado ante la evolución del periodismo mexicano, que ha ido eliminando la práctica del reportaje de gran estilo. Tal era Enrique Díaz que al abandonar la vida física entró en leyenda. Porque el periodismo mexicano, tan vilipendiado hoy por aquellos a quienes ha servido, también tiene sus héroes legendarios. Uno es Enrique Díaz.⁴⁷

⁴⁵ Ovaciones, Diario de México, 16 mayo de 1961, pág. 4.

⁴⁶ Revista Siempre. Dir. Gral. José Pagés Llergo, semanal, 24 de mayo de 1961, vol. 42, núm. 413, pág. 11.

⁴⁷ Revista de América. Dir. Gral. Gregorio Ortega, semanal, mayo 27 de 1961, núm. 805, pág. 6.

También es posible constatar que la labor de Díaz en términos gremialistas tuvo una buena cosecha, pues el Excélsior informó que: "Los deudos de *El Gordito* Díaz serán los primeros que reciban el Seguro del Fotógrafo, que es de 40,000 pesos".⁴⁸ Un seguro que nadie habría soñado recibir pues las condiciones sociales del trabajo no lo permitían. Gracias a la formación de la Asociación de Fotógrafos promovida por el mismo Díaz, fue posible que el gremio contara con ese respaldo a través de las cuotas de sus socios. (Foto 21).

A la muerte de Díaz el negocio quedó en uno de sus mejores momentos; los ingresos eran más o menos estables y tenía un buen prestigio en el medio nacional. Después, bajo la tutela de Enrique Delgado, la agencia continuó funcionando con ciertos altibajos. Cuando dejó de existir el *Campeón*, quedó al frente de la misma García Ledezma, quien realizó muy poco trabajo de toma directa y más bien se dedicó a amplificar los materiales de archivo, actitud que conllevó a una clara decadencia en sus servicios; una década más tarde cerró definitivamente sus puertas.

En 1980 murió García Ledezma, el último de los socios y la agencia se quedó sin tutor ni responsable de los valiosos materiales que durante largas décadas se tomaron, archivaron y conservaron con tanto afán. Ninguno de los hijos, ni de otros familiares de los fotógrafos continuaron la labor fotoperiodística que habían realizado sus progenitores, por lo que el material quedó abandonado a su suerte, en una especie de olvido acompañado por la indiferencia general, hasta su rescate por parte del Archivo General de la Nación.

⁴⁸ Excélsior. 15 de mayo de 1961, primera sección, pág. 25 A, .

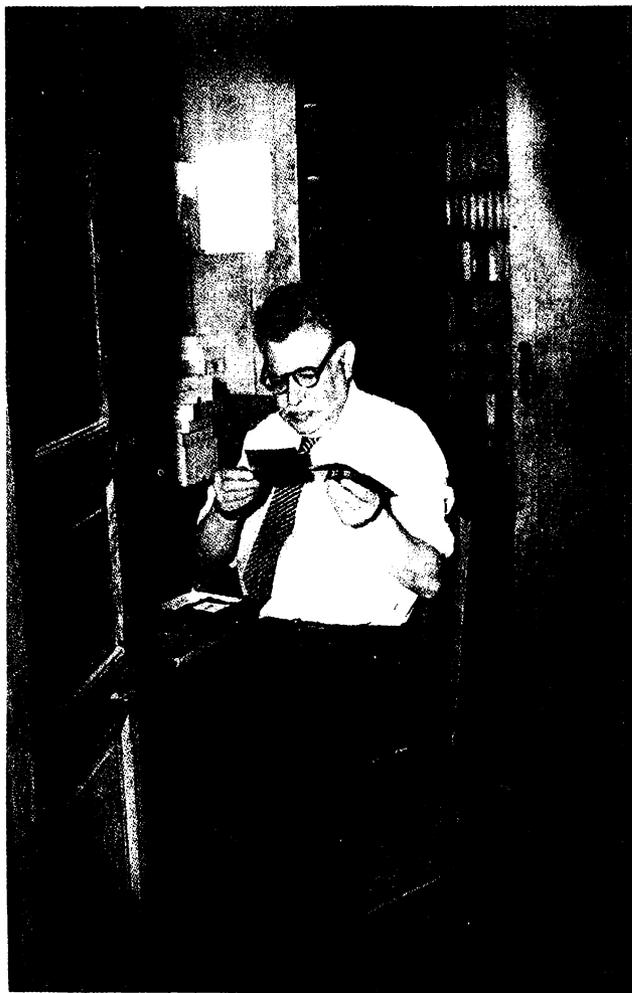


FOTO 21

Enrique Díaz dedicó su vida al fotoperiodismo y con ello, nos dejó un valioso legado histórico y estético. c. 1955. AGN

IV. UN VIEJO

TELON DE FONDO



FOTO 22

Foto Cal Osborn. Material gráfico que forma parte del Archivo Histórico de Enrique Díaz. 1915. AGN.

El aprendizaje fotográfico que realizó Enrique Díaz a los 16 años, cuando trabajó como ayudante de Víctor O. León en 1911, le brindó el conocimiento del manejo de la cámara, el tripié y los procesos del cuarto oscuro. Su labor estaba restringida a la preparación de los químicos, a mantener el laboratorio limpio y el equipo en buenas condiciones. Abandonó esta actividad para participar en la Revolución Mexicana y a fines de la década retornó a la fotografía para convertirla en su profesión de por vida. Es importante subrayar que su actividad como fotógrafo se inició hasta 1918, por ende, los materiales gráficos sobre la contienda armada que se encuentran en su archivo, no fueron realizados por él. Los originales corresponden a otros fotógrafos como: Flores Pérez de Veracruz, Yáñez y Guillén de Mazatlán, Jesús Hermenegildo Abitia de Hermosillo, Azarueta de Culiacán y J. Mora con imágenes del estado de Morelos; también existen negativos de algunos fotógrafos extranjeros como Cal Osbon y W. Carter. (Foto 22). En el acervo gráfico es posible encontrar copias de imágenes que tuvieron una fuerte circulación y demanda en su época, entre ellas destacan de la Decena Trágica de Charles B. Waite, las de Osuna y la de Eduardo Melhado.¹ Probablemente, Díaz coleccionó esos materiales originales y copias dado que era usual que tuvieran reseñas, artículos o ensayos con el tema de la Revolución. Lo que sí es significativo es que Díaz no pretendió hacerse pasar por el autor, ya que conservó el crédito original y cuando eran materiales

¹ Vid. Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García, AGN, subcajas 1/1 a la 1 22.

anónimos, las identificaba bajo el nombre de *Archivo Histórico de Enrique Díaz*.²

A través del análisis iconográfico del material del acervo, detecté una serie de retratos que por su factura, temática y técnica de realización, corresponden a un estilo primigenio de su desarrollo profesional. Son unas reveladoras gráficas de los trabajadores de una compañía molinera de nixtamal en Eronguarícuaro, Michoacán, realizadas en 1919. (Foto 23).

En estos retratos se puede observar el desenfado con que fueron tomados los personajes: no se disimula la presencia de un telón bastante desgastado, manchado y sucio para retratar a hombres, mujeres y niños que laboraban en esa compañía. Enrique Díaz utilizó ese fondo como parafernalia, en una especie de continuidad de los cánones estéticos de los gabinetes decimonónicos, sólo que en este caso todos los elementos visuales estaban a tono para enmarcar a unos empobrecidos molineros. Se observa cómo algunos de los trabajadores no tuvieron tiempo para el arreglo personal, ni siquiera para lavarse las manos. La mayoría posa en un actitud inhibida, preocupados, medio cabizbajos y algunos otros esquivos. Los menos miran a la cámara en una especie de afrenta, pero en ninguno de ellos se contempla el gusto de posar ante la lente del fotógrafo itinerante. Los cabellos enredados, los pies descalzos, los overoles al igual que los mandiles manchados y desgastados por el trabajo; jóvenes desconfiados, mujeres enfadadas y la aparición del rostro del trabajo infantil de las haciendas, todos ellos posan juntos;

² En el año de 1951 en su revista *El Mundo*, aparecen bajo ese rubro las fotos que reunió a lo largo de su carrera profesional.



FOTO 23

Foto: E. Díaz. Un viejo telón de fondo, escenario para retratar a los trabajadores de una compañía molinera en Eronguarícuaro, Michoacán. 1919. AGN

ni siquiera se tomaron de la mano aunque desconfiaran, temieran o aparentaran indiferencia ante aquel fotógrafo bigotón. Pasaron desfilando unos atrás de otros, no hubo un criterio de selección por género, por edad o tamaño, sólo por número. Estos elementos muestran que no era un retrato colectivo solicitado por los trabajadores. El tratamiento formal induce a pensar en un registro gráfico a petición del propio patrón el señor Solana, (quien le compraba su maíz a la viuda de Zinciro, y en 1921, le compró su hacienda). (Fotos 24 y 25).

Este planteamiento se refuerza con otras imágenes del lugar, en las que aparecen los mandos medios o capataces de la compañía. Posaron para la cámara bien trajeados, con una buena camisa y corbata de moño, recargados en las instalaciones; miran directo al ojo gigante de Díaz. Ellos sí tienen el claro concepto de que se necesita la imagen con alguna intención de mostrar la empresa o su maquinaria. Puede ser, que con el interés de crear una presencia, o bien con fines publicitarios, los mandos medios mostraban sus virtudes y las del lugar. Asimismo, entre las gráficas se encuentran otras en las que se tomó a las máquinas en primer plano, sin trabajadores, dando una sensación de limpieza y orden en el "escenario", que parece fabricado especialmente para la ocasión. (Fotos 26 y 27).

Se nota que estas fotografías forman parte de la primera producción de Díaz, no sólo por la fecha en que fueron realizadas, sino también por los elementos que intervinieron en su creación. Es evidente que Díaz conocía los estereotipos formales del retrato de estudio y que aparentemente los respetaba; aunque el mismo hecho de no aparentar un escenario más elaborado o artificial, muestra



Foto 24

Foto: E. Díaz. Atónitos e indiferentes: molineros de la compañía molinera en Eronguáricuaro, Michoacán. 1919. AGN



Foto 25

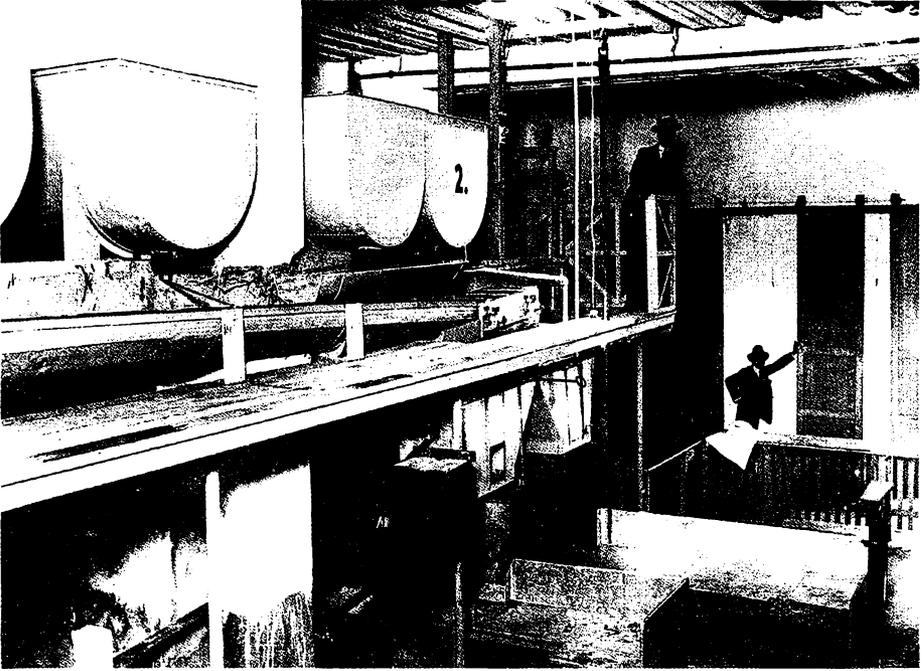


Foto: E. Díaz. Varios aspectos de la compañía molinera en Eronguáricuaro, Michoacán. 1919. AGN

FOTO 26

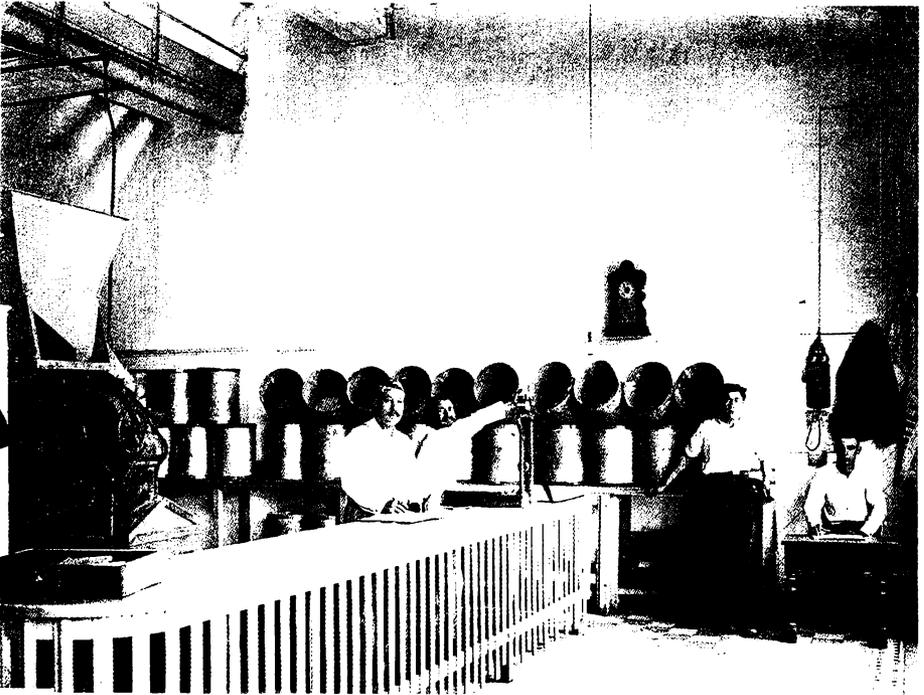


Foto 27

cómo ese género no era su elección temática.³ Considero que al no ocultar o modificar ese viejo telón de fondo y al no promover que los trabajadores se peinaran y arreglaran para la ocasión, deja ver que el autor tenía una intención más bien informativa. Al captar los elementos espontáneos a modo de notas gráficas, muestra también una especie de actitud ingenua en el tratamiento temático-formal, y ello es un reflejo incipiente del joven Díaz, que dejaba una huella de lo que más tarde depuró y profundizó bajo el género del fotoperiodismo.

La revista El Hogar en 1919 empezó a publicar una nueva sección bajo el título de "Gráficas de la Quincena". En algunas de estas fotografías anónimas se pueden observar elementos gráficos muy a la manera de Enrique Díaz, sobre todo en lo que respecta a los temas, las formas de realización y la composición de la escena. A su vez, en el archivo de Díaz es posible encontrar los negativos con los mismos temas que publicaba El Hogar: los sociales, con las fiestas y kermesses de la colonia española; los deportivos, que presentan encuentros de diferentes equipos atléticos; también los hay educativos y culturales como el concurso de taquimecanografía del periódico Excélsior

³ Para mayor información sobre la fotografía en el siglo XIX Vid. R. Casanova, Rosa y O. Debroise. Sobre la superficie bruñida de un espejo, fotógrafos del siglo XIX. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 63 págs. y P. Massé Zendejas. La fotografía en la ciudad de México, en la segunda mitad del siglo XIX. (La compañía Cruces y Campa). Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. 204 págs. Para comprender mejor las formas de producción fotográfica en los albores del siglo XX, Vid. F. Montellano Ballesteros, C. B. Waite. Fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX. Pres. Aurelio de los Reyes, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1994, 221 págs. (Col. Camera Lúcida).

(1921), así como imágenes de las escuelas de artes y oficios, entre muchos otros más.⁴

En 1920 El Hogar conmemoraba su séptimo año de vida y en el número cien de la revista, presentó una serie de fotografías de la fachada del edificio, del interior de los talleres, las máquinas impresoras, las sencillas y limpias oficinas y el gran salón de la dirección general. En el acervo de Díaz se encuentran otras imágenes muy similares de esa conmemoración, las cuales muestran diferentes departamentos de la empresa, así como de algunos preparativos y regalos que les hicieron con motivo de ese aniversario. Son imágenes muy similares, pero en ningún caso son las publicadas.⁵ Las fotos de las gráficas quincenales y de ese aniversario de 1920, tienen un gran parecido con los negativos de Díaz; la manera de encuadrar y componer la imagen, los ángulos seleccionados y la temática tratada.

Todo lo anterior parece indicar que Díaz Reyna es el autor de las gráficas y es factible establecer que de septiembre de 1919 a septiembre de 1920 colaboró con la revista, ya que después de esa fecha no se observan imágenes de su estilo. La ausencia de los negativos originales correspondientes a fotos publicadas por Obdulia en el acervo de Díaz, puede significar que se le hayan solicitado para la conformación del archivo gráfico de la revista, lo cual era una actitud común de la época. Las placas de cristal que permanecen en el acervo de Díaz en el Archivo General de la Nación son imágenes bien logradas con calidad tonal, no desmerecen por su composición, temática o forma de realización, por lo que es posible suponer que

⁴ Vid. Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García (AGN), subcaja 1/24, 1/27, 1/28, 1/29.

⁵ Vid. Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García (AGN), subcajas 1/26.

fueron imágenes no seleccionadas por las limitaciones de espacio de la revista y no por carecer de méritos gráficos sencillamente informativos, muy parecidos a los publicados.

Seguramente la participación en ese semanario abrió a Díaz puertas que lo llevaron a establecer contacto con personajes de la colonia española; poco tiempo después, comenzó a colaborar para otros diarios y revistas que trataban temas similares. Su involucramiento gráfico con los miembros de esa colonia le dio cabida para detectar con más precisión las necesidades, la demanda y el tipo de imágenes que requerían.

La revista Cine Mundial es un ejemplo de esa expansión, donde tampoco aparecen los créditos correspondientes a Díaz Reyna. La revista se publicaba en Nueva York en español y tenía una sección llamada *Crónica Gráfica de Méjico* escrita por Epifanio Soto e ilustrada con fotos de espectáculos. En esa sección en la que se reseñaban los principales espectáculos del mes, fue posible localizar algunas de las fotografías de Díaz Reyna.⁶ (Fotos 28 y 29). Destacan las gráficas que tomó de las obras de teatro, de bailables y sobre todo las que realizó en las carpas de las coquetas *vedettes*. Los retratos de las alegres damas, son muy variados y la mayor parte de las representaciones se ven como unas jóvenes muy jocosas y divertidas. El fotorreportero colocaba en fila a las bailarinas haciendo alguna clase de pasito con las piernas enlazadas o estiradas a compás, mostrando sus boquitas,

⁶ Un ejemplo claro de ello se aprecia en la foto de los bailarines de la compañía de Ana Pavlova. Vid. Cine Mundial núm. 7, julio 1925, pág. 406 y en el Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García (AGN), subcaja 24/1.

Cine Mundial, núm. 9 sept. 1925, pág. 541 y el Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García, (AGN), subcaja 3/9.

Cine Mundial, núm. 12, diciembre de 1925, pág. 730, y el Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García (AGN) subcaja 3/10 y 3/11.

Foto: E. Díaz. Bailarines de la compañía de Ana Pavlova, escenografía de Best Maugard. Se localiza en el Archivo fotográfico Díaz, Delgado y García, subcaja 24/1. AGN. La misma imagen fue identificada en la revista Cine Mundial, publicada en el núm. 7, julio de 1925, pág. 406. HN.



FOTO 28

Foto adjudicada a E. Díaz. Coristas de "El rataplán", que alegremente posaron para la cámara. Cine Mundial, núm. 5 mayo de 1925, pág. 279. HN



FOTO 30

la gaceta del espectador

EL ÚNICO GRAN PERIÓDICO CINEMATOGRAFICO Y TEATRAL DE LA REPUBLICA

MEXICO, D. F., SABADO 3 DE MAYO DE 1928

TENAMBA
EL HARRAMERO LUMBRE
DE PIDALO.

LA GACETA DEL ESPECTADOR
718 números de circulación
10 centavos de venta
10 centavos de suscripción

1	2	3	4	5
1	2	3	4	5



...la mirada del gran artista...
...el mundo del espectáculo...
...la vida del actor...
...el mundo del teatro...
...la vida del artista...
...el mundo del cine...
...la vida del espectador...
...el mundo del espectáculo...
...la vida del actor...
...el mundo del teatro...
...la vida del artista...
...el mundo del cine...
...la vida del espectador...

¿Por que el QUICK LUNCH PRINCIPAL es tan Popular? PORQUE SU CALIDAD ES SUPERIOR.

FOTO 31

la gaceta del espectador

EL ÚNICO GRAN PERIÓDICO CINEMATOGRAFICO Y TEATRAL DE LA REPUBLICA

MEXICO, D. F., SABADO 3 DE MAYO DE 1928

PRIMOROSAS BATAS DE BAÑO DESDE \$15.00
MRS LONDRES
19 de Septiembre al 1 de Octubre de 1928



¿Por que el QUICK LUNCH PRINCIPAL es tan Popular? PORQUE SU CALIDAD ES SUPERIOR.

FOTO 32

La Gaceta del Espectador, semanario en el que Díaz colaboró en 1928. HN.

la gaceta del espectador

EL ÚNICO GRAN PERIÓDICO CINEMATOGRAFICO Y TEATRAL DE LA REPUBLICA

MEXICO, D. F., DOMINGO 11 DE JULIO DE 1928

GRAFICAS DE LOS ESTRENOS TEATRALES DEL ULTIMO SABADO

La Casa TAKE
quiero recordar a los señores que saben mucho, y a la vez más que...

La Casa TAKE
en los teatros de la Ciudad de México en México

LA CASA DE LA CASA TAKE
Victoria 25-A

Cuarto para Caballero
Amueblado
Limpio
Cambio de ropa
\$20.00
Región 20, Inc. 3

QUICK LUNCH "OLIMPIA" Dado cada Comida es un Banquete
AVENIDA DE ESTADUNIDENSES

CAFION CINCO CENTAVOS
DOLOR DE CABEZA TUDO DE \$20.00

FOTO 33

sujetándose de la cintura, miraban sonrientes a la cámara. En algunas fotografías, se pueden observar las pobres condiciones del lugar, por los desgastados telones o la sencillez y humildad de los vestidos y los trajes. Algunas modelos tratan de engalanarse y otras de realizar gestos chuscos.⁷ (Fotos 30, 31, 32 y 33).

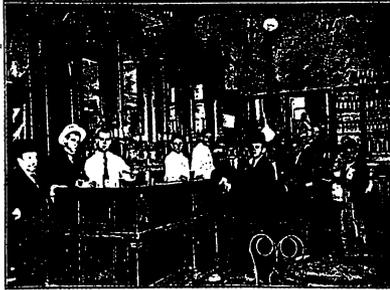
Es interesante observar cómo el fotógrafo Díaz fue ajustándose con las necesidades gráficas de las publicaciones para las que trabajó. En el caso de las fotografías de que se conservan en el Archivo Díaz El Hogar, se ven algunas de las máquinas, sin personal y aunque son imágenes pulcras en el sentido formal y técnico de realización, no presentan ningún rasgo sobresaliente del meramente informativo. En otras representaciones aparece el pastel del séptimo aniversario de la fundación de la revista donde tomó el objeto de cerca, con algunas botellas y regalos que les fueron enviados a la dirección, pero no aparece ningún personaje en la imagen. La botella de champagne que le envió el licenciado Olmedo a Obdulia, sólo aparece como un registro gráfico del presente y su tarjeta personal sin mayor aportación de la imagen. Este hecho también puede estar relacionado con una petición expresa de la directora de la revista, o bien una selección del propio Díaz, que resulta extraño conociendo sus preferencias por contextualizar a los personajes y los objetos que fotografiaba.⁸

Es el caso de El Día Español -donde participó entre 1921 y 1922-, la revista Acción Española para la que colaboró entre 1924 y

⁷ En el momento de acudir de nuevo a la Hemeroteca Nacional a tomar las imágenes de Cine Mundial, el volumen no apareció, a pesar de que había sido consultado con anterioridad. En la Hemeroteca aducen la posibilidad de que se acomodara mal el ejemplar y por ello no lo encuentran. Hasta el momento no ha sido localizado, por ello sólo fue posible presentar aquí el material fotocopiado.

⁸ Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García, AGN, subcaja 1/26.

Salón Cantina La Dominica



Gran Salón Cantina "La Dominica," situada en la calle de Bolívar y Matías Romero, hoy República de Chile. Esta casa que es una de las de mayor prestigio de México cuenta en la actualidad con una asistencia de Vinos Tinto y Valdepeñas recibidos directamente de las bodegas españolas. La gran estimación que el público ha dispensado a este caso está fundada únicamente en su sencillez y buen servicio.
Elias Alvarez Allende, Propietario.

FOTO 34

Foto adjudicada a E. Díaz. Imágenes publicitarias de los negocios de la colonia española radicada en México. *Acción Española*, núm. 40, agosto de 1925. HN

GRAN SALON CANTINA
L A R E F O R M A

..Esta, casa, conocida ya hoy en toda la República como la más elegante y confortable, es por la exquisitez de sus productos y la legitimidad de sus vinos y licores, el punto de reunión de distinguidas personalidades de la Banca, el Comercio y la Industria. El conacón, los Sandwich y todos los platillos de esta casa, están confeccionados con la mayor limpieza y especial condimentación, que les han dado ya inmensamente una fama proverbial.

Un aspecto del magnífico Salón "La Reforma"
Esquina de Bolívar y 16 de Septiembre.
México, D. F.
SANTIAGO GUTIERREZ, Propietario.

FOTO 35

1925 y en La Gaceta del Espectador (1928), se encuentran imágenes publicitarias de diferentes negocios de la colonia española radicada en México. (Fotos 34 y 35). Con signos gráficos propios de la época y al igual que otros fotógrafos, Díaz las realizaba para mostrar las características del establecimiento comercial. El objetivo primordial era mostrar la arquitectura y distribución interna del lugar, para que se verificara el orden y la limpieza, la mención de la calidad del servicio y de las mercancías se hacía a través del texto. La tarea del fotógrafo era resaltar las características del dueño y los empleados del negocio para autentificar la esmerada y personal atención. Ya fuesen cantinas, tiendas de telas, casas de artesanías o mueblerías, las imágenes brindaban un apoyo definitivo al texto, y de esa manera se mostraba el lugar, el buen servicio y la buena atención para el cliente. Pulcritud, orden, confiabilidad y calidad se representaban a través del registro fotográfico del interior del negocios, donde los empleados y el dueño dirigían el rostro hacia la cámara y este último aparece por lo general al centro de la escena. Las poses aparentan una actitud natural, donde también los clientes forman parte sustancial de la imagen y voltean serios o sonrientes hacia el fotógrafo:

Gran Salón Cantina *La Reforma...*

Esta casa conocida ya en toda la República como la más elegante y confortable, es por la exquisitez de sus productos y la legitimidad de sus vinos y licores, el punto de reunión de distinguidas personalidades de la Banca, el Comercio y la Industria.

El consomé, los Sandwisch (sic) y todos los platillos de la casa, están confeccionados con la mayor limpieza y especial

condimentación, que les han dado ya justamente una fama proverbial.⁹

Gran salón cantina "la Dominica" situada en la calle Belisario Domínguez y Manrique, hoy República de Chile.

Esta casa es una de las de mayor prestigio de México cuenta en la actualidad con una existencia de Vinos tintos y Valdepeñas recibidos directamente de las bodegas españolas.

La gran estimación que el público ha dispensado a esta casa está fundada únicamente en su seriedad y buen servicio.

Elías Alvarez Allende, propietario.¹⁰

De esta manera es posible verificar que a través de las leyendas y de las fotografías se buscaba apoyar las cualidades de eficacia, pulcritud y seriedad de los comercios. Estas imágenes aún no subrayan una condición visual diferente el resto de las publicadas. Aunque si es posible constatar que el fotógrafo estaba incorporándose al mundo publicitario de la mejor manera posible, con un muy buen manejo técnico -pues no se ven deficiencias en la toma a pesar de la escasa luz del interior de las tiendas-, y en ese momento es posible advertir que presenta soluciones formales parecidas al resto de sus contemporáneos.

Entre otros temas que Enrique Díaz realizó para estas publicaciones de la colonia española, destacan los eventos festivos como kermesses, aniversarios y festividades religiosas, como la que celebraban el 8 de septiembre para la Virgen de la Covadonga. De los eventos sociales mandaban imprimir algunas fotografías de bodas, cumpleaños, aniversarios, obtenciones de grados académicos, entre

⁹ Acción Española, núm. 40, agosto de 1925, s. n. págs.

¹⁰ Idem.

muchos otros. También solicitaban las fotografías de algunas actividades culturales como el teatro, las zarzuelas, los conciertos, así como la vida en los centros nocturnos. Los eventos deportivos no podían quedar fuera, sobre todo el fútbol, el béisbol, el basquetbol o los encuentros acuáticos. Algunos de los acontecimientos oficiales más sobresalientes de la época, en donde se incluyen las actividades del presidente u obras de beneficencia, también fueron tomados por la lente del fundador de Fotografías de Actualidad. (Fotos 36 y 37).

La tenacidad y dedicación del reportero tuvo su recompensa, ya que para el año de 1924, varias imágenes amplificadas en la revista Acción Española incluían -ahora sí- su firma, lo cual se dio seguramente de común acuerdo con los editores de la revista a petición de Díaz. En las últimas páginas del ejemplar de octubre de 1925, apareció a toda plana un magnífico retrato de cuerpo entero de un joven trajeado, robusto y sonriente que posaba ante su flamante negocio, el anuncio correspondía a:

Díaz el fotógrafo de Acción Española. Posee la única y valiosa información de toda la colonia.¹¹ (Foto 1).

Este es el tipo de propaganda que le dio a Díaz mayor movilidad y prestigio en el medio, ya que no hay que olvidar que en esta época estaba impulsando su agencia fotográfica -que por cierto eran poco comunes en la ciudad de México-,¹² y para ello era necesario volverse competitivo y abrir el mercado de trabajo con mejores,

¹¹ Acción Española, núm. 44, octubre de 1925.

¹² Con su sentido empresarial y comprendiendo la importancia de la propaganda para levantar un negocio, lo más seguro es que Enrique Díaz solicitara la publicación de su anuncio y lo intercambiara por trabajo en la revista, más que pagar por su inserción.



Foto: E. Díaz. Festividades de la colonia española. 1922. AGN FOTO 36



FOTO 37

variadas y más representativas imágenes. Para Díaz Reyna fue un reto dar a conocer y mantener su negocio; la idea era brindar una gran calidad y variedad de gráficas que le atrajeran más clientela.

La gama de tópicos que trabajó fue muy amplia, ya que las necesidades de publicación de esas revistas lo remitieron a buscar diferentes temas y tratamientos formales de la imagen. Como se sabe, el fotógrafo de prensa, por lo general, no puede manipular las condiciones existentes en su entorno como la luz, la disposición arquitectónica o la distribución de algunos objetos y debe captar a los personajes de la manera más favorable, dentro de las condiciones existentes. Sin duda, Díaz empezó a dominar su oficio y supo aprovechar y ajustarse a las condiciones externas que se le presentaban, además de que obtuvo la mayor parte de las veces, la colaboración de sus personajes en diversas poses y actitudes. Estos elementos contribuyeron a enriquecer su trabajo y su importancia en el medio.

Para comprender mejor algunos de los planteamientos estéticos de Díaz y su desarrollo durante esos años, es necesario analizar y estudiar su estilo de trabajo.(Foto 38). Para el caso, se realiza el análisis a través de las soluciones técnicas y formales que plasmó tanto en el retrato individual, como en el colectivo, ya que éste es uno de los géneros que más utilizó en los veintes. La mayoría de los trabajos fueron hechos bajo solicitud y por ello, resultan más reveladores ya que Díaz requería de ajustarse a las intenciones de los modelos, y a un gusto todavía permeado por intenciones y planteamientos estéticos de la fotografía de gabinete del siglo XIX, y aún no se llegaba a desarrollar e implementar un lenguaje fotográfico

propio de la posrevolución. Se comprende el *gusto* en el sentido en que:

La aprehensión y la apreciación de la obra, dependen también de la intención del espectador, que a su vez, depende de las normas convencionales que rigen la relación con la obra de arte en una determinada situación histórica y social, al mismo tiempo que de la aptitud del espectador para conformarse a esas normas, o sea, de su formación artística.¹³

Concepto complementado por el sentido dellavolpiano del gusto, que se ubica en la teoría más general de lo bello o del arte, como un conjunto de estereotipos formales condicionados histórica, social y filosóficamente.¹⁴

Los nuevos planteamientos estéticos apenas empezaban a bocetarse en el medio editorial y artístico de la fotografía mexicana. En los tempranos veintes, se empezaban a valorar las grandes ventajas de realización que tenía el fotógrafo gracias al mejoramiento de sus materiales fotosensibles y de las cámaras producto de la Primera Guerra Mundial. Estos cambios dieron paso a otros planteamientos iconográficos de las imágenes "dibujadas con luz", como es posible observarlo en algunos autores europeos y norteamericanos.¹⁵

¹³ P. Bourdieu. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Madrid, Taurus, 1988, pág. 27.

¹⁴ G. Della Volpe. Historia del gusto. Madrid, Talleres Gráficos Montaña, 1971, 154 págs. Para comprender esos planteamientos de la fotografía del siglo XIX Vid. R. Casanova Op.Cit. y P. Massé. Op.Cit.

¹⁵ He desarrollado con mayor profundidad este tema en R. Monroy. De la cámara oscura a la instamatic. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía. Tesis de licenciatura en Artes Visuales. UNAM, 1987, 237 págs.



FOTO 38

Foto: E. Díaz. La toma de posesión de Adolfo de la Huerta para la presidencia de la República Mexicana, a las doce de la noche, formó parte de las primeras imágenes que el "Gordito" Díaz realizó cuando fundó su agencia Fotografías de Actualidad. Junio de 1920. AGN.

Con la cámara al hombro

La transformación gráfica del trabajo de Enrique Díaz en esa época tuvo que ver con la manera en que utilizó los recursos técnicos, pues aprovechó y conoció a profundidad la técnica de sus materiales y equipo. Como ya se vio, una de las características de su trabajo fue la utilización de cámaras de gran formato, pero que a diferencia de los aparatos decimonónicos o de principios de siglo, daban mayor "movilidad" al fotógrafo de prensa. En esa época su favorita era la Graflex (5 x 7 pulgadas), la cual usaba placas de vidrio, que entre 1927 y 1928 Díaz comenzó a sustituir por negativos de acetato. Es importante tomar en cuenta esas condiciones con las que trabajaba Díaz, ya que eso determinó el tipo de ángulos, el encuadre, la composición y la organización espacial de sus sujetos, elementos que aprovechó para generar con el tiempo un estilo y un discurso propios.

La cámara de gran formato implicaba utilizar un amplio espacio compositivo y el equipo no era de fácil manejo. Una de las ventajas que presentaban los materiales de la época era que las placas 5 x 7, 8 x 10 u 11 x 14 pulgadas, brindaban una gran definición y nitidez en la imagen, a la vez que era posible jugar con los elementos en un amplio espacio visual. Es importante recordar que ese tipo de materiales fotosensibles podían brindar una gran profundidad de campo; las características de la óptica de las lentes proveían de una alta resolución en diferentes planos compositivos. Entre los objetivos que comúnmente colocaba Díaz en sus cámaras, están el lente normal

y también el gran angular. Sobre todo cuando se trataba de grandes grupos en reuniones, banquetes, fiestas o eventos deportivos, procuraba un suave gran angular que le permitía introducir en la escena a los participantes sin tener que estar a una gran distancia de ellos, y sin que se deformaran los rasgos o las líneas de la perspectiva. La ventaja de que no fuera muy pronunciado el gran angular, implicaba que esas líneas o los rasgos no se hicieran oblicuos y deformes en sus extremos. En cambio para los retratos individuales prefería la lente normal, que le permitía una aproximación suficiente al sujeto, acentuando los rasgos de manera natural. También, como la mayoría de los fotógrafos, en un principio usaba el flash de sales de magnesio, que en los años cuarenta cambió por el de bombilla. Sin embargo, siempre procuró introducir la luz de manera suave, sin altos contrastes y más que nada para matizar y resaltar algún detalle de la escena. Los fotógrafos que utilizaban las cámaras de fuelle necesitaban por lo común recurrir al uso del tripié. En cambio, Díaz prefería utilizar su propio cuerpo para dar el soporte a la cámara y con ello lograba obtener imágenes más espontáneas, pues podía producir el documento con mayor rapidez. Sin embargo, en espacios cerrados o con escasa luminosidad, tenía que usar el tripié inevitablemente.

El fotógrafo requería un chasis donde se colocaban dos placas de vidrio o de acetato vírgenes, y sólo contaba con esas tomas en cada ocasión. El manejo de la instantaneidad era relativo: los tiempos de exposición eran relativamente más cortos, pero no así el tiempo de cambiar la película y poner de nuevo material virgen para realizar la toma fotográfica. Por otro lado, es necesario considerar el enorme

peso que tenía que llevar a cuestas el fotógrafo con el equipo, las cámaras, los chasis, los objetivos y demás equipo y materiales, lo cual hacía su labor más ardua ante las circunstancias inmediatas que se le presentaban.

Una diferencia sustantiva del fotógrafo de prensa y el de gabinete, es que el primero no le es posible adecuar las circunstancias externas a sus necesidades técnicas y formales. Por lo cual es indispensable un conocimiento profundo de la fotografía para controlar la luz a través de los tiempos de exposición y del diafragmado. Además, el arreglo o acomodo de los personajes que se presentaban en la escena y de los acontecimientos inmediatos debían ser capturados en décimas de segundo, ya que la oportunidad era única. Estas características le dieron al reportero gráfico de esa época la posibilidad de ser mejor que otros. El estrecho vínculo entre el manejo adecuado de sus materiales, con respecto a los acontecimientos, a la escena que le rodeaba y la captura de las imágenes que mejor documentaran o registraran con cierta "veracidad" el acontecimiento, lo definirían como un buen o mal reportero gráfico.

Para la posteridad

Elegí las fotografías colectivas y de retratos individuales para distinguir las formas de trabajo que empezó a desarrollar Enrique Díaz en los años veintes, pues las consideré muy representativas de su devenir profesional. Enrique Díaz al igual que algunos de su contemporáneos, utilizó diferentes recursos formales y estilísticos para el retrato individual y el colectivo. Aprovechó los elementos propiamente fotográficos y aprehendió las imágenes con un sesgo diferente a los realizados en los gabinetes comerciales que aún tenían signos pictóricos en su manera de realización. Por ejemplo, en el caso de los retratos individuales gustaba de afocar el rostro y las manos y dejaba fuera de foco a los elementos circundantes. En el caso de los retratos colectivos solía dar una mayor profundidad de campo, a la par que solía incluir algún elemento externo, como las flores, los escenarios, los telones, para contextualizar con precisión a sus personajes. (Fotos 39 y 40).

En los retratos colectivos el fotógrafo colocaba varias hileras de personas, algunas en el suelo, en cuclillas, otras sentadas en sillas y finalmente algunas otras paradas, las imágenes comúnmente estaban tomadas de frente, con un ángulo visual centrado, que responde en parte a los estereotipos formales de la época. Sin embargo, existen características particulares que le confieren a la imagen un aspecto particular y diferente. También, procuraba no ser rígido en la elección de las actitudes de sus modelos; les permitía que se acomodaran con soltura, e incluso hasta que realizaran gestos chuscos

FOTO 39

Fotos adjudicadas a E. Díaz. En los años veintes, el retrato colectivo fotoperiodístico, presentó ciertos esquemas de realización. Cine Mundial, núm. 8, agosto de 1925, pág. 474. HN. El Hogar, núm. 79, 1º nov. 1919, pág. 20. HN.

CRONICA GRAFICA DE MEJICO

CINE MUNDIAL



FOTO 40

Información Gráfica

PARIS-LONDRES

LA GRAN PROMOCION DE LAS DAMAS

DEL COMPLEJO SOCIAL Y CULTURAL

DE LA MONTEANA

EN EL PALACIO DE LA MONTEANA EN

MEXICO D.F.

L. Ruiz y Cia. S. de C.

San 11 de Septiembre 22.

MEXICO D.F.

o poco formales saliéndose del orden preestablecido. Esta era una manera totalmente diferente de sus antecesoras del XIX, pero también de su coetáneas.

Es importante resaltar, que si al principio de su carrera tuvo elementos muy parecidos a los otros fotógrafos de su época, paulatinamente implementó algunas diferencias gráficas, que aunque pueden pasar inadvertidas para el espectador, con el tiempo y un cierto entrenamiento visual es factible ir reconociendo ciertos elementos que conformaron parte de sus preferencias iconográficas a lo largo de su carrera. Es en estos años en que se vislumbran los elementos de lo que más tarde desarrolló con mayor claridad en su intención visual-informativa, es por ello importante su análisis.

Es necesario subrayar, que una buena parte de las temáticas trabajadas por Díaz en esos años, formaban parte de las imágenes reproducidas en los estudios fotográficos desde el siglo anterior y que habían heredado una buena porción de estereotipos formales de la pintura. Sólo que en ese momento, empezaban los fotógrafos a romper los intramuros del gabinete para salir a la calle, aprovechando algunas de las ventajas de una mayor fotosensibilidad en los materiales y el recurso del flash para tomar los eventos en momento preciso. De eso se trataba la imagen periodística, de que documentara los acontecimientos en su tiempo y lugar. Ello era lo que requerían también los editores de periódico: documentar diversos aspectos de la vida privada, en público. Las colonias extranjeras en México fueron muy afectos a difundir y mantenerse en contacto a través de sus publicaciones. De esta manera se daba a conocer entre los miembros de la comunidad los más diversos aspectos sociales,

políticos, deportivos, culturales que ocurrían entre sus miembros. Así documentaban y registraban su vida de inmigrantes. Estas imágenes publicadas por las revistas, dio pie a que también empezara a modificarse el interés y la forma de apreciar del público el conservar un recuerdo gráfico de algo memorable, pero ahora en su propio contexto. A diferencia de las actitudes decimonónicas o de principios de siglo, en las que retratarse en el estudio era un acto social y un rito protagónico importante al que se acudía con esa intención,¹⁶ en el caso que nos ocupa, la fotografía se convertía en un acto de difusión de un festejo o conmemoración de algo particular. Por ello, esos ritos sociales que anteriormente estaban destinados para conservarlos en un álbum o en el marco de la sala, al tener una circulación fuera del núcleo familiar en una revista, modificaron sustancialmente la forma de ver, tener y hacer la imágenes. Tal es el caso, de un gran número de retratos que realizó Enrique Díaz y en los que es evidente que los personajes le solicitaron al reportero gráfico que capturara ese momento, en un afán de registro particular pero ahora con una intención documental, estética y novedosa en la manera de realización.

De esta manera, es posible encontrar en el acervo de Enrique Díaz, imágenes de eventos privados, que seguramente tenían la intención de ser publicados. Así los retratos de las familias en las primeras comuniones, quince años, bodas y obtenciones de grado, entre otros, aparecen con una conceptualización diferente tanto en el

¹⁶ Existen algunos trabajos que resaltan este particular Vid. C. Canales, Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad una época. Guanajuato, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Gobierno del Estado, 1980, 153 págs. G. Freund. La fotografía como documento social. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, 208 págs. (Col. Punto y Línea).

aspecto documental como en el estético. Para el reportero gráfico no sólo era cubrir la noticia, también resuelve con una manera gráfica muy distinta a sus antecesoras. Lo más interesante de su trabajo, es que no pretende realizar obras de arte, sino realizar un buen retrato a partir de permitir que los modelos manifestaran a través de sus actitudes o gestos una relación más cercana a su propia personalidad. El hecho de que logre combinar los elementos técnicos con una manera distinta de aprehender las imágenes, hacen de estos materiales algo realmente extraordinario. Los payasos, los niños, las novias, los abuelos, etcétera, todos ellos encontraron en esa Graflex una posibilidad de diferenciarse, no por los atributos que el fotógrafo colocara a su alrededor en una especie de escenografía canonizada por el siglo XIX, sino a partir de los propios elementos que pudieran desprenderse del personaje y de su entorno. Este tipo de sutiles pero contundentes transformaciones son las que hacen que Díaz Reyna sea excepcional para su época.¹⁷

Si comparamos una fotografía de primera comunión de ese periodo contra una realizada por Díaz, es posible detectar esos cambios y diferencias en la forma de conceptualizar y representar la imagen. La primera fue realizada en un estudio fotográfico con una gran calidad en la representación. (Foto 41). Muestra un gesto adusto, y serio de la niña que ha recibido el sacramento. El fotógrafo dejó constancia clara del evento sin que nada distraiga la atención, al colocar una enorme cruz en el estudio, ante un fondo pintado con una especie de paisaje boscoso con un río que aparenta correr por detrás

¹⁷ Vid. las fotografías reproducidas en Bailes y Balas, Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García, Pres. Elena Poniatowska, Archivo General de la Nación, México, 1991, 95 págs.



FOTO 41

*Anónima. Primera comunión. Exp. 028.
Donador: Alicia Iturbe y Amador de
Olavarrieta. APF*

FOTO 42

*Foto: E. Díaz. Primera comunión,
retrato de familia. c. 1925.
(Bailes y Balas). AGN*



de la modelo. La jovencita está hincada y se empequeñeció aún más por el gigantesco tamaño del crucifijo. El misticismo queda subrayado por la manera en que ella se sostiene en la cruz y su vehemencia en la mirada incrementa la fuerza indiscutible de la imagen. Esta imagen es contundente, no hay lugar a dudas del motivo de la imagen.

La segunda gráfica, la capturada por Díaz, presenta a una familia completa. (Foto 42). Después de un breve momento de reflexión ante la imagen, es posible darse cuenta que no se trata de un retrato familiar en cualquier ocasión, sino en el momento de la primera comunión de la hija. Aquí se encuentran todos los personajes compartiendo con la agasajada, sólo que curiosamente, el fotógrafo tomó este retrato en el momento en que los otros pequeños que acompañan a la jovencita, están con una actitud menos rígida que los demás. Es una niña pequeña la que más llama la atención en la imagen y me atrevo a decir que roba cámara¹⁸ pues está casi en el centro de la imagen, lo que le confiere un lugar primordial y distintivo. La pequeña está recargada en el regazo de su madre y dirige la mirada directo a la lente sin ocultar su molestia y desconfianza. El hecho que se encuentre rodeada de los trajes oscuros de los otros personajes -a excepción de la festejada-, y un pequeño moño que lleva en la cabeza, hacen que sea la figura central en la representación, así como seguramente lo era en la vida familiar; la joven en torno a quien se realizó el retrato y quien debería tener

¹⁸ Esta actitud de la pequeña podría ser señalada como el *punctum*, al que se refiere R. Barthes, y que hace de una imagen algo único y distintivo, aunque el término llega a ser subjetivo, aquí es ejemplar. Vid. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 207 págs.

el lugar primordial, francamente está en un segundo término al lado de su hermanita que captura la mayor parte de la atención.

Otra característica notable en esta fotografía es que los adultos -con excepción del mayor- voltean a ver al fotógrafo y lo hacen con un gesto de agrado. Los otros pequeños también lo hacen, pero con un dejo de desconfianza y recelo. Estos cambios en las poses y actitudes hablan de un rompimiento de los cánones de la época, aunque al parecer los parientes intentaron respetar los estereotipos formales del retrato colectivo, el fotógrafo permitió que se introdujeran elementos, gestos y actitudes diferentes a lo preestablecido, cuando bien pudo condicionar la toma hasta que la rigidez y lo estereotipado apareciera en todos los personajes. Otro factor enmarca, la diferencia con sus antecesoras: el hecho de que un tema destinado al gabinete fotográfico (como los retratos de los novios, de los niños, de las jóvenes enamoradas, o de los galanes inquietos, etc.), fuese hecho en la sala del hogar. Este espacio fue usado por este reportero gráfico una vez que los medios técnicos se lo permitieron, y muestra un entorno en el que el interés por la mexicanidad, que los miembros de la clase media ascendente dejan ver en el tapiz de lana con el símbolo del águila y en el zarape de Saltillo que penden de una pared. Con esta representación se ha querido dar un ejemplo, de la manera en que Díaz Reyna aprovechó su recursos para hacer una transición en la manera de captar y trabajar las gráficas, y que refiere directamente a una actitud que procuraba encontrar variaciones en la realización formal.

En este sentido, si observamos las otras imágenes publicadas en revistas o periódicos de la época, es factible advertir dos tendencias

generales: en primer lugar la de colocar a las figuras en forma muy estática, ordenadas con mucho énfasis en la pose que llega incluso a ser teatralizada y exagerada, se quedan tan rígidos y sobrios que parecen estar posando más para un pintor que para una cámara. Además, los gestos son por lo general muy serios, hieráticos y ceremoniosos hacia el mismo fotógrafo, es raro que se permitiesen actitudes irreverentes o alegres. Tampoco era muy común que los personajes vieran de frente al fotógrafo, por lo general, lanzaban la mirada al infinito o en el caso de ver a la lente de la cámara, no se nota interacción con el autor. Esta era la forma común de hacer el retrato colectivo, y puede tener su origen en la prensa ilustrada y los retratos de estudio del porfiriato, sólo que ahora se procuraba darle un matiz de diferenciación. Algunos reporteros gráficos lo lograban, otros se incrustaron y no pudieron modificar lo ya establecido, muchos jóvenes emprendieron diferentes búsquedas para abrir nuevos discursos gráficos y estar a tono con la actitud y propuesta posrevolucionaria.

Por otro lado, se encontraba el fotoperiodista interesado en manifestar lo espontáneo y casual de su imagen, tal vez con gran influencia de las escenas del periodismo europeo -que en ese momento estaba a la vanguardia en soluciones formales-, sin embargo no todas las escenas están bien logradas, pues en la prensa de ese periodo se observan una serie de fotos donde se ve a un sujeto cruzando de espaldas o metiendo parte del torso en la composición y tapando al objeto principal. También, es posible notar algunas gráficas donde se ven movidos los personajes o fuera de foco por las limitantes técnicas que presentaba la precaria instantaneidad de los

equipos y materiales. Sin embargo, todos estos eran intentos muy válidos por recorrer un camino en el fotoperiodismo nacional, por buscar soluciones formales a la necesidad de información y de ilustración en las publicaciones, además de establecer su propia diferenciación con el periodo anterior . Estas tendencias si bien no son las únicas, si sobresalen del resto por su presencia en la prensa de ese momento.¹⁹

Un elemento que pude empezar a reconocer como parte de la formación visual de Enrique Díaz, es la inclusión de algún elemento arquitectónico o del entorno visual que rodeaba al sujeto o que describía su actividad, lo que le daba a la imagen un contexto particular y le confería la posibilidad de un discurso propio. Por ejemplo, en las fotografías de fiestas o de las kermesses colocaba a los grandes grupos en un lugar pre-seleccionado para la toma. Prefería las escalinatas donde se pudieran colocar en filas y presentar sus trajes y los adornos de la fiesta. Los asistentes muestran signos de interés para posar y ser acomodados por el fotógrafo en las circunstancias que éste les solicitaba: no era para menos, ellos sabían que su imagen saldría publicada en las páginas de una revista popular. Si bien este signo de autocontextualizar las

¹⁹ Es lamentable la escasez de referencias historiográficas y de análisis de imagen sobre la obra publicada de los fotoperiodistas que trabajaron en México en los años veintes, pues ello permitiría tener un comparativo muy particular entre Enrique Díaz y sus contemporáneos. Existen algunos artículos y catálogos de exposición recientes, en torno a la obra de Agustín Víctor Casasola que dan cuenta de una parte de su estilo fotográfico en los años veintes, pero que no fueron publicados en su momento. Vid. F. Lara Klahr y Marco A. Hernández. Por otro lado, en la hemerografía consultada de este periodo, en muy pocas ocasiones aparece el nombre del autor de la imagen, lo cual, hace imposible citar diferencias o similitudes autorales, por ello me veo en la necesidad de trabajar comparativamente con imágenes publicadas, pero sin contar con el contexto y la historia particular de cada una de ellas.

imágenes no es exclusivo de Díaz, si empezó a ser parte de los aspectos que destacaron con el tiempo en su obra y precisamente aquí genera su antecedente. Si bien otros fotógrafos de la época también trabajaban de esta manera las imágenes, pero existe otro elemento que coadyuva a distinguir sus imágenes de otros: sus preferencias compositivas.

Esta característica, me permitió identificar con mayor precisión algunas de las fotografías publicadas de Díaz, que no tenían el crédito correspondiente. Al trabajar con el cuadrante dividido en el visor del vidrio esmerilado de su cámara. A través de éste, por lo general ubicaba a los personajes en escalas descendentes, por tamaños en hileras. Pero la diferencia que establecía con otros reporteros de la época es que Enrique Díaz tenía una clara predilección por usar los puntos áureos, (que en fotografía ante la imposibilidad de medir milimétricamente al momento de la toma se establecen a un tercio del cuadrante superior e inferior y lo mismo en los puntos laterales). Si tiramos una línea horizontal imaginaria de estos puntos, la cabeza de los personajes o algún otro elemento que destacara, quedaban por lo general al ras de la línea superior, y los pies o algunos objetos, en su correspondiente inferior. Se advierte, que evita colocar a los personajes centrados en el cuadrante, prefiriendo colocar algún elemento de ornato en ese lugar. Sin embargo, si no tenía más remedio, buscaba acentuar con otros personajes a los lados, creando una simetría numérica. Pero, la manera en que procuraba romper con lo estático de la imagen era a través de la actitud de los modelos. Este es otro elemento que distingue a su trabajo de los demás fotógrafos de la época, de manera muy sutil, Díaz siempre implementaba alguna

actitud denotativa de los personajes. Bailables, escenas teatrales, caracterizaciones, gestos chuscos, en fin, una serie de sutiles o evidentes elementos que no se daban con tanta frecuencia en los otros fotógrafos.

En Cine Mundial se encuentran algunas de esas imágenes representativas de Díaz, que fueron localizadas a través del método estilístico. Por ejemplo, en la revista número dos del mes de febrero de 1925, bajo el título de: "Un aspecto de la Romería de la Cruz Roja en la Escuela de Minería", se observa cómo solía acomodar a los participantes. Al frente se encuentran las pequeñas que acompañan a las damas de la Cruz Roja y en dos planos visuales posteriores, al resto de ellas. Como elemento distintivo portan las cofias que denotan su labor en dicha institución; al fondo salen algunos enseres de cocina y un cuadro que remite a los quehaceres culinarios de las mujeres.

En el número cuatro de Cine Mundial -de abril del mismo año-, se lee: "Arriba, aspecto del animado baile celebrado en el Centro Asturiano, con motivo de la toma de posesión de la nueva junta directiva".²⁰ El baile quedó interrumpido por la cámara de Enrique Díaz para dar paso a la fotografía. Se perdió el movimiento, pero no la animación, y el grupo quedó congelado con sus sonrisas, sus muecas, sus asombros y sudores, ante la gran cámara. En ese mismo número es posible ver al: "...grupo de coristas del Teatro Lírico, en la representación de: *La Ciudad de la Limpieza*".²¹ Aquí, el reportero de Cine Mundial capturó a diez mujeres en un "discretísimo" traje de presentación, mientras sacudían a los espectadores con un pasito de

²⁰ Cine Mundial, núm. 4, abril de 1925, pág. 210.

²¹ Idem.

baile. En la imagen hacen gala de su habilidad y presencia corporal al colocar las piernas en un primer plano. La pose fresca y la sonrisa natural que se escapa a algunas de las chicas muestra la decidida colaboración que tenían con el fotógrafo.

También es notoria la interacción fotógrafo-modelos en la imagen de "La compañía del Ba-Ta-Clán en el Teatro Iris",²² donde todas la muchachas posaron para el fotógrafo desde el escenario, imagen que trasluce uno de los gestos que empiezan a darle un sello distintivo a Enrique Díaz en lo que respecta a los retratos publicitarios de las obras de teatro y de la farándula, consistente en la libertad que daba a sus modelos para romper con actitudes hieráticas, muy comunes en las fotos de la época; el motivar a sus personajes para que mostrasen algunas poses de baile: "un paso para delante otro para atrás"; o bien que los actores seleccionaran alguna parte de la obra teatral y la representaran; en ocasiones, se observa que llegaron a desarrollar, incluso, sus habilidades circenses. Algunas de estas escenas cobran una dimensión espacial distintiva; no se logra comprender en un primer vistazo la actitud del modelo o el acomodo de los personajes, pero al mirarlo detenidamente se comprende la intención del autor al imprimir con unos cuantos rasgos de realismo fotográfico, sin recurrir a grandes letreros ni carteles, aquello que el espectáculo presentaba, en ocasiones con mayor dramatismo. (Fotos 43 y 44).

Este tipo de rupturas formales son las que elaboró Díaz conforme conoció más el medio periodístico. Se nota un desenfado dentro de los límites de las formalidades requeridas por la época y se

²² Cine Mundial, núm. 5, mayo 1925, pág. 278.

DE MEXICO



FOTO 43

Sección gráfica de *Cine Mundial*, donde participaba Enrique Díaz. 1925. AGN

AGN. P. 23
Cine Mundial. México, de c. 1925. c. 1925.

Plano 23

FOTO 44

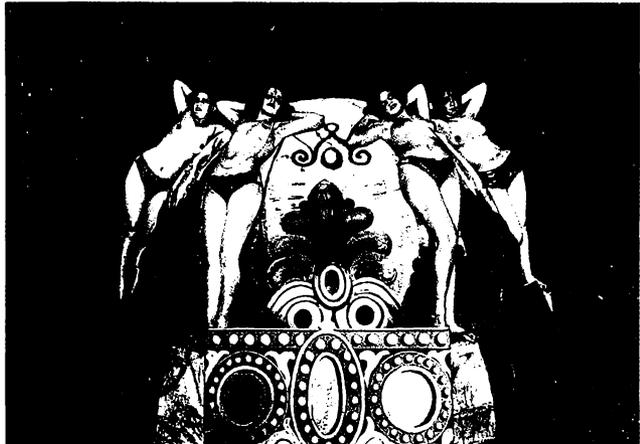


Foto: E. Díaz. Carrusel. c. 1924. (*Bailes y Balas*). AGN

evidencian algunos rasgos distintivos de personalidad de los personajes. De este modo, aunque respeta los límites formales de la época y sus representaciones también tienen elementos hieráticos y estáticos en sus personajes, poco a poco introdujo elementos innovadores, que trastocaron los cánones iconográficos heredados desde el porfiriato. Los límites de los reporteros gráficos de tradición decimonónica, fueron rotos por Díaz conforme avanzaron los veintes. (Fotos 45, 46 y 47).

Asimismo, se detectan los cambios realizados por el reportero al observar que evitaba encerrar o atrapar a las figuras en el espacio bidimensional de las placas fotosensibles. Al contrario, el Díaz Reyna les confirió un lugar amplio y propio a sus modelos, en su entorno se ven grandes manchas de claroscuro que le dan una sensación de profundidad, o bien recurría a mantener en foco los rostros o los cuerpos de sus personajes y el entorno. Este efecto visual de usar una amplia profundidad de campo, permitía que sobresalieran y mantuvieran una atmósfera particular en los retratos colectivos. Debido a las características del formato de su cámara, el espacio compositivo le permitía la inclusión de otros elementos del entorno, la composición de los mismos y la valoración de ese espacio para los personajes. A pesar de que en las fotografías colectivas aparecen grupos muy grandes, no aglomera, no sobrecarga la imagen y por ende, permite que tengan un tiempo y lugar propios, con lo cual, les proporciona una presencia singular. Estos elementos muestran un dominio de los recursos técnicos y formales.

En las imágenes que le publicaron en los tempranos veintes, también se ve la facilidad que tenía para relacionarse

GRAFICAS DE



LA QUINCENA



FOTO 45

Esta sección de la revista El Hogar, muestra signos muy claros de la participación de Enrique Díaz. 1920. HN

LA CIUDAD DE LONDRES

J. OLLIVIERE Y CIA. SAUCES
ESQUINA AVENIDA SAN FRANCISCO Y CALLE BOBO
Gran surtido en telas lánolens, Telas de lino y de seda
Bonetería, Colchóns, Cuchillos y forros, Alhuciles de
telas finas, Albornozs y cortinajes, Ropón Militar.
Cristal francés y americano, Porcelana francesa,
Lata inglesa, Utensilios para Cocina y Baños.

- PIDAN LISTAS DE PRECIOS. -



FOTO 46

Los modelos interactuaban con el fotógrafo de una manera peculiar. Algunas imágenes son hieráticas y esquemáticas. Otras presentan signos de rupturas formales que trastocan los cánones establecidos por el retrato decimonónico. Cine Mundial, 1925, HN.



FOTO 47

*Foto: E. Díaz. Arco Iris y otros en el Casino Español. c. 1924. (Bailes y Balas).
AGN*

momentáneamente con sus modelos: los hacía partícipes de esa especie de fiesta, mientras los personajes asistían al rito social fotográfico con toda su pompa y predisposición a ser detenidos en fracciones de segundo por la lente de la cámara. Reitero, esa manera de manejar el espacio compositivo, de modificar las actitudes entre los personajes, de participar con los mismos en el ordenamiento de la imagen.

Como se ha visto, Enrique Díaz fue un fotógrafo que modificó los supuestos iconográficos de la fotografía del siglo XIX, pues no retomó los planteamientos pictóricos en su obra. Modificó paulatina pero contundentemente los supuestos gráficos establecidos y en ese momento de su carrera estaba conformando su estilo fotográfico.

De esta manera se reconocen los signos que empezaron a aparecer constantemente en la obra de Enrique Díaz y que me permitieron establecer su producción en los años veintes y posteriores. Para efectos de localización e identificación del material no acreditado al autor, se detectaron y seleccionaron los siguientes como signos distintivos de su obra: amplia profundidad de campo; uso de puntos áureos y equilibrio en la composición; colocación de las figuras equidistantes y simétricas; preferencia del recurso de las escalinatas o espacios amplios para tomar a los grandes grupos; preferencia por la toma de frente y centrada con un ángulo visual bajo (por lo general debajo de la cintura del propio fotógrafo), en los grandes grupos utilizaba el gran angular; nunca interpuso ningún elemento entre los modelos y la cámara -aparentando espontaneidad-, al contrario utiliza elementos del entorno para autocontextualizar sus imágenes; la espontaneidad la procura con los

modelos, al presentar una particular interacción con el fotógrafo, la mayor parte de la veces participativa, entusiasta o por lo menos llegan a interactuar con la mirada.

Pst, pst, un momentito por favor

En sus retratos individuales es muy evidente la intención que tenía Enrique Díaz de asignarles a los modelos una presencia por su actividad, profesión o condición social, y para lo cual recurría a incluir algún elemento que los contextualizara.

Al observar las imágenes que realizó desde el inicio de su carrera, vemos que pretendió buscar una forma diferenciada de trabajar los retratos individuales, sobre todo en el caso de los actores y artistas: los retrata de cuerpo entero, y de preferencia coloca el rostro de tres cuartos hacia la cámara. Por lo general, también les otorgó un amplio espacio que compartían con algún elemento secundario que caracterizaba la imagen. En ocasiones se trataba de arreglos florales, telones o algún otro objeto que le permitía al espectador apreciar el retrato y descubriría la actividad o el motivo por los que se realizó la imagen, sin necesidad de elocuentes, descriptivos o grandes pies de foto.

Para ilustrar este caso, se encuentran los retratos que realizó de Esperanza Iris en su función de despedida como actriz en los años veintes. La secuencia de dicho evento constituye un mini reportaje

gráfico, el cual es una muestra del tipo de trabajo en el que, paulatinamente, se fue especializando Díaz. Se observan algunos retratos de Esperanza Iris en su camerino, posando para el fotógrafo junto a los galardones que recibió durante su carrera. Ante la necesidad de cubrir el evento, Díaz propuso varias imágenes en las que la presentó junto a sus medallas; primero la tomó de pie viendo directo a la cámara, después realizó varios acercamientos a la actriz, en plano americano,²³ donde capturó su alegre rostro. (Fotos 48 y 49). Se ve en su traje de noche, sonriente y encantadora al retirarse del teatro. El reportero gráfico continuó el seguimiento de las actividades de esa gran señora de la escena durante toda la noche: a la salida del teatro, con sus amigos y en la cena de despedida. Cine Mundial publicó solamente una imagen de esa sensacional secuencia gráfica.²⁴ (Foto 50).

Otras representaciones de este estilo de Díaz, se encuentran en las imágenes de " La Goyita, en la noche de su beneficio" y de "La tiple Celia Padilla..."²⁵; también encontramos como antecedente de este tipo de trabajo que realizó con todo el estilo de la época, la imagen de "Rosario Soler, que tomó parte en la función de la noche española en el Teatro Iris".²⁶ En los tres casos las modelos están retratadas de cuerpo entero, rodeadas de arreglos florales y

²³ Este término proviene del cine y se refiere al encuadre del torso y cara del modelo o personaje en cuestión. Es lo que en las artes de la tradición se conoce como: busto.

²⁴ Además de esta imagen se encuentran otros negativos en la caja 3/9, saliendo del teatro y en la cena homenaje que le rindieron sus amigos y familiares, que no se publicaron. Vid. Cine Mundial, núm. 9, septiembre 1925, pág. 541.

²⁵ Ibid., núm. 8, agosto 1925, pág. 474.

²⁶ El Hogar, núm. 79, 1º noviembre 1919, pág. 20.



FOTO 48

*Foto: E. Díaz. Esperanza Iris el día de su despedida del teatro.
1922. AGN*



FOTO 49

Esperanza Iris y un grupo de amigos en su despedida. 1922. AGN.

a nunca; y,
cia de

ez an-
icanos
ido a
ara el
za
o-
al
se
a-
lo
di-
es



Esperanza Iris mos-
trando las condecora-
ciones que ha recibie-
do durante su ca-
rrera.

Foto 50

Foto adjudicada a Enrique Díaz de Esperanza Iris. *Cine Mundial*, núm. 9, septiembre de 1925, pág. 541. HN.

enmarcadas por un telón o cortinaje; la actitud altiva y de gran presencia en el escenario, deja entrever el dominio y la manera que tenían estas actrices para apropiarse del espectáculo. Enrique Díaz, de nueva cuenta, no pretendía disimular o esconder los elementos que rodeaban a sus personajes; al contrario, buscaba establecer un diálogo entre los modelos, sus actividades y el entorno que los rodeaba.

En otros retratos femeninos sobresalen algunos como el de *Maestra de Primaria y Novia*, donde también, se encuentran elementos distintivos de su fotografía de ese periodo.²⁷ En el caso de la profesora de primaria, se observa un rostro muy serio que apenas boceta una sonrisa. (Foto 51). La elección de vestido aquella joven maestra fue su traje de satín con un delicado cuello bordado, es un modesto vestido, pero muy cuidado, que enmarca la cara de una mujer mexicana con rasgos indígenas. La toma está realizada en un plano americano -de la cintura para arriba-, ella dirige la mirada de frente al fotógrafo, mientras su cuerpo está orientado hacia su derecha. Por los muebles que se ven al fondo de la fotografía, uno gran ropero, una puerta entreabierta en un plano posterior y un escritorio de madera con implementos escolares, además al fondo de la imagen y fuera de foco insinúa la silueta de lo es un busto de Miguel Hidalgo. Además, es evidente que la profesora trató de usar sus mejores galas para la ocasión, aunque el vestido de seda con sus encajes al cuello se ve muy desgastado. Estos elementos externos al personaje subrayan la condición de que el retrato fue realizado en su

²⁷ Las fotografías se encuentran publicadas en Bailes y Balas. Op.Cit., págs. 41 y 53, respectivamente.



FOTO 51

Foto: E. Díaz. Maestra de primaria.
c. 1925. (Bailes y Balas). AGN



FOTO 52

*Anónima. La foto del recuerdo: la maestra con sus alumnas.
Exp. 028. Donador: Alicia Iturbe y Amador de Olavarrieta. APF*

propio contexto, en el interior de un salón de escuela por solicitud. Este es un rasgo muy poco común de la época, pues por lo general los modelos acudían al estudio a tomarse una foto, o bien, los fotógrafos aislaba a los modelos y evitaban que intervinieran otros elementos externos. Para Díaz Reyna esto no es gratuito, el dejó y acomodó esos elementos del entorno, incluso los presentó desenfocados -sólo una parte de la silla en la que está sentada la educadora, su rostro y vestido aparecen en foco-, lo cual le confiere al retrato un carácter más sobrio, ya que resalta los rasgos indígenas característicos de la mujer. Sin estorbar, sin limitar y sin competir con la imagen, los muebles la acompañan y señalan de manera sutil su profesión. A su vez, el arreglo personal y el estado de su ropa, nos hablan también de la condición humilde de la mujer.

Para contrastar y resaltar el trabajo de Díaz en este retrato, me refiero a otra imagen del tipo, tomada en un estudio fotográfico. En este caso, es el retrato colectivo de una maestra con sus discípulas.²⁸ (Foto 52). Los rasgos que la diferencian del anterior, es en primer lugar el hecho evidente de estar tomada en un gran y elegante estudio. Sobre un tapete persa fueron colocados algunos muebles,: una mesa y varias sillas para distribuir a las modelos, quienes están colocadas en tres planos. La maestra se encuentra casi en el centro de la imagen, más recargada hacia el lado izquierdo de la misma y la rodean sus discípulas. El fotógrafo no logró resaltar lo suficiente la figura, pues uno necesita dedicarse un rato a analizar la imagen para darse cuenta de la presencia de la mujer. A pesar de que el fotógrafo

²⁸ Imagen que pertenece al Acervo Histórico de Testimonios Familiares. Dirección de Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Exp. 028. Donador: Alicia Iturbe y Amador de Olavarrieta.

se ciñó a los manuales de la época y le colocó en la mesa un libro entreabierto, este detalle no tuvo el suficiente impacto ni presencia visual como para atraernos de inmediato. La educadora está perdida en el colectivo, ha sido difícil reconocerla y sólo se diferencia porque se ve evidentemente mayor que las otras chicas y porque no lleva el uniforme escolar. El acento en la imagen está en las alumnas, a pesar de que el grupo está desordenado, se ve un intento por organizarlas en triadas. Las manos pierden significado, los rostros no todos son expresivos y algunos mantienen su distancia con respecto a la cámara. El interés de esta imagen es precisamente el conjunto, la diversidad de rostros, peinados, actitudes, muecas y sonrisas hacen que sea muy atractivo. La imagen es un documento histórico y estético interesante a pesar de las deficiencias formales que presenta, pues las alumnas que se encuentran en el tercer plano, ya están fuera de foco e incluso hay una en el extremo izquierdo que salió movida -cuestión imperdonable para una foto de estudio donde todas las condiciones objetivas son controlables. La imagen no rompe con lo establecido en una especie de propuesta visual, ni tampoco resuelve técnica ni formalmente conforme lo establecía la época. Aunque se puede inferir por el tamaño, los muebles, los telones de fondo y la pintura bucólica posterior del estudio, que era de un fotógrafo bien establecido y con posibilidades económicas, pero con escasas intenciones artísticas más allá de lo meramente comercial.

Se concluye que el retrato de la maestra de escuela de Díaz procuraba establecer un diálogo con el espectador, pretendía ir más allá del mero registro visual de un atractivo rostro moreno, al resaltar algunas características particulares del personaje y su propio

contexto. En el otro caso, el modelo que debería aglutinar a las alumnas y condensar el concepto de magisterio se pierde, por que las forman no apuntan a su adecuada solución.

El retrato de los novios fue una tradición que se inició en el porfiriato, pero que cobró más auge en los años veintes. De ese periodo hay una gran cantidad de fotografía de bodas en los archivos familiares, la mayor parte de ellos presentan a la pareja, más que a los individuos retratados para la posteridad. Las actitudes de los novios varia dependiendo de una serie de factores sociales y económicos principalmente. La mayoría de ellos, muestran a las parejas de pie, o bien a alguno de ellos sentado. En mi experiencia profesional con este tipo de archivos, me he encontrado que la mayor parte de las veces es el hombre quien permanece de pie detrás o a un lado de la novia. En el caso del archivo de la colonia libanesa, fue notable ver que una buena cantidad de las recién casadas permanecían de pie a un lado o detrás del marido quien permanecía sentado. Estos elementos pueden responder a una conducta cultural o moral ancestral, pero también hablan de una actitud de dominio o protección por parte de quien ejercería el poder familiar.

En este caso se revisará una imagen de unos tradicionales novios que en los años veintes se desposaron y acudieron, al estudio del fotógrafo a tomarse la tradicional imagen de la boda, con la intención de conservar un recuerdo, así como para obsequio para los parientes cercanos. Este es el caso de Manuel y Concha,²⁹ dos jóvenes llenos de ilusiones que con los trajes a la usanza de los veintes se

²⁹ Esta imagen forma parte del Acervo Histórico de Testimonios Familiares. Dirección de Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Exp. 028. Donador: Alicia Iturbe y Amador de Olavarrieta.

desposaron el 18 de abril de 1929.³⁰ (Foto 53). Delante de un fondo pintado con grandes cortinajes y un paisaje casi nocturno con tenues luces que iluminan una pilastra posterior, que tiene un aire fuertemente romántico, posaron sonrientes los novios. El de pie al lado de ella con su lujoso frac; ella luciendo su costoso vestido corto a la rodilla, con sus medias de seda y zapatos de raso; un gran ramo de azucenas naturales lleva entre las manos y de su tocado con forma de julieta salen algunos azares y un gran velo que baja por todo el cuerpo y llega hasta el piso del estudio, que llega a sobresalir del cuadro fotográfico. La imagen está bien realizada, el equilibrio compositivo está resuelto entre los personajes y sus atavíos. La sobriedad y sencillez del estudio les permitió a los personajes sobresalir por sí mismos, sin elementos que redundaran su condición de recién casados. Es un buen retrato.

La diferencia de este con algunos realizados por Díaz, es posible comprenderla a partir de un breve análisis. En el caso de un retrato de boda tomado en las afueras de la Sagrada Familia, en la colonia Roma. (Foto 54). Enmarcado por los personajes principales, novios, padres, padrinos y madrinan en el momento de llegar a la iglesia. La cantidad de coches Ford estacionados en las calles aledañas, habla de la condición social de la boda y se refuerza al ver los lujosos trajes de los invitados. Enrique Díaz obtuvo un magnífico documento visual, que da referencia de un época y un estilo de vida, que se mantuvo a pesar de la prohibición estatal para la realización de las bodas religiosas en los años veintes -conflicto cristero de 1926 a 1929-, y

³⁰ Esta imagen pertenece al Acervo Histórico de Testimonios Familiares. Dirección de Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Exp. 028. Donador: Alicia Iturbe y Amador de Olavarrieta.



FOTO 53

Anónimo. Pareja de novios. Exp. 028.

Donador: Alicia Iturbe y Amador de Olavarrieta. AHTF

FOTO 54

Foto: E. Díaz. Llegando a la iglesia.

c. 1925. (Bailes y Balas). AGN



de su reanudación a fines de los veinte con toda la pompa y la gala que podía lucir la clase acomodada de la ciudad de México.

Existe otra fotografía de esa época, que es aún más reveladora y atractiva por su condición de documento histórico y por su alta calidad estética: *Novia* resalta por sus características formales. (Foto 55). En primer lugar es un retrato de la novia sola, sin la pareja, tema poco realizado en las imágenes de la época, pues como se ha visto, por lo general se tomaban a ambos desposados el día en que habían unido sus vidas.³¹ Este retrato destaca además de la temática tratada, por sus características formales. Se observa un entorno en que prevalece en un tono oscuro, en la parte superior izquierda se vislumbra un elemento que puede ser una ventana tapada una tela para obscurecer el cuarto donde se retrataría a la mujer, no se trata de hacer parecer el lugar como un estudio, -como en el caso de los molineros- sino para concentrar la luz en el rostro femenino. La modelo está sedente y abarca tres cuartas partes del cuadro; de nuevo el cuerpo se muestra inclinado hacia el frente y del lado izquierdo. Las manos cruzadas, el velo que se desprende de un arreglo de azares, cae sobre el cuerpo hasta cubrir ambas manos. Enmarcada por el fondo sobresale la figura, el rostro vuelto hacia el frente y la mirada aunque parece dirigirse al fotógrafo, también parece atravesarlo. Es posible percibir en esos grandes ojos negros

³¹ En los archivos fotográficos particulares e institucionales que he revisado, existen muy pocos retratos del tipo en estos años. Si se fotografiaba a la novia se le hacía un retrato de cuerpo completo mostrando su velo, el vestido y todos los atributos necesarios para señalar la virginidad y pureza de la desposada. En realidad existen muy poco que se hayan tomado en plano americano y más aún acentuando el rostro en lugar del atavío. En mi experiencia profesional he visto que el rostro de novia, se puso de moda hasta los años cuarentas y cincuentas.



FOTO 55

*Foto: E. Díaz. Novia. c. 1924.
Bailes y Balas. AGN*

que sobresalen del blanco del ajuar de la novia, que no presentan una mirada vivaracha y brillante, al contrario se advierte un dejo de nostalgia o ausencia debido a esa mirada semi-perdida, y aunque los labios bocetan una leve sonrisa no se le contenta o desbordante de alegría. El cuerpo de la chica no es erguido, sino que se ve un poco de recogimiento y curvatura en su espalda. Esta postura refuerza la sensación que emana de su mirada.

Por otro lado, la imagen presenta una muy buena calidad de realización, pues incluso se aprecia la trama y la urdimbre del velo y el brocado del vestido, los cuales se acentúan por el rostro de la novia que emerge de la oscuridad. Estas calidades formales sólo fue posible lograrlas a partir del gran control técnico que tenía Díaz Reyna. Pero además era indispensable que el fotógrafo tuviese una clara idea de lo que buscaba expresar y conseguirlo, a partir de los medios con los que contaba en su época. Este retrato tiene otra condición singular, el encuadre en plano americano que ya parece ser una de sus preferencias y constantes visuales-, le da un realce a la figura al personalizar el documento e ir más allá del mero registro de un acontecimiento social. Al procurar expresar los sentimientos o las sensaciones de la novia el día de su boda, al no provocar una cara sonriente y permitir un gesto de aparente recogimiento, habla de una interacción y una sensibilidad muy particular del modelo con el fotógrafo. Luego entonces, por los elementos aquí analizados ésta es una representación excepcional por sus planteamientos técnicos, formales y temáticos de realización.

El entrenamiento visual que Enrique Díaz obtuvo se hace cada vez más evidente, también su capacidad de rápida transformación a

las circunstancias que lo rodeaban. Si observamos sus primeras fotografías -las de la compañía molinera- en comparación con estas imágenes de la década de los veinte, es evidente que su discurso visual inició su cambio hacia uno más complejo, completo y auténtico, en el sentido en que se alejó de los estereotipos del momento.

El ojo entrenado

Como ya se vio, Enrique Díaz inició su actividad profesional a fines de la década de los diez y en los años siguientes procuró ampliar sus conocimientos tanto en las cuestiones técnicas como formales. Por lo que se refiere a su formación visual, es importante reconocer cuáles pudieron ser sus fuentes de aprendizaje, que lo llevaron con el tiempo a desarrollar un estilo tan singular y distintivo.

Son los años veinte los que nutren a Díaz con sus cambios, propuestas e innovaciones. Era el muralismo una de las propuestas plásticas más importantes desde la perspectiva nacionalista, que contó con el apoyo del naciente Estado mexicano; aunque también estaban presentes diferentes manifestaciones artísticas que llegaban del exterior y que correspondían al momento de la posguerra europea, al triunfo de la rebelión bolchevique y a una creciente y fortalecida economía estadounidense. Todos estos movimientos, directa o indirectamente, afectaron la obra del reportero gráfico, lo cual se hace evidente en su búsqueda de una expresión meramente

fotográfica, lejos del pictoricismo decimonónico. También su intención de crear nuevos encuadres y atractivas composiciones provienen de su interés por romper con las formas anteriores de realización fotográfica alimentado por el cine y la fotografía que provenían del extranjero. El sentido nacionalista de su obra se refleja, sobre todo, en los retratos de sus tipos populares, hombres y mujeres de las carpas, los circos, los centros nocturnos y otros lugares inéditos para el ojo de la cámara fotográfica.

Después de revisar minuciosamente el material gráfico de Enrique Díaz, encuentro que de la diversidad de elementos visuales que aparecen en su obra, destacan aquellos que parecen tener referencia directa del cine mudo que llegaba a México en los "fabulosos veintes".

Aurelio de los Reyes describe claramente la importancia que tuvo en nuestro país el cinematógrafo y la definitiva influencia que ejerció en la vida cotidiana:

Para mí no son los alegres veinte, sino los trágicos y dramáticos veinte. No por la violencia, trágica en sí misma, sino por los esfuerzos de la sociedad para actualizar usos y costumbres, por asimilar los cambios habidos en los Estados Unidos y en Europa transformados radicalmente por la Guerra. México también había sido transformado por la Revolución pero su ritmo de cambio era más lento. Ni duda cabe que uno de los agentes de cambio de la mentalidad y de las costumbres, particularmente de las mujeres, fue el cine, que produjo una serie de desajustes sociales, dramáticos, sobre la actitud frente a la vida, a la manera de vestir, de peinar. Quizá contribuyó a ahondar la dicotomía entre campo y ciudad, pues México era un país

eminentemente agrícola que deseaba asimilar costumbres de las sociedades industriales.³²

Si la población en general sufrió esos cambios en su estilo de vida, es muy factible que los encargados de registrar los acontecimientos sociales y políticos con sus cámaras y tripiés, fueran más perceptivos de esas transformaciones, como es el caso de Enrique Díaz.

No hay que olvidar que el reportero gráfico trabajaba para diversas revistas que publicitaban los diferentes espectáculos de la ciudad de México. Luego, es sumamente probable que Díaz Reyna estuviera al tanto de las novedades y acudiera a ver aquellas películas extranjeras que llegaban a los cines metropolitanos, ya que "debido en parte a las dificultades políticas del momento, la producción de cine nacional decayó sensiblemente: en 1920 se filmaron sólo siete largometrajes de argumento". Además, "en cuanto a la exhibición, hacia fines de 1920 se enriqueció con el aporte de la cinematografía alemana, que introdujo cierta competencia europea a las producciones de Hollywood."³³

La fuerza del discurso visual del cine expresionista alemán, estaba ganándole los espacios de exhibición al de nuestro vecino del norte:

El cine alemán inició su presencia con gran fuerza; los norteamericanos temieron la competencia. Cine Mundial

³² A. De los Reyes. Cine y sociedad en México (1896-1930). Bajo el Cielo de México (1920-1924), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, vol. II, pág. 299.

³³ A. Miquel. Por las pantallas. Periodistas mexicanos del cine mudo, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995, pág. 74.

reconoció la calidad de las películas, la amenaza para la presencia norteamericana en México y la magnitud del reto de enfrentar la competencia por los distribuidores de las películas norteamericanas, si los alemanes persistían en la exhibición sistemática de sus películas.³⁴

Los norteamericanos no cejaron en su intento por ganar a público y al mercado mexicanos, por lo que para 1921-1922 estaban otra vez al frente: "el sistema hollywoodense mostró su enorme poder, superando por mucho en la esfera de la exhibición la modesta competencia de la cintas alemanas, italianas y mexicanas".³⁵ Esta competencia por los espacios de exhibición, provocó que los estadounidenses se esmeraran en presentar un cine de mejor calidad, para deleite de los espectadores, con directores de la talla de David Wark Griffith, Charles Chaplin y Erich von Stroheim.

Comenta Béla Balázs un aspecto fundamental del cinematógrafo:

Si las formas visuales de nuestra vida y en nuestras artes se refleja el espíritu de la época, el film lo reflejará. El film no crea formas originales, sino que explica, mediante el encuadre, las formas existentes en la realidad. El carácter formal común y las leyes se hacen visibles.³⁶

En este sentido, las películas mudas germanas acercaron al público a elementos visuales de realización cinematográfica, totalmente diferentes. Los encuadres, la modificación del espacio compositivo a través del rompimiento de la perspectiva tradicional, un acentuado claroscuro, los acusados gestos, imponían una nueva

³⁴ A. De los Reyes. Op.Cit. Bajo el cielo de México (1920-1924), pág. 54.

³⁵ A. Miquel. Op.Cit., pág. 109.

³⁶ B. Balázs. El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pág. 86.

forma de discurso gráfico. Estos elementos se pueden encontrar en cintas como *El gabinete del Doctor Caligari*, *El Golem*, *Metrópolis* y *Fausto*, que se exhibieron en México entre 1921 y 1929.³⁷

Otro ejemplo del buen cine que el público vio allá por 1924, es *El nacimiento de una nación* (Estados Unidos, 1914) de David Wark Griffith, quien era otro genio de la cinematografía y que impuso un estilo en la realización fílmica mundial. A fines de los veinte llegaron a México las cintas que se producían en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, gracias a su embajadora en nuestro país: Alejandra Kollontay. De esta manera el cine socialista también vino a imprimir una visión distinta y a legarnos otra vertiente de apreciación.

Los periodistas descubrieron en las cintas soviéticas una nueva modalidad cinematográfica "espléndidamente realista" y "ensordecidora de ideas", que se distanciaba del cine comercial norteamericano por sus audaces innovaciones técnicas y por la utilización de actores no profesionales. Angel Miquel nos refiere:

También resultaron sorprendentes para público y crítica, varias películas soviéticas que se proyectaron entre marzo de 1927 y septiembre de 1928 en la capital; entre ellas estaban *Madre* (*Mat*, 1926) de Pudovkin y *El crucero Potemkin* (*Bronenosets 'Potemkin'*, 1925) y *Octubre* (*Oktiabr*, 1928), de Eisenstein.³⁸

³⁷ Para comprender con mayor profundidad las propuestas del cine expresionista alemán es importante consultar la obra de L. H. Eisner. La Pantalla demoniaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo, Madrid, Cátedra, 1988, 278 págs. (Serie Signo e Imagen núm. 12).

³⁸ A. Miquel. Op. Cit., pág. 179-180.

En todas esas películas se puede corroborar esa intención de capturar las imágenes desde puntos de vista poco convencionales, mismos que un fotógrafo ávido de encontrar un discurso diferente o de promover su empresa como una de las mejores de la ciudad, capturaría como parte de su bagaje cultural.

Las fotografías como las que hizo Enrique Díaz sobre el *Concurso de taquimecanografía* organizado por Excélsior (1921-1922), y la del *Concierto que conmemoraba el Centenario de la Consumación de la Independencia en el Angel*, muestra su profesionalismo e interés por abordar las imágenes desde otro punto de vista.³⁹

El *Concurso* es una toma desde un ángulo superior y en diagonal, de una serie de jovencitas realizando su examen en el Palacio de Minería, sobre unos escritorios previamente ordenados en forma de herradura, que confluyen en el punto central del gran patio del edificio. (Foto 56). El acentuado claroscuro de la representación tiene un papel vital, ya que el piso gris crea un fondo sobre el cual aparecen los oscuros escritorios, que contrastan con las hojas de papel blanco que se alcanzan a ver insertas en el carrillo de las máquinas de escribir y a un lado de las mesas de trabajo, en el caso de la mecanógrafas; y en el caso de las taquígrafas, se observan las pequeñas libretas que descansan sobre los pupitres. La mayoría de las concursantes llevan puestos unos enormes moños, los cuales resultan un elemento de realce para la composición. En este caso, Enrique Díaz logró crear una obra magistral a partir de no encuadrar

³⁹ Vid. Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García, AGN, subcaja 3/3 y 3/18.

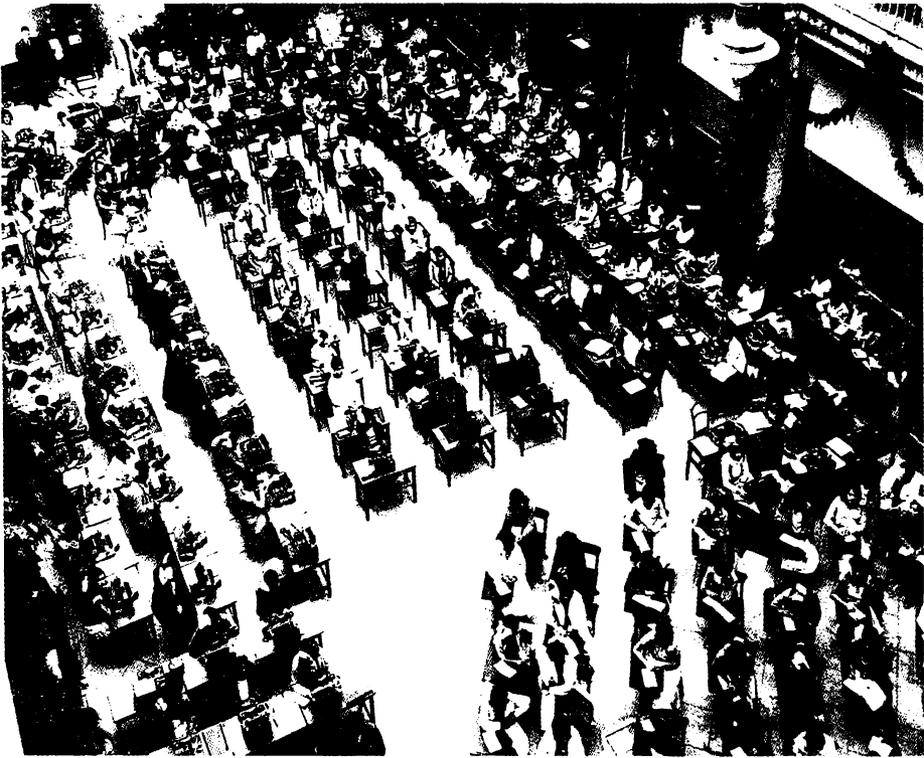


FOTO 56

Foto: E. Díaz. Concurso de taquimecanografía de Excélsior. 1921. Bailes y Balas. AGN

simétricamente la toma, sino crear una composición particular con las líneas virtuales creadas a partir de la alineación de las jovencitas. La imagen presenta una entrada y una salida de lectura visual inusitada para la época.

El *Concierto* en el Angel de la Independencia es otra muestra del interés de Díaz de buscar un ángulo compositivo expresivo a la vez que informativo. (Foto 57). En este caso, la toma también está realizada desde arriba, "en picada". Al primer vistazo no es posible distinguir de qué elemento se trata, y sólo se ve una masa de objetos aparentemente sin forma conocida. Sin embargo, al observarlas se encuentra el sentido de la composición, ya que Díaz se subió hasta la parte más alta del Angel de la Independencia, sacó su cámara por la barandilla y disparó en el momento en que los músicos tocan sus instrumentos. En este caso el contraste tonal se da por lo blanco del piso de mármol, en contraposición con los trajes oscuros de los concertistas apostados en semicírculo con sus atriles y partituras. Estos elementos le dan un toque distintivo a la imagen y recrean definitivamente una nueva manera de aprehender la realidad.

Este tipo de encuadres, utilizados en la película *El Golem*, fue uno de los favoritos de Enrique Díaz. Los que utilizó constantemente en su obra gráfica, sobre todo cuando se trataba de grandes grupos, a los que procuraba tomar desde una perspectiva superior. Es posible observar lo anterior en los desfiles oficiales del Primero de Mayo, de los militares de septiembre y los deportivos de noviembre, pues recurría a esta solución para imprimir un aspecto estético además de informar del evento.



FOTO 57

Foto: E. Díaz. Encuadre innovador: Concierto en el Angel de la Independencia. Ceremonia del Centenario. 1921. (Bailes y Balas). AGN

Enrique Díaz también bajaba la cámara hasta el piso para tomar a determinados personajes, como es el caso de los niños, que gracias a ese tipo de encuadres se engrandecían al cobrar una dimensión mayor a la normal, recurso utilizado con frecuencia por el cine soviético -recordemos esas tomas de los obreros engrandecidos gracias a las "contrapicadas"-, elemento formal, que también Díaz Reyna desarrolló en los años veintes y que se permeó a lo largo de su obra posterior. Como ejemplos de ello están las gráficas que realizó cuando llegaron los niños refugiados españoles a Veracruz en 1939. A bordo del barco, Díaz se tiró bocabajo y logró imprimir una excelente imagen de dos pequeños semidesnudos. (Foto 174). Nota gráfica que subrayaba las condiciones en las que llegaron esos pequeños a nuestro país.

Dejad que los niños se acerquen...

De los cientos de retratos infantiles que realizó Díaz Reyna, se encuentran algunos verdaderamente atractivos de esos años veintes (foto 58). Como ejemplo del retrato infantil e individual cito a *Vestida de fiesta* (foto 59), donde una pequeña de unos cuatro o cinco años posó para la Graflex de Díaz, con una singular gracia que no pasa inadvertida. El fotógrafo la colocó de pie sobre una pequeña mesa de madera oscura, por detrás de ella aparece una especie de pared con un papel tapiz -muy modesto- de rosetones con hojas y rayas de



FOTO 58

Foto: E. Díaz. ¡La primavera llegó!
c. 1924. Bailes y Balas. AGN

colores. Con una falda oscura de varios pliegues de tul -que parece ser azul marino, no es negra porque el tono no llega a saturarse-, misma que tiene dos tirantes con dos trinitas de joyería de fantasía, que son las mismas piedras que forman la pulsera que lleva en su mano derecha, la pequeña sostiene su falda con ambas manos para mostrar su amplitud. Hay varios elementos que se convierten en prioridades atractivas del retrato. Por un lado el enorme moño que lleva sobre la cabeza, del mismo material que el vestido la hacen ver realmente graciosa, porque lo desplegaron a todo lo ancho que podía dar quedando más grande que su cara; además su rostro quedó enmarcado por una pequeña papada que se forma por inclinación de su cabeza hacia abajo. Su carita maquillada en los labios y la sombra oscura que pusieron en sus grandes ojos son elementos que acentúan su gesto de pícaro-inocente. Las piernas al aire mostrando sus rodillas y muslos, están limitadas por unas calcetas y sus zapatos oscuros, y se equilibran perfectamente con el elemento más sorprendente de la gráfica: el torso desnudo de la pequeña que hace de este traje algo poco usual, por la percha y por el carácter y gracia que adquiere inequívocamente. En gran medida, también ayudó la selección del encuadre de la cámara de Díaz al levantar a la pequeña al nivel visual de un adulto, en esta ocasión no se tiró al piso para tomarla, sino que la elevó, dejándola a la altura de los ojos. Es necesario subrayar que es evidente que la personalidad del fotógrafo se permeó en la representación, pues la interacción modelo-fotógrafo permitió que se capturara un momento de festivo pero de carácter eminente de vida cotidiana, que sin esa relación no se hubiera podido establecer.



FOTO 59

Foto: E. Díaz. Vestida de fiesta. c. 1920. (Bailes y Balas). AGN

Es posible observar la diferencia de trato y solución formal con respecto a otras imágenes de niños realizadas en un gabinete de principios de siglo.⁴⁰ (Foto 60). Es una imagen muy bien realizada de un jovencito, en un estudio que tiene en el fondo una pintura mural con un cortinaje, una escalinata y unas flores silvestres. El pequeño está parado en el centro de la imagen, con un poco más de aire en la parte superior del retrato. Vestido como el general Ignacio Zaragoza, tiene grandes holanes en el cuello y puños de su camisa, en el mano derecha lleva su gorra de general y sobresalen las letras "Zarago...". En la mano izquierda lleva las riendas de un pequeño caballo de madera, con cola y crin de cabello natural. La gracia de la imagen está contenida en el traje y el juguete del pequeño. Lo que es posible observar además, es la seriedad del chico, pues con la cabeza erguida mira hacia arriba y es realmente inexpresivo, no hay una interacción del pequeño con la fotografía, a pesar de que este último bajara la cámara a la altura del pequeño. Esto no es un defecto de la imagen, al contrario, era algo que no se planteaban realizar los artistas de la lente, pues no era parte de los planteamientos estéticos y formales el que los modelos interaccionaran con el fotógrafo. Herencia de la pintura, estos cánones mantenían la distancia modelo-artista, por ello no es desdeñable su propuesta visual, sino que es un retrato típico y respetuoso y revelador de los cánones de la época.

Las imágenes de Enrique Díaz muestran que además de ser un reportero gráfico que pretendía cubrir la nota informativa, también procuraba satisfacer su propia necesidad expresiva a través de tomar

⁴⁰ Esta fotografía forma parte del archivo del Acervo Histórico de Testimonios Familiares. Dirección de Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Exp. 028. Donador: Alicia Iturbe y Amador de Olavarrieta.

la imagen con signos distintivos.⁴¹ El control de la luz, del ángulo de la toma, la recreación del ambiente que rodea a los personajes, el acento en los rostros, la caracterización de sus modelos, así como los elementos compositivos que incluye, permiten ver a un fotógrafo que se fue desarrollando en el dominio técnico y formal de la imagen, de tal suerte que Díaz Reyna lograba entablar con sus personajes un diálogo, percibir sus sensaciones, a la par de satisfacer la demanda de trabajo; esas innovaciones transfiguraban los elementos propios de la fotografía en un discurso visual adecuado a las necesidades expresivas y estéticas de una época y de su autor.

También es importante considerar que "durante el primer semestre de 1923 se proyectó el primer noticiero pagado por un diario, Novedades cinematográficas de El Demócrata",⁴² el cual pudo poner el incipiente granito de arena para que se modificara el concepto de la nota gráfica en las publicaciones. Lo más curioso de este hecho es que el noticiero era patrocinado por el propio periodismo escrito. Con este acontecimiento se abrieron las posibilidades de narrar una historia con la fotografía fija, creando una secuencia de imágenes. Este concepto del fotorreportaje, bien pudo provenir del cine o tal vez se reforzó con él. Lo cierto es que conforme llegaba a su fin la década, el reportero Díaz procuró crear, diversas secuencias de imágenes sobre determinados acontecimientos históricos o de algún tema en particular, lo cual parecía ser una

⁴¹ Vid. por ejemplo las imágenes de María Conesa, Celia Montalbán, Esperanza Iris, o bien el sencillo retrato de una maestra en: Archivo Fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García (AGN), subcajas 1/24, 3/9, 9/7, 19/9.

⁴² A. Miquel. Op. Cit., pág. 142.

premisa indispensable si deseaba mantenerse en el medio y crecer profesionalmente.

Además, es posible aseverar que Díaz Reyna tenía una idea muy clara de que quería distinguirse de los demás, a partir de obtener un gran calidad en su imagen. No es un artista interesado en modificar el discurso plástico, es un reportero gráfico decidido a sobresalir en su medio y aprende con su trabajo cotidiano, que puede modificar el discurso visual de las imágenes informativas, para hacerlas más precisas y atractivas. En esa época se trabajan las notas gráficas para los periódicos y revistas. Son las imágenes sintéticas las que se solicitan, aquellas que condensan en una sola placa la información de lo más destacado de la vida social, política, económica y cultural del país. En esos años Enrique Díaz aprendió el oficio, lo realizó conforme a los escasos elementos formales que sobrevivieron al porfiriato. Pero además buscó paulatina pero firmemente, esos elementos que le dieran realce a su trabajo y con ello buscó obtener un lugar privilegiado en el periodismo nacional. Su trabajo constante, contribuyó a la transformación del concepto de fotoperiodismo en los años veintes, pero además lo nutrió, con respecto a su obra anterior con nuevos preceptos que afinó y modificó para las siguientes décadas.



FOTO 60

*Anónima. Quisiera ser Ignacio Zaragoza.
Exp. 028. Donador: Alicia Iturbe y Amador de Olavarrieta. APF*

V. SECUENCIAS FOTOGRAFICAS:

HALLAZGO INESPERADO

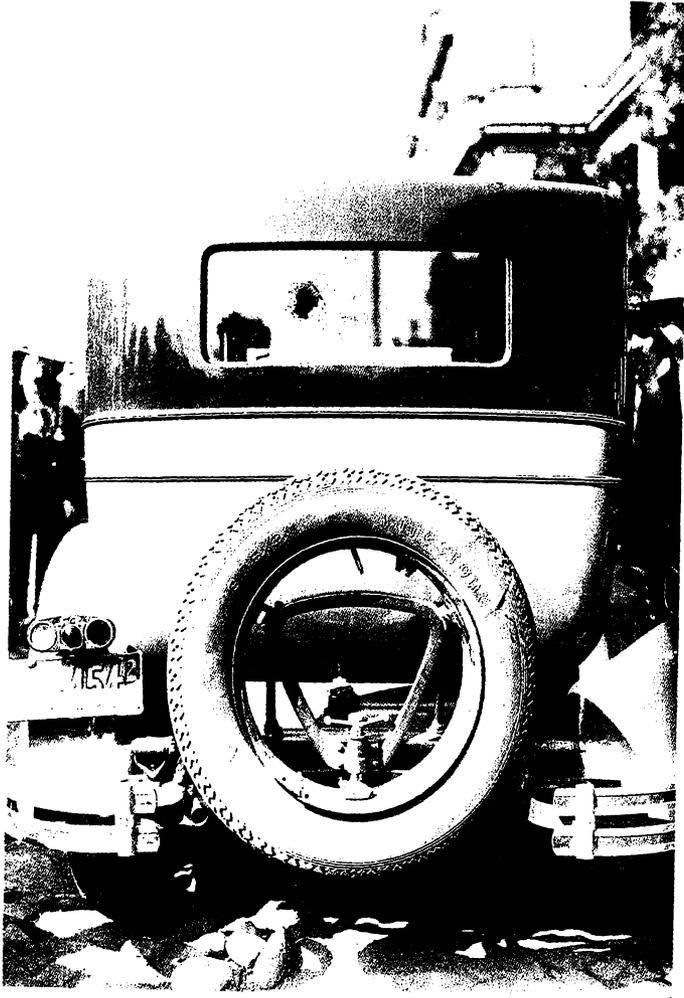


FOTO 61

Foto E. Díaz. Automóvil en el que viajaba el presidente Alvaro Obregón, cuando atentaron contra su vida. 13 noviembre 1927. AGN

Trabajar para revistas y periódicos de la colonia española aportó a Enrique Díaz una experiencia importante que le permitió mejorar su estilo periodístico. Desarrolló la *nota gráfica*, que como categoría fotográfica se considera a la presentación de los acontecimientos en una sola imagen elocuente y sintética. Esa práctica le llevó a crear documentos que eran lo suficientemente contundentes e informativos visualmente.

Para fines de la década, Díaz empezó a desarrollar con mayor vigor un fotoperiodismo más complejo de los acontecimientos políticos y sociales que se daban en su entorno, lo cual significó un cambio sustancial en su forma de concebir las imágenes y de armar los discursos gráficos. Era un momento de transición en el modo de trabajar la noticia visual y las notas gráficas empezaron a coexistir con otra forma de representación. Las imágenes presentaban una continuidad temporal y temática entre sí, se empezaba a desarrollar un discurso con una lógica y una secuencia interna lo que conformó el género del *fotorreportaje*.

Algunos eventos de la revuelta cristera, principalmente los de la ciudad de México, los cubrió el reportero Díaz desde 1926. Conformó un discurso histórico visual con imágenes, que llegó a su clímax con el asesinato del candidato electo a la presidencia, el general Alvaro Obregón, a manos de un fanático religioso el 17 de julio de 1928. El fotorreportaje continúa con el juicio del asesino confeso, José de León Toral y su supuesta cómplice la madre Conchita, secuencia que llega al final de la historia el 9 de febrero de 1929, con el fusilamiento de León Toral. Este es uno de los reportajes gráficos más representativos de ese periodo de trabajo de Díaz Reyna. Es un

documento histórico muy completo y complejo por el tipo de seguimiento que le dio a la noticia. Las imágenes dejaron de ser pedazos de historias o cuadros fotográficos de acontecimientos más o menos importantes para algún sector de la población. El asesinato de Obregón trastornó la vida nacional en todos sus ámbitos, a la vez que motivó en Enrique Díaz un cambio en la manera de aprehender la noticia. La toma de estas fotografías fue realizada con la intención de publicarse; sin embargo, Díaz no logró colocar sus imágenes en los principales periódicos y revistas de la ciudad de México, aunque parece ser que si lo intentó. Se revisaron los periódicos y revistas nacionales de mayor circulación en la época y no se encontraron publicadas las fotografías de Díaz sobre el conflicto cristero, que para 1929 ya eran cerca de 300 negativos. Aparentemente el Estado impuso serias restricciones para la circulación impresa de esas imágenes.

Enrique Díaz y sus colaboradores tenían una experiencia que les permitió valorar la importancia de las imágenes históricas, como era el caso del conflicto entre el Estado y la Iglesia católica en nuestro país. En las fotografías de Díaz, Delgado y Zendejas sobre la rebelión cristera, es posible observar como crearon un discurso histórico en imágenes, a partir de que fotografiaban los acontecimientos más sobresalientes del momento. La secuencia se conformó paulatinamente y sin proponérselo como tal -porque no podían saber en que derivaría el conflicto-, sino que fue consecuencia de la constancia, continuidad e interés en su trabajo de reporteros gráficos. Díaz y asociados salieron a la calle y se enfrentaron con hechos históricos que registraron en sus placas.

El hallazgo inesperado fue la concreción de un fotorreportaje que documentaron sistemáticamente y que contiene imágenes que registran el conflicto religioso desde ambas perspectivas históricas, pues aparecen tomas de la destrucción de los templos, los ritos religiosos clandestinos que se realizaban en casas particulares, así como la campaña electoral de Alvaro Obregón o las comidas en su honor. Ambas historias que aparentemente estaban desvinculadas, o tenían caminos diferentes, se convirtieron en una sola noticia a partir del magnicidio. Es así como lo registraron las cámaras de los miembros de Fotografías de Actualidad. No es un registro aparentemente tendencioso, pero en un análisis cuantitativo existe un mayor número de placas que rescataron la visión política del Estado, más que la de la facción religiosa, lo cual puede revelar la posición de apoyo de los miembros de Fotografías de Actualidad a los preceptos constitucionales y de la posrevolución.

El material gráfico tiene varias virtudes, ya que da acceso a conocer diversas facetas de nuestra historia como algunos elementos de vida cotidiana, las actitudes, los rostros, los gestos y las respuestas de algunos sectores de la población, los cuales por lo general no registra la hemerografía ni la bibliografía; y también es posible acercarse y conocer la formas de realización fotográfica de la época, en particular de la manera en que Díaz, Delgado y Zendejas se organizaban para aprehender las imágenes desde diferentes perspectivas y enfoques. Se aprecia la distribución de las tareas entre los miembros de la agencia, para tener diferentes vertientes de información. Con ello, congelaban las vistas de esos momentos para ubicar el contexto, los personajes más importantes de la época y

conocer las respuestas populares. Las tomas de cerca, casi siempre de Enrique Díaz, dan detalle preciso de los rostros, las actitudes e incluso las relaciones que existían entre los principales actores de esos momentos.

La mayor parte de las veces fue posible detectar al autor de las fotos al reconocer los diferentes formatos de negativos utilizados en las tomas y los estilos personales de cada colaborador de la agencia. Enrique Delgado prefería las cámaras de formato pequeño. Enrique Díaz y Luis Zendejas usaban la 5 x 7, pero el estilo de Díaz sobresale por sus preferencias compositivas, sus encuadres, sus ángulos visuales, así como por la calidad tonal que presentan sus placas, donde se advierte mayor pericia técnica y formal.

Los miembros de la agencia lograron reunir un material que da cuenta de los hechos, lo que significa un trabajo en equipo y un concepto distinto de fotoperiodismo, que a partir de esos momentos se empieza a notar con mayor precisión.

La ropa sucia...

Las modificaciones realizadas a la Constitución de 1917 en las que se reforzaron las leyes anticlericales para limitar y condicionar la participación de la Iglesia en la vida política social y educativa del país (principalmente con los artículos 3º y 130º), generó una reacción antagónica y una fuerte pugna entre la Iglesia católica y el Estado

posrevolucionario.¹ En 1924 llegó al poder Plutarco Elías Calles y con él una serie de medidas enérgicas para cumplir con lo estipulado en el constituyente queretano a lo que los católicos respondieron por la vía armada en diferentes lugares del país.²

En noviembre de 1926, Plutarco Elías Calles modificó uno de los preceptos básicos de la lucha armada plasmado en la Constitución, al abrir la posibilidad de la reelección presidencial. Esta modificación tenía por objeto conciliar los intereses que había creado una actitud antagonica entre el general Alvaro Obregón y el mismo presidente Calles.³ Obregón reinició sus actividades políticas en el país, y como parte de su campaña realizó giras por el interior de la República y asistió a diferentes eventos en la ciudad de México. En sus discursos y...

...de acuerdo con sus declaraciones era obvio que sus lineamientos políticos seguirían siendo los trazados por la Revolución, así como la campaña de aplicación estricta de la ley que reglamentaba el culto y restringía, tanto las actividades como el número de sacerdotes o instituciones religiosas.⁴

Esta actitud creó mayor desconfianza y recelo entre los grupos de católicos, pues se les veía a Calles y a Obregón como los principales

¹ Para comprender mejor los antecedentes del conflicto religioso desde otra perspectiva Vid. M. G. Aguirre Cristiani, *La política social del episcopado mexicano, 1920-1924. Una visión hemerográfica a través de El Universal*, Tesis de maestría en Historia, Universidad Iberoamericana, 1993, 167 págs.

² Vid. A. Olivera Sedano. *Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929. Sus antecedentes y consecuencias*. México, 1987, Secretaria de Educación Pública, 268 págs.

³ Vid. L. Meyer, "El primer tramo del camino" en *Historia General de México*, coord. Daniel Cosío Villegas, México, El Colegio de México, 1976, vol. IV, págs. 120-122.

⁴ A. Olivera Sedano. Op.Cit., pág. 198.

responsables del conflicto religioso. El malestar entre la población creció y se hizo evidente.

El 13 de noviembre de 1927 el general Obregón regresó de una de sus giras a Guadalajara. Lo fueron a recibir a la estación Colonia el diputado Ricardo Topete y el senador José Ortiz Rodríguez, para continuar con sus actividades proselitistas en el Centro Director Obregonista, ubicado en avenida Juárez número 101. Unas horas después fue a su casa -ubicada en Jalisco número 185- de donde partió con una comitiva hacia el Bosque de Chapultepec.

A las 15:15 horas en el Paseo de la Reforma, junto a la cabeza del puente -del lado oriente del Lago de Chapultepec- cuatro individuos que tripulaban un coche de alquiler Essex placas 10101, arrojaron dos bombas explosivas contra el automóvil que ocupaba el general. A su lado iban los licenciados Arturo R. Orcí y Tomás Bay; Catarino Maldonado conducía. Se escucharon dos explosiones, cuatro disparos y de nuevo otra serie de detonaciones. Una bomba cayó a un lado del chofer, la otra abajo la limosina de Obregón (placas 20454), lo que produjo que la tolva se rompiera y las llantas delanteras se poncharan. En otro automóvil se encontraban el teniente coronel Juan Jaime, el general Ignacio Otero y el señor Ramiro Martínez, quienes seguían de cerca al general y respondieron al tiroteo. (Foto 61).

Después del atentado, al llegar a la avenida de los Insurgentes, sobre el Paseo de la Reforma, fueron detenidos varios sujetos. El primero de ellos, Nahum Lamberto Ruiz, guardabosque de Chapultepec y ex teniente coronel bajo las órdenes del coronel Francisco Gómez Viscarra, conducía el Essex; pertenecía a la Asociación Católica de la Juventud Mexicana, del grupo Jaime Balmes.

Otro era Antonino Tirado (su verdadero nombre era Juan Antonio Tirado), de mediana edad quien usaba una camisa negra con un pantalón caqui verde olivo y traía una pistola "Parabellum", con la que había impactado al automóvil de Obregón. Tirado confirmó después que había sido herido durante el tiroteo en la parte posterior de la cabeza. Los heridos fueron internados en el Hospital Juárez, en espera de su recuperación. Según las notas de la época, Tirado tenía "un tipo muy vulgar, es muy moreno, de facciones que acusan al indígena mezclado. Tiene el pelo crespo, los labios gruesos, los pómulos salientes y la nariz ligeramente achatada, sobre el labio superior ostenta un incipiente bigote, es de mediana estatura y bastante delgado". Fue jefe del ejército del cual se dio de baja, era obrero y miembro de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa (LNDR). Según versiones de algunos testigos en muchas ocasiones se le vio rondando por el Centro Director Obregonista.⁵

El candidato a la presidencia regresó a su domicilio, para posteriormente llevar el coche a la estación de policía. Los fotógrafos acudieron a la avenida Jalisco, cuando se enteraron de los acontecimientos. Fernando Sosa y Agustín Víctor Casasola fotografiaron el vehículo y a algunos de los personajes que se encontraban en la residencia de Obregón. Ambos fotorreporteros trabajaban para El Universal y por ello sabían que sus fotografías serían publicadas como noticia de primera plana de El Universal, los días siguientes.

Enrique Díaz también acudió. No tenía la certeza de poder publicar sus materiales puesto que era un fotógrafo independiente y

⁵ El Universal, 16 de noviembre 1927, pág. 7.

no contaba con un espacio propio en los periódicos nacionales de mayor circulación, que principalmente imprimían entre sus páginas las fotos que les solicitaban a sus fotógrafos contratados. Además, le sería muy difícil colocar sus materiales en los diarios, ya que en ese periodo el gobierno quería mostrar una faz de estabilidad y las imágenes evidenciaban el disgusto de un sector social católico en contra de un Estado anticlerical. Sin embargo, el sentido común y su olfato de reportero gráfico le señalaban la importancia del acontecimiento y la necesidad de registrarlo, por lo que sacó su cámara y tomó los daños que había sufrido el vehículo, así como el bullicio que rodeaba la residencia del candidato a presidente. De esta manera Díaz empezó a elaborar un fotorreportaje de primera línea.

El fallido asesinato no minó el interés de Obregón para ver la corrida de toros de esa tarde. Díaz Reyna fue detrás del personaje, para tomar otra serie de imágenes en las que después anotó al margen: "Obregón llegando a la Plaza de Toros después del atentado, El Toreo".⁶

Horas más tarde Díaz salió rumbo a la jefatura de policía y fotografió una de las bombas no utilizadas encontradas en el carro de los asaltantes, realizada con un niple de hierro de una y media por seis pulgadas, un cartucho de dinamita al 40 por ciento con un peso de 100 gramos, tres cápsulas quintuples de fulminato de mercurio, clorato de potasio, 130 estoperoles y una cápsula de vidrio con dos centímetros cúbicos de ácido sulfúrico comercial.⁷

⁶ Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García, (AGN), subcaja 16/16.

⁷ El Universal, 16 de noviembre 1927, 1a. plana.

Por las heridas que sufrió Nahum Lamberto Ruiz quedó ciego. Las autoridades aprovecharon la situación y con engaños le sacaron información. El policía Basail se hizo pasar por su hermano Rodolfo Ruiz. Aparentemente Nahum no desconoció la voz y de esa manera confesó la complicidad del ingeniero Luis Segura Vilchis, quien trabajaba en la Compañía de Luz y Fuerza Motriz, del presbítero Miguel Agustín Pro Juárez y de su hermano Humberto Pro, quienes fueron detenidos en su domicilio en la calle de Londres número 22. Según la policía, los acusados se reunían en la casa de Alzate número 44, donde se encontraron un soplete, estoperoles, ampollitas y cartuchos de dinamita.

El 17 de noviembre murió Nahum Lamberto, tal vez como producto de las torturas que le aplicaron. Para ese momento ya estaban detenidos los otros acusados de complicidad y autoría intelectual del atentado. Antonio Tirado se recuperaba de sus heridas pero sólo para pasar por un proceso policiaco que daría cuenta de sus días.

En tan sólo diez días se aprehendió, enjuició y sentenció a muerte a Segura Vilchis, a los hermanos Pro Juárez y a Antonio Tirado. El proceso fue irregular y en ocasiones las familias de los acusados y abogados se vieron engañados; no hubo tiempo de aclaraciones, de un juicio y un veredicto transparentes.

A las 10 horas 36 minutos del 23 de noviembre el padre Miguel Pro -originario de Zacatecas, de formación jesuita educado en México, de mediana estatura, con 36 años cumplidos-, salió al paredón, en los patios de la propia Inspección de Policía., vestido con un traje café oscuro acompañado por un suéter de lana y una



FOTO 62

El fusilamiento del padre Miguel Pro Juárez lo fotografió Enrique Delgado. Los defectos que presenta el negativo con entradas de luz, son evidencia clara del estado lamentable de su cámara. 23 de noviembre de 1927. AGN

corbata azul. Frente al paredón, puso los brazos en cruz y con un rosario en la mano izquierda, esperó la descarga. (Foto 62). Minutos más tarde siguió el ingeniero hidráulico Luis Segura Vilchis, de 27 años. Llevaba un traje claro color plomo, el cuello flojo, la camisa blanca, una corbata azul oscura e iba peinado hacia atrás. Momentos antes de ser fusilado se tomó las manos por la espalda, cogió la muñeca izquierda con su mano derecha y se colocó a la derecha del cuerpo inerte del padre Pro. (Foto 63). A su vez, el joven comerciante de 24 años Humberto Pro, también originario de Zacatecas, se presentó ante el pelotón de fusilamiento. En el momento de su ejecución llevaba un traje color gris claro, camisa color rosa muy tenue con cuello blanco, suéter de lana, los zapatos negros y una medalla entre las manos. Finalmente, el obrero Juan A. Tirado vestía humildemente con una camisa blanca muy sucia, corbata negra, pantalones verde olivo y zapatos amarillos muy usados.⁸

En escasos trece minutos la tarea había concluido: los cuerpos de los ejecutados quedaron allí, tendidos. Mientras, Enrique Delgado pudo completar la serie del fusilamiento que había venido realizando para cubrir el reportaje gráfico. Tal vez por la pequeña cámara que traía le fue posible meterse entre los gendarmes y testigos que observaban el fusilamiento y realizó varias placas. Las imágenes que tomó son reveladoras, por la manera en que los cuerpos fueron cayendo uno junto al otro. Sin embargo, y por desgracia, su cámara tenía una tenue entrada de luz por la parte inferior, que generó un poco de velo en las imágenes, lo que no impidió que trabajasen varios positivos para su distribución y alentados por saber que era una foto

⁸ El Universal, 22 al 24 noviembre de 1927.



FOTO 63

Enrique Díaz se introdujo hasta la morgue, donde fotografió el rostro inerte con el tiro de gracia de Humberto Pro Juárez. 23 de noviembre de 1927. AGN

exclusiva imprimieron una leyenda al reverso de cada positivo: "Propiedad de Fotografías de Actualidad, prohibida su reproducción".⁹

Para Díaz y asociados era importante cubrir todos los acontecimientos, con lo que a la larga configuraron un reportaje. La experiencia que tenían en el medio les permitía infiltrarse hasta los más inesperados lugares, como la morgue, donde una vez que fueron llevados al anfiteatro los cuerpos, Enrique Díaz los tomó en un acto de registro necrofilico e informativo.

Al día siguiente los miembros de Fotografías de Actualidad acudieron al panteón donde fueron enterrados los cuerpos. Realizaron retratos de las personas alrededor de las tumbas hincadas, llevando flores y rezándoles en un póstumo homenaje. Sobresale el rebozo, las trenzas, los pies descalzos que dejan ver el arraigo popular del movimiento cristero. (Foto 64).

La propuesta gráfica se gestaba, la toma de todo tipo de eventos, las vistas generales y parciales de los acontecimientos, los retratos de los principales personajes del conflicto, los diferentes sectores de la población civil que apoyaba a los cristeros o al gobierno posrevolucionario. La fuerza de las gráficas que por sí mismas constituyen una rica fuente de información, en conjunto permiten una visión más amplia y descriptiva de los acontecimientos que aún no llegaban a su fin.

⁹ El negativo de esta imagen se encuentra en Archivo fotográfico Díaz, Delgado y García en el AGN. Es un negativo de acetato formato 3 x 4 cm y presenta algunas pequeñas veladuras, aparentemente por entrada de luz al momento de la toma. Estas características permiten identificar a Enrique Delgado como el autor, pues su cámara tenía una serie de defectos que dejaban su huella indeleble en la película. Además, Enrique Díaz y Luis Zendejas preferían utilizar la cámara de placas de vidrio tamaño 5x7 pulgadas.



FOTO 64

Foto: E. Díaz. En el panteón, los rebozos se reunieron para dar el último adiós a los fusilados. Noviembre de 1927. AGN.

Vericuetos de un magnicidio

Díaz y asociados habían tomado desde 1926 otras fotografías sobre el conflicto entre el clero y el Estado. Destacan, entre otras, magníficas y descriptivas imágenes como la destrucción de los templos católicos, retratos de algunos miembros de la Federación Anticlerical Mexicana (FAM), del atentado dinamitero que los cristeros realizaron en el Centro Director Obregonista previo a las elecciones presidenciales. De esa manera, habían seguido de cerca los acontecimientos políticos por los que atravesaba la ciudad de México.

El primero de junio de 1928 se realizan las elecciones presidenciales; se declaró triunfante al general Alvaro Obregón, quien después de un viaje a su tierra natal en Sonora, regresó el domingo 15 de julio para recibir un homenaje organizado por el Centro Director Obregonista y por simpatizantes.

Con ocho días de anticipación la prensa anunció su llegada y la comida que se llevaría a cabo en el Parque Asturias de la Federación Mexicana de Fútbol. Los miembros de Fotografías de Actualidad tuvieron por eso tiempo suficiente para repartirse las tareas y cubrir el evento. En las imágenes que tomaron se pueden apreciar las ciento cincuenta mesas para los diez mil comensales, antes del banquete. Asimismo, se ven algunos letreros de los estados de donde eran originarios quienes acudieron a felicitar a Obregón y la mesa de honor donde se sentaría el general. En otras fotografías se aprecia el fin de la fiesta, gente del campo cerca de las mesas, los jarritos de



FOTO 65

Foto: E. Díaz. Diez mil comensales en el almuerzo en honor al reelecto presidente Alvaro Obregón. Parque Asturias. 15 de julio de 1928. AGN



FOTO 66

barro donde les sirvieron el consomé y los platos con algunos restos de comida del menú popular. Este banquete confirmaba el apoyo cívico y financiero que tenía Obregón y aunque "no pretendía ser un festejo", sino una comida popular, se sirvieron cantidades industriales de comida: 50 borregos, 25 reses, 10 cerdos, 2000 kilos de tortillas, 15 mil piezas de pan, 700 kilos de pasta, 1000 kilos de frijol y 50 kilos de salsa borracha, que ayudaron a servir unos 150 miembros de los grupos Exploradores Mexicanos. (Fotos 65 y 66).

Continuaron las celebraciones el martes 17 de julio. La Nueva Diputación de Guanajuato le rendía al presidente un homenaje en la quinta La Bombilla, en San Angel. La comida se llevaría a cabo a las trece horas; se dispusieron cuatro mesas en forma de cuadrilátero y al fondo una mesa de honor. Obregón se tomó una fotografía para la prensa con algunos de sus colaboradores más cercanos y parte de los diputados guanajuatenses. Cuando un fotógrafo llegó tarde, y le pidió a Obregón que de nuevo posase para la cámara, respondió que lo haría después de la comida.

Después de las dos, un joven dibujante se acercó a Obregón; mientras le mostraba algunos de los bocetos a lápiz que había realizado de los diputados Ricardo Topete, Aarón Sáenz y del propio candidato electo, sacó una pistola Star calibre 35 mm y le disparó a quemarropa cuatro tiros, que lo mataron de inmediato. En ese momento el hombre fue capturado.

Enrique Díaz llegó un poco tarde a la comida y no pudo sacar la imagen de los diputados al lado del general. Sin embargo, los fotografió cuando se encontraban sentados a la mesa. Momentos después del crimen tomó algunas impactantes gráficas de la mesa y

el lugar que ocupaba Obregón. Captó una imagen significativa y contundente de los acontecimientos del día, en la que se puede apreciar, en primer plano, el plato del general con los restos del cabrito enchilado y la ensalada que se había servido, y la manera en que quedaron los cubiertos, curiosamente a ambos lados del plato; en un segundo plano, las cuatro copas: una mediana con agua mineral, otra con vino blanco y dos más vacías. Al fondo se observan los platonos con guacamole y la salsa mexicana y algunos restos de tortilla en la servilleta. En otra imagen se observa la silla de Obregón tirada en el suelo, después de que fue removido el cadáver.¹⁰ El presidente electo no posó para las cámaras, de nuevo.

A los fotógrafos de El Universal, Vallejo y Ballesteros, les publicaron a la mañana siguiente unas imágenes que tenían el mismo sentido informativo que Díaz había procurado. Aparecía la última del general con sus invitados. En otra representación se aprecia el plato del candidato electo, sólo que ésta no presenta los restos de comida que aparecen en las de Díaz, ni fue tomada desde el mismo; además la presencia de un gendarme al fondo de una de ellas, le resta énfasis a la representación.

Los socios de Fotografías de Actualidad se percataron de la magnitud del acontecimiento y decidieron darle un seguimiento gráfico. Cerca de las nueve de la noche se fueron al Salón Embajadores del Palacio Nacional, donde se instaló la capilla ardiente.

¹⁰ Desgraciadamente el negativo original de esta imagen no fue localizado en el AGN; sin embargo es posible ver una reproducción de esta gráfica en E. Krauze. Alvaro Obregón, el vértigo de la victoria. Inv. iconográfica Aurelio de los Reyes, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 204. (Biografía del poder núm. 6).

Una de las imágenes muestra el homenaje póstumo. El féretro envuelto en la bandera nacional, tenía en la parte superior la mascarilla en yeso, del general Obregón realizada por los escultores Ignacio Asúnsolo y José María Fernández Urbina (conocido como *El Chamaco Urbina*). Las fotografías, además, informan de algo que la prensa no comentó: un concierto en vivo, con una pequeña camerata, se le brindó al general en los últimos momentos que visitó Palacio Nacional (Foto 67).

Al día siguiente apareció en los periódicos la siguiente nota del presidente Elías Calles:

Ayer a las 14:20 horas fue muerto el Señor GENERAL ALVARO OBREGON, Presidente electo de la República. El ejecutivo a mi cargo participa a la Nación, con profunda pena y hace una especial invitación a los habitantes del Distrito Federal, para que, como último tributo de admiración hacia el ilustre desaparecido, concurren a acompañar el cadáver, hoy a las 11 horas, desde el Palacio Nacional hasta la Estación de Colonia, de donde será conducido al Estado de Sonora.¹¹

Díaz, Delgado y Zendejas se distribuyeron los puntos claves del trayecto para cubrir la información gráfica. Díaz Reyna y Zendejas realizaron las tomas de cerca del cortejo fúnebre donde aparecen los principales obregonistas, así como las de la población en general, las de la caballería del Colegio Militar y las de los personajes que iban junto al presidente Calles, entre los que estaban el Lic. Aarón Sáenz, H. Orcí, el diputado Topete, el senador Tomás A. Robinson, Tomás P. Bay y Antonio Valadez Ramírez. Mientras, Delgado fotografió el cortejo desde los edificios aledaños del Zócalo, en la avenida Madero,

¹¹ El Universal, 18 julio 1928, 1a. plana.



Foto: E. Díaz. Después del magnicidio la capilla ardiente se instaló en el salón Embajadores del Palacio Nacional. Un gran moño negro rodeaba al féretro, que en su parte superior presentaba la mascarilla póstuma del electo candidato presidencial. La música en vivo también fue parte del último adiós al general Obregón. 17 y 18 de julio de 1928. AGN

por el Centro Director Obregonista en avenida Juárez y en el Paseo de la Reforma. (Foto 68). Avanzaron hasta la estación Colonia y ahí el cuerpo fue depositado en el tren que lo llevaría hasta Nainarí, Sonora. El 21 de julio éste llegó a la última morada: el panteón de Huatabampo.

Al mismo tiempo, el asesino de Obregón era identificado por la camisa y un anillo que portaba las iniciales J.L.T., de José de León Toral. En su saco fue encontrada una nota de la sastrería donde planchaba sus trajes, a la que acudió la policía; el dueño les proporcionó la dirección completa: Sabino número 212, donde arrestaron a los familiares.

Su padre, el señor Aureliano de León, su madre María Toral de León, su esposa Paz Martín del Campo y un primo, Pascual Toral, fueron conducidos a la Inspección de Policía. Al mismo tiempo, la policía realizó redadas en diferentes puntos de la ciudad arrestando a otros sospechosos, entre los que estaban Manuel Toral Moreno, María Luisa Peña de Altamira, Guadalupe Gómez Maya y Rosa Tinoco, que vivía en la calle de Naranjo número 17. Asimismo, fueron detenidas varias damas de la Asociación Hijas de María en la casa 68 de la calle de Zaragoza, entre ellas, Concepción Acevedo de la Llata, mejor conocida por los feligreses como la "madre Conchita".

José de León Toral, de 27 años de edad, casado, con dos hijos y en espera del tercero, estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad Nacional, era un hombre tímido e inhibido, que había cruzado pocas palabras con sus compañeros en los cursos de anatomía -el profesor era Carlos Dublán-, en la de perspectiva -el maestro era Francisco Zenteno-, o en la de pintura el profesor era



FOTO 68

Foto: E. Delgado. El cortejo fúnebre que acompañó el cuerpo de Obregón por las céntricas calles de la ciudad hacia la estación Colonia. Sobresalen entre algunos rebozos y sombreros de paja, los de fieltro y los trajes con corbatas de los obregonistas, callistas y demás políticos e intelectuales consternados ante el magnicidio. 18 julio de 1928. AGN

Germán Gedovius. Nunca había destacado por su capacidad o habilidad pictórica. Al parecer, Toral pertenecía al grupo O'Connell de la Asociación Católica de la Juventud Mexicana y era jefe de la 7a. jefatura local de la delegación regional de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa (LNDLR) en el Distrito Federal.¹²

En la Inspección de Policía confesó bajo tortura, que él sólo había decidido y planeado el asesinato. Mencionó a la madre Concepción Acevedo de la Llata, como una persona de gran solidez moral, que podía constatar sus declaraciones, razón por la cual la habían detenido.

Concepción Acevedo había recibido a Toral a principios de julio y según las declaraciones de Toral, un comentario que ella le hizo lo decidió a matar a Obregón. Este fue el punto clave para que la policía consignara a la madre Conchita como autora intelectual del asesinato.

Para el 28 de julio, 200 agrupaciones y partidos obregonistas felicitaban al general Ríos Zertuche por su actuación como inspector general de policía; se consideraba que el proceso de Toral -al igual que el del padre Pro- terminaría en unos días.

En septiembre el caso se turnó al juez mixto de la Primera Instancia de San Angel, el licenciado Alonso R. Aznar, quien junto con el procurador de Justicia, licenciado Juan Correa Nieto, hicieron los primeros careos, entre la madre Conchita y los demás sospechosos de homicidio.

En las declaraciones salió a relucir otro intento de asesinato, el 15 de abril de ese año, contra el general Obregón en Celaya, Guanajuato, en el cual estaban involucrados Eulogio González, María

¹² Vid. A. Olivera Sedano. Op.Cit., 286 págs.

Elena Manzano, Carlos Castro Balda, Manuel Trejo y Carlos Díaz de Sollano, Eduardo Zozaya, entre otros, quienes pretendieron envenenar al entonces candidato.

Los obregonistas, los callistas y la prensa buscaron en la madre Conchita, a la autora intelectual del atentado, pensando que Toral era incapaz de hacer semejante acto por sí mismo.¹³ Vieron en ella una actitud amenazadora por su fuerza y su aparente capacidad de influir en los demás y procuraron encontrar elementos que la involucraran en los diferentes atentados, por muy absurdos que parecieran: "Castro Balda y Zozaya hacían bombas en la casa del Chopo y la madre Conchita ayudó a amueblar el lugar". Pretendían descubrir una actitud anómala: "La madre Conchita los domina, ante ella se retractan desde Castro Balda hasta Zozaya".¹⁴

Durante el proceso preparatorio del juicio de José de León Toral y la madre Conchita, también estuvieron presentes los miembros de Fotografías de Actualidad. Los retratos de los dos principales acusados del crimen de Obregón aparecen ante el juez Aznar rindiendo su declaración. Toral mostraba un rostro cansado y sin rasurar, vestía un traje a cuadros, camisa a rayas y lucía una corbata de moño a cuadros; todo visible gracias a la calidad de la fotografía. (Foto 69). La mirada dura de Toral se encuentra de frente con la del juez, al mismo tiempo que Correa Nieto y el secretario lo observan fijamente. Es una fotografía que describe la escena, los estados de

¹³ En este caso los callistas también tenían interés en que se aclarara el magnicidio y se castigara a los autores materiales e intelectuales, pues sobre ellos se cernía la sombra de la duda y la desconfianza de los obregonistas ante su posible participación en el crimen.

¹⁴ El Universal, 29 de julio al 10 septiembre de 1928.

ánimo y no deja lugar a dudas de la seguridad de Toral frente a sus acusadores.¹⁵

El excelente retrato de la madre Conchita, que realizó Enrique Díaz, nos revela a una monja de unos cuarenta años, vestida sobriamente con un traje oscuro, el pelo recogido hacia atrás en un chongo; cuelgan de su cuello un crucifijo y un rosario. Su carácter fuerte y decidido se evidencia en la postura erguida, en la gesticulación de las manos apoyadas en el escritorio y en la mirada penetrante al juez Aznar Mendoza; éstos configuran un acto de la defensa personal. (Foto 70).

Estas imágenes reveladoras de los estados de ánimo y de las condiciones en que realizaban los careos, tiene gran importancia, porque no sólo pretende registrar los acontecimientos, sino que están procurando recrear el clima de tensión y hostilidad que se vivía en el juicio, entre las partes. Las gráficas de Enrique Díaz y asociados, llegan a ser trascendentes porque además de armar un discurso histórico lineal con las eventualidades de los acontecimientos,

¹⁵ Esta fotografía fue reproducida en el libro de A. Brenner The Wind that Swept Mexico, Texas, University Press of Texas, 1971, con el número de foto 140. En las páginas finales aparece bajo el crédito de un fotógrafo americano Paul Thomson del European Picture Service. En el Archivo Fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García se encuentra un negativo en la subcaja 20/10, que por sus características técnicas y formales se advierte que es el original. Es posible que Fotografías de Actualidad vendiera a otras agencias internacionales sus materiales, ya que en este libro se encuentran otras imágenes como la de la Boda de la hija de Plutarco Elías Calles con Jorge Almada (foto 131 con el crédito también a Paul Thomson del European Picture Service); la de Plutarco Elías Calles con Obregón en el Castillo de Chapultepec, que Díaz tituló "Par de Ases" y fue publicada en Hoy, núm. 18, 26 de junio de 1937, (es la foto número 138 del libro de Brenner, con el crédito a Keystone View) y la del embajador Owen Saint Clair O'Malley, que publicó Díaz en Hoy en 1938, la presenta Brenner bajo la autoría de Pix (Vid. foto 150 del presente texto). Sin duda las agencias o agentes compradores no tuvieron - o no quisieron tener- el cuidado de anotar quien era el autor de las imágenes quedando ellas como realizadoras y no como recopiladoras o reproductoras del material.



FOTO 69

Foto: E. Díaz. José de León Toral rinde su declaración en la jefatura de policía. Al fondo, de pie, el juez Aznar Mendoza escucha atento las palabras del reo. Julio-agosto 1928. AGN



FOTO 70

Foto: E. Díaz. Concepción Acevedo de la Llata rinde su declaración a la policía. Octubre de 1928. AGN.

permean las actitudes, los gestos y estados anímicos que le dan vida a esta historia.

Dadas las condiciones políticas por las que atravesaba el país, con el magnicidio del presidente electo y la rabia e impotencia de los obregonistas, era necesario apresurar el proceso y dar un castigo ejemplar a los autores intelectuales y materiales del asesinato.

Por ello, en poco más de un mes fueron enjuiciados José de León Toral y la madre Concepción Acevedo de la Llata. Toral fue acusado de ser...

...criminalmente responsable, como autor de homicidio intencional por haber privado de la vida al general Alvaro Obregón, infiriéndole las lesiones producidas por proyectil con arma de fuego. De haber actuado con premeditación, alevosía y ventaja, empleó la astucia, es persona instruida y empleó el engaño.

La madre Conchita fue encontrada culpable de ser la "autora intelectual del delito intencional de homicidio en la persona del señor general Alvaro Obregón, porque concibió tal delito, resolvió cometerlo, lo preparó y ejecutó por medio de José de León Toral a quien indujo a delinquir abusando de su autoridad y poder y valiéndose de promesas".¹⁶

A los supuestos cómplices de los atentados, Eulogio Arzola, María Elena Manzano, Carlos Castro Balda, Eduardo Zozaya Collado, Margarita Rubio, María Luisa Peña viuda de Altamira y Josefina Acevedo de la Llata -en total 11-, se les acusó por daños en

¹⁶ El Universal, 21 octubre 1928, pág. 10, 1a. sección.

propiedad ajena y conato de homicidio. Los condujeron también a la penitenciaría del Distrito Federal.¹⁷

En el banquillo de los acusados: el juicio

El magnicidio levantó revuelo entre los políticos, los católicos y con mayor razón entre el público en general, que esperaba ver un gran espectáculo. Y como asegura Aurelio de los Reyes, en esa época:

Los crímenes eran una parte del drama; el otro, los jurados populares, 'telenovelas vivientes'; aquellos que el señor Carranza reimplantó para evitar las arbitrariedades de la justicia militar, ante los que comparecían los acusados. Las audiencias eran un espectáculo porque asistía un público numeroso heterogéneo, atraído por la curiosidad morbosa estimulada por la prensa. El juez, el secretario, el agente del Ministerio Público, los abogados defensores y acusados completaban el espectáculo. (...)

El juicio se iniciaba con la insaculación del jurado de la siguiente manera: cada inicio de un tercio del año se inscribían en los juzgados quienes deseaban formar parte de un jurado. Antes de un proceso, en una urna se colocaban bolitas de papel con los nombres de los interesados para un primer sorteo de treinta nombres, que no debían ser 'excusados' (rechazados) por ninguna de las partes; si lo eran se debía sustituir el nombre del rechazado por el de otro seleccionado de la misma manera. De esas treinta personas 'intachables' se procedía a seleccionar, también por insaculación, nueve, integrantes definitivos del jurado. Debía ser número non para evitar el

¹⁷ Vid. El Universal, 8 al 21 octubre de 1928.

empate de las votaciones. Había sanciones para quienes no asistían al juicio.¹⁸

El jurado del caso Toral se insaculó el primero de noviembre, en esta ocasión quedó conformado por 12 personas. Las audiencias se llevarían a cabo en el Juzgado Mixto de San Angel.

Desde ese día *Oscar Leblanc* reportero de El Universal, acudió a la penitenciaría a tomar notas sobre el estado físico y anímico de los acusados, lo acompañaba el fotógrafo Fernando F. Sosa. Para enfatizar la situación de la cárcel el reportero describe que en el momento en que Sosa disparó su cámara se: "ilumina la estancia con su 'flash' de magnesio y de las bartolinas de la prisión sale un grito ahogado de angustia".¹⁹

También Enrique Díaz y asociados acudieron para tomar gráficas de los reos, antes de que se iniciara el juicio, en un afán de cubrir el acontecimiento desde todos los ángulos posibles.

Arqueles Vela bajo el seudónimo de *Oscar Leblanc* anotó:

Toral no se aparta el cigarrillo de sus labios. Está pensativo y en su semblante se advierte marcada palidez. Tiene el ceño fruncido. El cabello un poco desordenado le cae sobre la frente ensombrecida, una arruga prematura y las manos traicionan su fingida indiferencia, hojeando febrilmente el voluminoso expediente.²⁰

¹⁸ A. De los Reyes. Cine y sociedad en México (1896-1930). Bajo el Cielo de México (1920-1924), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, vol. II, pág. 79

¹⁹ El Universal, 1º de noviembre de 1928, 1a. plana, 2a. sección.

²⁰ Oscar Leblanc, "Por primera vez Toral se ha mostrado nervioso" en El Universal, 1º noviembre 1928, 1a. plana.

La preocupación de Toral tenía sus fundamentos, ya que al día siguiente se enfrentaría al jurado que determinaría tanto el destino de la madre Conchita como el suyo.

El viernes 2 de noviembre desde las ocho de la mañana se dieron cita en los alrededores del Ayuntamiento de San Angel, algunos curiosos que querían ver llegar a Toral y a la madre Conchita. Enrique Díaz y sus socios estaban haciendo tomas del ambiente que rodeaba a la sesión. Cerca de las ocho y media aparecieron Toral y la madre Conchita conducidos en un camión de la Inspección General de Policía. Díaz tomó la gráfica del momento en que descendieron del camión, primero León Toral seguido por la madre Conchita, vigilados de cerca por el jefe de la gendarmería, general Ignacio Otero. Otra instantánea la realizó Díaz cuando los acusados se tomaban del brazo y subían juntos al salón de cabildos.

Ese primer día Toral vestía su gabardina verde olivo, de "corte irreprochable", que dejaba asomar un traje negro a rayas blancas, con una corbata negra de moño y un sombrero plomo con una cinta azul rayada, mientras que la madre Conchita vestía un traje negro obscuro, lucía un sombrero con forma de hongo negro y llevaba unas cadenitas y su rosario alrededor del cuello. Es la calidad de las fotografías realizadas por Díaz y asociados, la que permite apreciar y valorar esos detalles de las ropas de los acusados.

Cerca de las nueve llegó la prensa extranjera. Los reporteros se situaron alrededor de la mesa más cercana a los aparatos de radio de la Secretaria de Educación Pública, que iba a transmitir el juicio.

Entre los corresponsales extranjeros se encontraban C. A. Du Bosse, John Lloyd y Angel A. Alcántara Pastor por la Associated

Press, Gerfor F. Fine de la United Press, Harry Nichols del New York Times, Arthur Constantine del New York World, John Corryn del Chicago Tribune, Jack Starr del New York Herald Tribune, Frederic Grahane de Los Angeles Times y tres representantes más de la prensa española y rioplatense, quienes desde que llegaron empezaron a enviar su correspondencia por cable. Lo más probable es que compraran fotografías a Díaz para ilustrar sus artículos, pues algunos de ellos no venían acompañados con sus fotógrafos.

A las nueve quince horas llegó el procurador de justicia, licenciado Juan Correa Nieto. A las diez, el juez Alonso Aznar Mendoza, seguido de su secretario, el licenciado Lajous. Al ver el desorden que reinaba en el interior del salón, el juez decidió redistribuir a los defensores, al jurado y a la prensa extranjera. Otro problema que se presentó fue el sobrecupo, ya que el propio juez había rebasado la capacidad del lugar al repartir 53 boletos. Para resolver esto se determinó la distribución de la siguiente manera:

		☐ Prensa Ext.		ÿ	
		☐ Defensores	☐ Prensa Nal.	ÿ	
				Sillería	
		☐ Juez		ÿ	
			☐ Acusada	ÿ	
			☐ Acusado	ÿ	
		☐ Procurador	☐ Taquígrafos	Sillería	
				ÿ	
		Jurado		ÿ	

La prensa metropolitana y algunos reporteros de los estados quedaron instalados en una mesa especial. Enrique Díaz fotografió al

jurado, a los defensores y tomó varias placas de mesa donde estaba el juez con el licenciado José García Gaminde a su izquierda y su secretario, el abogado Lajous, a la derecha. A Toral y la madre Conchita el juez los colocó en primera fila en unas sillas plegadizas, bien custodiados por gendarmes. Desde su lugar Díaz pudo realizar algunas tomas de cerca de los reos. (Foto 71 y 72).

A las 14 hileras de sillas habituales, se agregaron asientos plegadizos en los pasillos para el público; atrás quedó un espacio para las personas que quisieran estar de pie. Entre ellos se encontraba el socio de Fotografías de Actualidad Luis Zendejas, quien desde ese punto realizó varias tomas generales del juicio, para después desplazarse a otras partes del salón. Estas imágenes dejan constancia clara de las condiciones del lugar, del ánimo del público y del desarrollo de los acontecimientos. En varias placas se llega a ver los Casasola disparando su cámara, y de igual manera en el salón de cabildos aparece Enrique Díaz con su cámara al hombro. Este documento histórico que legó Zendejas, permite darse cuenta de cómo los miembros de Fotografías de Actualidad trabajaban entre sí como un equipo que se distribuía las diferentes tareas: tomas generales y parciales con retratos de los acusados y demás asistentes.

A las diez horas con cuarenta minutos se inició la audiencia, fungiendo como presidente el juez Aznar Mendoza; como representante del Ministerio Público, el Procurador Correa Nieto; como defensores de Toral, Demetrio Sodi y José García Gaminde, y de la madre Conchita los licenciados Gabriel Gay Fernández y Fernando Ortega.



Foto 71

Foto: F. Díaz. Diversos aspectos del proceso judicial contra José de León Toral y la madre Conchita. 2 al 8 de noviembre de 1928. AGN



FOTO 72

En esa primera audiencia se llevó a cabo la declaración de Toral. Díaz realizó varias tomas del acusado en el momento de narrar la manera en que decidió llevar a cabo su plan de matar al general Obregón. En una de las imágenes se observa entre la multitud aglomerada el rostro atento de Correa Nieto y el gesto incómodo del secretario Lajous, al fondo a la izquierda de la mesa principal. Un poco más cerca se ven a los taquígrafos que realizan su trabajo sin distracción. En el lado izquierdo de la imagen, se ven algunas cabezas con caras serias y arriba de ellas aparece un letrero precario realizado a mano que señala: *C.C. Jurados*.

Toral se encuentra parado en el centro de la imagen con gesto compungido, las cejas arqueadas y las manos cruzadas. Junto a él, la madre Conchita sentada de espaldas al fotógrafo, con los dos sargentos que tenía por escolta. Frente a Toral se encuentra el micrófono de la radio y en la pared posterior se asoma una parte del Escudo Nacional -vaciado en yeso y pintado en dorado- y por debajo de éste, un retrato del general Alvaro Obregón, con una leyenda del Ayuntamiento de San Angel. Gracias a estas fotografías es posible captar la tensión del momento; además, sólo una imagen podía ser tan elocuente al subrayar ese tono irónico: el acusado y su víctima frente a frente. (Foto 73).

Esta imagen es atractiva no sólo por como atrapó Díaz uno de los momentos cruciales del juicio, sino porque además se aprecia el ambiente que existía, la actitud de algunos de los personajes e incluso, la precariedad de los recursos, ya que también se ven las burdas instalaciones de los cables que cruzan de lado a lado de la sala y penden de un elegante candelabro. Pero también es posible ver la



FOTO 73

Foto: E. Díaz. José de León Toral en el primer día del juicio. Un retrato de Obregón lo observa desde el fondo del salón. 3 de noviembre de 1928. AGN



FOTO 74

Foto: Casasola. Otro aspecto del salón de cabildos, en el momento en que Toral rendía su declaración. Al fondo de la imagen se encuentran Enrique Díaz y Enrique Delgado. 3 de noviembre de 1928. EN

labor de otros fotógrafos en ese momento, ya que al igual que en otras instantáneas se asomará por ahí un tripié, una cámara de cajón u otro fotorreportero, empeñado en obtener una gráfica del día. En una especie de fuego cruzado, en las fotos de Zendejas y de los Casasola aparece Enrique Díaz y viceversa.

En esa ocasión Toral fue interrogado sólo por el presidente del jurado, el licenciado Aznar Mendoza, declarando sus datos generales y la manera en que había concebido matar al candidato electo.

En sus declaraciones narró cómo desde la muerte del Padre Pro y sobre todo de Humberto Pro -quien fue su amigo desde 1920 ya que fueron compañeros de trabajo y de fútbol-, cambió su temperamento y de hombre tibio se volvió activo.²¹

Toral dijo haber conocido a la madre Conchita a través de Margarita Rubio, a fines de mayo de 1928, la dejó de ver cuando ella se cambió de domicilio, la encontró de nuevo a principios de julio de ese año. En esa visita León Toral le mencionó la muerte del aviador Emilio Carranza (a consecuencia de un rayo que le cayó mientras piloteaba). Toral continuó su comentario: "¡Cómo ese rayo no lo mandó Dios al señor Obregón o al señor Calles!" a lo que la madre respondió: "Pues eso Dios sabrá. Lo que si sé, es que para que se componga la cosa (religiosa), es indispensable que mueran Obregón, Calles y el patriarca Pérez".²² (Fotos 74 y 75).

Esa mención le costó a Obregón la vida, a Toral su muerte y la formal prisión a la madre Conchita.

²¹ s. a. El jurado de Toral y la madre Conchita. (Lo que dijo y lo que no se dijo en el sensacional juicio), México, Alducín y De Llano, s. f., pág. 87.

²² El Universal, 4 noviembre de 1928, 1a. plana. Además Vid., A. Olivera Sedano, Op. Cit., 286 págs.



Foto: Cusasola. En esta gráfica se aprecia además de los rostros absortos de los reos, las diversas actitudes del público asistente y al fotógrafo Díaz con su gran cámara en medio del salón. Noviembre de 1928. AGN.

La sesión se dio por concluida esa tarde para reiniciarse al día siguiente a las nueve de la mañana.

Para la segunda audiencia del 3 de noviembre, el antagonismo entre el clero y el Estado se agudizaba. Los obregonistas iban ganando terreno, pero el fervor religioso también se dejaba sentir.

El periódico El Universal que en un principio mostraba cierta simpatía por la causa de Toral y la madre Conchita -incluso le pidieron a Sodi su firma para publicarla en una de las páginas-, poco a poco comenzó a transformar su discurso en favor de los obregonistas que cada día del juicio hacían demostraciones públicas de desagrado y enojo. Incluso el mismo defensor Sodi presentó una denuncia de un anónimo que le llegó: "He de tener el gusto de ver arrastrar sobre el empedrado de las calles el viejo cráneo del licenciado Sodi".²³

En este segundo día, Toral se presentó con el mismo traje del día anterior, con corbata de moño y perfectamente rasurado. Los periodistas comentaron: "en su rostro se advierten las huellas del esfuerzo mental que debió haber hecho durante la primera audiencia, para relatar con todos sus detalles, el homicidio del presidente electo".²⁴

En esta audiencia le correspondió al procurador Correa Nieto interrogar a León Toral, quien en medio de la declaración denunció haber sido torturado en la inspección de policía. Luego fue el turno de uno de sus abogados defensores, el licenciado José García Gaminde;

²³ El Universal, 4 noviembre de 1928, 1a. plana.

²⁴ Idem.

finalmente tomó la palabra el licenciado Sodi para hacer una reconstrucción del crimen.

Los reporteros no perdían detalle. Díaz continuaba tomando gráficas, obtuvo una imagen de Toral rodeado de los sargentos que lo acompañaban. José de León se percató de la presencia del fotógrafo y le bocetó una sonrisa. En ese encuentro entre la lente de Díaz y Toral, es posible notar la interacción que constantemente emprendía el fotorreportero con los personajes a retratar.

Arqueles Vela, alias *Oscar Leblanc*, tomaba notas para publicar al día siguiente su columna en El Universal. De igual manera Querido Moheno y Heliodoro Valle apuntaban lo más sobresaliente del juicio para que Excélsior publicara la noticia, junto con algunos dibujos realizados por Ernesto García Cabral.²⁵

La madre Conchita fue la figura central de la nota. Su aparente calma llegaba a intrigar a los periodistas de tal manera que no dejaron de comentar su actitud y apuntaron cada detalle. Fernando Ramírez de Aguilar, mejor conocido como *Jacobo Dalevuelta*, escribió:

La única figura que ayer estuvo quieta, como si se tratase de una estatua vestida, fue la monja abadesa, que está hermanada con Toral en el banquillo de los reos. Vestía de negro rematando la tela hasta el cuello. Cerca de las axilas se denunciaba fina rejilla de seda capaz de pasar el aire refrescante. Su tocado era un sombrero de fieltro negro, sin adornos, que le aprisionaba la cabeza dejando apenas asomarse, medio congestionado, el lóbulo. Calzaba bajos de ante. Desde que tomó asiento y hubo dejado sobre el espaldar de la silla el abrigo y enlazó las manos no volvió a moverse. Ni cuando los incidentes intensos que tanto conmovieron al auditorio, la monja dejó asomar su estado interior. Estuvo de una pieza como

²⁵ Vid. Excélsior, 1º al 9 noviembre de 1928.

en arrobamiento místico. Y la inquietud de todos contrastaba fuertemente con la serena actitud de la coacusada.²⁶

Esta sesión, de las más largas y pesadas del juicio, concluyó en la tarde para reiniciar al día siguiente.

Intermedio fotográfico

Por la noche del 3 de noviembre de 1928, los miembros de Fotografías de Actualidad deberían continuar su jornada de trabajo. Era la boda de la hija del general Plutarco Elías Calles, Alicia, con el millonario Jorge Almada Salcido. Evidentemente el matrimonio sólo revestiría el carácter de civil y se llevaría a cabo en la residencia de Calles, al cual asistirían los familiares y amigos más cercanos. Enrique Díaz se colocó frente a los novios y disparó su flash para tomar a los desposados en el momento de la ceremonia. En un primer plano, fuera de foco, aparece el juez de paz. En un segundo plano, los novios con sus respectivos padres y testigos. A la derecha de la novia, el presidente Plutarco Elías Calles y Emilio Portes Gil; al fondo, la concurrencia elegantemente vestida.

Así, eran los fabulosos veintes: mientras Alicia Elías Calles se casaba con uno de los hombres más ricos de México, Toral y la madre

²⁶ El Universal, 4 noviembre de 1928, 1a. plana.



FOTO 76

Foto: E. Díaz. Boda civil de Alicia Elías Calles con Jorge Almada. El gesto adusto del entonces presidente de la República lo dice todo. 3 de noviembre de 1928. AGN

Conchita dormían en la cárcel de Mixcoac esperando la reanudación del juicio. (Foto 76).

Prosigue el juicio

La audiencia del domingo 4 de noviembre fue muy corta; duró apenas unas tres horas. En esta ocasión Toral fue interrogado por los defensores de la madre Conchita, Gabriel Gay Fernández y Fernando Ortega.

En la cuarta audiencia del 5 de noviembre, le tocó su turno a la madre Conchita para contestar las preguntas del presidente del jurado, el juez Aznar Mendoza, del procurador Correa Nieto y de sus abogados defensores los licenciados Ortega y Gay Fernández. Posteriormente la interrogó el licenciado Sodi y finalmente el licenciado Enrique Medina, por parte del Ministerio Público.²⁷

En esa ocasión también rindieron su declaración los testigos de cargo, los diputados Arturo R. Orcí, Ricardo Topete y aparecen nuevos miembros obregonistas en la barra de acusación como Antonio Taracena, Enrique Medina, Antonio Palacio y Ezequiel Padilla. El procurador general de Justicia de la República fue nombrado también agente del Ministerio Público. Por la tarde, el procurador dio órdenes a la policía para desalojar el Salón de Cabildos, porque varios

²⁷ Vid. s. a. El jurado de Toral y la madre Conchita. (lo que dijo y lo que no se dijo en el sensacional juicio), México, s. f., Alducín y De Llano, 253 págs.

taquígrafos habían sacado versiones literales de las audiencias en beneficio propio y de alguna empresa particular.

Enrique Díaz y sus compañeros no pudieron realizar ninguna placa de los acontecimientos que siguieron, ya que:

Hubo todavía una selección de los que aducían derechos de estar en el estrado y el Presidente y de los debates (sic), después de oír el consejo del licenciado Correa Nieto, tomó la determinación de mandar que salieran los fotógrafos de la prensa, para que no llenaran de humo la sala y se pudiera trabajar con mayor comodidad. También se desconectaron los micrófonos, por carecer de interés esta parte del jurado.²⁸

¿En realidad carecía de interés esa parte de la audiencia, o realmente querían evitar que la opinión pública conociera los acontecimientos que estaban por suceder? Gracias a la permanencia de algunos periodistas en el exterior del Ayuntamiento, se pudo tener noticia del zafarrancho que hubo esa tarde en el juicio. (Foto 77).

Momentos después de que fue desalojado el salón irrumpieron aproximadamente 50 diputados obregonistas, entre ellos Gonzalo N. Santos, Manuel Riva Palacio, Fernando Escamilla y Ricardo Topete, para agredir verbal y físicamente a la madre Conchita y a León Toral. Asimismo, amenazaron de muerte al jurado popular en caso de que declararan inocentes a los acusados.²⁹ En esta ocasión fue visible la

²⁸ El Universal, 6 de noviembre de 1928, 1a. plana.

²⁹ Vid. Padre. J. Macías. La verdadera imagen de la madre Conchita. México, 1988, Librería Parroquial, 366 págs. El padre Macías informa que a José de León Toral le arrancaron los cabellos y que la madre Conchita fue golpeada y le llegaron a romper la tibia de la pierna izquierda. El Universal no consignó en sus notas nada sobre las amenazas o los golpes.



FOTO 77

Foto: L. Zendejas. En el salón de cabildos: Enrique Díaz aparece junto a los gendarmes. Noviembre de 1928. AGN.

rabia y la desesperación de los obregonistas ante la pérdida de su espacio político, producto de la muerte del presidente electo.

En la quinta audiencia, del día seis, desfilaron los testigos de cargo contra la madre Conchita, esperaban que las declaraciones demostraran su involucramiento en diversos atentados contra Obregón. Declaró Carlos Castro Balda, interrogado por el Juez Aznar Mendoza, por Enrique Medina, Gay Fernández, y Fernando Ortega. También fueron llamadas a juicio Leonor y Margarita Rubio, Eduardo Zozaya y María Luisa viuda de Altamirano. Cerca de las cinco y media de la tarde, después de que se reabrió la sesión, el coronel Casimiro Talamantes y el señor Pablo Meneses subieron a avisar que el Salón de los Cabildos amenazaba con derrumbarse. Provisoriamente llegó la Cruz Verde y la gente que esperaba en el exterior se arremolinó para ver la magnitud de la catástrofe, pero se evitó el sobrecupo y con ello la nota trágica.

El día 7 solamente se dio lectura de las constancias que estaban en el proceso, el día 8 se llevó a cabo la séptima y última sesión, donde se procedió a las conclusiones. En primer lugar se le concedió la palabra a la barra de acusación a través del licenciado Enrique Medina, como fiscal. En seguida hablaron los licenciados Demetrio Sodi, en defensa de Toral y Fernando Ortega por parte de la madre Conchita. Cerró la sesión de debates el licenciado Ezequiel Padilla como representante del Ministerio Público. Cerrada la sesión, el jurado salió a deliberar para dar el veredicto final.

El día 8 de noviembre de 1928 el jurado falló por unanimidad la sentencia condenatoria. A la madre Concepción Acevedo de la Llata, se le encontró culpable del delito de homicidio calificado, por lo

cual se le sentenció a 20 años de prisión (la legislación de la época estipulaba que a las mujeres no se les podía sentenciar a muerte).

A José de León Toral se le encontró culpable del delito de homicidio en la persona del general Alvaro Obregón, sentenciándolo a pena de muerte. Ambos reos fueron llevados a la penitenciaría de Lecumberri. Ahí en la crujía "I" se encontraba la madre Conchita antes de ser trasladada a las islas Marías. A Toral le asignaron la crujía "H."

A pesar de la apelación de los abogados de la defensa Alejandro González Cueto y José García Gaminde, la Suprema Corte de Justicia no concedió el amparo a León Toral. El día 7 de febrero el entonces presidente interino Emilio Portes Gil, que se encontraba en Tampico, Tamaulipas, negó el indulto.

El sábado 9 de febrero de 1929 León Toral sería pasado por las armas a las 12 horas. La ejecución se llevaría a cabo dentro de la prisión de Lecumberri. Los médicos legistas que darían fe de su muerte serían el doctor Torres Torijo y Alberto Lozano.

La mañana del 9 de febrero apareció en el periódico una carta dirigida por el Dr. José María Puig Casauranc -jefe del Departamento del Distrito Federal-, al jefe de la policía y al director de la penitenciaría, para establecer el protocolo de la ejecución de la sentencia. Con la intención de evitar disturbios durante y después de la ejecución, sólo un representante de cada periódico metropolitano, así como los corresponsales extranjeros, tendrían acceso al interior de la penitenciaría en el momento de fusilar a Toral. El público no estaría permitido y sólo tendría acceso la prensa que expresamente se autorizara. Asimismo, mencionaba: "queda prohibido la impresión

de cualesquiera placas o películas fotográficas en el interior de la Penitenciaría en el momento de la ejecución, antes o después de ella". También se prohibían las manifestaciones de cualquier naturaleza antes, después de la ejecución de la sentencia y en el momento del sepelio del reo. En este sentido Puig Casauranc era explícito al mencionar que "en el caso de que dicha orden tratara de violarse, se procediese a la represión más enérgica y la aprehensión y consignación inmediata al suscrito de quienes violen lo dispuesto".³⁰

Por la mañana de ese día, Enrique Díaz y su equipo de fotógrafos fueron hacia Lecumberri, fotografiando a la gente apostada en los alrededores de la Penitenciaría que esperaba, por lo menos, escuchar la descarga de los fusiles. (Foto 78).

Posteriormente, Enrique Delgado³¹ se acercó a las puertas del Palacio Negro para retratar a la esposa de Toral -Paz Martín del Campo-, acompañada por su cuñada y por uno de sus hijos. En esta imagen se pueden ver a dos mujeres vestidas modestamente, con sus bolsos de mano y el sombrero de hongo que deja entrever un poco el cabello corto a la moda de los años veinte; llevan puestos sendos abrigos y la señora Toral porta unos guantes de piel. El hijo se encuentra parado entre la madre y el gendarme y su figura es conmovedora desde su esbeltez, hasta su gesto de indefensión cuando mira al policía y coloca una mano en su boca, mientras ellas intentaban convencerlo para que las dejara pasar antes de que le aplicaran al reo la pena capital. Las órdenes eran estrictas, Toral no recibiría visitas, excepto la de su confesor. Esta gráfica de Delgado es

³⁰ El Universal, 9 de febrero de 1928, pág. 4.

³¹ Deduzco que fue Enrique Delgado el autor de la imagen, ya que el negativo tiene una mancha de entrada de luz de la cámara que usaba este fotoreportero.



FOTO 78

Foto: Luis Zendejas. Los huaraches protegían los pies de aquel polvoso camino; los sombreros y rebozos evitaban que el sol quemara el rostro de aquellos curiosos que esperaron durante horas en las afueras de Lecumberri, para escuchar la descarga mortal contra José de León Toral y posteriormente ver pasar la carroza fúnebre con su cuerpo. 9 febrero de 1929. AGN

muy afortunada y precisa por recoger en los rostros el dolor y la impotencia que reflejaban. (Foto 79).

A un lado de él se encontraba Casasola, quien también intentaba fotografiar la escena. Estaban codo con codo, sólo que por el pequeño traslado del ángulo visual, no logró imprimir en su placa la elocuencia del momento, a diferencia de su colega. El guardia mira hacia el infinito y se le ve indiferente, las mujeres no han establecido relación alguna con él pues no se les ve dialogando, el pequeño hijo de Toral mira hacia el interior de la prisión. Se puede decir que no existe entre los personajes ningún hilo conductor de discurso visual ni están conectados los personajes en la escena. (Foto 80). Si la placa de Delgado tiene una entrada de luz que perjudica a la gráfica, es más contundente por la representación de los gestos y las actitudes de los personajes, en cambio, la de Casasola sólo presenta un fuera de foco en la parte inferior que se acentúa por la carencia de fuerza y vivacidad en la representación. Estos elementos técnicos y formales crean o desmerecen a la imagen en emotividad y expresividad visual.³²

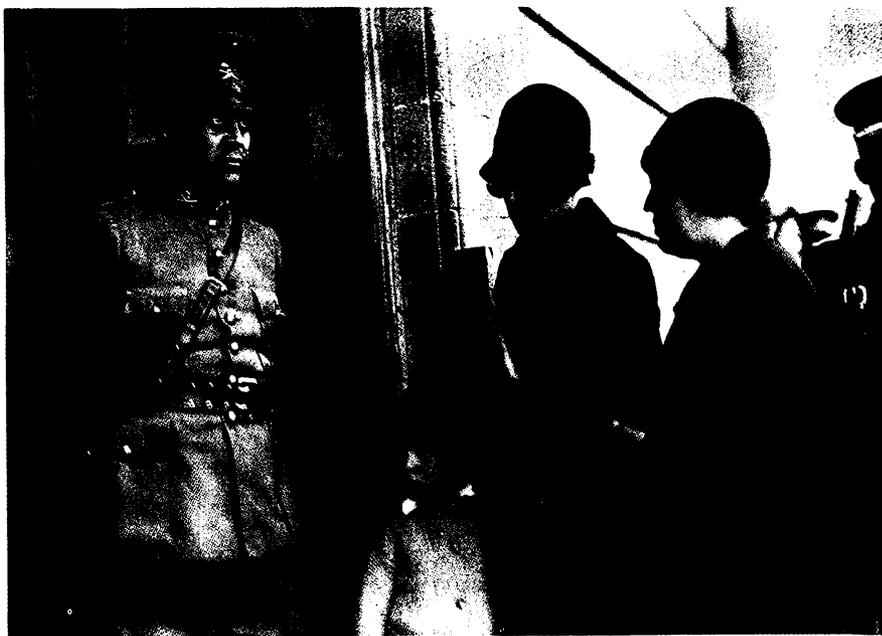
Los Casasola y Enrique Díaz con sus colaboradores, procuraban estar presentes en los acontecimientos importantes de la época. Ambas agencias fotográficas, tenían intenciones editoriales similares, solamente que la experiencia del primero provenía desde el porfiriato y Díaz Reyna empezaba a colocarse entre los mejores

³² En la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en Pachuca, Hidalgo, están resguardados los negativos que Casasola tomó sobre el conflicto cristero. Se revisaron alrededor de cuatrocientas imágenes de este tema y una buena cantidad de ellas refleja que los Casasola, al igual que Díaz y asociados, acudían a este tipo de eventos y que se encontraban tomando a veces las mismas escenas y a los mismos personajes. Parece que se "pisaran el tripié".



FOTO 79

En estas escenas observamos a la hermana, la esposa y el hijo de León Toral a las puertas de Lecumberri, cuando intentaban infructuosamente pasar a la celda para despedirse del condenado a muerte. La foto superior tomada por Enrique Delgado y la inferior por Casasola, muestran como se peleaban la noticia codo con codo. 9 febrero de 1929. AGN y FN respectivamente.



253

FOTO 80

fotógrafos de la época. Las diferencias entre uno y otro son muy sutiles y en ocasiones sólo es posible distinguirlos comparativamente con sus negativos originales, donde se observan variaciones tan sólo de décimos de centímetros de una toma a otra, algunos cambios en la pose, las modificaciones del ángulo, la diferencia de alturas del encuadre y la fotocomposición. Así es la fotografía de prensa, una fracción de segundo antes o después, un paso adelante o atrás hacen la diferencia en la imagen.

El equipo de Fotografías de Actualidad se distribuyó las tareas. Enrique Delgado y Luis Zendejas cubrirían los eventos en el exterior de Lecumberri. Una de las fotografías de la fachada de la prisión dice al calce: "El reloj de la Penitenciaría marca la hora en que se escuchó la descarga que acabó con la vida de Toral". Eran las doce horas con cuarenta y dos minutos. (Foto 81).

La prensa hizo mención de que: "En virtud de que la disposición que prohibía la entrada de fotógrafos al interior de la penitenciaría, era terminante, no se obtuvieron ningunas fotografías del momento de la ejecución". A pesar de las restricciones y al contrario de lo que se suponía, Enrique Díaz logró penetrar al interior y disparar su cámara justo en el momento en que a León Toral recibía el tiro de gracia. Por ello, la gráfica resulta ser un documento doblemente revelador.³³ (Foto 82).

Momentos después Enrique Delgado, Luis Zendejas y Díaz retrataron a los personajes que se encontraba en las inmediaciones

³³ El Universal, 10 de febrero de 1929, 2a. sección, primera plana. Es probable que Díaz lograra penetrar a la Penitenciaría y obtuviese el permiso de hacer esa toma como parte de un registro y control interno del fusilamiento de Toral.

del lugar. Entre ellos, a los abogados y a los familiares, que se retiraban después de que habían reclamado su cadáver.

Los fotorreporteros continuaron su jornada hacia la colonia Santa María la Ribera. El padre de José de León, Aureliano Toral, había decidido realizar el velorio en su domicilio. Fotografiaron la llegada de la carroza fúnebre a la calle de Sabino, a los trabajadores de Gayosso introduciendo el féretro al segundo piso de la casa, a la larga fila de personas que se formó para dar el pésame a la familia y despedir a Toral. Incluso uno de los miembros de la agencia fotográfica se subió a la azotea de la casa para tomar el movimiento del interior, sacó la imagen justo en el momento en que el padre de Toral los descubre y les pide que se bajen de ahí. Para no perder la costumbre de seguirse la pista, también se encontraron ahí con los Casasola. (Foto 83 y 84).

En la calle de Naranjo casi esquina con Sabino, se suscitó un zafarrancho: era una muestra de apoyo a Toral y de enojo contra el gobierno. La gente fue dispersada, sin miramientos, -tal y como se había advertido. Las fotografías de Díaz y asociados permiten ver de lejos la manera en que los bomberos de la ciudad lanzaban los chorros de agua contra los amotinados.

Como era su costumbre Díaz realizaba las tomas de cerca, los detalles, los retratos mientras otro de los fotógrafos tomaba las vistas generales desde la casa de enfrente o en la calle. Estas fotografías demuestran la gran cantidad de gente que asistió al sepelio, los vecinos curiosos desde sus balcones, el entorno trastornado por la llegada del cadáver e incluso en una de ellas se puede ver a Díaz cargando su enorme Graflex.

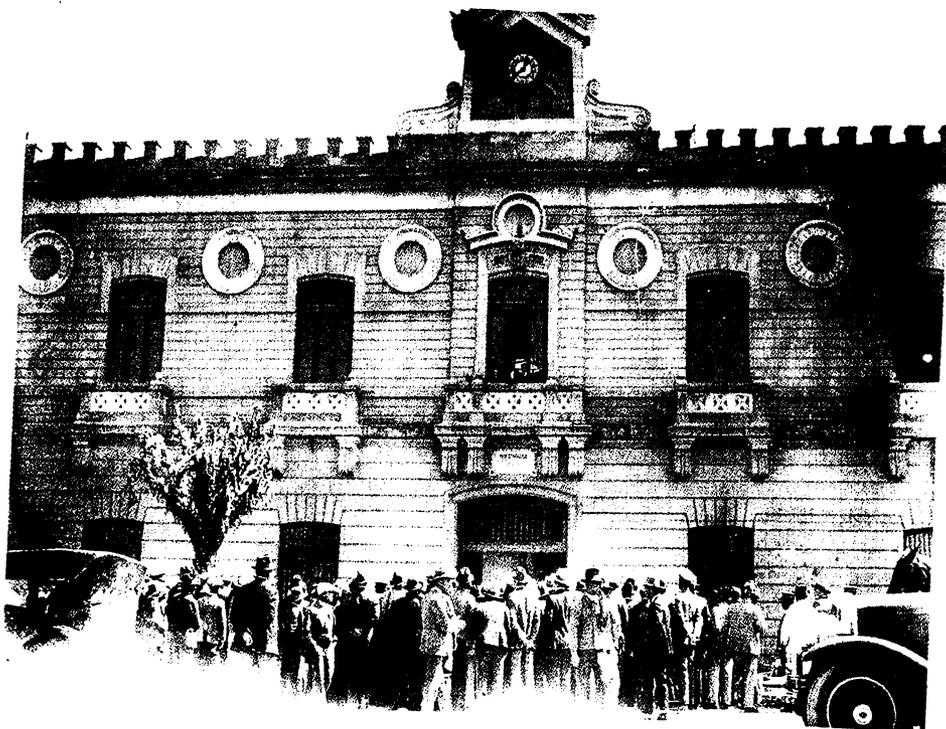


FOTO 81 Foto: E. Delgado. "El reloj del Palacio Negro marcaba las 12:42 hrs. cuando sonó la descarga contra Toral". 9 febrero de 1929. AGN



FOTO 82 Enrique Díaz logró obtener esta reveladora imagen del tiro de gracia de León Toral, en el interior del penal, a pesar de las restricciones expresas que existían al respecto. 9 febrero de 1929. AGN



FOTO 83

Foto: L. Zendejas. La llegada del cadáver a la casa de la familia Toral. En la parte inferior es posible identificar a Enrique Díaz preparándose para tomar de cerca el acontecimiento. 9 febrero de 1929. AGN.



FOTO 84

Foto: Casasola. Desde la azotea de la casa de la familia de Toral disparó Casasola su cámara, para captar algunas escenas del sepelio. Se encontró ahí también, con los miembros de Fotografías de Actualidad. 9 de febrero de 1929. AGN

Los miembros de Fotografías de Actualidad procuraban cubrir diferentes ángulos del acontecimiento con acercamientos, vistas generales, retratos y detalles. La distribución de las tareas y el trabajo en equipo se consolidaba conforme los acontecimientos requerían de una mayor cobertura. El momento histórico, la inminente transformación del país, sus conflictos, sus consecuencias y la captura de la vida cotidiana significaba el fortalecimiento del fotorreportaje.

Ninguna de las fotografías de Enrique Díaz y asociados fueron publicadas en las publicaciones de la época, toda vez que ellos eran agente libres y no estaban contratados por ningún diario en particular. Al parecer el Estado impuso serias restricciones a la circulación de las imágenes cristeras, pues deterioraba su imagen de intento de estabilidad política y social. Aunque si hubo diarios que se atrevieron a imprimir en sus páginas algunas gráficas -como El Universal y Excélsior- es importante considerar que ellos tenían a su servicio a fotógrafos de planta que les proveían del material.

Varios años después encontraron un espacio entre las páginas de los semanarios para los que colaboraron Díaz, Delgado, Zendejas y García, como Todo, de Félix F. Palavicini y Hoy y Mañana de Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, en donde acompañaban a las secciones de reseñas o análisis históricos.

El equipo de reporteros de Díaz y asociados trabajaron de manera singular las gráficas que venían a conformar una historia que convulsionó al país por varios años. El interés de hacerse de un nombre en el medio, de cubrir las más importantes fuentes de información y con una importante experiencia adquirida a lo largo de

esta primera década de trabajo, permitió a estos fotógrafos visualizar cuáles podían ser los elementos sustanciales de esos turbulentos momentos. Estos acontecimientos externos, mostraban la importancia de dar un seguimiento visual, de capturar la secuencia gráfica y creaban en Díaz, Delgado y Zendejas la conciencia de la importancia del fotorreportaje con fines documentales, históricos y, posiblemente, si lograban vender su material, económicos.

De esta manera, el discurso iconográfico que llegaron a desarrollar a través de los fotorreportajes les dio una perspectiva diferente de su trabajo cotidiano, que para la década de los treinta les abrió un lugar importante en las revistas de mayor circulación.

Fotorreportaje de un crimen

El aprendizaje de Enrique Díaz, continuó casi inmediatamente con uno de los reportajes gráficos más representativos de los veintes: el de los sucesos alrededor de la muerte de Julio Antonio Mella y de su joven compañera, la fotógrafa italiana Tina Modotti, en enero de 1929.

Presentes los fotógrafos en los momentos de la recreación del crimen con la policía, del homenaje que realizaron los miembros del Partido Comunista Mexicano, en las declaraciones de Tina Modotti en la comisaría de policía y en el acto de velación y cremación de los restos de Julio Antonio Mella, este reportaje gráfico es también indicador de que Enrique Díaz y asociados empezaban a interesarse con mayor fuerza en los cambios sustantivos, en los acontecimientos inequívocamente importantes de la vida política, social y cultural que aquejaban a esta nación que deseaba consolidar su imagen de modernidad posrevolucionaria.

Una masa de aire polar había llegado a la ciudad de México en los primeros días del año de 1929. El clima no era húmedo ni había vientos fuertes, pero las bajas temperaturas -a menos de cero grados- ya habían cobrado varias vidas de los indigentes. No sólo las condiciones climatológicas se habían recrudecido, también las políticas pues apenas llevaba unos meses el gobierno de intentar poner un poco de orden en casa. Ante el asesinato del electo presidente Obregón, el nombramiento de un presidente interino Emilio Portes Gil, mitigando la intolerancia cristera y las fuerzas de

izquierda, que también tenían una impactante presencia en el medio nacional.

A manera de presagio, aunque era más bien una fatídica coincidencia, en los principales cines de la ciudad las películas de moda eran: La espía o The Mysterious Lady, personificada por la mismísima Greta Garbo, nuestra Dolores del Río actuaba en Venganza y el actor cómico Buster Keaton conquistaba al público en El Fotógrafo.³⁴

La fría madrugada del viernes 11 de enero de 1929, una consternada mujer daba sus generales: Rosa Smith Saltarini, joven viuda de 22 años, originaria de San Francisco, California, maestra de inglés, con residencia en la calle de Lucerna número 21. Manifestaba ser la compañera del joven herido a quien atendían en ese momento en el quirófano de la Cruz Roja. El jefe de policía, Fernando Rodríguez, no creyó del todo la versión que le dio la joven -tal vez por su acento que sólo se le notaba cuando pronunciaba las erres³⁵ o por su nerviosismo manifiesto-, por lo que encargó al oficial Palancares que en cuanto terminara la intervención quirúrgica la llevara a la estación de policía a declarar.

La joven de traje oscuro y pelo recogido sabía que las cosas no estaban saliendo bien. Había tenido que mentir para protegerse de la policía, pues su actividad comunista y las circunstancias en que fue herido su compañero, daban mucho qué pensar. Además, era necesario evitar que se mencionara su verdadero nombre, ya que estaba ligada por su profesión con el medio artístico e intelectual de

³⁴ Vid. Excélsior, 10, 20 y 25 enero 1929, págs. 6, 5 y 3 respectivamente.

³⁵ Excélsior, 13 enero de 1929, pág. 8.

la ciudad de México. La misteriosa mujer quiso evadir lo inevitable: el escándalo.

En aquella fría noche del 10 de enero, la fotógrafa italiana Tina Modotti y el militante comunista cubano Julio Antonio Mella, habían enlazado por última vez sus brazos mientras caminaban por las céntricas calles de Independencia, para luego dar vuelta en Morelos e intentar llegar a su casa de Abraham González 31 -donde vivían juntos hacia varios meses. Unos pasos antes de llegar al edificio Zamora, un hombre salió por las espaldas de la pareja disparando dos veces contra Mella.³⁶ Aquella madrugada del 11 de enero Modotti recibió la noticia de la muerte de su compañero en la Cruz Roja; se le avisó que su cuerpo era trasladado al Hospital Juárez para realizarle la autopsia.³⁷

Tina se encontraba en uno de los momentos más difíciles de su vida: el hombre con el que había compartido sus sueños y sus ideales en los últimos meses, al que había elegido como pareja por sus coincidencias ideológicas, con quién platicaba sus inquietudes en torno al quehacer fotográfico y quien incluso la había acompañado en

³⁶ La vida de Tina Modotti, así como el asesinato de Julio Antonio Mella ha sido muy documentado por diversos escritores, ensayistas e historiadores.

Vid. C. Barckhausen- Canale. Verdad y leyenda de Tina Modotti, La Habana, Casa de las Américas, 1989, 3498 págs.

M. Constantine. Tina Modotti: una vida frágil, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 211 págs. (Col. Tezontle).

M. Hooks. Tina Modotti, Photographer and Revolutionary. London, Pandora Harper Collins Publishers, 1993, 277 págs.

E. Poniatowska. Tinísima, México, Era, 1992, 663 págs.

A. Saborit. Una mujer sin país. Cartas de Tina Modotti a Edward Weston, 1921-1931. 3a. ed., México, Cal y Arena, 1992, 155 págs.

³⁷ Para efectos de continuidad en el texto, el seguimiento de los acontecimientos se realizó a partir de los datos que arrojó la hemerografía en combinación con los que presentan las fotografías del Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García, (AGN).

sus incursiones fotoperiodísticas por la ciudad de México, había muerto. Ese hombre merecía cuando menos un retrato de despedida a la manera en que se representaban los "angelitos muertos" desde el siglo pasado. En el anfiteatro del Hospital Juárez, Tina metió subrepticamente su cámara y fotografió por última vez el rostro inerte de su cariñoso amante: una imagen que contrasta naturalmente, con la que le hizo en vida. Aparece entre las sábanas de la morgue el rostro mulato de Mella, con su pelo chino, sus largas pestañas y con un tranquilo y sosegado gesto que parece hacerlo sonreír.

A partir de ese momento la policía no dejó en paz a Tina Modotti; la hizo acudir a la estación ese mismo día para que aclarara su situación y diera sus datos verdaderos, y la mantuvo bajo arresto domiciliario. Así viviría los siguientes días e incluso sería vigilada en cada uno de sus movimientos dentro y fuera de su casa.

Las horas de angustia y dolor que sufrió la artista después del atentado fueron parcialmente documentadas por los diarios. Los periódicos Excélsior, El Universal y La Prensa, hicieron el seguimiento con el afán de encontrar una historia amarillista de ocultos amoríos y móviles pasionales. La versión que Tina y sus compañeros de Partido plantearon sobre una conjura política proveniente del dictador cubano Gerardo Machado contra Mella era la más factible, pero los diarios la manejaban como un elemento secundario. Ni siquiera llegaron a plantear ni a bocetar la "descabellada" posibilidad de que

el origen del asesinato del líder cubano, fuera una seria diferencia ideológica entre militantes comunistas.³⁸

Díaz y sus colaboradores estuvieron presentes en diversos momentos de aquellos días aciagos, para la italiana.³⁹ Se proponían realizar una secuencia gráfica y cubrirla desde diferentes puntos de vista, como lo habían hecho poco antes con el conflicto cristero en la ciudad de México.

Muy cerca del laboratorio fotográfico de Enrique Díaz -en Donceles 56-, se encontraban las oficinas del Partido Comunista de México, donde velarían los restos de Julio Antonio Mella. La mañana del 12 de enero, Díaz sacó la Graflex 5 x 7 pulgadas y algunas placas de cristal vírgenes, y acudió a las oficinas de Mesones 54. Tomó varios negativos mientras montaban la guardia de honor diversos miembros del Partido. Una enorme corona fúnebre con el emblema comunista enmarcaba el saloncito acondicionado con telones negros para el acto de despedida, al igual estaba presente un pequeño busto de Lenin a un lado del foro. Momentos después colocaron sobre el féretro la bandera de la estrella, la hoz y el martillo, como la que lucía al fondo y que subrayaba la convicción ideológica del líder cubano. (Foto 85).

Unas jóvenes con sus modestos abrigos, montaron guardia. Sus rostros son aún de niñas, muestran ya a decididas militantes; algunas de ellas miran de frente y fijamente al fotógrafo. En una de las tomas, al fondo, entre el gentío que deseaba rendir sus honores a Mella, se

³⁸ El investigador Antonio Saborit ha encontrado material documental con el que descubre gran parte de esta siniestra trama . *Op.Cit.*, pág. 10.

³⁹ *Vid.* Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García, AGN, subcaja 30/1.



FOTO 85

*Foto: E. Díaz. Sepelio del líder comunista Julio Antonio Mella.
12 de enero de 1929. AGN*



FOTO 86

alcanza a ver a un pequeño que aprovechó la ocasión para vender periódicos en el lugar.

A las 11:20 horas salió el sepelio rumbo al cementerio, ya se sabía que la jornada iba a ser larga. Desde el balcón de las oficinas del Partido habló Rafael Carrillo, el secretario general. En su emotivo discurso citó las palabras de Juan Hass: "..hay que decir que quienes no flaquean no tienen más descanso que el de la tumba".⁴⁰

El cortejo pasó a la Escuela Nacional Preparatoria y de ahí a la Facultad Nacional de Jurisprudencia, donde los compañeros universitarios de Mella, con los que compartió sus inquietudes y anhelos a lo largo de dos años, le hicieron un póstumo homenaje. Desde un podio improvisado hubo oradores mientras se montaba otra guardia en el lugar. Hablaron Alfonso Díaz Figueroa de la Sociedad de Alumnos, José Muñoz Cota y Alejandro Gómez Arias. En ese momento el pintor Diego Rivera fue tomado en una placa fotográfica con el cabello despeinado, incapaz de disimular su consternación.⁴¹ Posteriormente, la marcha se encaminó al Zócalo, recorriendo Madero y luego Juárez pasando frente a Bellas Artes; cruzó por la calle de Abraham González, para continuar por Paseo de la Reforma a Chapultepec y de ahí tomar Constituyentes, para llegar al panteón de Dolores. (Foto 86).

Díaz y sus socios fotografiaron a los cientos de personas que se conglomeraron para dar el último adiós a Julio Antonio. El mismo

⁴⁰ Excélsior, 12 de enero de 1929, pág. 3.

⁴¹ Vid. Excélsior, 12 enero pág. 3. A diferencia de los materiales de la revuelta cristera que no salieron publicados en los diarios de mayor circulación de país, el caso Mella-Modotti tuvo una fuerte propaganda en imágenes. Díaz logró colocarlas principalmente en Excélsior y otras, las menos, en La Prensa y El Universal.

Diego Rivera encabezó el sepelio que salió por las céntricas calles de la ciudad, delante de la gran manta del Partido que acompañaba al féretro. Desgastados overoles y huaraches, se codeaban con los trajes de los intelectuales y algunos uniformes de Gayosso, que conducían a pie al líder comunista a su última morada. (Foto 87).

En todos los puntos importantes hubo enardecidos oradores que clamaban el pronto esclarecimiento del crimen y castigo a los culpables. Las mantas ondeaban sus consignas: "Ante el cadáver ¡Justicia o venganza!" rezaba la de uno de los contingentes femeninos; "El asesinato de Mella, obra del criminal machadismo", se leía en otra. (Foto 88).

La multitud llegó al panteón de Dolores casi al atardecer, luego de seis horas de marcha. La cámara de Díaz capturó los momentos previos al entierro. Aunque tenía varias horas de no dormir y de padecer grandes presiones, Tina aguantó el paso: se mostraba cabizbaja, pero erguida. Apretada en su clásico traje sastre oscuro, mostraba una actitud común en ella en los momentos de gran aflicción mientras ponía las manos en los bolsillos. Portaba un sombrero de forma de hongo que le ayudaba a disimular el dolor del rostro, a la vez que evitaba que el sol se infiltrara en sus cansadas pupilas. A su lado, Luz Ardizana con un modesto vestido de algodón, suéter y zapatos bajos, abrazaba tan fuertemente su gran bolso que denunciaba la tensión de su cuerpo y sus quijadas.⁴² Ante el féretro Diego Rivera habló a nombre de la Liga Antimperialista de las Américas y Baltazar Dromundo insistió en la idea de "Un hombre

⁴² Esta imagen la publicó el Excélsior, con el pie de foto: "Tina Modotti a la cabeza del fúnebre desfile".



FOTO 87

*Foto: E. Díaz. Diego Rivera encabeza la fúnebre marcha en honor a Ju
Antonio Mella.
12 enero de 1929. AGN*

menos, un deber más". Luego, mientras se entonaba la Internacional, la gente abandonó el lugar. (Foto 89).

Por la tarde, Enrique Díaz siguió capturando la noticia en la estación de policía, cuando declaraba Modotti ante Valente Quintana, uno de los jefes policiacos más radicalmente anticomunistas. Díaz ya lo conocía, pues Quintana había sido el jefe de operaciones en el caso de León Toral y la madre Conchita.⁴³ La fotógrafa fue sometida a un duro interrogatorio, porque querían implicarla en el crimen a toda costa. También se apareció el juez que llevaba el caso en el Segundo Juzgado de lo Penal: Alfredo Pino Cámara. Sin doblegarse por la presión ni por el cansancio, las pequeñas y enguantadas manos de la Modotti ondeaban como banderas intentando recrear y explicar los acontecimientos. Así de expresiva, con ademanes italianos característicos, Tina rindió su declaración y Enrique Díaz la fotografió. Después fue expuesta a las versiones de tres testigos que la contradecían. (Foto 90).

El cubano José Magriñat también llegó a la estación de policía cerca de las siete treinta de la noche. Tina tenía la seguridad que él era el autor material del crimen y fueron careados. Una extraordinaria imagen fue capturada por Díaz, donde muestra al fornido hombre asomándose entre las rejas con el rostro endurecido y la mirada firme, que no dejó de posarse penetrante en la de ella. Magriñat fue puesto en libertad días después, sin ser acusado formalmente.⁴⁴

⁴³ Estaban a menos de un mes de fusilar a León Toral en el Palacio Negro de Lecumberri, el 9 de febrero de 1929.

⁴⁴ Vid. A. Saborit. *Op.Cit.* pág. 118.



FOTO 88

*Foto: E. Díaz. Larga y combativa
marcha fúnebre . Al atardecer
llegó el cortejo al panteón de Dolores.
12 enero de 1929. AGN.*



FOTO 89

Desde el día siguiente del fallecimiento de Mella, hicieron diversas reconstrucciones del crimen. Las primeras estuvieron a cargo de los periodistas y fotógrafos de los principales periódicos de la ciudad. La policía hizo las suyas por su cuenta. La propia Tina Modotti, acompañada del diputado comunista Hernán Laborde y de otro compañero llamado Lorenzo, reconstruyeron las escena el 14 de enero y, sin más testigos que un fotógrafo que tomó algunas placas, llegaron a una serie de conclusiones que se convirtieron en la versión oficial del Partido.

La noche del 16 se dieron cita en Abraham González el juez Pino Cámara, su secretario Casamadrid, el procurador de Justicia del Distrito Federal el Lic. José Aguilar y Maya, los peritos en balística y testigos oculares, así como Tina Modotti, quien fue acompañada por algunos amigos como Diego Rivera y Luz Ardizana. Los fotoperiodistas llegaron a tiempo; Casasola y Díaz se peleaban el mejor lugar para la toma, se codeaban e intentaban obtener el mejor ángulo visual.⁴⁵ Díaz logró aprehender unas magníficas gráficas de la reconstrucción del crimen, sobre todo aquella en la que se ve cómo va cayendo Mella después de los disparos y el lugar en que quedó herido. Otra fotografía sobresaliente de esa serie, es aquella donde se encuentra Tina Modotti al lado del muralista Rivera y su querida amiga Luz Ardizana. Los personajes figuran en un primer plano compositivo, y a su lado aparecen los desconcertados o incrédulos policías, mientras el juez Pino Cámara y su secretario denotan seguridad y cordura. El rostro de la Modotti con claros signos de

⁴⁵ Vid., Archivo Casasola, serie Julio Antonio Mella en la Fototeca Nacional del INAH, en Pachuca, Hidalgo. Casasola también publicó parte de estas imágenes. algunas de ellas son muy parecidas a las de Enrique Díaz.



FOTO 90

Foto: E. Díaz. Tina Modotti rinde su declaración a Valente Quintana y al juez Pino Cámara. 12 enero 1929. AGN



FOTO 91

*Foto: E. Díaz.
Reconstrucción del
crimen con la policía .
16 de enero de 1929. AGN.*

cansancio, muestra una actitud de entereza e incluso soberbia, una mirada endurecida que se asoma por encima de la piel de marta del abrigo que rodea su cuerpo, que hasta cubre una pequeña parte del rostro. En la imagen podemos percibir una mujer que tiene una gran fortaleza, decisión y empuje ante las extenuantes circunstancias. (Foto 91).

Enrique Díaz procuró dar continuidad a los diversos acontecimientos en los que estuvo involucrada. Por ello, estuvo presente con sus placas de vidrio, cuando se hicieron los preparativos para la jornada pro-Mella.⁴⁶ La elocuente fotografía muestra un salón con algunos de los miembros del Partido; al fondo aparece un retrato pictórico monumental de realizado por Siqueiros del joven líder cubano, delante del cual se encuentra Tina Modotti participando en la mesa. Es notorio su cansancio (ese día había sido largo y tenso debido a las entrevistas insidiosas de los periodistas, por tener de nuevo que declarar ante la policía y hacer el reconocimiento de las cartas que Mella y Xavier Guerrero le habían enviado, así como la reconstrucción del crimen que hizo con los compañeros militantes). Por la noche aún tenía energías para participar en la organización del evento, aunque para ello tuviera que echar mano de los cigarrillos sin filtro para seguir en pie. En otra toma de ese evento es posible ver, en el ángulo derecho de la imagen del otro lado de los oradores, la cabellera negra y abundante del pintor David Alfaro Siqueiros. (Foto 92).

La gran concurrencia que asistió al teatro Esperanza Iris el 24 de enero en la noche, pudo apreciar ese magnífico retrato de trazos

⁴⁶ La hemerografía no hace referencia directa a esta jornada, sin embargo gracias al documento fotográfico y por la ropa que utilizaba la Modotti ese día, es posible deducir que fue realizada el día 15 de enero.

siqueirianos que engalanó el escenario. Los discursos candentes de la velada en honor a Mella provenían de bloques estudiantiles, obreros, populares y campesinos. Tina Modotti estuvo entre la concurrencia, en el segundo o tercer piso; ahí la encontró Díaz para fotografiarla con su sombrerito de hongo negro en la cabeza -ese que tenía unas cerecitas como todo adorno- y su traje sastre oscuro para la ocasión. Ella no se percató de la presencia del fotógrafo; éste pudo captarla en un momento de distracción mientras escuchaba los discursos. Es el rostro de una mujer tal vez triste, pero no vencida. (Foto 93).

A fines de 1929 se organizó -parece que a instancias de Baltazar Dromundo- la primera exposición fotográfica individual de Tina Modotti en la Biblioteca Nacional de la ahora Universidad Nacional Autónoma de México. Tina le escribió en septiembre a Edward Weston:

Estoy pensando muy seriamente en montar aquí una exposición dentro de poco, siento que si me voy del país, casi le debo al país una exposición, no tanto por lo que ya he hecho aquí, sino en especial por lo que aquí se puede hacer, sin recurrir a las iglesias coloniales y a los charros y a las chinas poblanas y a la basura similar que practica la mayoría de los fotógrafos.⁴⁷

En efecto, la producción artística de Tina Modotti era totalmente diferente a lo que se estaba realizando en el país. Es por ello, que resultó importante esta muestra, que sólo duró 12 días. El protocolo inaugural aquella tarde del 3 de diciembre, estuvo a cargo del rector Ignacio García Téllez; le antecedieron en el uso de la palabra Enrique Fernández Ledezma y el profesor José Romano,

⁴⁷ A. Saborit. Op.Cit., pág. 118.

Foto: E. Díaz.
Reunión preparatoria
para el homenaje a J. A. Mella
15 de enero de 1929. AGN

FOTO 92



Foto: E. Díaz.
El rostro triste de la Modotti
en el homenaje a J. A. Mella
24 enero de 1929. AGN.

FOTO 93



FOTO 94

Foto: E. Díaz.
Exposición de Tina Modotti
en la Biblioteca de la UNAM.
3 diciembre de 1929 . AGN'

quien habló sobre "La fotografía y la nueva sociedad". Después el "respetable" se deleitó con las canciones de Concha Michel.⁴⁸

Tina estuvo atenta a los discursos desde la mesa de presentación. Se arregló para la ocasión cómo solía hacerlo, elegante pero sobria: con un traje oscuro de cuello alto que, en comparsa con su cabello amarrado hacia atrás, le enmarcaban el ovalado rostro. No estaba festiva, ni mostraba gran entusiasmo frente al heterogéneo público que la acompañó esa noche. Por lo menos, es la impresión que da su rostro, en la fotografía que disparó Enrique Díaz en el momento inaugural. (Foto 94).

Modotti imprimió sus mejores placas. Colgaban de los muros las sintéticas imágenes de su primer periodo westoniano, como la tienda del circo ruso, las manos del titiritero o los sugerentes arcos de Tepozotlán; las que tienen un tinte más bien propagandístico y emblemático como la hoz y el martillo y los campesinos leyendo El Machete o los grandes acercamientos a las manos de los trabajadores, enmarcaban la foto que abría la muestra: aquel excelente retrato de Julio Antonio Mella, que tomó con la cámara desde abajo enaltecendo a la figura que simula mirar a los lejos.⁴⁹ (Foto 107).

Tina además publicó en la revista de Francis Toor, Mexican Folkways, un escrito donde destacaba los puntos que consideraba importantes sobre la fotografía:

Precisamente porque la fotografía sólo puede ser producida en el presente ya que se basa en lo que existe objetivamente ante la

⁴⁸ Center for Creative Photography. Archivo Edward Weston, álbumes.

⁴⁹ Para mayor información sobre este tema: Vid. M. G. Figarella Mora, Edward Weston y Tina Modotti en México. 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, 178 págs.

cámara, ha ganado su lugar como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todos sus aspectos y de ahí proviene su valor documental. Si a ello se le añade sensibilidad y comprensión, pero sobre todo una clara idea del lugar que le corresponde en el área del desarrollo histórico, creo que el resultado es algo digno de valor en la producción social, a la cual deberíamos todos contribuir.⁵⁰

Tina Modotti, leyenda o no, se había convertido en el centro de muchas miradas. Una de ellas, aguda, tenaz y callada, era la de un fotorreportero que batallaba por ganarse también un lugar en el medio editorial.

Enrique Díaz, desde otro ángulo totalmente distinto al de los grandes y reconocidos artistas e intelectuales de la época, había seguido la huella de Tina más por azares de índole noticioso e incluso amarillista, que por converger en un mundo al que se acercaba sólo para capturarlo y llevárselo congelado en sus décimos de segundo, a su laboratorio fotográfico. Como se ha visto, Díaz conoció algunas de las diferentes versiones de "La mujer sin país" -como la llama Antonio Saborit-; tanto a través de la prensa como del poco contacto que estableció con ella al retratarla en esos momentos de su frágil vida. Es innegable que vio su obra en la exposición universitaria y a través de ello, conoció parte de sus planteamientos estético-plásticos. Y tampoco es improbable que leyera los escritos de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Weston o Modotti, que se publicaron en esos años en torno a las nuevas propuestas de la imagen fotográfica.

En esa época, Díaz Reyna estaba desarrollando su propio discurso gráfico, en la búsqueda por satisfacer una creciente

⁵⁰ T. Modotti. "Sobre fotografía" en Mexican Folkways, vol. 5, núm. 4, octubre-diciembre de 1929, págs. 196-198.

demanda de trabajo en periódicos y revistas. La cercanía al mundo de Tina Modotti abrió en él la posibilidad de hacer una fotografía diferente, de la que podemos encontrar ciertos ecos visuales en algunos de sus trabajos posteriores. Sin embargo, después de estudiarlo con cierto cuidado, se puede inferir que Díaz documentó su formación visual tanto en las imágenes del frente de guerra europeo, como del cine alemán, soviético y americano.

La secuencia gráfica del caso Mella-Modotti permitió a Díaz dar forma al perfil del trabajo que se proponía a fines de los años veintes: crearse la imagen de un buen fotorreportero. Puede decirse que logró esto, ya que uno de los periódicos de mayor circulación nacional publicó esas históricas imágenes.⁵¹ Este reportaje gráfico es también indicador de que Enrique Díaz y sus asociados empezaban a interesarse y a involucrarse con mayor intensidad en el trabajo informativo y noticioso del país.

Por otro lado, no hay que olvidar que en esa época Agustín Víctor Casasola, su hermano, hijos y sobrinos (Miguel, Agustín jr., Mario, Ismael, Gustavo) también estaban buscando mantener su lugar de privilegio en el medio editorial. Sólo que tenían la gran ventaja de un prestigio ganado por cerca de treinta años, ya que desde el porfiriato Agustín Víctor empezó a trabajar en el fotoperiodismo⁵². Su experiencia de treinta años en el medio, le

⁵¹ Es necesario señalar que tanto en los textos de Elena Poniatowska, aunque más notorio en el de Margaret Hooks, aparecen indicios claros de que las fotografías de la época sirvieron para recrear los escenarios y acontecimientos que la propia prensa no narra en su tiempo y forma. Ello es indicador importante del rescate que hacen las autoras, de la fotografía, su lectura e interpretación como un documento histórico.

⁵² Vid. F. Lara Klahr. "México a través de las fotos, Agustín Víctor Casasola y Cia.", en revista Siempre! Dir. Jose Pagés Llergo, México, núm. 1639, noviembre 21 de 1984, págs. 39-42.

permitía tener acceso a mejores fuentes de información, buenos contactos en los periódicos e incluso tenían un trabajo estable en El Universal. Este hecho pudo haberles dado más confianza para desarrollar su trabajo, pero en una labor comparativa entre los materiales de la familia Casasola y los de Enrique Díaz y asociados, no hay mucha diferencia. En tan sólo diez años de intensa labor Díaz había logrado establecerse en el medio y mostrar su capacidad gráfica en la información. Muchas imágenes que tomaron juntos al momento de cubrir la noticia, tienen semejanza -lo cual es evidente, por las condiciones en las que trabajan los fotorreporteros-, pero algunas placas de los miembros de Fotografías de Actualidad muestran una extraordinaria solución formal que a los Casasola se les escapó. Esa competencia entre ambas agencias pudo haber motivado a Enrique Díaz a procurar ser más audaz e incisivo en sus notas gráficas y tener una mejor secuencia de los acontecimientos para los fotorreportajes. Lo que sí es posible aseverar es que la experiencia que le dio el trabajo reporteril a Díaz Reyna en los veintes, lo llevó a proponer una serie de imágenes muy diferentes, frescas e innovadoras para su época. A través de su obra se aprecian los antecedentes de un fotoperiodismo mexicano diferente que tendría su auge y desarrollo a partir de la siguiente década.

VI. REPORTAJE GRAFICO:

UNA BUSQUEDA



FOTO 95

Foto: Devars. Félix F. Palavicini director de El Antirreeleccionista, El Universal, El Globo, El Día y Todo, político apasionado, viajero incansable y maestro de varias generaciones de periodistas en entrevista con Luis F. Bustamante. 1937. HN



FOTO 96

El primer número de la revista Todo apareció el 5 septiembre de 1933. HN.

Félix Fulgencio Palavicini (1881-1952), ingeniero de profesión, tabasqueño por nacimiento, político apasionado, recio orador, viajero incansable, empresario, escritor y periodista por vocación, fue uno de los más importantes promotores de la prensa nacional desde el periodo revolucionario en México.¹(Foto 95).

Enrique Díaz fue uno de los fotógrafos contratados por Palavicini para realizar los reportajes gráficos de una de sus publicaciones periódicas: la revista Todo. La importancia de la labor de Díaz sólo puede destacarse a partir de comprender al fundador y director de esta revista, que le abrió las puertas para realizar el trabajo de reportero gráfico.

La compleja formación de Félix F. Palavicini representa a un sector de la vida política y cultural mexicana que se creó a partir del movimiento armado de 1910, y que tuvo una fuerte injerencia en la vida nacional. Es un hombre polifacético, que muestra los diferentes matices ideológicos que existieron durante décadas en la forma de concebir la creación e integración de un Estado moderno durante el periodo posrevolucionario. Es el ingeniero Palavicini, uno de esos personajes que la historia nos presenta para comprender mejor la complejidad y diversidad de los planteamientos emanados de la Revolución Mexicana.

La experiencia y trayectoria política de Palavicini se inició en 1901, cuando contaba escasos 19 años, al ser nombrado delegado al Congreso Agrícola de Tabasco. Siete años después representó a la

¹ "Palavicini, Félix F.", Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México, 5a. ed., México, Porrúa, 1986, pág. 2183.

Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística de México en el IX Congreso Internacional de Geografía en Ginebra, Suiza.

De acuerdo con sus ideales políticos en contra de la dictadura de Porfirio Díaz, participó al lado de Francisco I. Madero, fundando el 19 de mayo de 1909 el Centro Antirreeleccionista de México. En esa ocasión, fue nombrado secretario de la mesa directiva al igual que Filomeno Mata, Emilio Vázquez Gómez y el propio Madero. En ese momento renunció al único trabajo que desarrolló durante su vida como ingeniero de obras y administrador de casas -de don Francisco Sala-, para dedicarse de tiempo completo a la vida política del país.

La primera publicación periódica en la que participó fue en El Antirreeleccionista, donde sustituyó en el puesto de director a José Vasconcelos. Una de las muestras de su interés por la política y el periodismo se manifestó en el momento de transformar la publicación, de semanario en diario. La imprenta del periódico que ocupaba la casa número 48 de la 1ª. Calle de Nuevo México, en el centro de la Ciudad de México, imprimía 4, 6 u 8 páginas. En esa época Palavicini decidió adquirir una maquinaria que incrementara y mejorara los tiempos de impresión del periódico; para ello compró la primera rotativa marca Duplex que llegó al país. Esta maquinaria permitiría que el diario saliera con la constancia y rapidez que requería la oposición maderista, para que tuviera una amplia difusión su movimiento.

En el periodo en que Félix F. Palavicini dirigió El Antirreeleccionista (octubre a diciembre de 1909), las persecuciones porfiristas se incrementaron. Una orden de detención en su contra lo obligó a desaparecer del escenario político, en octubre de ese año.

Para diciembre logró obtener su libertad caucional, sin embargo la imprenta fue secuestrada por órdenes de la autoridad. El encargado de recibir el equipo y materiales que les serían devueltos, fue el periodista Rafael Martínez "Rip-Rip", quien años después fundó el diario constitucionalista El Demócrata (1914-1924).²

A lo largo de su vida Palavicini alternó constantemente su pasión de hombre político con el periodismo. Durante el maderismo fue nombrado diputado por Tabasco al Congreso de la Unión en la XXVI Legislatura.

Tiempo después, el presidente Francisco I. Madero compró el diario El Imparcial, que durante años había sido el vocero del porfiriato, y puso al frente del mismo al diputado tabasqueño, desde donde éste escribió: "El Imparcial fue el primer diario moderno de México, en su escuela se formaron muchos de los periodistas que más tarde se han destacado en la profesión." Y consideraba que: " El nuevo periodismo noticiero ganó desde luego la voluntad del pueblo, por su presentación a la americana y por las descripciones morbosas implantadas desde entonces para las notas de policía, que habrían de crear un hábito imposible de destruir en el gusto del público".³ Hábito que, aunque en ese momento criticara, retomó posteriormente cuando dirigió sus propias publicaciones.⁴

² Cuando Enrique Díaz decidió su vocación de fotógrafo, en 1918 -después de su participación en la Revolución-, trabajó para ese periódico realizando fotografías informativas. Vid. capítulo II de este trabajo.

³ F. F. Palavicini. Mi vida revolucionaria, México, Ediciones Botas, 1937, págs. 191-192.

⁴ El último número de El Imparcial salió el 17 de agosto de 1914. El editorial firmado por Félix F. Palavicini, llevaba por todo título "Rip".

Después de haber sido delegado en el congreso constituyente de 1917 en Querétaro, Félix F. Palavicini fue subsecretario del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes, bajo la presidencia de Venustiano Carranza, cargo al que renunció el 26 de septiembre de 1916.

Durante el carrancismo colaboró con los diarios editados en Veracruz El Pueblo, El Demócrata y Vanguardia (de Orizaba)⁵, lo que le dio la experiencia suficiente para iniciar una empresa importante y fundar su propio periódico.

Asociado con Manuel Amaya, Luis Cabrera, Pascual Ortiz Rubio, Nicéforo Zambrano y Rafael Sánchez Viesca, Palavicini fundó una de las publicaciones periódicas, que con el tiempo serían de las más importantes del país: El Universal.

Entre sus ideales estaban los de hacer un periodismo objetivo, de impulsar la igualdad social y la democracia. El día 1º de octubre de 1916, el primer artículo de Palavicini en su diario comentaba:

Y vuelvo al periódico; recojo mi tintero y mi pluma con alegría y entusiasmo. Soy partidario de un Gobierno fuerte; soy de los que no confunden la Revolución con la anarquía y adicto a los más radicales principios revolucionarios, los quiero ver solidificados en el orden legal. Para colaborar en la obra reconstructora se necesita prensa amiga, pero prensa libre; a medida que la organización política se completa, la prensa libre urge. Yo saludo a nombre de El Universal a mis colegas de la metrópoli y de los Estados, los invito a continuar, cordialmente, en la laboriosa tarea de difundir ideas generosas en las masas populares, les tiendo la mano de amigo y les ofrezco guardar la más delicada forma en toda discusión o

⁵ Ibid., pág. 217.

polémica. Mi pluma es amiga, pero no esclava. El programa de "El Universal" es el programa de la Revolución.⁶

Por el tiraje, es posible suponer que el proyecto resultó adecuado para algunos de los intereses políticos y sociales de la época, ya que para principios de 1918, éste aumentó a más de 60 mil ejemplares diarios.

El Universal proponía realizar un periodismo objetivo y crítico, por lo que no podía dejar de utilizar las fotografías como elementos adyacentes a las noticias más importantes. En esa época se priorizaba la publicación de notas gráficas en las primeras páginas, aunque todavía alternaban con una buena cantidad de dibujos y grabados de punta seca o aguafuertes, que se presentaban en las páginas interiores.

Si bien desde el porfiriato ya se venían realizando impresiones de fotografías en algunos periódicos, la calidad de reproducción que presentaban aún en el periodo revolucionario, era muy deficiente. Es decir, las imágenes no tenían la calidad tonal y el contraste adecuado, los detalles de las imágenes se perdían, y sólo se podía apreciar a través de grandes planos; la escala tonal del blanco al negro, era muy reducida.

En su primera plana El Universal colocaba una serie de fotografías, jugando con su composición y la tipografía. Recortaba las imágenes y se trabajaban, en ocasiones, a manera de *collages*, lo que le otorgaba una dinámica visual muy peculiar y representativa. Asimismo, el suplemento El Universal Ilustrado, era una sección

⁶ Félix F. Palavicini. El Universal. 1º octubre 1916, editorial.

dedicada a las notas gráficas más sobresalientes de la semana. Estas imágenes tenían un pequeño pie de foto que describía las actividades sociales, políticas, culturales y deportivas a que se referían, brindando al lector un descanso informativo visual, que sería una fórmula muy utilizada por las revistas y periódicos de la década siguiente.

Esa tradición gráfica realizada por Palavicini continuaría como un sello distintivo en todas sus publicaciones, lo que refiere la importancia que él le adjudicaba a este tipo de información como parte sustancial del quehacer periodístico.

El proyecto editorial de Palavicini fue el tener una tribuna de difusión de las ideas de apoyo a la Revolución "consecuente con sus ideas y fuerte en sus propósitos".⁷ Así también lo hizo, cuando el carrancismo luchaba por disciplinar a los hombres que habían combatido a su lado durante la guerra civil:

Pues aquella labor tenía por objeto corregir los abusos y crear la moderación de los miembros del ejército, se quiso interpretar no pocas veces como ataques al mismo. Pero, si en esto di el más completo y amplio apoyo a los propósitos del señor Carranza, mis convicciones me impusieron la penosa labor de sostener la causa de los ejércitos aliados contra el Kaiserismo alemán. Esta actitud me valió, como era natural, la más enconada guerra de la Legación de Alemania, hasta el grado de obtener del señor Carranza que se me forzara a abandonar mi periódico. Amigo como era del Primer Jefe y no pudiendo secundarlo en sus simpatías germanófilas, opté por plantearle francamente el problema, ofreciéndole dejar en sus manos "El Universal", mediante el pago de las acciones que yo representaba, que era mayoría, al precio que resultara de un

⁷ Félix F. Palavicini. Op.Cit., pág. 358.

balance que debía efectuar un representante de la Secretaría de Hacienda.⁸

A decir del propio fundador de El Universal, ese es uno de los motivos que lo llevaron a vender el diario en mayo de 1918, dejándolo en manos del gobierno carrancista, en particular de Rafael Nieto y Alfredo Breceda, en esa época el tiraje volvió a verse afectado y también bajaron la cantidad de sus lectores. Palavicini se fue a residir a la ciudad de Nueva York, regresando en noviembre de ese año y recuperando su periódico, a un precio mayor que el de la venta que había realizado meses antes. Durante esa época le inyectó un nuevo dinamismo al publicar la segunda sección y el suplemento dominical, así como algunas ediciones extraordinarias -de hasta cien páginas-, como el número del aniversario de la Consumación de la Independencia.

Durante esta segunda época, el ingeniero Palavicini creó concursos con un sesgo social (como el del "Niño robusto"), o bien, promovió la instalación de la Casa de Salud del Periodista. Asimismo, "El Universal fue adversario constante de la pena de muerte, de las corridas de toros y de los juegos de azar".⁹ También, Palavicini hizo gala de su xenofilia, principalmente de la colonia española. Es por ello que él mismo calificaba a su periódico como el líder del hispanismo en México.

En esa época destacan algunos colaboradores como el doctor José María Puig Casauranc, Rafael Pérez Taylor, Juan Durán Casahonda. Entre los jóvenes periodistas que ahí habrían de

⁸ Ibid., pág. 360.

⁹ Ibid., pág. 370.

formarse, destaca uno con el cual cultivaría una firme y prometedora amistad: el tabasqueño Regino Hernández Llergo.

La carrera político-periodística de Félix F. Palavicini fue intensa y llena de vaivenes. Era un hombre que defendió siempre su punto de vista, desde cualquier espacio: de la cámara de diputados a la letra impresa.

En sus memorias Palavicini deja ver cómo fue objeto de diversos ataques, asedios políticos, incluyendo la prisión y el autoexilio, y a pesar de poner en riesgo su vida -según él mismo lo narra-, siempre defendió sus ideales políticos.

En 1921, envuelto en un problema legal, se vio en la necesidad de vender de nuevo El Universal y con el dinero que recibió (350 mil pesos), fundó otro diario, El Globo, de corta vida. En 1927 Palavicini era miembro fundador y presidente del Partido Nacional Antirreeleccionista por lo que se vio envuelto en serias persecuciones al no apoyar la candidatura de Alvaro Obregón para reelegirse a la presidencia; además tuvo la necesidad de refugiarse en Nueva York. Meses después, al morir asesinado el general Obregón a manos de José de León Toral, regresó para trabajar en un nuevo proyecto editorial.

Una importante aportación gráfica

En 1933, después de un largo periodo de haber colaborado en diversos periódicos nacionales y extranjeros, Félix F. Palavicini decidió abrir una revista en la que participarían articulistas, ensayistas y reporteros que le imprimirían un sello novedoso y diferente al de las otras publicaciones de su época: Todo. El Semanario Enciclopédico, vería la luz por primera vez el 5 de septiembre. (Foto 96).

Entre sus páginas destaca la información gráfica, de algunos de los fotógrafos que empezaban a hacerse de un renombre en el medio editorial. Continuando la línea de sus otras publicaciones, Palavicini hizo de Todo una revista que presentaba una gran cantidad de fotografías para ilustrar los diferentes artículos, ensayos y reportajes, de sus más de sesenta hojas.

El encuentro de Enrique Díaz y Félix Palavicini pudo darse de diferentes maneras. Hay que recordar la inclinación que sentía Palavicini por la colonia española, lo cual lo llevó a conocer a diferentes personajes importantes y editores para los cuales Díaz había trabajado durante los años veintes. También, el contacto laboral que tuvo Díaz con Rafael Martínez Rip-Rip desde el temprano periodo revolucionario, pudo permitir el encuentro entre el periodista y los fotógrafos de la calle de Donceles 56. Sea como fuera, la relación laboral se estableció con una gran posibilidad de desarrollo para ambas partes.

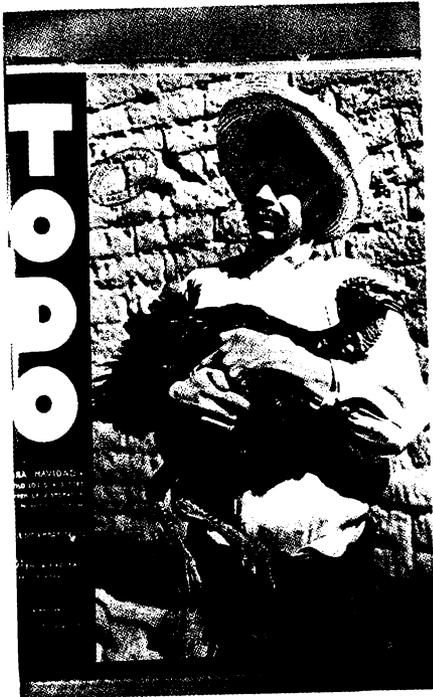
Todo reunió a fotógrafos con disímolos intereses y maneras de fotografiar. Aparecen los retratistas de estudio Martín Solares y Foto

Chic, quienes publicaban imágenes de las notas sociales, preferentemente Luis Márquez y Agustín Jiménez. El primero privilegiaba las tomas etnográficas, de tradiciones populares y costumbristas de diferentes rincones del país; el segundo trabajó elementos más vanguardistas, en diferentes géneros, incluyendo el del retrato, como aquellos que tomó de Nahui Ollin.¹⁰ Amparo Hernández realizaba fotografías de artistas. También tenían un espacio en la revista los fotógrafos como Marquina, Carroll y Foto Issac, quienes cubrían diferentes tipos de eventos sociales y políticos; este último privilegiaba las tomas de eventos deportivos para su publicación. (Fotos 97 y 98). Otros colaboradores gráficos que publicaban con menos frecuencia fueron Guillermo Kahlo con fotografías arquitectónicas y Manuel Álvarez Bravo con algunos bien logrados retratos como el de La tehuana Baudelia,¹¹ (capturó la imagen de la mujer tomada desde un ángulo inferior, exaltando la figura que se presenta ante el espectador con un gran orgullo, haciendo gala de la joyería de esa región, con sus aretes, un collar y el arreglo del cabello a la usanza típica; una sencilla, pero impactante imagen sobresaliente gracias al fondo que está fuera de foco). (Foto 99).

Estos fotógrafos fueron parte sustancial de ese quehacer periodístico que Palavicini deseaba imprimir, como una forma

¹⁰ Agustín Jiménez fue un importante fotógrafo de su época, para mayor información sobre su trabajo Vid. A. Saborit. "La lente de Jiménez", en El Angel, suplemento dominical de Reforma, enero de 1995, pág. 3, y J. A. Rodríguez. "La gramática constructiva de Agustín Jiménez", en Luna Córnea, núm. 2, primavera 1992.

¹¹ Vid. Todo, número 40, 5 de junio de 1934, s. n. págs.



Fotos de Rafael Carrillo Jr. publicadas en la revista de Palavicini. Todo. 1933-1934. HN.

FOTO 97



FOTO 98

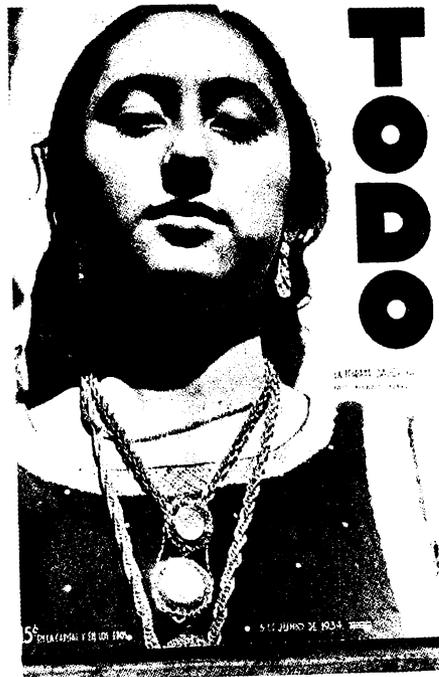


FOTO 99

Fotoportada de Manuel Alvarez Bravo en la revista Todo: La tehuana Baudelia. 1934. HN

diferente y moderna de transmitir la noticia, pero también incursionó en otros ámbitos de trabajo gráfico.

Para esa época las agencias noticiosas extranjeras, principalmente de Estados Unidos y de Europa, habían establecido contacto con diversos países de Latinoamérica. México no es la excepción; a su vez Palavicini les compra fotografías de los más destacados acontecimientos mundiales. Pero, su interés por la fotografía extranjera va más allá de una mera intención informativa de la vida política. Esto es posible notarlo a través de las portadas de la revista Todo, en un buen porcentaje de las cuales aparecen estrellas del cine norteamericano, su atractivo visual radica en un acercamiento a los rostros de las artistas, sonrientes, coquetas y seductoras. En la parte superior de la página, con letra sencilla de imprenta se anuncia: Todo.

En la página tres, al lado del crucigrama, también aparecieron actrices del mundo cinematográfico. En esta ocasión se deja ver un poco más atrevida: ya sea en un pequeño traje de baño (los de la época, claro), o con unas plumas que rodean el desnudo cuerpo y ¿por qué no? en unos pantaloncillos cortos y blusa escotada, que miran al espectador de frente, en una franca invitación a...la lectura. (Fotos 100, 101 y 102). Enrique Díaz también hizo el intento de presentar una fotografía del tipo, pero a la mexicana, de la cual da cuenta por sí misma la imagen. (Foto 103).

En el primer número de Todo Palavicini anuncia los postulados ideológicos y políticos por los que se va a regir la publicación. En su editorial sobre "Periodismo y gobierno" señala:



Foto 100



FOTO 101



FOTO 102

Félix F. Palavicini inauguró la costumbre de la atrevida "página tres" con sexis jovencitas norteamericanas. Todo, 1933-1934. HN.



FOTO 103

Nadadoras mexicanas
posaron con sus "atrevidos"
trajes para Enrique Díaz.
Todo. 1933. HN

EDITORIAL TODO BUCARELI 12 MEXICO, D.F.	TODO SEMANARIO ENCICLOPÉDICO	DIRECTOR EL PALACIO
---	--	-------------------------------

PERIODISMO GOBIERNO

El periodismo es el arte de comunicar al pueblo los hechos y las ideas que le interesan. Es un arte que requiere de una preparación especial y de una conciencia social. El periodista debe ser un hombre que se preocupa por el bien común y que no teme a la crítica.

En el mundo actual, el periodismo juega un papel fundamental. Es el medio por el cual el ciudadano conoce lo que sucede a su alrededor. Sin el periodismo, el pueblo estaría en la oscuridad y no podría ejercer su derecho de voto con conocimiento.

El periodista debe ser imparcial y objetivo. No debe dejarse llevar por sus sentimientos o por los intereses de nadie. Su deber es informar al pueblo con la verdad, aunque esto implique sacrificar su propia comodidad o incluso su vida.

El periodismo es una profesión noble y honorable. Los periodistas son los guardianes de la verdad y los defensores de la libertad de expresión. Sin ellos, la democracia no podría existir.

Es necesario que el periodismo siga creciendo y desarrollándose. Los periodistas deben estar al tanto de los avances tecnológicos y utilizarlos para mejorar su trabajo. Solo así podrán cumplir con su deber de informar al pueblo de manera eficiente y efectiva.

El periodismo es un arte que requiere de una preparación especial y de una conciencia social. El periodista debe ser un hombre que se preocupa por el bien común y que no teme a la crítica.

FOTO 104

Editorial de Félix F.
Palavicini, donde define
su política periodística.
5 septiembre de 1933. HN

Que el periodismo es un factor importante en la vida institucional de los pueblos, es apotegma que nadie discute ya. No es el primero ni el cuarto de los poderes, sin duda alguna: no es un poder; pero en la realidad demuestra que sin periodismo ningún poder subsiste. En todo régimen lo mismo monárquico que republicano, burgués que socialista, el periodismo -vehículo de la ideología y de información- es parte indispensable, orgánica, constitutiva de la vida pública. Ya no se concibe la existencia de un pueblo sin periódicos. Es cierto que existe buena y mala prensa, como hay malos y buenos gobiernos, y éstos, como aquella, no son sino el propio reflejo del pueblo que los origina.

En su artículo el periodista reconoce como fórmula la necesidad de ser objetivo y veraz, de no ser parte de la prensa gobiernista, ni de la oposición, ni de la prensa solapadora a través del silencio. (Foto 104). Así, nos lo hace saber:

Sin embargo, tales estilos de periodismo existen y existirán, en todos los países del mundo, porque están ligados con determinados intereses: del gobiernista por las prebendas del presupuesto, el de oposición por el encono partidista, y el silencioso por la codicia rampante de vendedores de espacio para anuncios. El periodismo independiente es, por su propia naturaleza, el verdadero representante de la opinión pública. Su misión no es aplaudir con interesado servilismo, no es censurar con obcecación y odio, ni menos todavía adoptar la actitud impotente y medrosa de la tortuga que esconde la cabeza asustadiza dentro de su duro y resbaloso carapacho. (...) El periodismo independiente, usando estilo correcto y comedido, debe abrigar siempre pensamiento honesto. Si la prensa es fatalmente un negocio, como lo es la medicina, las dos actividades imponen a sus practicantes cierta dosis de elevación moral, que tiene algo de apostolado. (...) Periodistas y solamente periodistas, no hemos de juzgar hombres ni sucesos con adulaciones interesadas ni con ataques irreflexivos; ni con el Gobierno ni contra el Gobierno; que procurando interpretar la opinión nacional, serviremos mejor a nuestra patria y a nosotros mismos, por la confianza que los

lectores en el poder o fuera de él, puedan tener en la limpieza de nuestros juicios.

Concluye su texto haciendo énfasis en el papel protagónico que les ha tocado ejercer a:

Los que hemos dedicado los mejores años de nuestra existencia a procurar la transformación social de México, hemos contraído el compromiso histórico de no anteponer nuestras pasiones, simpatías, odios o provechos, a las legítimas aspiraciones de un pueblo que tanto ha sufrido y cuya única esperanza está en la marcha pacífica de gobiernos que vigilen la agresiva evolución de su cultura. Esto quiere decir que TODO estará al servicio de todos, y que la patria estará siempre, para nosotros antes que TODO.¹²

Este editorial es interesante porque nos ubica y señala la intención primaria de su fundador y director, en términos de responder a la sociedad, en una época en que en el mundo se libraba una importante batalla ideológica. El énfasis en la necesidad de generar una prensa independiente, no superficial ni indiferente a los acontecimientos, expresa la necesidad que se presentaba de matizar los polos de contraste y darle cabida a diferentes opiniones. Era un intento por ser consecuente y buscaba fincar los cimientos de la tolerancia y la objetividad desde el seno mismo del periodismo. Confiado en que si la prensa no era un poder en sí mismo, sí podía llevar a cabo proclamas e información que le darían forma a la sociedad.

En Todo Palavicini va a tratar de atraer una gran variedad de lectores, la forma de realización, la inclusión de portadas y primeras páginas con estrellas de cine le da un aire atractivo y cultural. En

¹² Todo, número 1, 5 de septiembre de 1933, s. n. págs.

cambio, la sección semanal de nota roja tenía unos títulos muy elocuentes: "La adúltera ensangrentada" (foto 105), "Placer, licor, mujeres y sangre", "La fiera ejecutada", "El desquite del sexagenario", "El can-can macabro", que abren las puertas a un público más diversificado, aunque la parte sustancial de la publicación son los reportajes, notas y artículos de fondo de índole histórico, social y político.

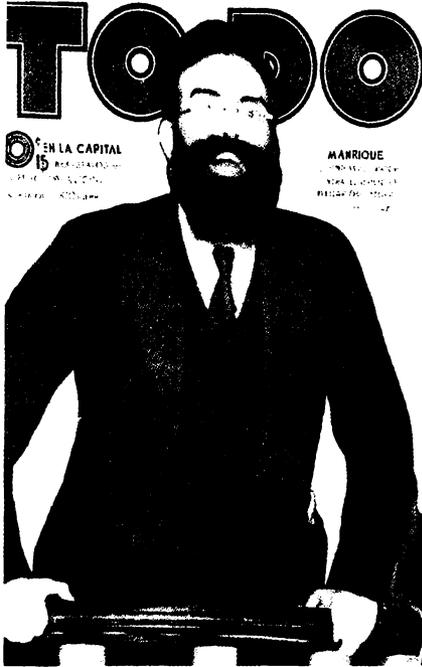
La importancia de que Díaz y asociados trabajaran para esta revista radica fundamentalmente en la oportunidad que tuvieron para transformar y desarrollar un nuevo estilo en sus imágenes . A diferencia de las revistas para las que trabajaron en la década anterior, en este caso se les abrían las puertas para elaborar diferentes propuestas gráficas, que poco a poco serían mejor recibidas y más solicitadas en las páginas de Todo.

La manera en que fueron desarrollando sus fotografías pasando de la nota informativa -escueta y sencilla, que ilustra sólo los acontecimientos-, al fotorreportaje con imágenes secuenciadas que contiene elementos discursivos propios, o bien, que acompañan algún artículo de fondo, permite reconocer esa transformación que realizó Díaz con respecto a la concepción de la imagen.

En los primeros números de la revista son muy pocas las fotografías que se publican de Enrique Díaz y sus colaboradores.

La primera nota gráfica que aparece con crédito al fotógrafo en un recuadro dice: "Manrique el pintoresco orador contra el servicio militar obligatorio".¹³ La imagen presenta al diputado Aurelio Manrique en la cámara de diputados, en el momento en que

¹³ Todo, número 9, 31 de octubre de 1933, s. n. págs.



Diversas secciones de la revista Todo, donde los miembros de Fotografías de Actualidad participaban con imágenes de sociales, política nacional y la nota roja. 1934. HN.



proclama un vehemente discurso. Fue capturado por la cámara de los miembros de Fotografías de Actualidad, desde un ángulo inferior, con su tradicional barba, las gafas, con un sobrio traje, cuando colocaba sus manos sobre el barandal del podio y tenía un gesto desaforado. La imagen se ve fuera de foco a pesar del pequeño tamaño en que fue reproducido, lo que indica la premura con que fue realizada. (Foto 106).

En el número 2 de la revista Todo aparece un reportaje histórico sobre el momento de la cremación de los restos del líder comunista cubano Julio Antonio Mella.¹⁴ Acompañan al reportaje dos fotografías. La primera de ellas es el famoso retrato que Tina Modotti le realizó a Mella. Tomado desde un ángulo inferior se destacan con acierto los rasgos del cubano. El pie de foto dice: "Los restos de Mella fueron incinerados en el Panteón de Dolores, con el objeto de enviarlos a Cuba, donde las organizaciones obreras y estudiantiles los reclaman para rendir un postrer homenaje al líder, víctima de la dictadura machista. (Fotografía de Tina Modotti)".

En la segunda imagen aparece un grupo de personas posando para el fotógrafo, con una pequeña caja en la mano. En este caso se lee en la cita: "Momento en que los obreros, estudiantes e intelectuales, sacan del crematorio las cenizas del líder Mella. Mientras en el horno se calcina el cadáver de Mella, esperan los fieles de su memoria. He aquí lo que queda, materialmente del luchador asesinado".

El crédito al fotógrafo de ésta última no aparece, como en la anterior, pero en el archivo de Enrique Díaz se encuentran ambas

¹⁴ Todo, número 2, 7 de septiembre de 1933, s. n. págs.

tomas evidentemente reproducidas en una placa de cristal tamaño 5 x 7 pulgadas. Es probable que Díaz realizara la reproducción de las imágenes, pero también no es difícil suponer que fuese el autor de la segunda gráfica publicada, toda vez que durante la reconstrucción del crimen de Mella, los careos de Tina Modotti con la policía, los actos fúnebres y los homenajes que se realizaron para el luchador comunista, Enrique Díaz les dio un seguimiento gráfico. (Foto 107).

En cualquiera de los dos casos, de que Díaz realizara la imagen o la reproducción de ésta -es decir que fuera el autor o sólo la copiara de un original-, en los primeros números de la revista de Palavicini, a los miembros de Fotografías de Actualidad no se les otorgaba el crédito correspondiente.

Durante 1933, Enrique Díaz y asociados trabajaron fundamentalmente la sección: "De la Actualidad Nacional" con pequeñas notas gráficas de algunos de los más destacados acontecimientos de la semana. (Foto 108). Estas imágenes mantienen un poco el estilo de las que realizaron para la colonia española durante los años veintes, de tipo social, de eventos deportivos y culturales, pero ahora aparecen algunas de tipo político con mayor frecuencia, como la de Alfonso Guerrero Briones pronunciando su discurso en el mitin a favor de los estudiantes huelguistas de Guadalajara y Durango. En esta sección también se publicaban las fotos de los líderes de la Federación de Estudiantes Revolucionarios, las de la Federación Estudiantil Universitaria o las de los representantes del Ala Izquierda Estudiantil de Cuba. En otros números se alternan las imágenes realizadas por Díaz con un sesgo político -como la del subsecretario de Hacienda de la época, ingeniero

Marte R. Gómez-, con las gráficas sociales -como la del banquete celebrado por los farmacéuticos en el primer aniversario de la fundación de su sindicato-, con las sociales -la boda de Lilia Prado viuda de Alvarez Larín cuando se casó con el financiero Antonio Manero -fiesta a la cual acudieron el licenciado Portes Gil y el ingeniero Palavicini con sus respectivas esposas. (Foto 109).

El 12 de diciembre de 1933 se publica en la sección de notas gráficas de la semana, un retrato que Enrique Díaz le tomó al general Lázaro Cárdenas, al ser nombrado candidato oficial por el Partido Nacional Revolucionario (PNR); en la Convención de Querétaro. Asimismo, aparecen algunas imágenes de la directiva del Partido poco antes de iniciarse la junta.¹⁵

Es el retrato del general Cárdenas una imagen muy notoria por la actitud del entonces candidato presidencial ante el fotógrafo. En el encuadre se priorizó el rostro del personaje, y aunque no hay elementos del entorno en el que fue tomada, se aprecia su traje de lana, una corbata de puntos, el tradicional chaleco y una camisa blanca, lo que da la idea de un retrato de estudio. Lo singular de esta nota gráfica es que a pesar de que la cabeza está de tres cuartos, la mirada tranquila y apacible está dirigida hacia el fotógrafo en el momento en que accionó el obturador.

Las otras dos fotografías del evento queretano no son tan elocuentes, incluso en una de ellas se atravesó uno de los participantes, lo que quita encanto a la imagen; pero en ambos casos se hace evidente que la escasez de luz interior obligó a los fotógrafos a utilizar el flash, por los destellos que se pronuncian entre los

¹⁵ Todo, número 15, 12 de diciembre de 1933.



FOTO 109

Este tipo de miscelánea fotográfica de la "Actualidad Nacional" era una de las secciones donde solían participar los miembros de Fotografías de Actualidad. Todo. 1934. HN



FOTO 110

Este excelente retrato del candidato a presidente de la República, el general Lázaro Cárdenas, lo tomó Díaz en la convención de Querétaro. Diciembre de 1933. HN



personajes de las primeras filas. Como Díaz cuidaba mucho el aspecto compositivo y elocuente de la imagen, procurando que no fuera evidente el uso de la luz de destello y que quedaran equilibradas lumínicamente, es posible suponer que las tomas del interior del salón de convenciones fueron realizadas por alguno de sus socios. (Foto 110).

La contribución al esfuerzo editorial

En 1934 los miembros de Fotografías de Actualidad tuvieron mayor demanda de sus materiales en la revista de Palavicini. A la par de que realizaban un mayor número de notas gráficas, empezaron a elaborar diversos fotorreportajes. Algunos destinados a acompañar algún artículo de fondo o bien se publicaban como una sección gráfica, sin justificación literaria. Los temas fueron de lo más versátil, así como la manera de presentarlos.

Es el periodo de cambio de gobierno y es evidente el clima álgido política y socialmente, por lo que en las notas de la semana aparecen con frecuencia diversos mítines, como el de los anitreeleccionistas en la Alameda Central (el domingo 13 de mayo de 1934) , momentos antes de que se produjera el encuentro a palos, pedradas y tiros con los partidarios del Partido Nacional Revolucionario.¹⁶ También hay gráficas de Díaz sobre la participación

¹⁶ Todo, número 38, 22 mayo de 1934, s. n. págs.

de la mujer en la vida política del país, como las de los encuentros feministas del Congreso de las Mujeres de Izquierda o la Directiva del Congreso de las Damas Ibéricas. Al lado de fotografías del teatro, de las fiestas taurinas, de las deportivas, o de la colonias de inmigrantes en México, realizadas muy al estilo Díaz de los veinte, empiezan a aparecer los fotorreportajes con un discurso estético distinto al que venía publicando, con un sentido social más profundo, a la par de que Díaz procura encontrar los más representativos ángulos, composiciones y encuadres, que definan mejor la situación que quería describir gráficamente.

Uno de estos primeros reportajes gráficos publicados, presenta ya algunas de estas características: sin un titular que lo identifique, aparece como pie de foto: "Varias escenas de la partida de la 'cuerda' de delincuentes, que la noche del sábado 14 salió con destino a la colonia penal de las Islas Marías"¹⁷. (Fotos 111, 112, 113 y 114).

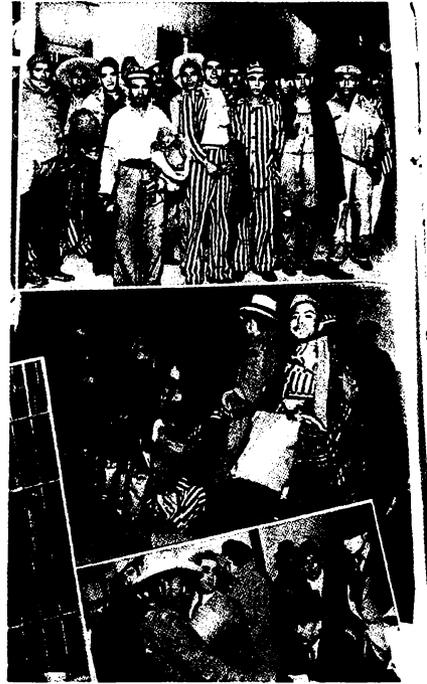
El reportaje de Enrique Díaz está compuesto por cinco fotografías distribuidas en una página completa. En la primera de ellas está uno de los reclusos con el clásico pantalón a rayas, una camisa desgastada de mezclilla, con el brazo derecho sostiene una bolsa de papel y una cobija pende de ese mismo brazo. El gesto del hombre es de tranquilidad, pero dirige una ligera mirada de desconfianza a la cámara. Adelante de él, otro compañero también carga sus viejas cobijas, sólo que éste las lleva sobre el hombro, algunas bolsas de papel se asoman por debajo de éstas, con su kepi de recluso y por encima de su ralo bigote, se encuentra sorprendido por la cámara. En un segundo plano, otro de los detenidos se asoma a

¹⁷ Todo, número 34, 24 de abril de 1934, s. n. págs.

FOTO 111



FOTO 112



Extraordinario fotorreportaje de Enrique Díaz sobre la "cuerda de delincuentes" que partía a las Islas Marias. Todo, 1934. HN

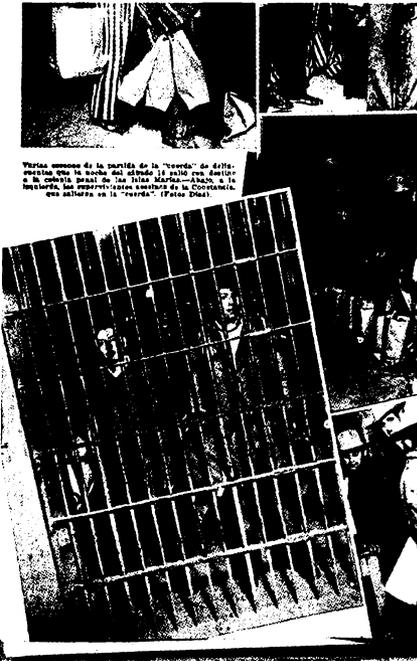


FOTO 113

FOTO 114

la escena. Este joven trae puesto un sombrero de palma, una larga y arrugada gabardina de buen corte que le ayuda a contrarrestar el frío de la noche. Este personaje, que hace gala de un gran bigote a la Pedro Armendáriz, enfrenta la lente de Díaz con un gesto más altivo y retador.

En la segunda imagen también fueron capturados -pero ahora por la cámara- 15 reos. Se observan algunos rostros consternados y dan la sensación de tener preguntas sin respuesta. La mayoría son muy jóvenes. La vestimenta varía: algunos portan trajes a rayas propios de los reos de la época, otros usan desgastados y viejos overoles sin camisa, la mayoría están descalzos, los que no, se ve que traen zapatos que han recorrido más de siete leguas. Se pueden apreciar las pocas pertenencias con las que se van: sombreros de palma, fieltro y cachuchas de lana en varios modelos y las cobijas sobre los brazos o por encima de los hombros. Por si fuera poco, ¡hay que llevarse hasta los jarritos!, uno de los presos agarró tres de un solo jalón. Ese mismo ha doblado su gorra hasta el punto que no se nota el estilo "prisión", es el único que trae bigote con barba estilo candado y su cinturón bien ceñido al viejo y roto pantalón. Todos ellos fueron colocados para la foto "del recuerdo" ante una puerta metálica que tiene por todo letrero: "Peluquería".

Otra de las fotografías de esta serie, podría llevar el nombre de: "Tras las rejas", ya que se ven los reos en esa condición. Aparecen en primer plano dos presos que anteceden a una docena más. La mayoría trae su petate, la cobija y algunos portan una caja de madera con sus pocas pertenencias. En esta imagen aparecen las miradas desconfiadas y retadoras que la protección misma de las rejas

permiten ejercer contra el fotógrafo, quien avienta su flash por doquier. En esta fila que espera su revisión ahora que "Ya nos vamos pa' otro lado", se ven las bolsas de papel que les han hecho llegar para guardar sus cosas. En algunos casos se observa que son las bolsas las que guardan el lugar en la fila, mientras los presos caminan por ahí y aprovechan los aires citadinos antes de irse para las Islas Mariás. Al fondo los policías vigilan de cerquita y no se pierden detalle de lo que acontece. Uno de los jóvenes presos ha visto al fotógrafo, lo enfrenta y deja que lo tome, con su cobija de cuadros enredada al cuerpo. Junto a él aparece otro de sus compañeros con un viejo y desgastado abrigo, que alguna vez fuera de gran estilo, con un sombrero de fieltro color claro y una cinta oscura que recuerda la distinción que el conjunto tuvo alguna vez.

En la última fotografía publicada, posa para la cámara uno de los policías, encargado de devolver los objetos que entregaron los detenidos a su llegada a la cárcel. Cerca de un escritorio están los funcionarios que siguen la tramitación correspondiente: trajeados, sombreroudos, con corbatas y abrigos nuevos y relucientes. Uno de estos personajes con su sombrero de ala ancha y una chamarra de cuero, entremira al fotógrafo en labores y en su afán de salir natural en la foto, se le notó lo fingido y posado. Este funcionario no veía directo a la cámara, tampoco al reo en turno, lanzando una aparente mirada perdida al vacío, con un gesto comprensivo de justicia y equidad en el rostro, quedó desmentido por la fotografía al no encontrar la mano del reo que sí debía considerar en ese momento.

Este fotorreportaje, permite apreciar los cambios definitivos en las imágenes de Enrique Díaz y asociados, con respecto a su trabajo anterior. Se observa mayor frescura en la manera de tomarlas, no buscan establecer poses o esquemas compositivos estereotipados, procuran encontrar en las imágenes formas diferentes, escenas narrativas y encuadres explícitos que sintetizan los acontecimientos y motivos del reportaje: innovaciones que lograron los fotógrafos con el mismo estilo técnico ya desarrollado. Con sólo cinco recuadros de la cuerda de delincuentes, lograron atrapar los gestos, las actitudes, los objetos y las terribles condiciones en que los reos eran trasladados a las Islas Marías.

Las modificaciones en la imagen que realizan los socios de Fotografías de Actualidad para satisfacer la demanda de trabajo de la época, es una innovación formal y conceptual, que bien pueden realizar otros fotógrafos de la época (tanto en Europa como en Estados Unidos), sin embargo, la amplitud de posibilidades de realización es tal, que cada reportero gráfico lo realiza a su muy peculiar manera. Lo que sí es definitivo, es que en esa época se transformó y amplió el concepto de fotografía periodística, y de una sola placa que representara los acontecimientos, se comenzaron a utilizar las secuencias gráficas que dieran una visión desde diferentes ángulos de un mismo problema. Ahora bien, esa modificación no fue radical ni de tajo, sino que se desarrolló paulatinamente y en el caso particular de los miembros de Fotografías de Actualidad, cuando tuvieron más espacio en la revista para publicar sus imágenes seriadas, fueron recreando más fotorreportajes. Por otro lado, continuaban realizando las notas gráficas de acontecimientos

destacados de la semana, de esta manera ambas formas de realización conviven y se entremezclan en las páginas de la revista de Palavicini; ya que en el mundo de las imágenes de prensa las unas no se niegan a las otras, sino que conviven y se retroalimentan entre sí.

Es por ese motivo que se pueden encontrar imágenes como la de las "Graciosas y bellas reinas de la fiesta taurina llevada a cabo por el personal del Banco de México"¹⁸. Este es el tipo de escenas que retrataba Díaz en los años veintes. Es un cuadro conocido y familiar por lo que la manera de realizarlo es semejante a las que hacía para las revistas de la colonia española. En un galerón de techumbre de vigas metálicas fueron tomadas las mujeres vestidas de adelitas, manolas y los hombres de charros. En un primer plano aparecen las mujeres, colocadas para la fotografía, más atrás algunos de los caballeros, sólo que los de hasta atrás no se enteraron en qué momento fue tomada la fotografía. Otras imágenes muy al estilo de los veintes, son las del "Grupo de pequeños participantes en el concurso de trajes típicos que organizó la Unión femenina Nacional en el teatro Politeama el pasado 27 de septiembre que constituyó un gran éxito".¹⁹ (Fotos 115 y 116) En la primera gráfica aparece un amplio grupo de niños con sus respectivos trajes de disfraces. Fueron colocados por el fotógrafo en la enorme escalera central del teatro en una composición piramidal, los mayores hasta arriba y los más jóvenes adelante. Entre los participantes destaca que la mayoría son niñas, con trajes de tehuanas, adelitas y chinas poblanas, entre otros.

¹⁸ Todo, número 42, 19 de junio de 1934, s. n. págs.

¹⁹ Todo, número 161, 6 octubre de 1936, s. n. págs.

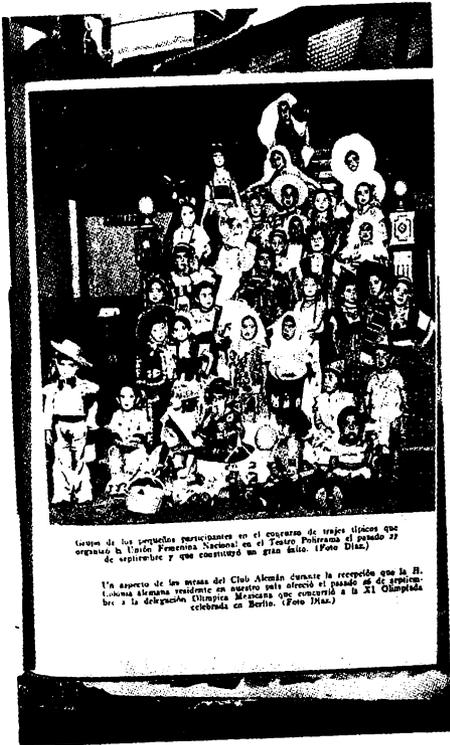


FOTO 115

Foto: E. Díaz. Pequeños participantes del concurso de disfraces en el teatro Politeama. Todo. 1936. HN

Grupos de los pequeños participantes en el concurso de trajes típicos que organizó la Unión Feminista Nacional en el Teatro Politeama el pasado 29 de septiembre y que constituyó un gran éxito. (Foto Díaz)

Un aspecto de las escenas del Club Alemán durante la recepción que la H. Ludovica alemana realizó en nuestro país al recibir al pasado 10 de septiembre a la delegación Olímpica Mexicana que participó a la XI Olimpiada celebrada en Berlín. (Foto Díaz)



FOTO 116

Foto: E. Díaz. Ma. Antonieta Carrillo vistió de yucateca y su hermana Carmela Carrillo de Adelita. Todo. 1936. HN

Del Yucatan que sus cantos Melba Pardo parece arrancada esta granada sencilla que con el traje de merced, conquistó uno de los premios del concurso y a cambio, como la narración y describe a la "Adelita", la otra jugada de la obra en la carretera. En la herencia de la Revolución. Las dos pocas días con María Antonieta Carrillo de merced y su hermanita Carmela participando. La Adelita. Foto Díaz

Se aprecian caritas sonrientes, no intimidadas por el fotógrafo, algunos están distraídos, pero la mayoría está atenta a la presencia de la cámara. En una parte de la imagen está una pareja de charro y china poblana que se abraza, mientras otra pequeña vestida a la usanza azteca con una cara de azoro y la boca abierta ve hacia el otro lado de la cámara. Algunos de los enormes tocados de las tehuanas le dan un realce especial a la imagen y los acentos oscuros están dados por los sombreros de los serios charros participantes. Se pueden apreciar algunos rostros tristes pues el concurso ya está decidido. Las ganadoras son dos hermanitas sentadas hasta adelante. En la segunda gráfica aparecen sólo las jovencitas premiadas: María Antonieta y Carmela Carrillo. La primera vestida como mestiza lleva entre sus brazos un muñeco, su vestido largo deja ver su pequeño calzado con huaraches, trae su rebozo, aretes y un largo collar. Además, se puso sus moños para la ocasión y mordiéndose los labios consciente de la presencia del fotógrafo de Todo. No le dirige la mirada, pero de todos modos la escena resulta conmovedora. A su lado aparece Carmelita, a quien su mamá disfrazó de Adelita. Con un vestido largo bordeado por una cinta en la orilla, pequeña lleva su canasta, un petate de su medida cuelga de su espalda, mientras el rebozo de bolita cae por delante de la vestimenta. Entre otros accesorios trae su cinturón, un paliacate al cuello, un sombrero de paja y una jaula con su perico. Para la fotografía, Carmelita -que no tendría más de cuatro años-, cruzó uno de sus pies, detuvo su falda de lado, agarró el paliacate con la otra mano y lanzó su mirada segura y severa hacia el fotorreportero. Esta imagen es realmente interesante por la manera en que Enrique Díaz destacó a los personajes al tomarlos desde un

ángulo bajo, a la altura de los rostros de las pequeñas, lo que reafirma su presencia escénica.

En la transición: notas, reportajes y ensayos fotográficos

A partir de 1934 Enrique Díaz va a aumentar sustancialmente su producción gráfica en la revista Todo. Alternando las notas gráficas con fotorreportajes de diversa índole, va a cubrir diferentes aspectos sociales, políticos, culturales y deportivos. Es posible clasificar de dos maneras diferentes los fotorreportajes de Díaz y asociados para esa revista, dependiendo de las necesidades editoriales para las que fueron realizados.

Por un lado, se encuentran una serie de fotografías sobre un tema particular, tomadas para cubrir una parte eminentemente gráfica de la revista, por lo que sólo llevan un pequeño pie de foto explicativo de los acontecimientos. En este caso las imágenes deben ser muy explícitas y el propio fotógrafo debe decidir qué elementos pueden dar mejor cuenta de la noticia que se está presentando. No tiene el carácter de la nota gráfica, ya que en sí misma esta serie de 5 o 6 imágenes debe contener una narración clara, para que el lector pueda apreciar esa especie de resumen de los sucesos. En este tipo de trabajos, al fotógrafo se le encarga el desarrollo de un tema o noticia en general, sin sugerir concretamente qué tipo de gráficas se

desean obtener y el fotógrafo puede proponer su punto de vista sobre determinado asunto. Inclusive, en algunas ocasiones es el reportero gráfico mismo quien hace la propuesta temática, estilística y formal, y si la empresa lo encuentra interesante y bien logrado lo publica.

En un segundo caso, las imágenes se utilizan para acompañar e ilustrar artículos de fondo. Es por ello necesario que el fotógrafo se ajuste a los elementos que se plantean en el texto, al sentido que el autor le ha dado a su material y debe respetar la estructura interna del mismo, pero de alguna manera también logra dar su punto de vista sobre el tema tratado a partir de las imágenes.

En cualquiera de las dos situaciones, los fotorreportajes tienen esa posibilidad pro positiva, con límites más o menos flexibles, que le confiere un carácter ensayístico a la imagen, toda vez que es una propuesta discursiva propia del fotógrafo que la realiza.

En el caso de los socios de Fotografías de Actualidad, se encuentran reportajes meramente ilustrativos y otros en los que se ve que rebasaron los marcos de simples técnicos del oficio e hicieron propuestas gráficas creativas, que trasminan su opinión personal sobre los temas tratados.

Uno los reportajes-ensayo de Enrique Díaz fue el publicado el 10 de julio de 1934. Es una serie de imágenes de momentos antes y después de las elecciones presidenciales. Por un lado aparece: "Un aspecto del mitin pre-electoral realizado por el Bloque Obrero y Campesino, la noche del viernes 29 de junio en la Plaza Santo Domingo. Mientras habla el candidato los oyentes hacen el saludo del

'Frente Rojo' "²⁰. Esta gráfica está tomada desde atrás del mitin. Se ve de espaldas a los participantes y sobresalen los puños en alto, contrastando con la penumbra de la noche. Al fondo se ve una manta de apoyo a la Unión Soviética, que el fotógrafo privilegió en la toma. Las otras imágenes corresponden al domingo primero de julio. Díaz y asociados se repartieron en diferentes puntos de la ciudad para tomar una secuencia de la votación. En una vista general tomaron "una cola democrática para acercarse a las urnas, bajo vigilancia policiaca", mientras en la casilla que le correspondía al general Cárdenas, Enrique Díaz aguardaba su llegada para disparar su cámara en el momento en que depositaba su voto. La fotografía es interesante porque Cárdenas aparenta no darse cuenta de la presencia de los reporteros y actúa con suma naturalidad. Los otros miembros de Fotografías de Actualidad fueron a la búsqueda del coronel Adalberto Tejeda, propuesto por el Partido Socialista de Izquierdas para la presidencia. Lo tomaron de frente con un grupo de sus partidarios y simpatizantes el mismo día de la jornada electoral.

De esta manera fueron publicadas las gráficas de Díaz y sus socios en las páginas de la revista Todo, ofreciendo una panorámica de algunos de los acontecimientos más trascendentales del momento.

Entre los reportajes que acompañan artículos de fondo, se encuentran algunos con una presencia claramente decorativa como en el artículo de "Monopolios", realizado por Luis F. Bustamente.²¹ (Foto 117). Son unas fotografías realmente pobres y sin ninguna propuesta. Se trata de imágenes que presentan tomas de cerca de

²⁰ Todo, número 45, 10 julio de 1934, s. n. págs.

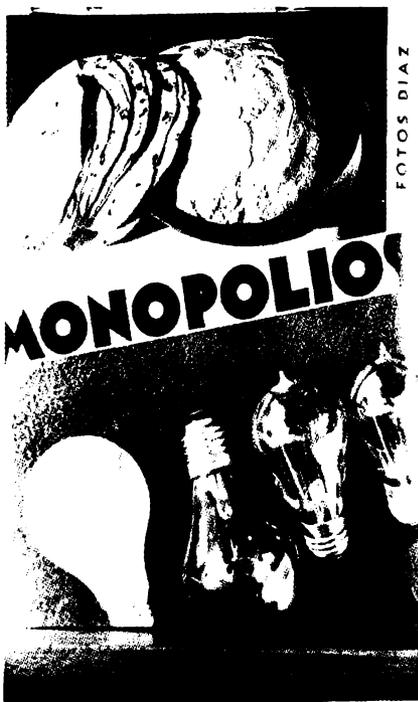
²¹ L.F. Bustamante, "Monopolios", en Todo, número 72, 15 de enero de 1935, s. n. págs.

bombillas de luz o focos, tortillas, leche y arroz. No hay personajes, ni contexto. Los cuatro focos fueron colocados sin ningún tipo de arreglo compositivo interesante; las tortillas, presentadas en una charola junto a un poco de masa de nixtamal, sobre un viejo platón de peltre; la leche es un litro de las clásicas botellas de vidrio, sola, sin otro elemento de representación. No presentan contexto, están trabajadas sin luz especial ni un tratamiento formal propositivo; estas imágenes no representan una propuesta visual de ningún tipo,²² pero son las menos comparados a los demás fotorreportajes de Díaz y asociados en la revista, en los que sí se puede observar calidad en el contenido gráfico y en su realización.

Un reportaje anterior realizado por Enrique Díaz sobre "Los que envenenan a México"²³ muestra la diferencia en la concepción de un trabajo gráfico. (Fotos 118 y 119). En este caso también son imágenes para ilustrar el reportaje de la adulteración de la leche por parte de los estableros y vendedores. Entre las fotografías aparece la de un repartidor cuando realizaba sus labores, tomado de espaldas mientras caminaba por la calle, cargando en su caja metálica varios litros de leche. En otro recuadro aparece una toma del momento en que el lechero vierte el contenido de la botella en uno de los tradicionales botes lecheros, que la gente tenía para abastecerse y

²² Conociendo el desarrollo gráfico de Enrique Díaz, Delgado y Zendejas es probable que estas fotografías las realizara Manuel García, quien en esos años empezaba a experimentar con las cámaras, más allá de trabajar solamente el laboratorio. Entre los materiales detectados claramente como de Díaz jamás aparecen imágenes de tal pobreza gráfica, aunque fueran en el clásico "bomberazo", él siempre incluía elementos del contexto, procuraba encuadres y composiciones más complejos y aunque fueran simplemente para ilustrar o acompañar algún texto o anuncio siempre incluía un sentido más amplio en la imagen.

²³ L.F. Bustamante, "Los que envenenan a México", en Todo, núm. 40, 5 de junio de 1934, s. n. págs.



FOTOS DIAZ

Esta imagen sobre los monopolios, realizada por los miembros de Fotografías de Actualidad, es de las pocas imágenes de su acervo que muestran una falta de interés, creatividad y carencia de recursos formales en su realización. Todo, 1934. HN

FOTO 117



FOTO 118 La hija del "Gordito" Díaz también posó para la foto. Todo, 1934. HN



FOTO 119

Fotos: E. Díaz:
Un "posado" repotaje gráfico sobre la adulteración de la leche en México. Todo, 1934. HN.

conservar fresco el líquido. Es un acercamiento a las manos, no se ve el rostro, pero se nota que el movimiento no es fingido ni está posado. La tercer gráfica muestra unas manos en el momento en que se coloca la botella bajo el grifo de una llave. Esta imagen sí es posada, son las manos de una mujer que pretende demostrar cómo se adultera el alimento. El recuadro final que acompaña al artículo, es una niña como de tres años de edad con vestido blanco y pelo cortito que toma un vaso con leche, colocada ante una mesa que tiene varios manteles (uno blanco y otro floreado) con su plato, una charola de pan de dulce y al fondo se observa un mueble de comedor. Es esta imagen la que nos confirma que fue Enrique Díaz el autor del fotorreportaje, ya que si bien en el artículo no aparece crédito autoral, la hija menor de Díaz, Guadalupe, narró ese grato recuerdo que conserva de posar para que su padre pudiera realizar el trabajo encargado.

Estas gráficas, a diferencia de las que acompañan a "Monopolios", tienen un contexto que permite comprender el tema del artículo o la actividad de los personajes que en él intervinieron. En cada una de ellas, el fundador de Fotografías de Actualidad procuró mostrar diversos ángulos, desde los generales hasta los acercamientos, de tal manera que la nota periodística fuera atractiva y a la vez las imágenes presentaran una especie de resumen sobre el contenido principal del material textual.

"¡¡Lotería!!" es uno de los reportajes que por sus características gráficas se convierte en uno de los más destacados del trabajo de Enrique Díaz.²⁴ En su texto, *Gliebb* -sobrenombre con el que escribía

²⁴ Todo, número 46, 17 de julio de 1934, s. n. págs.

este reportero-²⁵ hace una crítica social sobre ese juego de mesa tan extendido en la ciudad de México y de cómo resulta atractivo para las clases populares jugar con la esperanza de ganar unos pocos centavos, pero son saqueados por los organizadores de las 20 loterías de la zona metropolitana. El cálculo que realiza el autor es de cerca de ocho mil personas que juegan las tablas, en diferentes lugares de la ciudad, con fichas cilíndricas, cartones y globos, en unas barracas con techos de lona, bancas y mesas de madera. Es decir la inversión mínima y las mayores ganancias.

Es uno de los primeros fotorreportajes que Palavicini le publica a Enrique Díaz, con una mayor cantidad de imágenes, que incluso se entrelazan con el texto y complementan el ensayo. (Fotos 120, 121 y 122). De esta manera los pies de foto también se convierten en parte sustancial del mismo. En una de ellas aparece en primer plano la espalda de dos policías, al fondo se ven fuera de foco, pero se distingue a los jugadores en la lotería, y se hace la alusión siguiente: "De la seducción de las loterías de cartones no se salva ni el soldado ni el oficial gendarme".

En otra imagen, se aprecia a una niña que se talla los ojos; al fondo aparece una mujer con su chal en la cabeza, que expresa un gesto de verdadera preocupación en la mirada; se lee al pie de foto: "Esta niña que llora seguramente por haber perdido en la carpa de la lotería de cartones el dinero de algún mandado, completa el ambiente pintoresco que presenta este reportaje". En otro recuadro aparece un obrero con su overol ya muy usado, trae una cuerda enredada en el

²⁵ Agradezco la ayuda proporcionada por el investigador Sergio Márquez Acevedo, de la Hemeroteca Nacional, para reconocer el verdadero nombre de este articulista, pero hasta ahora no se ha podido localizar.

cuerpo y tiene una leyenda aún más crítica: "Los veinte centavos que ganó este 'mecapalero' por descargar media tonelada de harina, se están jugando a la buena o mala suerte".

Aunque estas fotografías son ilustrativas de las actitudes de los jugadores, sobresalen otras por el gesto de los personajes y la manera de componer la imagen. Entre ellas, una en que aparece una mujer embarazada, envuelta en su rebozo, con su canasto que contiene la compra del día; está concentrada buscando algunos centavos en su monedero, ante la puerta de entrada de la carpa. Asimismo, es excelente la toma de tres jovencitos que juegan con una sola carta; se puede apreciar que van vestidos con sus overoles, camisas y unas gorras muy usadas. Uno de los chicos, sentado, con su trompo en la mano izquierda, se muerde los labios, verdaderamente concentrado en el juego. El mayor de ellos, de pie mira al más pequeño colocar los granos de maíz en las casillas "cantadas". Estas fotografías son excelentes porque son muy representativas por los gestos, las actitudes y las ropas, del tipo social de personajes que acudían a la lotería. Cobran mayor interés porque el fotógrafo capturó con frescura la escena, sin que se note la presencia intimidatoria de la cámara. Esta serie de doce fotografías es un valioso documento de las condiciones del juego de las loterías, por lo que constituye un material gráfico que, sin el texto, tiene una autonomía propia.

Bajo el título de: "Las mujeres al margen del salario mínimo" ²⁶ Luis F. Bustamante publicó un artículo con varias gráficas realizadas por Díaz Reyna, que habla sobre las condiciones de explotación en el mercado de trabajo para las mujeres, y cómo ante la falta de

²⁶ Todo, número 65, 27 de noviembre de 1934, s. n. págs.

LOTERIA!!

Reportaje de LISBON

En la gran sala del Casino de Lisboa, el ruido de las loterías callejeras se mezcla con el de las máquinas de juego. Los jugadores se agitan, algunos con la boca abierta, otros con los ojos cerrados, esperando el momento de la extracción de los números. El ambiente es de expectación y emoción.

La lotería callejera es un fenómeno social que ha existido desde tiempos antiguos. En Lisboa, esta actividad se realiza en las esquinas de las calles, donde los vendedores ofrecen a los transeúntes la oportunidad de ganar dinero con un pequeño sacrificio. El juego es simple y accesible para todos los estratos sociales.

Los jugadores se agitan, algunos con la boca abierta, otros con los ojos cerrados, esperando el momento de la extracción de los números. El ambiente es de expectación y emoción. Este juego callejero es una tradición que persiste en la ciudad de Lisboa, reflejando el espíritu de esperanza y deseo de cambio de suerte que caracteriza a esta actividad.



FOTO 120

FOTO 121

Un ilustrativo fotorreportaje de Enrique Díaz, sobre las loterías callejeras. Todo. 1934. HN.



FOTO 122



oportunidades se ven en la necesidad de emplearse en las entonces recién abiertas cervecerías de la ciudad de México, en el penoso trabajo de ficheras. (Fotos 123, 124, 125, 126 y 127).

Las fotografías son de una gran calidad estética por la manera de componer la estructura interna de las imágenes. En la primera de ellas, Díaz Reyna recortó los rostros de las mujeres; presenta sólo las piernas cubiertas por medias -algunas son blancas y sedosas-, los zapatos de tacón -entre los que destacan los de traba al tobillo-, y los cortos vestidos que las engalanan. Una de las intenciones probables del fotógrafo era subrayar la presencia de esas mujeres en el negocio a partir de mostrar lo que resultaba atractivo para la clientela: el cuerpo. Es posible suponer que no era necesario guardar el anonimato de las trabajadoras, ya que en las siguientes imágenes se ven los rostros de ellas con algunos clientes. en otra foto colocó a un grupo de jóvenes en semicírculo, todas con sus manos sobre el regazo, sin molestarse ni ocultarse. Ahora ya es posible reconocer a la dueña de las medias blancas y los zapatos con traba al tobillo, pero también se observan algunas otras con vestidos más modestos y sencillos.

En otra gráfica aparece más de cerca una de las chicas, en donde se hace evidente su corta edad, trae un vestido oscuro que tiene un gran moño al frente y un cigarrillo en la mano. Esta trabajadora está sentada con otros personajes, pero su rostro se destaca de los demás ya que ve directo a la cámara del fotógrafo, no gesticula ni se molesta, sólo voltea y permanece quieta para la toma, al contrario de otras dos mujeres tomadas en su mesa con el cantinero. Una se ve que es mayor, con la boca pintada de un color subido; con un vestido a cuadros y grandes aretes que la cortedad de



El grupo de mujeres que se ven en esta fotografía, perteneciente a la serie 'Las mujeres al margen', se encuentran en un momento de su vida cotidiana. La imagen captura la esencia de su existencia en un entorno urbano de la época.

LAS MUJERES AL MARGEN I

SALARIO MINIMO

El caso de las 'muchachas de buena presencia'



RESTAURANTE
E. DIAZ

El grupo de mujeres que se ven en esta fotografía, perteneciente a la serie 'Las mujeres al margen', se encuentran en un momento de su vida cotidiana. La imagen captura la esencia de su existencia en un entorno urbano de la época.

FOTO 123

Fotos: E. Díaz. Nacen las cervecerías de la ciudad de México, Todo. 1934. HN

FOTO 124

Fotorreportaje: E. Díaz. Reveladoras imágenes de las condiciones de trabajo de las ficheras en la ciudad de México. Todo. 1934. HN



El grupo de mujeres que se ven en esta fotografía, perteneciente a la serie 'Las mujeres al margen', se encuentran en un momento de su vida cotidiana. La imagen captura la esencia de su existencia en un entorno urbano de la época.



El grupo de mujeres que se ven en esta fotografía, perteneciente a la serie 'Las mujeres al margen', se encuentran en un momento de su vida cotidiana. La imagen captura la esencia de su existencia en un entorno urbano de la época.

su cabello no logra cubrir. Vé directo a la cámara de Díaz pero con la cabeza de lado, la mirada no es franca sino de desconfianza. La mujer que se encuentra a su lado, casi una niña, se cubre parte del rostro con su saco corto, por lo que sólo se asoman un par de ojos, que muestran cierto candor. El deseo de esta jovencita de conservar el anonimato no le impide querer participar activamente con el fotógrafo, ya que muestra a la cámara una botella de cerveza vacía. En el caso de estas mujeres las medias no dejan de tener un sentido gráfico importante, pues en ambos casos son de baja calidad, muy gruesas y se enredan en el tobillo formando pequeñas bolsas; además se tuercen hasta llegar a las piernas, se ven deterioradas y muy usadas. Los zapatos también muestran un uso considerable, por lo que se convierten en un punto de atención ineludible y resalta por contraste, las diferencias sociales que existían en el interior de esos establecimientos comerciales.

Una de las fotografías que ocupan mayor espacio en las páginas del artículo, es una toma en la barra de la cervecería, donde se encuentran colocadas algunas de las trabajadoras. Casi todas levantan la botella de cerveza en una especie de brindis con el fotógrafo. Sólo una de las muchachas, de grandes ojos, no mira a la cámara. Es ella quien resulta la más atractiva por su vestido blanco, su cabello corto con un pequeño chino que cae sobre su frente. Es justamente esa mirada al vacío lo que impregna la imagen de un cierto aire de tristeza y soledad, aunado a que ninguna de las chicas sonríe, apenas se boceta un gesto amable, entre serios y adustos rostros.

A Enrique Díaz no le debió de haber sido difícil realizar este fotorreportaje, ya que desde la década anterior era común que él

visitara cabarets y carpas para realizar tomas de las actrices o los personajes que los frecuentaban. Familiarizado con el ambiente y con el trato amable que siempre prodigaba, resulta comprensible que tuviera un fácil acceso y que las mujeres del lugar no rechazaran su presencia.

De otra índole son los reportajes de *Gliebb*: "Gasolina, choferes y gendarmes"²⁷ y "México sin 'tostón la dejada'"²⁸, realizado por Jorge Piñó Sandoval, los cuales tratan el problema de la huelga de transportistas por el encarecimiento de la gasolina. (Fotos 128 y 129). En ambas ocasiones Enrique Díaz cubrió los eventos, que muestran las facciones en contienda. En las fotografías se pueden apreciar a los integrantes del comité de huelga, los mítines y manifestaciones y la actitud de los policías en los enfrentamientos con los huelguistas. Además fueron publicadas las imágenes de algunos de los heridos de ambos bandos, así como los choferes detenidos y luego enviados a las Islas Marías. Estos fotorreportajes son interesantes porque muestran el momento álgido de la contienda y porque se publica a manera de ensayo una nota informativa de índole social, política y económica de suma actualidad en su momento.

²⁷ Gliebb, "Gasolina, choferes y gendarmes", en Todo, número 48, 31 de julio de 1934, s. n. págs..

²⁸ Jorge Piñó Sandoval, "México sin 'tostón la dejada'", en Todo, núm. 77, 19 de febrero de 1935, s. n. págs.



FOTO 128

En Todo Enrique Díaz y asociados
transitaron de las notas gráficas
al fotorrepotaje. 1934- 1935. HN



FOTO 129

Las exclusivas y las fotoportadas

El reconocimiento y prestigio de Díaz en Todo fue notorio cuando logró un fotorreportaje exclusivo, para coraje de muchos y deleite propio. A manera de nota introductoria y al estilo de pie de página, se lee:

Nuestro fotógrafo Enrique Díaz, siempre oportuno, ha logrado para TODO la información gráfica exclusiva que publicamos en estas páginas y que muestra al presidente de la República saliendo del acuerdo colectivo del Gabinete realizado la semana anterior, y a los secretarios de estado acudiendo a él. Un triunfo que nos anotamos con justicia. ²⁹

Una secuencia de trece imágenes con pequeños pies de foto añaden con fuerte sarcasmo:

El presidente de la República general Lázaro Cárdenas y su secretario particular, inician la retirada después del acuerdo colectivo.

El secretario de agricultura, con corbata blanca, parece inaugurar la primavera.

El secretario de economía y el del PNR llegan sonrientes, confiados...con la mano en la bolsa.

El secretario de Relaciones Exteriores llega dispuesto a preguntar, tal vez, cómo pueden arreglarse las cosas de afuera en la relación con las de adentro.

El secretario de Guerra filosóficamente enciende un cigarro...

El secretario de Gobernación llega con paso deportivo (necesita una buena musculatura para cargar enorme cartera) y el director de El Nacional adscrito al gabinete, llega a oír, para poder decir...

En el patio de Palacio Nacional los imponentes carruajes esperan a que termine el acuerdo.

Ellos no tienen prisa...

²⁹ Todo, número 81, 19 de marzo de 1935, s. n. págs.

El secretario de Comunicaciones y el jefe del Departamento llegan juntos sin carteras.

El secretario de Educación llega corriendo. No quiere llegar tarde.

Entretanto, estos dos ciudadanos aborígenes, probablemente de Guerrero, esperan el fin del acuerdo para entrevistar al General Cárdenas.

La última gráfica da cuenta así de la exclusiva:

"Los fotógrafos de prensa, defraudados en su empeño de tomar al Gabinete reunido deciden *posar* ellos mismos. Pero ya la cámara de TODO les había comido el mandado".

En la fotografía aparece Enrique Díaz con su gran cámara de placas formato 5 x 7 pulgadas y una maleta al hombro. A su lado hay varios fotógrafos de prensa, entre los que se distingue a Agustín Víctor Casasola, quien también lleva su pesado equipo y un gran tripié de madera.

La experiencia paulatina de Díaz, Delgado y Zendejas en Todo, les permitió transformar poco a poco su concepción fotográfica. La necesidad de cubrir semanalmente los diferentes fotorreportajes los condujo a modificar también la manera de hacer sus gráficas semanales. Es posible apreciar cómo aparecen signos distintivos y cómo coexisten con el estilo anterior.

Es notable esta diferencia si comparamos tres fotografías que realizaron con motivo de la repartición de juguetes el 6 de enero de 1935.³⁰ Una de ellas, fue realizada en una vecindad del centro de la ciudad de México, después de que el rentista del lugar les repartió los regalos a los hijos de los habitantes. (Foto 130). Es una gráfica de

³⁰ Todo, número 71, 8 de enero de 1935, s. n. págs.

grupo, donde los dueños de las viviendas fueron colocados por los fotógrafos en el extremo izquierdo; posan con algunos de los jóvenes que habitan el lugar. El Dr. Ramie Solé - el dueño- viste de traje y realiza un ademán curioso con la mano al juntar los dedos y delicadamente colocarla a un lado del rostro. La esposa trae un sombrero, pero se movió en el momento de disparar el obturador, por lo que salió borrosa. Se distinguen a partir de los trajes las poses y las actitudes que presentan ante la cámara. Algunos de los niños traen entre sus manos los regalos, pero en la mayoría el rostro no asoma ni un gesto de alegría o júbilo y aunque posan también para el fotógrafo lo miran con rostros serios y gestos de desconfianza o desconcierto. Es esta una imagen muy al estilo de los años anteriores, en donde podemos observar que no se tomó una actitud natural o espontánea del momento de la entrega de los regalos y se buscó una imagen posada que incluso se ve muy forzada.

En otra gráfica se tomó la entrega de los presentes en el edificio de Correos, a beneficio de los hijos de los carteros. En este caso se ve cómo desde una tarima alta las autoridades correspondientes extienden su mano con algún paquete para los pequeños. Un joven cartero uniformado se acerca con sus dos hijos al podio, a uno lo lleva de la mano y al otro cargando. Al mismo tiempo se ve a dos jovencitos que extienden sus brazos para alcanzar al que entrega los regalos. Estos dos chicos traen sus ropas sucias y deterioradas; se les nota además un gesto de angustia en los rostros. Por encima de ellos se ve una larga fila de hombres que traen los presentes para su entrega. Esta representación es notoria por el ángulo, la composición y el encuadre en que fue tomada, ya que evidencia la distancia entre



FOTO 130

*Aquí las notas gráficas
mostraron tres historias
diferentes del día de Reyes
Todo. 1935. HN.*

los de "arriba" y los de "abajo", subrayando las diferencias de clase y la pobreza aguda que persistía.

En el Centro Vasco los niños también recibieron regalos, pero además les llevaron un espectáculo para amenizar la fiesta. La gráfica realizada por Díaz y asociados muestra en el primer plano la sonrisa chimuela de un ventrílocuo con su muñeco y al fondo aparecen las caritas sonrientes de los pequeños asistentes. En la parte inferior de la gráfica es notorio que algunos de los espectadores se asomaron a la cámara confiados y deseosos de salir en la toma. Oscuros sombreros, gruesos abrigos y elegantes trajes relucen por doquier, acompañados de los arreglos navideños que decoran el lugar.

Estas fotografías tiene la singularidad de mostrar tres aspectos diferentes de un mismo acontecimiento. El contraste de clase se agudiza por la forma en que las reunieron para publicarlas, mostrando a los hijos de empleados, los pequeños del Centro Vasco y los niños de una vecindad; pero también son notorias por la manera en que fueron capturadas las imágenes al incluir elementos que rodean a las escenas. Dos de ellas están tomadas en un momento de mayor espontaneidad y otra es posada. Esta forma diferente de solución gráfica puede deberse a las condiciones mismas en que fue realizada, pero también puede responder a las intenciones del fotógrafo. Se sabe que para Díaz no era ningún problema poner a la gente a posar para sus tomas, pero la experiencia acumulada en fotorreportajes le permitió realizar otras gráficas más descriptivas y naturales del momento.

Para 1935 Félix F. Palavicini empieza a introducir una nueva presentación a su revista, a partir de las portadas fotográficas que se refieren directamente a algún acontecimiento social o político importante de la semana, alternando con su costumbre de incluir a actrices mexicanas o extranjeras.

Una de las primeras fotografías que Díaz logra colocar en la portada de Todo es sobre la corrida de la Covadonga, el 5 de marzo de 1935.³¹ Es un acercamiento de medio cuerpo de dos guapas manolas que se presentaron a la fiesta. Una trae una flor en la boca y sonríe directo a la cámara; la otra fue captada con gesto de azoro en el rostro.

En complicidad con el editor, el fotorreportero Díaz va publicando poco a poco más portadas para ese semanario, como la trágica imagen de las familias afectadas por una terrible tromba en San Pedro Atocpan y San Gregorio Atlapulco, en Xochimilco³², o bien el retrato a plena carcajada de "Mister R. L. Hill", el entonces presidente del Rotary International, quien aparece vestido de charro mexicano con su jorongo y dos alegres chinas poblanas a su lado³³; o la guapa Carmelita Stanley bailando en la fiesta rotaria del Country Club,³⁴ y la memorable fotografía de un famoso actor de Hollywood, atrapado por la cámara de Díaz en su cuarto del Hotel Regis en la ciudad de México: Clark Gable en calcetines, sonriente y desenfadado ante el disparo del obturador.³⁵ (Foto 131).

³¹ Todo, número 79, 5 de marzo de 1935, portada.

³² Todo, número 93, 11 de junio de 1935, portada.

³³ Todo, número 94, 18 de junio de 1935, portada.

³⁴ Todo, número 95, 25 de junio de 1935, portada.

³⁵ Todo, número 110, 8 octubre de 1935, portada.



FOTO 131

La cámara indiscreta de Enrique Díaz capturó a Clark Gable en calzetines, en un conocido hotel de la ciudad de México. Todo. 1935. HN

Lo atractivo de estas imágenes se debe no sólo al inusual tamaño en que fueron amplificadas para la portada, sino también al tema elegido y la forma de resolverlo gráficamente.

Además de estos materiales, en 1936 aparecen en la publicación unos reportajes históricos para los cuales Díaz y asociados realizan reproducciones fotográficas de imágenes concernientes a Francisco I. Madero, Aquiles Serdán y Francisco Villa, entre otros, para lo cual fueron formando un archivo histórico que con el tiempo se incrementó y pasó a ser otra vertiente de trabajo importante para la agencia.

El Semanario Enciclopédico Todo, fue cobrando mayor prestigio y circulación nacional (el tiraje semanal para 1935 era de alrededor de 72 mil ejemplares). Al mismo tiempo se comprometió más con los acontecimientos políticos internacionales y claramente toma una actitud antiestalinista. Por ello, entre sus páginas aparecen varios artículos dedicados a la política de la Unión Soviética y para 1937 también cubrirán las noticias relacionadas con Trotsky y su asilo político en México.

Edwin K. Troutt escribió el ensayo periodístico: "Que abra sus ojos el mundo...", para el cual los socios de Fotografías de Actualidad amplificaron una atractiva gráfica del jardín de la casa del militante comunista en Coyoacán, en el pie de foto se puede leer: "Leon Trotsky hablando al micrófono y posando ante el *cameraman* de una compañía cinematográfica de Estados Unidos para un film que será exhibido en todo el mundo".³⁶ La imagen debe haber sido tomada por Luis Zendejas o Enrique Delgado, ya que Díaz aparece retratado

³⁶ Todo, número 179, 9 febrero de 1937, s. n. págs.

mientras escuchaba el discurso de Trotsky, quien habla de pie frente a su escaso público.

Unas de las imágenes características que desarrolló Díaz a lo largo de su carrera profesional son las fotografías de los desfiles. Desde los años veintes se le notaba un gusto particular por cubrir ese tipo de eventos, pero durante la época que trabajó para Palavicini, logró publicarlos con frecuencia. Destacan los Primeros de Mayo, el desfile militar del 16 de septiembre, así como el deportivo del 20 de noviembre, entre otras festividades.³⁷ Estas gráficas se volvieron un estilo particular de Díaz que en su modo de concebirlas y realizarlas varió muy poco a través de los años, y a través de las diferentes publicaciones para las cuales trabajó.

Sobresalen varios tipos de ángulos y encuadres que Díaz privilegiaba en los diferentes desfiles y que con el tiempo se convirtieron en una especie de fórmula de realización. Prefería las tomas generales, sobre todo en la Plaza de la Constitución, donde procuraba capturar las escenas que presentaran algunas formas geometrizadas. Díaz abría el ángulo de su cámara y tomaba a los participantes cuando creaban juegos visuales geometrizados de líneas horizontales, verticales o diagonales que se creaban con las largas hileras de las tablas gimnásticas o las demostraciones militares. Pero también hacía acercamientos a los espectadores, procurando obtener imágenes características y festivas, como las gráficas de la gente aglomerada sobre los monumentos o conjuntos escultóricos por donde pasaban los participantes.

³⁷ En el Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García, (AGN), están los negativos del Primero de mayo de 1934 (subcaja 48/1). Aunque están señalados en el archivo como de 1935, se publicaron en la revista Todo en 1934.

Un poco de Todo

El trabajo desarrollado por los miembros de Fotografías de Actualidad para la revista Todo, abarcó diferentes vertientes fotográficas que empezaron a tener un importante auge en la época, reproducciones de imágenes históricas, retratos y portadas, notas gráficas y hasta los más complejos fotorreportajes. Esta labor estuvo vinculado al proyecto editorial de Félix F. Palavicini, que en el periodo posrevolucionario va definiendo una opción política matizada por la diversidad de posiciones que empieza a crear la sociedad. La transición política del maximato al cardenismo, también lo van llevando a una posición liberal, independiente, simpatizante de los comunistas (no militante) y antiestalinista. Es claro que en su revista presenta artículos en contra de la explotación, la pobreza, la injusticia, en su acepción más amplia del término, pero a la vez es un agente muy crítico del cardenismo.

Todo quería satisfacer una serie de necesidades informativas y a la vez mantener y extenderse con un público determinado. Vinculados a los intereses editoriales y a sus propios intereses profesionales Díaz, Delgado y Zendejas procuraron transformar su discurso gráfico para satisfacer esa demanda laboral. A la vez, Enrique Díaz va más allá al buscar un modo de sobrevivencia, procura obtener prestigio y reconocimiento por lo que paulatinamente va llegando a los diferentes espacios que la revista le ofrece para publicación. Los miembros de Fotografías de Actualidad

se van especializando en ciertos temas y van creando una forma determinada de trabajo que los va diferenciando de la mayoría de sus compañeros. Por ejemplo: Ismael Casasola reportea, además de cuestiones urbanas, temas etnológicos y le gusta el retrato de los tipos indígenas, que es un género en el que Díaz asociados no incursionan. También Luis Márquez prefiere los temas folklóricos y recrea imágenes con los trajes, las festividades y las fiestas locales. En Manuel Alvarez Bravo, se encuentra un intención más artística, con fuertes elementos de contraste, parodia o surrealistas que hacen de la imagen un discurso personalizado, una opinión particular más que noticiosa de la ciudad y sus personajes.

En los años treinta (...) don Manuel Alvarez Bravo realizó algunas de sus obras más destacadas; este periodo se distingue de otros en virtud de una iluminación contrastada y barroca. A esta década corresponde la creación de lo que podríamos denominar misterios visuales, fundamentados en una composición de ejes precisos, diagonales o verticales y en la repetición de ritmos circulares. En esos años, también explora distintos temas del paisaje marino y del campo y capta personajes de distintas comunidades indígenas, habitantes de pequeños pueblos. Como todo gran artista, parte de elementos aparentemente sencillos en los que reacomoda la realidad, que adquiere, en ocasiones, un aire fantástico.³⁸

Por otro lado, en las fotografías de Guillermo Kahlo, se evidencia una solución formal más estetizante, preocupada por obtener una alta calidad en el claroscuro, los altos contrastes, la composición perfectamente alineada y equilibrada de los monumentos y edificios públicos de México, principalmente. Para

³⁸ R. Eder. "El arte de Alvarez Bravo en los años treinta", en Luna Córnea. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, núm. 1, invierno de 1992-1993, págs. 10-11.

Agustín Jiménez la fotografía fija se había convertido en un reto conceptual, compositivo, geométrico y fundamentalmente artístico (poco después se dedicó a la cámara cinematográfica al lado de Fernando de Fuentes).

Jiménez se encontraba transformando la tradicional imagen fotográfica. No sólo aquellos planos cerrados en donde evidenciaba texturas y formas a partir de un gran acercamiento y con los que lograba llegar a la abstracción, sino también en varias imágenes en las que él mismo intervenía para lograr la composición precisa. Esta era, entonces una gramática que cometía el gran pecado de trabajar, elegir y componer estructuras fotográficas de acuerdo al propio interés del fotógrafo. Un procedimiento estético que no tenía antecedentes en lo que hasta entonces se había hecho en la fotografía.³⁹

En síntesis, los fotógrafos que colaboraban para Todo tenía acceso a un espacio particular y una forma de desarrollo personal.⁴⁰ La línea editorial parece no intervenir directamente con las intenciones discursivas de cada autor, sino que al contrario da pie y motiva el desarrollo profesional y expresivo de sus fotógrafos. Por ello, los reporteros gráficos de Donceles 56 pudieron evolucionar en un discurso propio y continuar trabajando sus temas y ahondar y evolucionar más en sus formas particulares de trabajo.

Si las necesidades de la época y el desarrollo de mejores tecnologías para la reproducción fotográfica permiten ir más allá de realizar una imagen estática y posada, Enrique Díaz y asociados

³⁹ J. A. Rodríguez. *Op.Cit.*, pág. 74.

⁴⁰ Cada uno de estos fotógrafos merece por separado un estudio concienzudo en torno a la obra publicada en esta revista. Aquí se bocetan algunas características para acentuar las diferencias de la obra de unos y otros, aunque se comprende la necesidad de una revisión más sistemática que sale de los límites temáticos de este trabajo.

aprovechan esas condiciones para transformar su discurso gráfico. La experiencia en el trabajo, al igual que la confrontación con las gráficas de otros fotógrafos contemporáneos y coetáneos, les dieron a los miembros de Fotografías de Actualidad la posibilidad de empezar a transformar su discurso visual, a enriquecerlo con elementos narrativos, sintéticos o descriptivos que alternan y se distinguen de aquellas fotografías que realizaron en la década anterior. (Fotos 132 y 133).

En tan sólo cuatro años, Díaz y sus socios crecieron profesionalmente al lado de Palavicini, donde publicaron sencillas y modestas imágenes hasta lograr reportajes exclusivos y sensacionales. En 1937 Todo pasó de manos de Palavicini a la Cooperativa de Fotógrafos y Rotógrafos Unidos, Sociedad Corporativa. La participación de Díaz, Delgado y Zendejas para ese semanario disminuyó considerablemente, debido a que fueron contratados como reporteros principales para otra revista que en ese momento surgía como una nueva alternativa del periodismo mexicano, el semanario ilustrado Hoy, con Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo al frente de la misma.



FOTO 132

*Retatos de personal de la revista
 Todo, en su primer aniversario.
 1934. HN.*

TODO

¿QUIENES hacen TODO, la gran revista enciclopédica de México que en esta semana cumple un año de vida! ¿Quiénes son los que colaboran en esta empresa editorial que, batuyendo todos los récords, ganó el favor del público en sólo los días de una semana?

En la capacidad del esfuerzo colectivo ya conoce el gran público a quienes colaboran en TODO. Un año de fructífero labor se ha encargado de hacer la mejor presentación. Pero queremos ahora dar a conocer individualmente a todo el numeroso personal que, en una u otra forma, ya sobre la máquina de escribir o con la cámara del fotógrafo, ya actuando en estrecha colaboración literaria o dando forma material, en los talleres de complicado mecanismo, al pensamiento y a las fugaces vibraciones del momento, ya organizando la eficaz distribución de TODO entre sus decenas de miles de lectores, ha hecho posible en México la revista moderna y ágil de bajo precio y de alta calidad.

Aparecen, pues, en estas páginas que el público verá con agrado, porque el público siempre gusta de saber quiénes hacen lo que al público gusta, los nombres y los nombres de todos los presentes que en un campo o en otro contribuyeron a esta revista, desde los chicos entusiastas de la Unión de Fero y Reconstruadores Mexicanos, con cuyo concurso se inició el esfuerzo editorial que TODO representa, hasta el infatigable grupo de voluntarios y los nuevos colaboradores que típicamente han nacido en su torno al del "po veterano" de la mejor revista de México.

En este primer aniversario, la Redacción de TODO recuerda ante el público lector una promesa que fuertemente cumplida en diez meses de labor: **MEJORAR CONTINUAMENTE MEJORAR EL CONTENIDO Y LA PRESENTACION DE LA REVISTA.**

Queremos haber hecho un esfuerzo editorial desde nuestro número inicial del 5 de septiembre de 1933 pero —y esto es lo mejor garantía que se puede ofrecer los colaboradores de TODO— siempre conscientes de que todo esto queda mucho por hacer. Y en próximos meses aparecerán nuevos esfuerzos, con el entusiasmo del día logrado y con la ambición de nuevos éxitos.

Al servicio del público está TODO. Y una constante comprobación de su indeclinable, en el balance de un primer año de vida, que el público está con TODO.



FOTO 133

En el primer aniversario de su fundación *Todo* presentó a los colaboradores que hacían posible la publicación de: "la revista moderna y ágil, de bajo precio y calidad". Enrique Díaz, Enrique Delgado y Luis Zendejas aparecen entre los retratos de otros periodistas, redactores, correctores, dibujantes y fotógrafos. *Todo*. 1934. HN

VII. EL FOTORREPORTAJE:

UN ESTILO DISTINTIVO



FOTO 134



Foto 135

Vida civil: fotoportadas de Enrique Díaz. Hoy. 1937-1938. BMOB



FOTO 136



FOTO 137

Nace Hoy

Una noche del mes de julio de 1936, en Los Angeles California, dos periodistas tabasqueños comentaban la necesidad de crear en México una publicación que estuviera a la altura del crecimiento y modernización de su país. Se extrañaban de que no existiera una revista que satisficiera la demanda social de información ni podían reconocer las posibles causas de esta situación debido a una década de larga ausencia en el medio editorial mexicano.¹

Regino Hernández Llergo dirigió desde 1926 el periódico La Opinión en la capital angelina, al lado de Ignacio E. Lozano. Según las palabras del propio José Pagés Llergo, quien fuera el jefe de redacción, el diario aplastó a los otros periódicos locales de habla hispana y "había levantado el más vigoroso baluarte del periodismo mexicano en los Estados Unidos".²

Los periodistas Hernández Llergo y Pagés Llergo en aquella noche de julio, encendieron lo motores para echar andar una nueva empresa y regresar a su país para lograr una meta que parecía una locura. El 19 de diciembre, también de 1936, renunciaron a sus puestos en el periódico y sus compañeros les realizaron una calurosa y "fúnebre" despedida.

A tan sólo dos meses de haber llegado a la ciudad de México, el 27 de febrero de 1937, los periodistas presentaron al público Hoy, la nueva revista de información, de la Editorial Actualidades, impresa

¹ José Pagés Llergo. "Como nació esta revista", en Hoy, núm. 1, 27 febrero de 1937, pág. 53.

² Idem.

en los Talleres de Rotograbadores y Fotograbadores Unidos, S. C. L. El director general de la nueva publicación, Regino Hernández, y el jefe de redacción, José Pagés, mostraban las buenas relaciones amistosas y de trabajo que habían dejado en Estados Unidos al escribir con tinta fresca: "Los editores de Hoy dedican este primer número, con todo cariño, al personal del diario mexicano La Opinión, de los Angeles, California".³

Hoy, como se lo habían propuesto sus creadores, transformó las políticas editoriales que hasta ese momento se habían realizado. Le dieron un lugar prioritario a la imagen, que tenía un espacio sin igual y mayor a las publicaciones que le antecedieron, usando un gran sentido del humor. De tal suerte, que incluso crearon secciones eminentemente gráficas, con escasos pies de foto. Además, sus editores procuraron establecer un diálogo entre las diferentes fuerzas de izquierda y derecha, que tanto en el mundo como en nuestra cardenista nación se presentaban con gran vigor. Para ello contrataron a los mejores periodistas, articulistas y escritores del momento. Al decir de los Llergo:

Todos estos personajes, que seguramente se repelen los unos a los otros, producen con su conjunto revuelto, la visión exacta del país en convulsión. México actual se compone también de elementos disímolos y antagónicos: el país se refleja lo mismo en un artículo cáustico de Luis Cabrera, que en una tonada quejumbrosa de Agustín Lara; en una conferencia filosófica de Antonio Caso, que en una crónica taurina a propósito de la última faena de "Armillita"... El alma nacional se reparte y aparece por fragmentos, lo mismo en la cumbre del pensamiento, que en el corazón de las clases bajas...La mezcla

³ Ibid., pág. 7.

extraña de lo excelso y lo terrible es lo que refleja con exactitud la idiosincrasia mexicana.⁴

La idea de los periodistas tabasqueños era plasmar la actualidad nacional desde diferentes perspectivas, porque: "En semejantes circunstancias, quien cierre los ojos a lo que pasa afuera de las fronteras de su Patria, se queda ciego dentro de su propia casa. Es por ello que Hoy tendrá abiertas sus ventanas a todas las corrientes de la vida universal".⁵

La posición política de los fundadores de Hoy era muy semejante a la de Félix F. Palavicini. Se proclamaban abiertamente seguidores de una tendencia del centro. Procuraban mantener la objetividad periodística y evitaban tomar partido o inclinarse abiertamente por alguna vertiente ideológica. Para justificar su actitud, hacían metáforas y comparaciones con la naturaleza y la formación humana, planteando que de un árbol lo más importante es el tronco y no las ramas.

En el organismo humano, el corazón no está en el brazo derecho ni en el izquierdo, sino en el tórax. El cerebro tampoco se entrega a ningún lado, sino que domina desde arriba todo el cuerpo humano. Por eso nuestra Revista (sic), colocada en un plano de serenidad, respetará todos los credos y será un receptáculo para todas las ideas.⁶

La capacidad editorial, la experiencia valorada, el conocimiento del medio periodístico, les permitió crear una de las más importantes

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

revistas de circulación nacional de su época. La idea, a tan sólo siete meses de habérselo propuesto, ya estaba en marcha y como lo prometieron, la revista reunió en su seno a una gran diversidad de escritores y periodistas que cumplió cabalmente con el papel de dar una visión más amplia, polémica y controvertida de la vida nacional.

Entre los colaboradores permanentes de Hoy se encontraba Salvador Novo con su columna anónima: "La Semana Pasada", donde realizaba comentarios y acotaciones de los sucesos más sobresalientes, con ese acento sarcástico y directo que lo caracterizó; Xavier Villaurrutia con fascinantes artículos sobre las más recientes filmaciones en su sección: "Crítica cinematográfica"; Rosario Sansores, encargada de la insustituible parte de sociales; José Barrios Sierra con comentarios en torno a las manifestaciones musicales; Mariano Alcocer escribía sobre los últimos títulos publicados y sus autores; Alfredo Ramírez con su sección "Lo que trae el aire", acerca de las producciones radiofónicas; Carmen Madrigal con una actualizada sección "El hogar y la belleza"; *Nichito* con su "Sol y fibra" taurino; Rasa Seldi tenía a su cargo una de las secciones más polémicas y solicitadas: el consultorio espiritual; Nemesio García Naranjo hacía análisis político de fondo. Manuel Antonio Romero, un izquierdista reconocido, en su columna "Hicieron y Dijeron", presentaba resúmenes de las actividades y comentarios semanales de las izquierdas y derechas del país y del mundo.

Entre los articulistas estaban José Vasconcelos, Narciso Bassols, Antonio Pompa y Pompa, Gerardo Estrada, Salvador Novo -con agudos comentarios políticos en los que ahora sí consignaba su firma- y Luis F. Bustamante, quien también colaboraba en Todo. No podía

faltar un ensayista de primera línea con sus notas periodísticas como el ingeniero Félix F. Palavicini - aún director de Todo-, José Ocaranza, ex-rector de la Universidad Nacional de México y el periodista de El Universal Fernando Ramírez de Aguilar, mejor conocido por su sobrenombre de *Jacobo Dalevuelta*, entre muchos otros.

En cuanto al diseño editorial, los primos Llergo introdujeron una novedad en la época, ya que se propusieron usar el tamaño tabloide (35 x 26.5 cm) -mismo que un año antes había presentado la revista Life en los Estados Unidos-, que en aquel momento resultó ser una verdadera innovación en nuestro país. Además también utilizaron la caricatura política como otro elemento gráfico de humor mordaz. Antonio Arias Bernal (1914-1960) fue de los primeros en colaborar con los periodistas -se dio a conocer en otros semanarios como Presente, El serrotes, El fufurufu y Todo- su tintero creó un estilo peculiar por el que fue reconocido durante años en las publicaciones de Hoy, Mañana y en Siempre!. se convirtió en su director artístico. En agosto de 1939 empezó a realizar las portadas de Hoy, que sustituyeron a las fotografías de Enrique Díaz.⁷

Los textos y las fotografías también tuvieron una buena dosis de originalidad, en lo que se refiere a su diseño y diagramación. Además de usar una gran variedad tipográfica para los títulos y el contenido de los artículos, crearon un espacio compositivo sencillo y sobrio. Estos recursos imprimieron un gran impacto visual a la revista, como es posible verlo en la contundencia y atracción de sus portadas. Utilizaron las fotografías como un recurso también

⁷ Años después Jorge Carreño realizó también las portadas de Siempre!, quedando en su lugar en 1987 Luis Carreño, quien conservó el estilo peculiar del trazo fuerte y manejo de color por planos que usó su antecesor.

informativo, rebasando la convención de imponerles márgenes para delimitarlas y las imprimían a toda plana, asignándoles un espacio tan prioritario y sustancial como a la letra impresa. Solían jugar con el formato de reproducción y así como presentaban a toda página una sola imagen, también colocaban una serie de gráficas que narraban por sí mismas una historia completa, lo cual les asignaba una fuerte presencia y cobraban por sí mismas un discurso informativo y estético propios. (Fotos 134, 135, 136 y 137).

El caso de la sección de la "Historieta supergráfica" es un claro ejemplo de este interés de Regino Hernández y José Pagés por otorgarle un espacio sustancial a las fotografías. La trabajaron principalmente los Casasola, y ocasionalmente Enrique Díaz. Parece ser el antecedente de las fotonovelas actuales. Con una gran dosis de chispa en el guión -que eran unos pequeños pies de foto-, colocaban a lo largo y ancho de la hoja tabloide la secuencia gráfica, la cual era bastante elocuente de la situación por la que atravesaban los personajes en la desenfadada y graciosa historieta. (Foto 138).

Los primos Llergo lograron reunir un equipo de fotógrafos que también compartían su intención de innovar el estilo del trabajo periodístico: Ismael y Gustavo Casasola, Devars, Alfonso Manrique, Kurt Severín, Luis Márquez, Enrique Díaz, Enrique Delgado y Luis Zendejas.

En la revista Todo ya se habían dado modificaciones importantes en lo que respecta a la parte gráfica, pero fue con Hoy donde cobraron una trascendencia para el fotoperiodismo mexicano. El escritor y periodista Edmundo Valadés, quien a los 22 años de edad inició en esta revista su exitosa carrera, dijo al respecto:

La Historieta Supergráfica

UNA GORRA MAS SPORT
 Inaugurada por Salvador Novo y Diana Reyes (Fotografos en Casaca)



FOTO 138

Fotos: Casasola.
 La historieta supergráfica:
 notable antecedente de las
 fotonovelas actuales.
 Hoy. 1937. BMOB

FOTO 139

Foto: E. Díaz.
 Salvador Novo "recitaba unos
 versos inofensivos" con su
 característico sentido del
 humor en la fundación
 editorial de Fotograbadores
 y Rotograbadores Unidos, S.C.L.
 Hoy. 1937. BMOB



e Funda la División Editorial de Fotograbadores y Rotograbadores

LA PODEROSA COOPERATIVA DE ARTES
 GRAFICAS PROECTA EDITAR CINCO
 REVISTAS DE PRIMERA CATEGORIA

El grupo de artistas que conforma la poderosa cooperativa de artes graficas proyecta editar cinco revistas de primera categoria. Entre ellas se encuentran: 'El Grabador', 'El Rotograbador', 'El Fotograbador', 'El Dibuñador' y 'El Grabador de Placa'. Estas publicaciones se consideran de gran importancia para el desarrollo de las artes graficas en el pais.

El grupo de artistas que conforma la poderosa cooperativa de artes graficas proyecta editar cinco revistas de primera categoria. Entre ellas se encuentran: 'El Grabador', 'El Rotograbador', 'El Fotograbador', 'El Dibuñador' y 'El Grabador de Placa'. Estas publicaciones se consideran de gran importancia para el desarrollo de las artes graficas en el pais.

La revista Hoy fue muy importante como un órgano renovador, revolucionario, incluso respecto al periodismo mexicano. Don Regino se sintió muy estimulado porque había acabado de aparecer la revista Life y le dio una importancia vital a la fotografía. Una de las cosas que él trajo al periodismo fue la valorización de la fotografía como elemento no tanto de ornato, sino informativo. Todavía, en ese tiempo en las primeras planas de algunos diarios, yo recuerdo El Universal, las fotografías salían muy volátiles, les ponían moñitos. Entonces, entre los fotógrafos que él contrató, estaban el *Gordito* Díaz y su equipo, que eran Zendejas y Delgado...y el otro fue Ismael Casasola de una famosa familia de fotógrafos, ellos eran de la planta de fotógrafos de Hoy: Díaz e Ismael Casasola.⁸

Al procurar dotar de sentido del humor y de fuerza visual a la revista, los dos inquietos periodistas tabasqueños no sólo impactaron el mercado editorial del momento, sino que llegaron a trascender su propia época.

Decisión y voluntad obreras

La Cooperativa de Fotograbadores y Rotograbadores Unidos S. C. I. se creó bajo la tutela del yucateco Armando Manzanilla -quien desde los años veintes se adiestró como fotograbador en los talleres de El Universal, cuando el ingeniero Palavicini era su director. La crisis que sufrió la industria de las artes gráficas a fines en 1929 -a causa de la

⁸ Entrevista realizada al señor Edmundo Valadés el día 1º de febrero de 1994, por Rebeca Monroy Nasr, en sus oficinas del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

recesión y el alza del precio del papel-, dejó a muchos obreros especializados sin empleo. Fue en ese momento, cuando Manzanilla inició un proyecto que contemplaba la creación y apropiación de una cooperativa obrera del rotograbado y fotograbado.

A siete años de haber emprendido este proyecto la cooperativa contaba con más de doscientos miembros y tenía constituida una exitosa compañía editorial. Para septiembre de 1937 publicaban dos importantes revistas: Todo y Vea, las cuales se podían comprar los martes y viernes, respectivamente, en los puestos de periódicos. La revista sabatina Hoy era su más reciente logro:

La prosperidad económica de la cooperativa era la mejor respuesta a las críticas que se habían hecho a los organizadores. Y mientras que era reunido el capital, los cooperativistas, ya convencidos de los beneficios de la sociedad, se disponían a crear la institución que han sostenido por siete años. Los miembros de la cooperativa, trabajando día y noche, levantaban su próximo edificio; y poco a poco fueron adquiriendo la maquinaria para la gran planta de que ahora disponen. Ampliando el contacto con El Universal, Fotograbadores y Rotograbadores Unidos S. C. L., extendió sus operaciones comerciales, instaló sus talleres con amplitud, se convirtió en empresa editora de dos revistas semanarias, y más tarde fundó su División Editorial, en la que quedó incluida la revista Hoy, cuya publicación ha constituido uno de los éxitos periodísticos en México. Fotograbadores y Rotograbadores Unidos es ahora una de las sociedades cooperativas más fuertes en el país.⁹

El 8 de noviembre de 1935 Félix Palavicini inauguró la poderosa rotativa Hob, en donde se imprimiría el diario El Día, mismo

⁹ Vid. s. a. "La cooperativa de Fotograbadores y Rotograbadores Unidos, S. C. L." en Hoy, núm. 32, 2 de octubre de 1937, pág. 73 bis.

del que sería director. En la fotografía del pomposo evento, tomada por Enrique Díaz, aparecía como madrina la esposa del director, la señora Belina H. de Palavicini, y el padrino era el señor Jesús Loera, "oprimiendo el botón que inició la marcha de la rotativa monumental".¹⁰

Casi un año después aparecía esta nota entre las páginas de Todo:

El ingeniero don Félix F. Palavicini, por convenir así a sus intereses renuncia con el presente número a la dirección de la revista Todo, así como a la Empresa Editorial Todo, S. A. Al dejar dicho señor la dirección de Todo, que había venido ocupando desde la fundación de esta revista, cumple el personal todo de este periódico expresar su pena por la separación del que antes que jefe fuera su compañero y amigo, que sólo tuvo atenciones y finezas para cuando tuvimos el gusto de trabajar a sus órdenes.¹¹

Asimismo, se hacía del conocimiento del público que la editorial quedaría en manos de Fotograbadores y Rotograbadores Unidos. Félix Palavicini se retiró de la empresa, aunque no se menciona con claridad los motivos o el por qué; es posible que para dedicarse a la publicación de su diario y a la presidencia del Ateneo de Ciencias y Artes.

En mayo de 1937 en la comida de celebración por la consolidación de Hoy como negocio editorial, también se festejó la fundación de la División Editorial de Fotograbadores y Rotograbadores Unidos S. C. L. El gerente general Armando Manzanilla nombró a Regino Hernández Llergo nuevo director de la División Editorial; éste a su vez hizo de inmediato los nombramientos

¹⁰ Todo, núm. 115, 12 noviembre de 1935, s. n. págs.

¹¹ Todo, núm. 162, 13 octubre 1936, s. n. págs.

conducentes y puso al frente de Todo a José Pagés Llergo. Arturo Cisneros Peña quedó como secretario de la nueva División e Isaac Díaz Araiza, como director del semanario Vea. La continuidad y crecimiento de los proyectos de la Cooperativa se planteó a través de tres nuevas publicaciones, que tendrían cabida en el curso del siguiente trimestre. Durante el convivio Salvador Novo fue retratado por Enrique Díaz en el momento en que "recitaba unos versos 'inofensivos'", al igual lo fue Nemesio García Naranjo, cuando dirigió unas palabras a los alegres comensales.¹² (Foto 139).

El mundo editorial de estas revistas empezaba a perfilar una autonomía importante, en donde la cooperativa ya no requería de obtener de trabajos esporádicos o de otros periódicos para generar sus propios recursos.

Al dar este paso, la Cooperativa de Fotograbadores y Rotograbadores ha tomado en cuenta no solamente su capacidad y sus recursos para producir cinco revistas semanarias, de primera clase, sino el afán de lectura que rápidamente va arraigando en nuestro pueblo, consecuencia lógica de su progreso.¹³

A partir de ese momento, Regino Hernández y José Pagés Llergo empezaron a tener mayor reconocimiento y presencia en el medio editorial, mediante un complejo de medios informativos, que pensaban fortalecer y ampliar.

¹² Hoy, núm. 13, 22 mayo 1937, pág. 17.

¹³ Idem.

Es para ¡Hoy!

De 1933 a 1936 Enrique Díaz continuó trabajando para Félix F. Palavicini y su revista Todo, pero la participación del fotorreportero se redujo para principios de 1937. En su lugar podemos ver imágenes tomadas por Santamaría, Martín Ortiz y Melhado, quienes realizaron portadas e interiores.

La escasez de material de Díaz en Todo no era de extrañar. A partir de febrero de 1937 aparecían en Hoy los fotorreportajes más inusitados y las notas gráficas semanales de Enrique Díaz, Luis Zendejas y Enrique Delgado.

Es probable que Díaz conociera a los periodistas Hernández Llergo y Pagés Llergo desde la década de los veinte. Don Regino trabajó para el diario El Universal (no hay que olvidar que ahí se formó como periodista), y posteriormente llegó a ser el jefe de redacción de ese diario. También, por esa época Hernández Llergo dirigió El Universal Taurino, y es probable que a través de esa publicación conociera a Díaz, quien era un amante de la fiesta brava y gustaba de imprimir sus placas con las corridas de toros, como lo constatamos en su material.¹⁴ Por otro lado, es factible, que el propio Palavicini introdujera al fotorreportero con sus paisanos tabasqueños al momento en que regresaron a México.

¹⁴ Entrevista con el señor Edmundo Valadés el día 1º de febrero de 1994, por Rebeca Monroy Nasr, en sus oficinas del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Sea como fuere, Díaz entró en contacto con los editores de Hoy y establecieron una relación profesional importante. El interés de Regino Hernández y Pagés Llergo con su nueva revista, los llevó a buscar a los fotógrafos que tuvieran el interés y la posibilidad de realizar una labor gráfica innovadora. La agencia Fotografías de Actualidad se dedicaba justamente a satisfacer la demanda de trabajo con carácter eventual o permanente que se presentara, por lo que los intereses de periodistas y fotógrafos confluyeron para dar cabida a una empresa y una amistad que perduraría por largos años.

El primer número de la revista Hoy, dedica su portada a un chisme *hollywoodense*. Aparece una fotografía de Clark Gable y su amiga Carole Lombard, donde el pie de foto pregunta si será eso un signo del probable matrimonio de la estrella de cine. La gráfica fue enviada como un servicio exclusivo para México por la agencia norteamericana Hollywood Pictorial Service, bajo contrato de la propia revista.

El tamaño de la revista, las fotografías rebasadas en sus márgenes y pocos elementos tipográficos, con algún pie de foto, hicieron de las portadas y los interiores de Hoy muy atractivos visualmente. Para el segundo número se presentó una portada inusitada: un retrato en medio plano y desde abajo del activista político e intelectual soviético Leon Trotsky, en su casa de Coyoacán. El líder comunista lee el primer ejemplar publicado de Hoy y el fotógrafo Casasola lo atrapó en ese momento de aparente distracción. Este tipo de soluciones formales, autopublicitarias e innovadoras, las usaron con cierta frecuencia y gran éxito los editores de la revista, lo cual con el tiempo se volvió una de sus características primordiales.

La portada del tercer número del semanario es la fotografía de Enrique Díaz sobre los niños que cuidan los coches en las calles, . Los pequeños eran llamados "gaviotas" porque les comían el mandado a los miembros del cuerpo organizado de auxiliares de policía, que se dedicaban a esa tarea. (Foto 140). La imagen es sumamente interesante, desde el momento en que está tomada pecho a tierra y se ve a un pequeñín de espaldas, que apenas alcanza a asomarse por la ventana del coche, subido en el estribo. La toma de Díaz impacta aún más, por encontrarse el joven "gaviota" vestido sólo con su camisa y sin sus calzoncillos ni zapatos. La desnudez del pequeño, sus pies sucios y maltratados son elementos determinantes para la contundencia de la representación ya que aparecen en el primer plano visual y le confieren al pequeño un lugar compositivo prioritario. El pie de foto completa la información:

La escena que aparece en esta instantánea fue tomada cuando una "gaviota", ocultándose de la policía auxiliar, corre, brinca al coche próximo a ser estacionado, y pregunta apresuradamente al automovilista: ¿Se lo cuida señor? (Foto Díaz, exclusiva para Hoy).

Lo interesante de los trabajos que debían desempeñar los fotógrafos en esa época para la revista -sobre todo para aquellas imágenes que podían ser remitidas a la portada o a alguna hoja interior en donde sería reproducida a toda plana-, era que el formato apaisado y más común en las cámaras fotográficas debería ser transformado y pensar en la imagen con una composición vertical, para que al momento de su reproducción, tuviera el espacio y la dimensión adecuadas, sin tener que cortar alguna parte sustancial de la composición. Seguramente, esto tuvo una definición distinta en la



AGINA 2
MEXICO NO HA
EDUARDO DEL LARET

GAVIOTA

La fotografía titulada de Gaviota, que representa a un niño cuidador, es una de las más interesantes de la colección de fotografías de Eduardo del Laret, que se exhiben en el Museo de Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este niño, que se llama Gaviota, es un niño de la calle que vive en la zona de San Juan de los Ríos, en la ciudad de México. Él cuida a los animales que se encuentran en la zona, y es muy querido por ellos. La fotografía fue tomada por Eduardo del Laret en 1937, y es una de las más famosas de su obra. El niño es un niño de la calle, pero es un niño que cuida a los animales, y es un niño que es muy querido por ellos. La fotografía es una de las más interesantes de la colección de fotografías de Eduardo del Laret, que se exhiben en el Museo de Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México.

FOTO 140

Este pequeño gaviota, o niño cuidador, fue un extraordinario motivo fotográfico para Enrique Díaz. Hoy. 1937

composición y encuadres que debían desarrollar ahora los trabajadores de la lente, para poder satisfacer la demanda de trabajo en esta publicación, lo cual también es significativo en la formación de los fotógrafos y para la cultura visual de los lectores.

Enrique Díaz y asociados ocupan con sus imágenes diversas hojas de la revista. La experiencia reunida durante la década anterior, sumada al trabajo realizado en Todo, se deja ver en la variedad de imágenes que presentan. No sólo encontramos su material en extraordinarias portadas, sino también en la parte de sociales, de eventos teatrales, en los mítines y las manifestaciones políticas, además de las fotografías del Archivo Histórico Díaz, sobre diferentes acontecimientos de la Revolución, realizadas por diferentes fotógrafos en la primera década del siglo XX -la mayoría conserva los créditos autorales de origen-, con retratos y escenas sobre la Decena Trágica y Francisco I. Madero, las campañas de Francisco Villa, los actos políticos de Venustiano Carranza, entre muchos otros temas que acompañaban algunos de los artículos de la revista y que formaban parte del Archivo Histórico.

Díaz, Delgado y Zendejas continuaron realizando la sección: "Gráficas de la semana" como lo hicieron en todas las publicaciones anteriores en las que colaboraron. El resumen visual de los acontecimientos más sobresalientes en la época, se convirtió en una especie de tradición periodística que Díaz ya realizaba, desde los años veintes, con gran tino y habilidad.

En la sección de carácter histórico Díaz publicó sus imágenes sobre la revuelta cristera en la ciudad de México y los retratos del juicio de José de León Toral y la madre Conchita. En varios números

aparecieron las tomas de aquellos hechos, que guardaron con cuidado, esperando que algún día fueran publicados. Apenas una década después, las fotografías vieron la luz pública, algunas se reprodujeron a toda página y otras en forma secuenciada. Los editores de Hoy presentaron en varios números de la revista y con un recuento histórico, parte del fotorreportaje que Díaz y asociados habían realizado paulatinamente en aquellos años de la rebelión. (Foto 141).

Los socios de Fotografías de Actualidad también acompañaron los artículos de Salvador Novo: "La semana pasada", con notas gráficas. Era notorio el desplazamiento de la cámara sobre Vicente Lombardo Toledano, blanco constante de los comentarios semanales del autor. (Foto 142). La frecuencia con la que se publicaba alguna crítica al entonces líder obrero, permite comprender la respuesta agresiva hacia el personal de la revista Hoy, en un conflicto de intereses que se presentó algunos meses después, como se verá más adelante.

Las vertientes de trabajo de Enrique Díaz al lado de Pagés Llergo y don Regino Hernández, permiten ver que la revista Hoy se consolidó como una fuente de trabajo primordial. Son muchas las posibilidades de análisis de las imágenes, dado que los socios de Fotografías de Actualidad trabajaron tanto la nota gráfica como el fotorreportaje y el fotoensayo.

Enrique Díaz desarrolló rápidamente una forma compositiva y de soluciones formales que hicieron de la imagen algo particular y destacado. Sus fotografías, son una especie de carteles, porque no sólo se detienen en minucias -que también se incluyen en la imagen-, sino

La Verdad es

Por ENRIQUE DÍAZ

El momento del momento de la guerra del poder en...

JEAN MARCO DEAL



El momento del momento de la guerra del poder en... (The text is a dense, multi-column article, likely a photo-reportage as mentioned in the caption, discussing political and social issues of the time.)

FOTO 141

Enrique Díaz logró publicar en *Hoy*, su fotorreportaje de la rebelión cristera. *Hoy*, 1937. BMOB

La Semana Pasada

CARDENAS CALLA



EL NUMERO UNABRE DEL DIA 1 - VEY HANA

El momento del momento de la guerra del poder en... (This is the beginning of the 'La Semana Pasada' column, which provides a weekly recap of events.)

El momento del momento de la guerra del poder en... (Continuation of the weekly recap text.)

El momento del momento de la guerra del poder en... (Continuation of the weekly recap text.)



FOTO 142

"La semana pasada" columna periodística de Salvador Novo, acompañada por imágenes de Enrique Díaz y sus colaboradores. De espaldas, Vicente Lombardo Toledano. *Hoy*, 1937. BMOB



FOTO 143

*Fotoportadas de
Enrique Díaz.
1937. BMOB*

FOTO 144

*Fotoportada: E. Díaz.
Destacan en estas imágenes
la utilización del tipo
de encuadre, el manejo
compositivo y las soluciones
formales que les conferían
un atractivo visual poco usual
para la época. Hoy. 1937. BMOB*

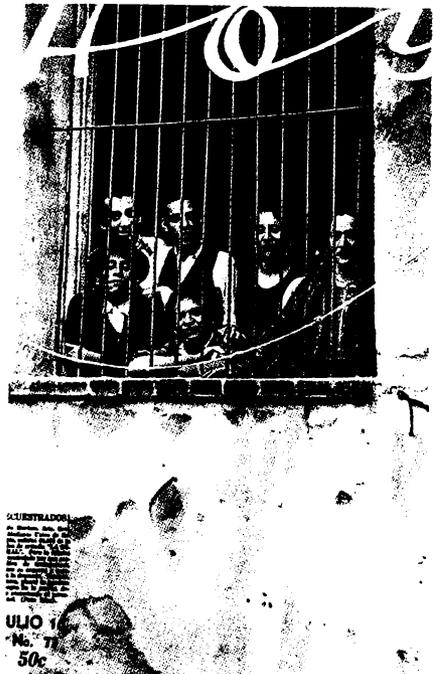




Foto 145

Vida militar: fotoportadas de Enrique Díaz. 1937-1938. HN



FOTO 146



FOTO 147



FOTO 148

que lo atractivo consiste en presentar sin rodeos y directamente el material, de tal manera que aún a la distancia el impacto de la gráfica sea percibido por el ojo humano de un solo vistazo. (Fotos 143, 144, 145, 146, 147 y 148). Este tipo de trabajos sobresalen por su propuesta estética y plástica, y a la vez satisficieron los usos sociales y necesidades editoriales de la época. Los intereses de los periodistas tabasqueños convergieron con el espíritu empresarial de los miembros de Fotografías de Actualidad.

Retratos modernos, periodismo inquieto

La labor de Enrique Díaz y sus socios en la revista Hoy fue muy importante para el devenir de la publicación, y también para su propio desarrollo profesional. Las claras líneas de trabajo que establecieron al transformar su discurso iconográfico para ese particular medio editorial, dejaron una profunda huella en el fotoperiodismo mexicano.

Los recursos técnicos, formales y temáticos que desarrollaron al lado de Regino Hernández Llergo y de José Pagés Llergo tuvieron un gran impacto, no sólo por la creatividad de los fotógrafos, sino por la capacidad de los editores de darle un espacio amplio entre las páginas de sus diversas revistas (Hoy, Vea, Rotofoto, Mañana, Siempre!, Impacto), y por respetar y fomentar su ingenio, agudeza y humor visuales. Asimismo, es evidente la clara preferencia de los

editores en que Díaz y asociados buscaran los reportajes más inusitados y audaces del momento, ya que esto era lo que conformaba un periodismo de vanguardia, incisivo y atractivo, tal y como ellos deseaban.

Por un lado, el fotorreportero Díaz tuvo un lugar y un reconocimiento a su trabajo que lo hizo ir cada vez más allá, a la búsqueda de mejores noticias. El espíritu emprendedor de Hernández Llergo y Pagés Llergo, coincidía con su manera de querer reconocer y "aprehender" al mundo del fotorreportaje, por lo que pronto establecieron una complicidad gráfico-periodística, que impuso un estilo muy particular a las fotografías de Díaz y asociados en Hoy.

En este caso me parece importante hacer el análisis formal de las imágenes realizadas por Enrique Díaz y asociados en dicha revista, perfilándome sobre todo en lo que respecta al género del retrato de diferentes personajes de la vida política, social y cultural de nuestro país, a fines de la década de los treinta. El interés en estudiarlo se debe a que éste ha sido un género privilegiado por la fotografía desde su descubrimiento y las formas de realización fueron heredadas, en gran medida, de los cánones pictóricos, y se modificaron con el tiempo.

Durante los años veintes y treinta el retrato sufrió fuertes transformaciones técnico-formales, por ello me parece de sumo interés acercarse a este género desde la perspectiva del fotoperiodismo, ya que implica una dinámica de realización diferente al perpetuado en el gabinete o estudio.¹⁵ En lo que se refiere al

¹⁵ Para mayor información sobre este tipo de transformaciones Vid., R. Monroy Nasr. De la cámara obscura a la instamatic. Apuntes sobre tecnología

trabajo del reportero gráfico, es indispensable que el fotógrafo se adapte a las condiciones existentes de luz, del entorno en donde está la figura e incluso la disponibilidad del personaje para dejarse retratar. Mientras que en el caso del estudio, la situación es completamente diferente porque el fotógrafo tiene la oportunidad de controlar los elementos externos que intervienen en su composición.

Es necesario desentrañar y observar detenidamente la manera en que Enrique Díaz establecía sus relaciones con los modelos, así como las soluciones formales y técnicas dentro de este género tan rico en posibilidades. Desglosar algunos de los elementos compositivos que realizó permiten caracterizar mejor a este fotógrafo y su obra, así como subrayar el sentido del humor que infiltraba en sus trabajos cotidianos.

He seleccionado algunos de los retratos que considero son los más representativos por sus características técnicas, formales y temáticas, tomando en cuenta también su estrecha relación en la manera en que fueron publicados en su momento. Los ejemplos aquí expuestos, no pretenden abarcar todo el universo de trabajo realizado por Díaz y asociados, sino presentar un aspecto de su trabajo desde una perspectiva estética e histórica.

La toma que Enrique Díaz realizó de Alfonso Gómez Moretín, *Gomitos* (foto 149) -como le decían Francisco Villa y sus allegados-, del entonces director general de correos y telégrafos de México, es un gran acercamiento al rostro visto de tres cuartos sobre su lado izquierdo, donde se puede apreciar una gran y desenfadada sonrisa

alternativa en la fotografía. Tesis para obtener el grado de licenciatura en Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 1987, 237 págs.



FOTO 149

*Gómez Moretín, director
de telégrafos de México,
obsequió esa franca sonrisa
al "Gordito" Díaz.
Hoy. 1938. HN*

FOTO 150

*Foto: E. Díaz.
El rostro de Roberto Soto,
amplificado en la portada
de Hoy, cobró una dimensión
diferente. Hoy. 1938. BMOB.*



lanzada al fotógrafo y la mirada fija a la cámara. Díaz encuadró un ángulo bajo y obtuvo como primer plano extraordinario la dentadura del director general, enmarcada por su gran bigote. Es aquí donde el fotógrafo no perdona el detalle fuerte y chusco de un personaje de la política del momento, ya que uno de los dientes de "Gomitos" está totalmente ennegrecido y lo convierte en un detalle absolutamente irreverente y de gran fuerza en la imagen.

Es notorio que Gómez Moretín estuvo de acuerdo en que Díaz realizara la placa, también mostró una buena actitud con el reportero gráfico ya que no escondió ni disimuló su sonrisa; al contrario, se la dirigió con plena conciencia de lo que pasaba. Son este tipo de imágenes las que aún ahora sorprenden y atraen al lector de Hoy, porque ampliadas al tamaño tabloide los rostros resultan mayores del tamaño natural, lo que les confiere una innegable contundencia visual.¹⁶ (Foto 150).

Otro retrato extraordinario es el rostro de un pequeño de aproximadamente cinco años de edad, impreso en la portada de Hoy de noviembre de 1937, que llena todo el espacio gráfico incluso cubriendo en parte las letras de la cubierta. El encuadre lo buscó Díaz a la altura del pecho, de tal manera que la foto tuviera una perspectiva acentuada de abajo hacia arriba. (Lo que con el peso de Díaz y su tamaño, le ha de haber significado un esfuerzo monumental). (Foto 151).

El muchacho está en una actitud de exclamación, con la boca abierta y un gesto de alegría, acentuado a partir de dos singulares reflejos en sus oscuros ojos que hacen que la mirada se vea muy

¹⁶ Hoy, núm. 22, 6 de marzo 1937, pág. 22.



FOTO 151

La cámara de Enrique Díaz, capturó ese rostro alegre y juguetón del hijo del presidente Lázaro Cárdenas, el pequeño Cuauhtémoc Cárdenas. Hoy. 1937. HN

pícaro. El fotógrafo logró capturar el momento en que al pequeño lo atrajo algún acontecimiento que mereció su admiración o sorpresa. El retrato en sí contiene una dosis de espontaneidad que lo hace muy atractivo, además de que la cercanía de la cámara no permite que escape el gesto tan elocuente de un joven lleno de energía y alborozo. Al leer el pie de foto, la portada de Díaz cobra una singularidad mayor porque entonces reconocemos en ese pequeñín a "Cuauhtémoc Cárdenas, hijo del presidente de México. (Foto Díaz)".¹⁷

Este tipo de fotografías no sólo son un detalle chusco o una anécdota puntual de la época. Si bien tal vez en su momento cumplieron con su cabal papel de complacer, acercarse o mostrar cierta simpatía con el entonces presidente Lázaro Cárdenas, también fue el reconocimiento del fotógrafo y de los editores de que el documento gráfico tenía características formales destacadas que lo hacían merecedor de la portada. Además, esta imagen logró trascender su propio momento gracias a lo vigente de la noticia, que cobra mayor fuerza con el simple hecho de reconocer al personaje. Es aquí cuando la fotografía muestra su capacidad documental, histórica y también cómo la innovación y trascendencia estética de una época puede tener vigencia más de cincuenta años después.

Otra gráfica que destaca por su forma de realización y por el personaje retratado es la del líder comunista y asilado político en México Leon Trotsky. (Foto 152). El encuadre realizado justo al nivel de los ojos permite que Trotsky dirija la mirada directa y franca detrás de su lentes al fotógrafo. Una camisa a cuadros se asoma por entre el oscuro traje que la rodea. La luz fue utilizada por el

¹⁷ Hoy, núm. 38, 13 noviembre de 1937, portada.



FOTO 152

Este retrato del líder comunista Leon Trotsky formó parte de la serie que le realizó Enrique Díaz en su casa de Coyoacán, 1937. AGN.

fotógrafo a favor de crear un ambiente que realzara el rostro, ya que sobresale de un fondo oscuro (por lo menos así se aprecia en la publicación), y dado el gran formato de la reproducción -más del doble del natural- la imagen se convierte en un inusitado documento estético.¹⁸

En los años en que estuvo en la presidencia el general Lázaro Cárdenas, apareció con frecuencia tanto en las portadas como en el interior de la revista de Hernández Llergo. (Fotos 153, 154, 155 y 156). Los discursos presidenciales, las manifestaciones oficiales, los momentos cumbres de su gestión -como el 18 de marzo de 1938 y la expropiación petrolera- entre otros, fueron tomados por la cámara de Díaz y asociados. Edmundo Valadés destaca una anécdota de la época:

El *Gordito* Díaz era un hombre con una natural y gran simpatía, era muy simpático y jovial, muy profesional, con una clara conciencia de que tenía que cumplir con cualquier orden que se le diera. Incluso hubo un reportero que se llamaba Amendolla, que trabajaba en Hoy y este reportero salió de ahí para hacer una nueva revista que se llamó Más. ¡Claro! con la idea de competirle a Hoy. Don Regino se enteró que la primera portada de esa revista -que creo que la tiraban en prensa plana, que era un proceso más lento que el rotograbado-, se enteró que la carátula de la revista iba a ser del General Cárdenas leyendo un número de la revista Más. Entonces don Regino le ordenó al *Gordito* Díaz que tomara una foto de Cárdenas leyendo una revista Hoy. Díaz se encaminó con su cámara a Palacio Nacional, bueno ya lo conocían, ¿no? y su simpatía...y Cárdenas aceptó su propuesta: se dejó fotografiar leyendo Hoy. Entonces unos días antes de que saliera Más, Hoy saca a Cárdenas. Ese es uno de los ejemplos, de como el *Gordito* Díaz se lanzaba con entusiasmo a cumplir las órdenes que le daban.¹⁹

¹⁸ Hoy, núm. 43, 18 de diciembre de 1937, pág. 19

¹⁹ Entrevista con el señor Edmundo Valadés el 1º. de febrero de 1994, por Rebeca Monroy Nasr, en el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. La fotografía de Lázaro Cárdenas apareció en Hoy, núm. 51, 12 febrero de 1938.



FOTO 153



FOTO 154

Vida presidencial: fotoportadas de Enrique Díaz publicadas en Hoy, 1937-1938. HN



FOTO 155



FOTO 156

En estas palabras podemos encontrar una diversidad de aspectos del quehacer de Díaz en la época. Por un lado, la manera de relacionarse con el medio editorial, la competencia encarnizada a la que se sometía y la necesidad de mantenerse a la cabeza, en la vanguardia de la información y de las mejores y más elocuentes gráficas. La confianza que tenía Regino Hernández Llergo en que podía realizar cualquier tarea por difícil que pareciera; el trato amable con la gente le permitía el acceso a los círculos sociales y políticos más cerrados; pero también podemos observar su relación con los personajes y su manera de interactuar, lo que le valió un importante aprecio en el medio y que la gente no se sintiera amenazada con su presencia y su tercer ojo indiscreto.

De los retratos del general Lázaro Cárdenas que aparecieron en Hoy destaca el que realizó Díaz después del primer informe presidencial. (Foto 153). Un sobrio rostro emerge de la penumbra, encuadrado desde abajo con un plano americano; la mirada lánguida del personaje ve al "infinito-futuro", aparentando optimismo y seguridad por el ángulo y la dirección en la que está fijada. No mira el suelo ni al cielo, simple y sencillamente observa algo que no todos pueden ver. El obscuro y elegante traje en el que destaca la banda tricolor con el escudo nacional, hace las veces de marco de la imagen. La cabeza dirigida de izquierda a derecha, las luces de la diestra son más brillantes, por lo que puede apreciarse un discreto tono de retrato a la usanza de los estudios o gabinetes por las pronunciada luminosidad en el pómulo, labios y barbilla izquierdos del modelo, presentando lo demás en una discreta sombra. Aunado a los elementos creados y aprovechados por el fotógrafo, el gesto adusto y

hierático del primer mandatario mantiene una especie de tensión interna tejida por los diferentes elementos técnico-formales. Todo parece estar en su lugar: un presidente con una figura sólida, muy nítida, de fuertes líneas, destaca de un fondo oscuro y poco claro, a la par que evoca un gran orgullo nacional.²⁰

Existen otras fotografías publicadas por Hoy que destacan tanto por la noticia que presentan como por la manera de realizarlas, como el retrato de Aurelio Manrique en la portada de junio de 1937, cuando es recibido por su esposa en la estación Colonia después de sufrir un atentado en su estado natal de San Luis Potosí. El candidato a diputado fue atacado por sus enemigos políticos y le recortaron el cabello y las barbas que tanto lo caracterizaban.²¹

Entre los retratos de otros políticos prominentes que Regino Hernández le publica a Díaz, se encuentran también de otras épocas. Da cuenta de ello, el magnífico retrato de Plutarco Elías Calles al lado de Alvaro Obregón en la residencia presidencial del Castillo de Chapultepec. (Foto 157). Publicada a toda plana entre las páginas de Hoy, su título hace honor a esa gran afición de Enrique Díaz por el juego de cartas: "Par de Ases...Obregón y Calles. (Foto Díaz)".²² Es una excelente gráfica que muestra a los prominentes políticos en una tranquila charla y donde la representación del traje que portan marca una clara distinción. Recojo aquí las palabras de John Berger:

El traje, como lo conocemos hoy, se desarrolló en Europa como una vestimenta típica de la clase gobernante profesional en el último tercio del siglo diecinueve. Prácticamente anónimo como

²⁰ Hoy, núm. 28, 4 septiembre de 1937, portada.

²¹ Hoy, núm. 18, 26 de junio de 1937, portada.

²² Idem., pág. 21.

uniforme, fue la primera prenda de la clase gobernante en idealizar el poder puramente *sedentario*.²³

Calles viste un traje oscuro, con chaleco, corbata de lazo y sombrero de copa. En cambio Obregón, en el lado izquierdo de la imagen porta un traje de color (podría ser café, pero no es oscuro) con su chaleco una corbata de moño y su sombrero de fieltro. Gracias a esos elementos formales, ya que la gráfica carece de fechas, es posible precisar que el presidente en turno es Calles y quien está pretendiendo el poder para el siguiente período es el general Obregón.

Existe una fotografía que realizó Díaz Reyna del momento en que el ministro de la Gran Bretaña en México, Sir Owen O'Maley Saint-Claire, salía de la secretaría de Relaciones Exteriores después de entregar sus cartas credenciales una vez rotas las relaciones con aquel país europeo, a consecuencia de la expropiación petrolera. (Foto 158). Es oportuna, adecuada y precisa, ya que capturó de cuerpo entero y en pleno andar al ex-ministro. En este caso, Díaz no sólo recogió un momento político crucial personificado, sino que materializó a partir del encuadre al ras del piso, el cuerpo y el rostro de un hombre decidido, que con el movimiento de sus manos, el paso firme y las agujetas volando, las ropas pegadas a la delgada silueta y una serie de otros pequeños detalles subraya su enérgica y enfadada actitud. La imagen rebasó los planteamientos meramente formales al

²³ J. Berger. "El traje y la fotografía", en Luna Córnea, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, núm. 3, págs. 69-75. (trad. Patricia Gola).



FOTO 157

Singular imagen de Enrique Díaz
"Par de Ases": Obregón y Calles en
el Castillo de Chapultepec.
Hoy. 1937. BMOB

FOTO 158

Elocuente imagen realizada
por Enrique Díaz del ex-ministro
de Inglaterra en México,
Sir Owen O'Maley Saint-Claire,
una vez rotas las relaciones
después de la expropiación petrolera.
Esta fotografía es la que aparece en el
libro de Anita Brenner, con crédito a Pix.
Hoy. 1938. HN



imprimir un aspecto de carácter, que de suyo es subjetivo y por ello tiene una mayor dificultad de plasmarse en una placa fotográfica.²⁴

Los retratos de tipos populares de Enrique Díaz y asociados son realmente distintivos por su factura, presentación editorial -a toda plana-, y por sus características técnicas y formales. Algunas de estas representaciones no son solamente notas gráficas, sino que forman parte de fotorreportajes publicados en la portada y en las páginas interiores, sobre todo en lo que se refiere a festividades religiosas o civiles.

Tal es el caso de la fotografía: "Músico de Taxco", donde el ángulo bajo elegido por el fotógrafo da un gran dinamismo a la toma. El rostro del músico no se ve, ya que su mano que acaba de dar una nota en su tololoche, se interpuso y quedó en el centro de la composición cubriendo parte del rostro indígena. Las cuerdas del instrumento parten desde el ángulo de abajo a la derecha hasta llegar a la parte superior de la encuadre, creando una dirección de lectura de la imagen. El brazo del contrabajo está orientado ligeramente hacia el centro de la gráfica y el del músico produce otra línea ascendente e inclinada también al centro de la imagen. El tololoche y el brazo convergen en un triángulo donde se encuentra el sombrero, la cara media oculta y la mano acapara el primer plano. La lectura de esta fotografía necesariamente se realiza de abajo hacia arriba, rompiendo los esquemas de funcionamiento visual de las artes de la tradición y es por ello que resulta tan creativa e innovadora para su época.²⁵

²⁴ Hoy, núm. 65, 21 de mayo de 1938, portada.

²⁵ Hoy, núm. 10, 1º de mayo de 1937, portada.

"El Cinco de Mayo en el Peñón" una fiesta tradicional que rememora el triunfo del general Zaragoza sobre los franceses, realizada por los vecinos del Peñón de los Baños, es uno de los fotorreportajes que Enrique Díaz realizó y que acompañan las notas de Amendolla. Son doce gráficas las que componen la serie; en algunas se ve el campo de batalla de los zuavos contra los mexicanos. (Fotos 159, 160, 161 y 162).

El hombre que representó a Zaragoza es uno de los retratos de este reportaje gráfico que tiene una fuerte atracción visual. De nuevo fue elegido el ángulo de toma en contrapicada y se aprecia al apócrifo general engalanado con un traje que pareciera más a la usanza de los charros que a la de un general, con su chaquetín con una banda tricolor, botones alamareados y vistosas medallas. El sombrero tiene una fuerte presencia en la composición, no sólo por las flores que lo bordean sino porque a la vez que cubre el rostro de una ligera sombra, pone límites en el margen superior de la imagen al formar una especie de línea horizontal y detener la mirada en la cara del personaje. Si el ángulo visual en el que fue tomada la fotografía nos obliga a leerla orientándonos hacia arriba, el sombrero crea el límite y nos remite a la lectura del serio y no gesticulado rostro del personaje, que cobra aún más notoriedad por los inesperados lentes que lleva puestos.²⁶

"La Bendición de los Animales" es otro de los múltiples reportajes gráficos realizados por los miembros de Fotografías de Actualidad, que también contiene características sobresalientes. En este caso también es notoria la presencia de Enrique Díaz en su

²⁶ Hoy, núm. 13, 22 de mayo de 1937, págs. 25-33.



FOTO 159



FOTO 160

Fotorreportaje de Enrique Díaz sobre el "Cinco de Mayo en el Peñón". Hoy, 1937. BMOB



FOTO 161



EL CINCO DE MAYO EN EL PEÑÓN



FOTO 162

realización, toda vez que hay una marcada predilección por la toma de niños en esta serie. Hay que recordar que una de las vertientes de mayor desarrollo profesional de Díaz, desde los años veintes, fueron los pequeños en toda clase de manifestaciones festivas. (Fotos 163, 164, 165, 166, 167 y 168).

Esta ceremonia religiosa ocupó la portada de la revista, presentando a una de las jovencitas que llevó a bendecir su liebre; los rasgos de la cara, al igual que la vestimenta, señalan la condición social de la muchacha: un desgastado rebozo sobre un sencillo vestido a cuadros; su cabello recogido en una trenza y los largos aretes nos muestran la modestia de la muchacha, que sin voltear a la cámara, enseña, sin vanagloria ni orgullo, al enorme conejo con un gran moño satinado que le puso como adorno en el cuello.

Un retrato popular que destaca por el personaje en sí, es el de una anciana que fuma su cigarrillo a todo pulmón y que lleva por título: "Centenaria". (Foto 169). Las profundas arrugas del rostro y la mirada que ve al infinito mientras aspira el humo, al lado de las agrietadas y trabajadas manos, muestran el perfil de una mujer realmente conmovedora a la par que llena de vigor.²⁷

De la secuencia gráfica sobre la feria de San Juan de los Lagos, se pueden apreciar una serie de representaciones de las condiciones de autocastigo que se infringían los fieles a la virgen Santa Juanita. (Fotos 170, 171 y 172). Al principio de la nota se menciona:

²⁷ Hoy, núm. 14, 29 de mayo de 1937, portada.

FOTO 163



FOTO 164



Díaz captó los conejos con sus moños, los borregos acurrucados y a los pollitos y guajolotes engalanados, el día de su bendición. Hoy, 1938. BMOB.



FOTO 165

FOTO 166

Por primera vez un periodista y un fotógrafo de prensa atravesando penosos caminos e internándose por estrechas veredas, han presenciado la pintoresca feria de San Juan de los Lagos, que año tras año se celebra en febrero en homenaje a la venerada imagen de la patrona del pueblo.²⁸

Estas fotografías fuera de contexto, podrían aparecer en un cuadro surrealista o posmodernista del arte del horror, pues la mayor parte de los personajes aparecen con todo el rostro vendado, no hay ningún orificio por el cual puedan ver, hablar o respirar. Sobre la cabeza portan sendas coronas de enormes espinas y llevan un nopal como escapulario sobre el pecho; sus pies descalzos y sangrantes según lo menciona el pie de foto: "En la feria. Descalzo y con el pecho ensangrentado del nopal, el hombre pasa exclamando en tono quejumbroso: 'tengan piedad de un hombre en pena.'²⁹

Las imágenes de Enrique Díaz son elocuentes y descriptivas de la actitud de estos creyentes, pero también impactan por su verismo, pues no cabe la menor duda de que estos individuos están decididos a realizar el sacrificio de la manera más ardua y complicada, para que se les cumpla su milagro.

En una de estas representaciones aparece una mujer con el rostro vendado y con su respectiva corona de espinas y el nopal al pecho (Foto 172). En la mano derecha la dama porta un plato de peltre, que pareciera estar ahí para recoger la sangre que cayera de su flagelo. A su lado, aparece un hombre que la dirige, pero no se infringe ningún castigo. La fuerza y expresividad de esta fotografía es

²⁸ El reportaje fue publicado en dos partes de Hoy, en el núm. 157, del 24 de febrero de 1940, págs. 43-49 y en el núm. 158, 2 marzo de 1940, págs. 52 a 58. La cita corresponde a este último, pág. 52.

²⁹ Hoy, núm. 158, 2 marzo de 1940, pág. 52.

tal, que no es de extrañar que el pintor Carlos Orozco Romero, la haya usado como modelo para un óleo firmado en 1942 titulado *La manda*.³⁰ (Foto 173). El cuadro presenta ciertas características pictóricas que la diferencian de la imagen original, pues la mujer está sola, sin contexto ni referencia alguna a su entorno. Aparece en medio de un paraje semi-desértico pintado en tonos lilas y verdes, con la misma gama trabajó al personaje y creó un contraste cromático entre el verde del nopal y el lila del pecho. También elaboró el cuerpo un poco más ancho, agrandó los senos y el abdomen presentándolos como de una mujer robusta, mientras que el original pertenece a una dama delgada, también le quitó la corona de espinas de la cabeza a la mujer, con lo cual apuntó la fuerza del rostro cubierto. La actitud de las manos y del cuerpo, así como algunos detalles de los músculos y tendones, están reproducidos directos del original y de la misma manera conservó la luz cenital. A pesar de los cambios, que necesariamente tenía que introducir Orozco Romero en su obra, es importante resaltar el uso que hizo de la imagen realizada por Díaz, que contenía soluciones formales novedosas y meramente fotográficas.

Los fotorreportajes de Enrique Díaz, Delgado y Zendejas en este periodo destacan por su variedad, por su capacidad gráfica-sintética y por la narración con los elementos formales que constituyen un rico discurso visual a partir de imágenes fijas. Una gran cantidad de las fotografías tomadas por Enrique Díaz y sus socios destacan por los

³⁰ C. Orozco Romero, *La Manda*. Oleo sobre tela, 95 x 75 cm. Col. Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, ciudad de México. Agradezco a Julieta Ortiz este valioso dato y el material documental.

elementos formales, técnicos y temáticos de realización. (Fotos 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184 y 185).

Hasta aquí he hablado de las gráficas que son de Enrique Díaz, detectadas a partir del método estilístico; es decir, de reconocer los elementos técnicos y formales que desarrolló desde la década de los veintes. Es importante subrayar sus preferencias por los ángulos pronunciados, las tomas muy cercanas a los sujetos, el trabajo en el retrato colectivo del contexto o bien la exclusión de elementos secundarios de las escenas en el caso del retrato individual.

Es necesario también destacar algunas formas de funcionamiento de la agencia Fotografías de Actualidad, porque si bien es cierto que Díaz estaba al frente de la misma por ser su fundador y el eje principal sobre el que funcionó, también los socios Enrique Delgado y Luis Zendejas legaron una parte sustancial de ese fotomaterial.



FOTO 167

Enrique Díaz realizó este fotorreportaje muy completo, sobre la bendición de los animales. *Hoy*. 1938. BMOB.



FOTO 168

FOTO 169

"Centenaria", descriptivo y detallado retrato de Enrique Díaz. *Hoy*. 1937. HN



EN LA FERIA DE SAN JUAN DE LOS LAGOS

MÁS DE TRECIENTOS MIL PEREGRINOS ACUDEN A CURARSE DOLORES FÍSICOS Y MORALES POR EL MILAGRO DE LA FE



WHISKEY
WATERFILL
EL MEJOR DE AMÉRICA

FOTO 170

Fotoreportaje de Enrique Díaz
en la Feria de San Juan de los
Lagos. Hoy. 1938. HN

FOTO 171





FOTO 172

*Reveladoras imágenes de Díaz
del castigo físico que se infringían
los files a Santa Juanita.
Hoy. Febrero-marzo 1940. HN*



FOTO 173

*En este cuadro del pintor Carlo Orozco Romero La manda, se observa la
influencia definitiva de la fotografía de Díaz. 1942. AJO*



FOTO 174

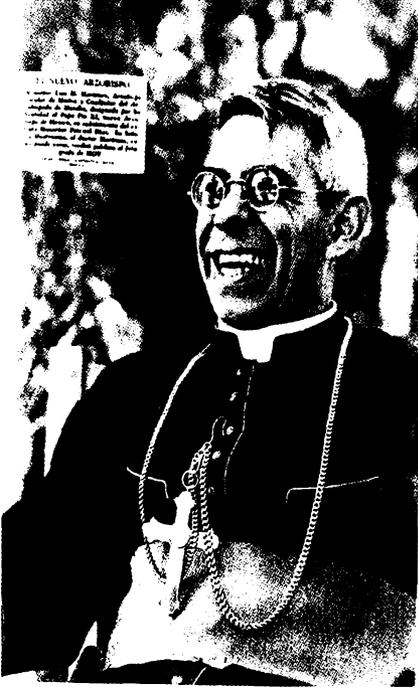
*Los niños,
uno de los temas
favoritos de
Enrique Díaz,
abarcaron portadas
y reportajes gráficos
en Hoy, 1937-1943.
BMOB y HN*

FOTO 175



FOTO 176





Retrato de Enrique Díaz del entonces nuevo arzobispo de México, monseñor Luis Martínez. Hoy. 1938. BMOB

FOTO 184

FOTO 185

Foto: E. Díaz. El embajador norteamericano en México y su colega mexicano en Estados Unidos, tienen una entretenida charla durante un juego de futbol. Hoy. 1938. BMOB.

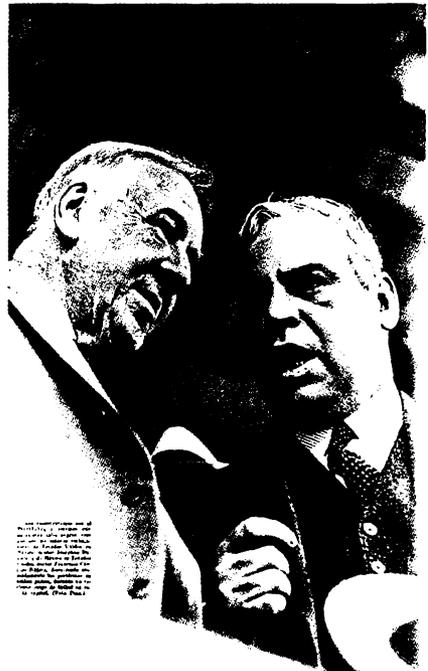




FOTO 177

*Fotoportadas de Enrique
Díaz con motivos
decembrinos.
Hoy, 1937-1938. BMOB.*

FOTO 178

*La costumbre de cantar
la letanía en las posadas
y una emotiva escena del
año nuevo. Hoy, 1937-1938.
BMOB.*





FOTO 179

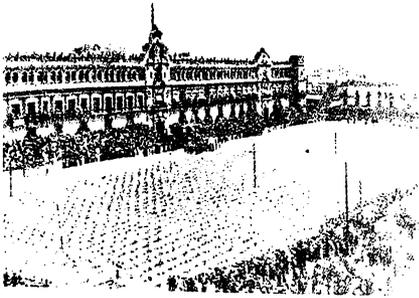
Fotos: E. Díaz.
 El "Caballito" de Carlos IV y
 los Pegasos fueron las butacas
 favoritas del pueblo en los
 desfiles oficiales. Hoy, 1937-1938. BMOB

FOTO 180

Fotos: E. Díaz.
 La cotrapicada fue un
 ángulo visual muy utilizado
 por Díaz en sus imágenes.
 Desfiles del 16 de septiembre y
 20 de noviembre, respectivamente.
Hoy, 1937-1938. BMOB.



FOTO 181



El Desfile Atlético de la Revolución

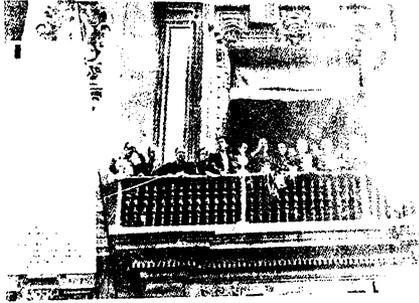


FOTO 183

En los desfiles oficiales Enrique Díaz hizo algunas propuestas estilísticas, como vistas generales al lado de las tomas parciales, ángulos acusados y la geometrización de las líneas compositivas. Hoy. 1938. BMOB

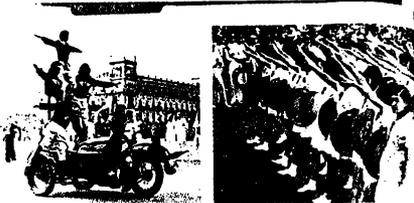


FOTO 182

El que parte y reparte...

En algunos ejemplares de Hoy de 1937 aparecen dos fotografías que por sus elementos formales y estilo son muy semejantes. Una de ellas es el retrato de una mujer que besa los pies sangrantes de un Cristo labrado que pende de la cruz. La toma procuró dar fe de la devoción de los creyentes en la Semana Santa de ese año. En primer plano y del lado izquierdo de la imagen aparecen los maltratados pies, con el clavo y la sangre a borbotones tallada por el escultor para dar un efecto realista; del lado derecho del cuadro aparece la imagen de una anciana que se reclina y besa al Cristo. (Foto 186).

La imagen es impactante por la fuerza compositiva creada a través de las piernas que forman un eje vertical descendente que dirige la mirada del espectador hacia la escena prioritaria: el acto de fe. Precisamente porque el punto nodal no está colocado al centro de la toma cobra mayor importancia y se subraya con fuerza. Las letras de la revista Hoy hacen las veces de equilibrio horizontal sobre los elementos que aparecen al fondo y fuera de foco de la gráfica.

En el rostro de la mujer, enmarcado por un rebozo obscuro, la boca apenas se nota entre los pies del Cristo. La fotografía en general destaca porque fue realizada con una mínima profundidad de campo. lo que permite que el foco esté concentrado en estos primeros planos y lo demás se pierda en un sinuoso fondo negro. Las arrugas del rostro, de sus ojos y sus mejillas, así como una porción de la cansada mano que acercó al Cristo, hacen eco visual con las líneas de los pies y las manchas de sangre permitiendo un juego gráfico-estético que



FOTO 186

También Enrique Delgado realizó impactantes portadas para la revista Hoy. 1938. BMOB



FOTO 187

Emotiva portada realizada por los miembros de Fotografías de Actualidad para Hoy. 1937. BMOB

acentúa la presencia de un clavo metálico que enlaza la figura de la anciana con la escultura.³¹

En otra portada de Hoy podemos reconocer soluciones estéticas semejantes a las de la imagen anterior. Aunque los sujetos y la interpretación son muy diferentes existen ecos en la propuesta plástica que son importantes destacar. Dice el pie de foto:

Con el recuerdo del hijo amado que ofrendó su sangre a la patria, la madre del teniente Azueta, héroe del 21 de abril de 1914, llora en silencio al besar la bandera de la Escuela Naval de Veracruz, la misma que ondeó al invadir el puerto los marinos de Estados Unidos y que fue condecorada ayer en brillante ceremonia (Foto Díaz).³²

La madre de José Azueta, una mujer de edad avanzada portaba una boina española oscura que le cubría y le daba mayor contraste a su blanca y recogida cabellera. El fotógrafo disparó su cámara en el momento en que tomó entre sus manos la bandera nacional y la besó, mientras una lágrima recorría su mejilla. En este caso es notorio el retoque que se realizó del negativo para destacar las letras *Nacional* de la bandera y para que el brillo de la lágrima resaltara aumentando el dramatismo de la imagen.

La familiaridad de esta imagen con la anterior es notoria. La bandera cae en forma vertical entrando por el costado izquierdo de la fotografía, para después llegar casi al centro de la imagen donde se forma el nódulo central de la composición con la bandera, los labios,

³¹ Hoy, núm. 5, 27 de marzo de 1937, portada.

³² Hoy, núm. 9, 27 abril de 1937, portada.

articulando el beso y la lágrima. Las letras de la portada de Hoy hasta arriba, equilibran la tensión de la imagen con la parte inferior.

La autoría de las imágenes en ambos casos fue adjudicada a Díaz. Sin embargo, el realizador de esta imagen es Enrique Delgado,³³ lo queda pie a inferir varias situaciones interesantes en torno a la forma de trabajo de Díaz y asociados, así como a su sistema de creación y aprehensión de imágenes. (Foto 187).

Las gráficas realizadas por Enrique Díaz o sus socios no llevaban el crédito de la agencia Fotografías de Actualidad, sino que la autoría era adjudicada netamente a Díaz. El crítico de arte Antonio Rodríguez opinaba sobre esa sociedad fotográfica:

"Ellos lo declaran a todo momento. De igual modo confiesan que el taller, el conocido y popular taller de Donceles 56, fue fundado por Enrique Díaz, con material de él, y es 'jurídicamente' suyo".³⁴

Podemos encontrar que los materiales gráficos se parecen entre sí. Para este momento es difícil diferenciar los estilos de trabajo, se han homogenizado a fuerza de mantener una unidad estilística, o como producto de las discusiones internas en torno al trabajo, o bien por la necesidad de satisfacer al medio editorial y ver qué tipo de elementos tienen mayor impacto en el gusto del público. Lo más factible es que haya sido una mezcla de todos estos factores. Reconocer algunos de los elementos que intervinieron en la

³³ Fue posible identificar a Enrique Delgado como autor de esta imagen, gracias al material que incluyó en la exposición de fotografías de prensa en 1947. Vid. cap. IX del presente trabajo.

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

formación personalizada de las imágenes, es posible gracias a declaraciones que los propios fotógrafos realizaron en alguna época.

A pesar de haber aprendido el oficio al lado de Enrique Díaz, Delgado tenía su propia predilección por el equipo que utilizaba. Se tiene noticia, gracias al testimonio de Antonio Rodríguez, que Delgado prefería los formatos pequeños y que no era tan cuidadoso en la pulcritud de la imagen, como lo era el mismo Díaz.³⁵ Delgado utilizaba una cámara de formato pequeño: una Agfa de aficionado de 35 mm., con una lente de 6.3 de luminosidad. Esta cámara fue su favorita durante varias décadas y era tan pequeña que cabía en su bolsillo, aunque debido al exceso de uso ya presentaba un notable maltrato y la tenía que amarrar con cordeles y una liga elástica para conservar su forma. Esta situación provocó que en ocasiones se filtrara luz y quedara la huella en algunos de los negativos de su archivo fotográfico. Ese pequeño defecto en la toma permite reconocer algunos de sus materiales.

A Delgado le tocaba fotografiar los reportajes en los poblados o ciudades fuera de la ciudad de México. Por ello, recorrió una gran parte del país presenciando giras políticas, campañas presidenciales, así como las fiestas populares, religiosas o civiles.

En entrevista con Antonio Rodríguez, Delgado comentó:

¿Mi mayor satisfacción? Pues... cuando llego al laboratorio, revelo mis negativos y veo que quedaron bien. (...) Trabajo de día y de noche. Rara vez descanso, Pero no cambiaba mi profesión por ninguna otra del mundo. ¿Sabe por qué? Cómo

³⁵ Vid. "Ases de la Cámara. Un cuarto de siglo fotografiando. V. Enrique Delgado", en Mañana, núm. 151, 20 de julio de 1946, págs. 28-31.

fotógrafo estoy siempre en movimiento, siempre en acción. Conozco a gentes diferentes, a mundos distintos. Ahora, estoy en un velorio, luego en un banquete o en un bautizo. En un momento estoy con la gente humilde del pueblo, una hora después me encuentro frente al mismo Presidente de la República. Con mi camarita llego a todas partes, a todas. Es mi salvoconducto. Por eso la quiero tanto. Créame ¡No la cambiaría [su Agfa], por una Leica!³⁶

Entre sus reportajes más conocidos destaca el que realizó el 12 de octubre de 1941 en la Villa de Guadalupe, donde fotografió a unos soldados uniformados que participaban públicamente, y por primera vez desde el problema cristero, en una ceremonia religiosa. Estas imágenes le valieron recibir un premio por parte de la revista Hoy.

Delgado gustaba de las escenas más bien emotivas y de gran sensibilidad. Refiere Antonio Rodríguez. Es por ello que es posible inferir que estos dos retratos de los que se ha hablado líneas arriba, pueden provenir de la misma lente fotográfica. Sin embargo, es visible que la labor desarrollada en la época por este reportero gráfico era modesta y no tenía grandes pretensiones: "'-No tengo fotografías extraordinarias. Ningún *hit* . ¡He cumplido, eso es todo!'" A lo que Rodríguez añade: "Ha cumplido! y con qué abnegación y cariño ha cumplido este humilde pero grande e íntegro trabajador!"³⁷

Estos comentarios obligan a pensar en la necesidad que había en la época de recuperar y revalorar el papel del fotógrafo de prensa,

³⁶ Estos reportajes realizados por Antonio Rodríguez para la revista Mañana, se publicaron sin referencia al autor.
s. a. "Ases de la cámara, un cuarto de siglo fotografiando. V. Enrique Delgado", en Mañana, Dir. Regino Hernández Llergo, núm. 151, 20 julio de 1947, págs. 28-31.

³⁷ Idem.

que Enrique Díaz realizó con el deseo propio de quien ama su quehacer y desea tener un lugar justo en el medio profesional.

Asimismo, es posible encontrar a Luis Zendejas en una situación muy diferente al "Campeón" Delgado, como lo hace de nuestro conocimiento el periodista Rodríguez:'

Zendejas, por una disposición del Destino que él no comprende, ha tenido que moverse, muchas veces, entre muertos, de tal modo, que en él casi es una especialidad, el de perpetuar a los muertos en la película de sus negativos. Otras, y muchas ocasiones, que mejor es no recordarlo, ha fotografiado a cadáveres de gente asesinada, víctimas de accidentes, suicidas etc., porque a él le ha tocado de los tres, la necrofílica tarea".³⁸

Zendejas tomaba escenas más bien trágicas, donde había víctimas de enfrentamientos o desastres. De entre sus más importantes reportajes destacan las fotografías tomadas en las elecciones de 1940 (sobre todo del 7 de julio), las batallas callejeras de estudiantes, obreros, dorados y comunistas y así como de sinarquistas. También destacó por las fotografías que tomó furtivamente "cuando Calles, en calidad de acusado, estuvo prestando declaraciones en un juzgado después de su histórico rompimiento con Cárdenas"³⁹

Con el tiempo Zendejas Espejel se convirtió en un gran fotógrafo, pero además gracias a su habilidad con los números le permitió llegar a ser el tesorero y administrador de Fotografías de Actualidad. Para tener una idea más clara de cómo funcionaba la

³⁸ A. Rodríguez, Mañana, núm. 150, 13 julio de 1946, pág. 34.

³⁹ Idem.

agencia y sobre la labor desarrollada por Zendejas, comenta Rodríguez:

Los tres trabajan en sociedad, en una especie de "cooperativa" miniatura que no necesita estatutos, reglamentos, ni asambleas generales. Zendejas es el tesorero. Es decir, él recibe 'los dineros'. Cobra, guarda los billetes y distribuye por cada uno lo que a cada uno le toca. Casi nunca hacen cuentas, supongo por lo mismo, que no tiene libro de registro; sin embargo, durante las dos décadas y media que tiene de constituida la sociedad, jamás hubo disputas por cuestiones de dinero. Ninguno de nosotros -afirma Delgado- tiene la más pequeña duda sobre el otro. Lo que ganamos, entra a la caja, y ninguno es capaz de quedarse con cinco centavos que no le pertenezcan. Por eso confiamos en mi compadre Zendejas, como él confía en nosotros. Por esta asombrosa sociedad -dice el *Gordito* Díaz, practicamos el 'verdadero comunismo'- puede apreciarse la calidad humana de este valioso miembro del gremio de fotógrafos que es el prietito Luis Zendejas.⁴⁰

A pesar de los esmerados halagos de Antonio Rodríguez, al final su artículo lo cierra así:

Luis Zendejas como los otros miembros de la 'cooperativa' Díaz, ha colaborado en todas las revistas y periódicos de México y es uno de esos humildes, oscuros pero eficientes trabajadores de la prensa mexicana, que dignifican, por sus calidades humanas y de trabajo, al noble Gremio (sic) al que pertenecen.

Comentario que hace pensar que tan poco valorada estaba la tarea del reportero gráfico, y la necesidad de aquella época de procurarle un mejor lugar en la escala profesional de la época, sobre todo por parte de quienes podían comprender su importancia para la vida del periodismo nacional.

⁴⁰ s. a. "Ases de la cámara. Un fotógrafo que está donde las balas silban. IV. Luis Zendejas", en *Mañana*, núm. 150, 13 julio de 1946, págs. 32-34.

De Enrique Díaz reconocemos esa marcada preferencia que tenía por encontrar ángulo extraños y poco convencionales para la época: picadas, contrapicadas y también al ras el suelo. Es notoria su afición por crear líneas y figuras geométricas con los personajes, sobre todo cuando se trataba de grandes grupos o masas, como en los desfiles obreros, deportivos o militares; también procuraba encontrar un edificio o espacio lo suficientemente alto para hacer una gráfica general que diera la idea de los sucesos, a la par que la imagen fuera muy ilustrativa, estética y propositiva.⁴¹

De las fotografías que Díaz realizó destacaban por el acento en el detalle chusco o gracioso, y también por su empeño en realizar los trabajos más difíciles. Don Edmundo Valadés lo describió así:

No, allí el director [en Fotografías de Actualidad], era el *Gordito* Díaz con su equipo, entonces él a su vez distribuía. Don Regino [Hernández Llergo] le daba a él una serie de órdenes y el *Gordito* pues le decía a Delgado o a Zendejas, ¿no?, y él, más bien entre los tres formando un equipo cubrían lo que les pedía Don Regino. Pero las cosas especiales y excepcionales, pues le tocaban al *Gordito* Díaz, ¿no?... ¡Muy jugador de pókar!⁴²

La revisión de los materiales publicados por Díaz y asociados durante los años que trabajaron con Regino Hernández Llergo (1937-1943) en este proyecto editorial, son de una rica variedad en formas, estilos, representaciones, soluciones gráficas, temáticas y técnicas. Aunado a ello, es importante reconocer que la frescura y espontaneidad con que realizaban las fotografías dependió en gran

⁴¹ Como ejemplo de ello *Vid.*, *Hoy*, núm. 11, 8 de mayo de 1937, portada y págs. 3-4. *Hoy*, núm. 31, 25 septiembre de 1937, págs. 11-16. *Hoy*, núm. 40, 27 noviembre de 1937, portada y págs. 3-8.

⁴² En entrevista con Edmundo Valadés, por Rebeca Monroy Nasr, el 1º de febrero de 1994, en sus oficinas del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

medida no sólo del interés de los fotógrafos sino del encuentro y complicidad con los editores. Esto dio cabida a que Hoy se convirtiera en una de las revistas más importantes de su época, pero que también Enrique Díaz y asociados obtuvieran un lugar privilegiado en el medio editorial.

También es necesario destacar como se ha visto, que la obra publicada de Díaz Reyna en esta época, tuvo elementos muy atractivos e innovadores, por lo que es posible asegurar que su aportación gráfica fue más allá del y contribuyó sensiblemente a sentar las bases e instaurar un fotoperiodismo mexicano moderno.

Fotografía y caricatura: Rotofoto en la noticia

A partir del 22 de mayo de 1938 los afectos lectores del semanario Hoy tuvieron la oportunidad de comprar en los puestos de periódicos Rotofoto, una revista moderna e innovadora por su diseño y planteamiento gráfico, dirigida por José Pagés Llergo. Rotofoto fue una publicación importante para la difusión de la fotografía en sus diferentes géneros y formas de realización: reportajes, ensayos y notas gráficas.

Los sintéticos, agudos y sarcásticos pies de foto que acompañaban las imágenes daban a conocer las más sobresalientes noticias de la semana. Hasta donde se sabe, esos letreros eran

realizados por Salvador Novo, René Capistrán Garza y el propio José Pagés Llergo.⁴³

Ismael Casasola, Antonio Carrillo Jr., Enrique Díaz, Gustavo Casasola, Luis Farías, Luis Olivares, Luis Zendejas y Enrique Delgado componían la planta de fotógrafos, que salían a buscar con sus cámaras las representaciones más descriptivas o sintéticas, agudas, chuscas o enternecedoras del entorno urbano en el que se movían. El diseño editorial también procuraba combinar elementos que le dieran un juego visual y enriquecieran el discurso iconográfico.

Para muestra el botón: una fotografía de Casasola tomada en la Villa de Guadalupe, es comparada con una de la agencia estadounidense de noticias Acme, realizada en Shanghai. En ambas impresiones se observa a una madre que carga a su hijo en la espalda, mientras realiza sus labores cotidianas. El símil de la actitud y de la manera en que cargan al niño hacen que el pie de foto insista en las posibilidades del paso del hombre por el Estrecho de Bering y del parecido entre algunos grupos indígenas mexicanos y los asiáticos. Pero no es sólo el aspecto físico de las indígenas lo que atrae, también es la semejanza en la forma en que fue tomada la imagen: el ángulo visual, la pose, las prioridades compositivas del encuadre de la madre y su pequeño que trae en la espalda.⁴⁴

En este sentido la revista de Pagés Llergo proporcionaba una mirada diferente, un modo de ver que procuraba establecer otros parámetros, reconocer las diferencias y semejanzas entre las fotografías contemporáneas. Este tipo de juegos visuales creaban un

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Rotofoto, núm. 1, 22 de mayo de 1938, s. n. págs.

concepto gráfico en la época que destacaba por atrevido y poco usual.

Si la caricatura había sido el medio por excelencia de la prensa nacional para la broma, la burla y el ingenio político, ahora su editor se planteaba realizarlo a través de las fotografías. Por ejemplo, el sentido del humor de Enrique Díaz se dejaba ver a través de los retratos que realizaba de importantes políticos del momento. Tal es el caso de una portada de Rotofoto donde se ve un personaje tomado de perfil; el rostro se asoma entre el sombrero de fieltro con cintilla y el traje de ocasión, cuando da una gran bocanada a un antojito mexicano. La fuerza de la imagen cobra más sentido cuando leemos el pie de foto: "El senador Padilla resuelve aferrarse al hueso".⁴⁵ (Foto 188).

Con la revista dominical de Pagés Llergo se mostraba otra vertiente importante a desarrollar de y con la fotografía. Se aprovechaba y extendía ese carácter testimonial, documental, histórico y estético de las fotos para romper con los estereotipos formales de la época, al rebasar el uso social esquematizado de las imágenes de prensa e ir a la búsqueda de nuevas formas de realización.

Rotofoto fue un espacio importante para los fotógrafos que participaron en ella, ya que se convirtió en un juego y un reto el obtener las más socarronas fotografías, como las que se tomaran cuando Lázaro Cárdenas nadaba en el río junto con algunos miembros de su gabinete. "Baño de políticos" fue el título del fotorreportaje compuesto por una secuencia gráfica de siete fotografías, que mostraban diferentes aspectos del general Avila Camacho, el

⁴⁵ Rotofoto, núm. 6, 26 de junio de 1938, portada.

licenciado Gabino Vázquez, el licenciado Beteta y a Marte R. Gómez, entre otros, despojándose de la ropa para meterse al río y darse un chapuzón en calzoncillos. (Fotos 189, 190, 191 y 192). El tono irónico de los pies de foto comparándolos con ninfas así como, al subrayar su aspecto físico con respecto a su trabajo político, caricaturizaba las representaciones:

Ambulaba uno de nuestros fotógrafos el de temperamento más delicado y poético, (...) por una de las más abruptas serranías de nuestro país, cuando la buena Hada que tenemos a nuestro servicio exclusivo a un costo que los lectores deberán agradecernos eternamente, lo condujo a este sitio misterioso, que es el escondite más íntimo de las pocas Ninfas del bosque que han podido resistir en este mundo, después que aparecieron en él las doctrinas marxistas.

En una fotografía en que se observa al Secretario de la Defensa corriendo con su traje de baño y su ropa en la mano (foto 182), al pie se lee:

El general Avila Camacho se moviliza rápidamente hacia el interior de un cuarto, con objeto de impedir que el enemigo observe las fuerzas de que dispone. Es atlético el señor ministro de la Defensa, quien sería nuestro muy particular amigo, si no fuera que no puede ser particular quien es general.

Y rematan los comentarios con uno sobre Lázaro Cárdenas:

Esta fotografía nos ha puesto a pensar mucho, no obstante lo que eso nos molesta a los intelectuales. Pero realmente estamos descubriendo que aquí en este país, el único que no se pone las botas es el Presidente.⁴⁶

En el fotorreportaje no aparece crédito alguno al fotógrafo de "delicado y poético temperamento", sin embargo es posible suponer

⁴⁶ Rotofoto, núm. 2, 29 mayo 1938, s. n. pág..



FOTO 188

Foto: E. Díaz. "El senador Padilla resuelve aferrarse al hueso". *Rotofoto*. 1938. CIESN



No hubo distinción social o alcurnia política que impidiera la burla y el escarnio de Rotofoto. En este caso Lázaro Cárdenas es homenajeado por un lado y después tomado en calzoncillos con todo su gabinete en un "baño de políticos". 1938. Rotofoto. CIESN.



6 Los políticos en el baño a pulcra hora. Se dice que el baño de políticos...



7 El baño de políticos en un momento. Como se ve el baño es de barro al que se le...

que fuera Enrique Díaz por dos motivos: la comitiva presidencial se encontraba en esa época en San Luis Potosí debido a la sublevación de Saturnino Cedillo contra el cardenismo, mismo motivo que había llevado a Díaz a ese lugar, por lo que no es difícil suponer que fuera él quien realizara las imágenes. Además, en el Archivo Enrique Díaz, Delgado y García del Archivo General de la Nación, se localizaron algunos de los negativos en la subcaja 65/6 correspondiente al material de Saturnino Cedillo, pero no están completos, pues faltan algunos de los publicados en la revista.

La postura política e ideológica hacia el centro derecha de Pagés Llergo y su revista, se hace más evidente con los encuentros entre el ala izquierdista de Vicente Lombardo Toledano (fotos 193, 194 y 195) -quien estaba al frente de la Confederación de Trabajadores de México (CTM)-, y los sectores de la derecha radicalizada que se representaban en la figura de Saturnino Cedillo. A este antagonismo político, le dedica un espacio Rotofoto cuando presenta una nota con el título de "Anomalías" y al lado de los retratos de Lombardo Toledano y Cedillo, escriben:

Hijo de campesinos revolucionarios; hombre de campo rudo e inculto. Salteador, dinamitero. Jefe de Operaciones Militares contra los católicos levantados en armas. Aficionado en extremo a los placeres mundanos y sin haber constituido familia propia, el general Saturnino Cedillo llegó a ser, en un momento dado, el hombre de las derechas; el que simbolizó el orden, el respeto a la libertad religiosa y de enseñanza.

Hijo de familia acaudalada. Hombre de estudio y de cultura universitaria, fino y educado. Escritor y orador. Buen esposo, amante padre de familia, y de costumbres morigeradas, Vicente

Lombardo Toledano encarna las tendencias más disolventes contra el concepto clásico de la sociedad y de la familia.⁴⁷

Los colaboradores de la revista tampoco se escapaban del escarnio de sus colegas. Enrique Díaz fue capturado por la lente de su ayudante en plena sierra potosina, pecho a tierra tomado desde atrás. Se pueden observar en primer plano el par de desgastados zapatos que llevaba, el traje de calle que nunca dejaba de usar -incluso en el trabajo de campo-, ahora luce polvoriento y arrugado. Es notable que el paso de los días y del trabajo se han acumulado en este tenaz fotorreportero. (Foto 245). Al fondo es posible ver su cabeza que se asoma al lado de la maleta fotográfica y su cámara. La secuencia continúa en la siguiente página; los irónicos pies de foto narran:

Nadie nos lo va a creer, pero aunque parezca mentira este señor intenta tomar una fotografía. Sin embargo no está enfocando, ni tiene listo el obturador. Se trata de nuestro compañero de labores Enrique Díaz, que aunque es un excelente fotógrafo, a veces queda por los suelos cuando le encargamos algo. Aquí está la prueba.

Y si la anterior es la prueba, aquí tiene ustedes ya la fotografía que no nos dejará mentir. Le hemos encargado un trabajo muy importante, y en los preciosos momentos de realizarlo le viene la inspiración y se pone a escribir unos versos románticos. Hay cosas que están escritas; aunque mal escritas, como los versos de marras.

Meditando profundamente en las musas y en las musarañas, nuestro activísimo colaborador gráfico va quedando poco a poco en brazos de Morfeo, que debe ser Hércúleo para recibirlo en ellos. Así permanece con la conciencia del deber cumplido, porque para él lo único importante es el deber; el pagar ya es otra cosa.⁴⁸

⁴⁷ Rototofo, núm. 4, 12 de junio de 1938, s. n. págs.

⁴⁸ Rotofoto, núm. 6, 26 de junio de 1938, s. n. págs.

FOTO 193

rotofoto 20



LOMBARDO EN LA INTIMIDAD

FOTO 195

Vicente Lombardo Toledano fue uno de los personajes favoritos de los "rotofotistas". Muy caro salió el atrevimiento. Rotofoto. 1938. CIESN

FOTO 194

414

En otras páginas se encuentra un retrato del fino caricaturista García Cabral, donde el fotógrafo "cachó" al maestro. (Fotos 196, 197 y 198). Se le ve medio despeinado, con un mechón que le cae sobre la frente mientras se rasca la larga nariz y realiza un extraño y singular gesto como de desagrado o de una terrible comezón. El pie de foto reza: "Machetazo a caballo de espadas", seguido de un fotorreportaje que Casasola hizo del dibujante en una serie de actitudes espontáneas y frescas, acompañadas con algunos breves comentarios. Uno de éstos no pierde el sentido irónico al señalar: "la cámara caricaturizó al maestro".⁴⁹

El pintor Gerardo Murillo, mejor conocido como el Doctor Atl, también fue objeto de múltiples burlas. La cámara lo capturó en dos ocasiones en que dormitaba y reponía energía; en ambas escenas se le ve al lado de una botella o de un jarro de barro. (Fotos 199 y 200). La frase acusadora declara: "Otra vez...El Doctor Atl continúa en actívisima campaña a favor de la Liga Antialcohólica. No hay que beber nunca y menos en jarro (...)" y con respecto al sombrero que lleva en la cabeza hacen la siguiente alusión: "... como tampoco se nos figura natural que con tanta paja en la cabeza, pinte y escriba como lo hace". En otro ejemplar del semanario aparece de nuevo el Doctor Atl dormitando en el portón de una casa y se insiste: "¿Siesta o mona?"⁵⁰ Esta pérdida del respeto e intromisión en la vida privada era una novedad periodística, ya que desde sus orígenes las imágenes de la prensa tuvieron mucho cuidado de no evidenciar ese tipo de situaciones. Actualmente, persisten algunos tácitos que implican no

⁴⁹ Rotofoto, num. 7, 3 julio de 1938, s. n. págs. .

⁵⁰ Rotofoto, núm. 6, 26 de julio de 1938, s. n. págs.

avés de un Genio: García Cabral

Fotorreportaje: Casasola.
 "Machetazo a caballo
 de espadas": el caricaturista
 Ernesto García Cabral.
 Rotofoto. 1938. CIESN

FOTO 196



**MACHETAZO
 A CABALLO
 DE ESPADA**
 Casasola ha publicado en su obra "Machetazo a caballo de espadas" una rotofoto que muestra al caricaturista Ernesto García Cabral en un momento de profunda reflexión. El artista, que se encuentra en un momento de profunda reflexión, se muestra en un momento de profunda reflexión. El artista, que se encuentra en un momento de profunda reflexión, se muestra en un momento de profunda reflexión.



12 El artista, que se encuentra en un momento de profunda reflexión, se muestra en un momento de profunda reflexión. El artista, que se encuentra en un momento de profunda reflexión, se muestra en un momento de profunda reflexión.

La Técnica de la Caricatura



1 El artista, que se encuentra en un momento de profunda reflexión, se muestra en un momento de profunda reflexión. El artista, que se encuentra en un momento de profunda reflexión, se muestra en un momento de profunda reflexión.



3 El artista, que se encuentra en un momento de profunda reflexión, se muestra en un momento de profunda reflexión. El artista, que se encuentra en un momento de profunda reflexión, se muestra en un momento de profunda reflexión.



5 El artista, que se encuentra en un momento de profunda reflexión, se muestra en un momento de profunda reflexión. El artista, que se encuentra en un momento de profunda reflexión, se muestra en un momento de profunda reflexión.

FOTO 197

fotografiar a los mandatarios o prominentes personajes mientras beben, comen o fuman, o bien cuando realizan gestos auto-denigrantes, como es posible constatarlo en la mayor parte de los retratos que se publican en los periódicos nacionales, con algunas honrosas excepciones.

Las imágenes secuenciadas de intelectuales y artistas de la época, dan idea de las que años después se realizaron para las fotonovelas, pues los pies de foto acaban por narrar la historia que ya se intuye a partir de la elocuente gesticulación de los personajes. Es el caso del reportaje gráfico de Diego Rivera y en otro número el de Leon Trotsky. Es justo mencionar que este último personaje fue también fuente de inspiración para los reportajes de Pagés Llergo en Hoy y uno de los prominentes políticos a quien Enrique Díaz le dio un seguimiento fotográfico constante desde su llegada a México, el 11 enero de 1937.

Existen diferentes versiones sobre la desaparición de Rotofoto, después de once números de provocadores reportajes. Una de ellas considera que salió de circulación repentinamente por el reportaje de Lázaro Cárdenas y su gabinete en el río. Para el periodista Granados Chapa esa actitud de censura no correspondía a un gobierno que promovió la libertad de prensa y la difusión de las ideas.⁵¹ Por otro lado, se considera que su desaparición se debió al fotorreportaje de Enrique Díaz sobre Saturnino Cedillo en la sierra potosina, también

⁵¹ Vid. O. Debriose Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 1994, pág. 159. (Cultura Contemporánea de México). M. A. Granados Chapa "La imagen de la industria periodística mexicana" en F. Lara Klahr y M. A. Hernández, El poder de la imagen y la imagen del poder: fotografías de prensa del porfiriato a la época actual. México, Universidad Autónoma Chapingo, 1985, págs. 21-23.



FOTO 199

Dr. Atl, "perseguido" y retratado por los fotógrafos de Rotofoto en poses singulares. Rotofoto. 1938. CIESN



FOTO 200

publicado por los primos Llergo. Este hecho, aparentemente, acabó por rebasar la tolerancia del sistema cardenista y se hicieron más evidentes los antagonismos ideológicos de las facciones políticas de la época.

En resumen, es en Hoy y Rotofoto donde Enrique Díaz concreta su estilo fotoperiodístico. Como se ha visto, después de 17 años de trabajo contante ya tenía un claro dominio técnico, lo cual le permitió ejercer su oficio con soltura y audacia. En lo que respecta a los temas aunque se ve que tenía una acentuada predilección por el retrato individual de los personajes prominentes de la época, los niños siguen teniendo un lugar privilegiado en sus placas. También sus fotorreportajes convierten a la ciudad de México en la "gran protagonista".⁵² Dio rienda suelta a su capacidad de síntesis gráfica, como se puede valorar en las atractivas portadas que realizó para Hernández Llergo y Pagés Llergo. Las fotoportadas presentan además, un signo inequívoco de realización de Díaz: el sentido del humor, algún elementos chuscos logran asomarse por ahí, y aunque otros fotógrafos también lo desarrollaron en la época -sobre todo en Rotofoto-, en Díaz se presentaba desde los tempranos veintes y fue parte sustancial en toda su obra. La síntesis formal y la gran habilidad técnica, aunado al desarrollo de temas de actualidad hicieron que estas portadas fueran pioneras en su género y que crearon un antecedente importante en el fotoperiodismo de su época. Asimismo, sus encuadres y composiciones tenían una peculiar

⁵² El uso de las imágenes de Enrique Díaz en la exposición Asamblea de Ciudades, dejan constancia de este papel protagónico, del cual Julieta Ortiz también se percató. Vid. A. Morales Carrillo, et al. Asamblea de Ciudades, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, 278 págs.

presencia por evitar ser rígido en su planteamiento visual. Equilibraba la imagen con el claroscuro y evitaba centrar a la figura en el espacio fotográfico. Y continuó procurando un ángulo visual poco común, para realizar sus tomas, de tal manera que desde las notas gráficas, los fotorreportajes o los fotoensayos tuvieran un punto de vista diferente al habitual. Otro aspecto que destaca en su producción, es la necesidad de contextualizar de manera sintética y sin grandes elementos ni barroquismos las imágenes. Es por ello, que su obra tuvo tanta trascendencia en su época, pues innovó el estilo narrativo y descriptivo de la fotografía dado su carácter documental. En las imágenes de Díaz se observa su preferencia por eliminar elementos que distrajeran la atención y sólo incluir aquellos que formaban parte sustancial de la escena, y que tenían una utilidad informativa, no gratuita. Esta manera de producir su obra le confirió un lugar privilegiado en la industria editorial y periodística de su época y el respeto y aprecio de sus colegas fotógrafos.

Es esta su época de oro, es el momento en que se encuentra en la cumbre de su labor profesional, asimismo su agencia. No hay competencia posible alrededor pues Casasola padre ya está muy grande y los hijos y sobrinos aún son jóvenes; los Hermanos Mayo no han llegado a México. Enrique Díaz tiene el camino libre y él lo sabe, lo aprovecha y desarrolla su peculiar manera de trabajar, audaz, experimentado y con el apoyo de sus editores intenta una aventura que tendrá un costo social y político muy serio.

VIII. CUANDO SE ARRIESGA
LA VIDA Y
EL PRESTIGIO FOTOGRAFICO



FOTO 201

Foto: E. Díaz. Miradas que matan: la población civil fotografiada durante la rebelión cedillista. Mayo de 1938. AGN.

Retrato de un caudillo

Saturnino Cedillo (1890-1939) fue un importante caudillo agrarista que surgió a partir de la Revolución Mexicana, un personaje que muestra por sus matices y contradicciones el complejo tejido social y político de su época y por ende "ilustra el papel que desempeñaron la revuelta y la reforma agrarias en la historia del país, desde finales del porfiriato hasta las elecciones presidenciales de 1940".¹

Conocer su devenir político en el transcurso de la Revolución y posrevolución, así como su arraigo a la tierra y la relación patriarcal que desarrolló con los campesinos de su estado natal, permiten entender el papel que desempeñó al enfrentarse al estado cardenista en 1938.

Amado Cedillo (1851) se casó con Pantaleona Martínez hija de un rancharo de Palomas, cerca de Ciudad del Maíz al sureste del estado de San Luis Potosí. Un vez casado, Amado trabajó como vendedor ambulante en San Luis y posteriormente se establecieron en Portezuelos, donde pusieron una tienda y adquirieron una pequeña propiedad. Ahí nació en 1886 la primera hija del matrimonio Cedillo Martínez: Elena. Poco después, Amado compró unas tierras en Palomas, cerca del municipio de Ciudad del Maíz y estableció otra tienda. La región estaba desde el porfiriato en manos de unos cuantos latifundistas. El matrimonio se convirtió en parte de las 100 familias de pequeños propietarios que trabajaron la

¹ D. Ankerson, El caudillo agrarista, Saturnino Cedillo y la Revolución Mexicana en San Luis Potosí, México, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Secretaría de Gobernación, 1994, pág. 200.

explotación de fibras y la cría de reses y cabras, dadas las condiciones áridas de la tierra. Los intereses agrícolas y comerciales de Amado prosperaron y llegó a ser miembro destacado de la comunidad. La pareja llegó a tener otros hijos: Magdaleno, Saturnino, Cleofas, Homobono, Engracia e Higinia. Saturnino creció al lado de su familia en Palomas.² Los hermanos Cedillo fueron hombres de campo, sabían criar el ganado, cortar el ixtle de Palomas o de las haciendas cercanas y también fueron pregoneros en las poblaciones de la región. El padre les puso maestros particulares para que les enseñara a leer y escribir, actividades que él mismo no conocía a profundidad. El más preparado de los Cedillo fue Saturnino, quien llegó a cursar algunos años de primaria. Desde jóvenes mostraron su actitud apasionada por defender sus ideales políticos y sus tierras. Dudley Ankerson lo señala así:

Aparte de revueltas menores en la Huasteca, Ciudad del Maíz fue la única zona que ofreció abierto apoyo a Madero en los primeros meses de 1911 y constituyó un escenario de violencia constante de 1912 en adelante. Más importante aún, fue la cuna de los revolucionarios más destacados de San Luis Potosí, los hermanos Cedillo, cuyas diferencias con la élite terrateniente local se remontaban a las postrimerías del porfiriato.³

Uno de los méritos de campaña de Saturnino Cedillo fue su especialización en dinamitar los trenes que cruzaban por su región. En 1913 los Cedillo se unieron a las tropas del general Carrera Torres contra la fuerzas del dictador Victoriano Huerta. Pelearon después a favor del general Carranza, pero simpatizaron más con los zapatistas

² Vid. D. Ankerson, *Op. Cit.*, pag. 28.

³ D. Ankerson, *Op.Cit.*, pág. 21.

y villistas al coincidir en la lucha por la tierra y se volvieron convencionistas.

Los hermanos Cedillo Martínez encontraron el gusto y el sabor vivencial en la pólvora y las balas. Ello mismo hizo que cada uno encontrara la fatalidad de su destino e incluso se puede decir que murieron como vivieron: en medio de conflictos y álgidas pasiones políticas. En el periodo del constitucionalismo cayeron en la revuelta los hermanos Cleofas y Magdaleno (1914 y 1917 respectivamente) y Homobono el cuarto hijo, murió en 1918. Para la década de los veinte solamente quedaban vivos Saturnino y sus hermanas.⁴

En esa época Saturnino Cedillo tuvo a bien reconocer el plan de Agua Prieta y con ello se acercó del lado de los ganadores: la dinastía sonoreense. El mismo Adolfo de la Huerta le reconoció su grado de general, nombramiento que obtuvo gracias a sus grandes cualidades de estratega.

El poder real de Cedillo en su estado provino, fundamentalmente de su particular capacidad para aglutinar a las fuerzas campesinas de la región, las cuales se forjaron al calor de las balas con una relación patriarcal y clientelar con el caudillo.

Desde principios de siglo hasta 1938 -en que se liquidaron los remanentes de este poderío estatal-, se dieron en la sociedad potosina muchas de las condiciones que propiciaron el surgimiento y la conservación de las relaciones de clientela: una notable desigualdad social y económica y una relativa ausencia de garantías formales e impersonales en torno a la propiedad, el poder, la posición social e incluso la seguridad personal. Para muchos campesinos pobres que vivían en sociedades gobernadas

⁴ Vid. S. Novo, "La semana pasada", en *Hoy*, núm. 100, 21 enero de 1939, pág. 12. C. Martínez Assad. *Los rebeldes vencidos. Cedillo contra el Estado cardenista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990, pág. 19-23.

por alguna forma de dominio personal, pertenecer a la clientela de un cacique poderoso fue el único medio de obtener un mínimo necesario de seguridad y de satisfacción de sus necesidades básicas.⁵

El general Cedillo repartía entre los campesinos de la región las tierras que ganaban en las batallas; después de combatir la rebelión delahuertista en 1923, logró el apoyo decidido del presidente Obregón para su programa de colonias militares. Una vez que llegó a la presidencia el general Obregón y dadas las necesidades de tener a su favor fuerzas leales, les otorgó tierras a esos peones acasillados o jornaleros temporales y con ello también ganaron el estatus de pequeños propietarios.

Saturnino Cedillo fincó así su poder en las milicias de campesinos que lo apoyaban, eran su brazo armado, y posteriormente eran recompensados a través del programa de reparto de tierras. Es en esas colonias militares donde instauró su fuerza y se afianzó como el hombre más fuerte de San Luis Potosí. Estas huestes fueron los hombres que también colaboraron para combatir la rebelión de los cristeros en la Huasteca, hasta acabar con el general Enrique Gorostieta (desde 1926 hasta 1929), encomienda realizada por el entonces presidente Plutarco Elías Calles.

Estas actividades militares ayudaron a Cedillo a mantenerse y concretar su poder local en el periodo posrevolucionario; también le permitieron acrecentar su relación con el Estado, sobre todo mientras la dinastía sonoreense permanecía o se permeaba en el poder: "El gobierno de Obregón y luego de Calles necesitarían recurrir, entre

⁵ R. Falcón. Revolución y caciquismo. San Luis Potosí, 1910-1938. México, El Colegio de México, 1984, pág. 17.

otras, a las fuerzas parapetadas en las colonias [militares] para combatir las rebeliones que pusieron en peligro la precaria estabilidad del país."⁶

Ese apoyo político-militar que brindó Saturnino Cedillo al presidencialismo, le valió llegar a la gubernatura potosina los años de 1927 a 1931. El primero de septiembre de 1931 Manuel Pérez Treviño dejó el puesto de Secretario de Agricultura y Fomento del gabinete de Pascual Ortiz Rubio, para ocupar la presidencia del Comité Ejecutivo Nacional (CEN) del Partido Nacional Revolucionario (PNR). Aún en funciones gubernamentales, Saturnino Cedillo fue llamado para ocupar ese puesto vacante de secretario de estado, aunque sólo lo hizo por escasos 40 días.⁷

Cada época de la vida del cacique potosino fue una gran aventura de alianzas y quiebres políticos. Así, en más de una ocasión apoyó a Aurelio Manrique en su postulación como gobernador o como diputado al congreso local de su estado, pero en cuanto la correlación de fuerzas le era desfavorable, dejaba esas alianzas para procurarse otras. Por momentos resulta incomprensible los cambios de actitud respecto a sus aliados, pero siempre respondió más a intereses personales que a los de la Revolución.

El poder de Cedillo llegó a ser tan contundente en la estructura política nacional, que su postura fue fundamental para la nominación del candidato a la presidencia del período de 1934-1940, y durante

⁶ Vid. C. Martínez Asaad. Los rebeldes vencidos. Cedillo contra el Estado cardenista. México, Fondo de Cultura Económica, 1990, pág. 34.

⁷ Vid. C. Martínez Assad, Op.Cit. pág. 24. Para mayor información sobre las causas que llevaron a Cedillo a renunciar Vid. D. Ankerson, Op.Cit., págs. 146-147.

la Segunda Convención del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en Querétaro:

Fue el primer jefe militar que se manifestó abiertamente en favor de Cárdenas. Este, reconocido, visitó al cacique potosino en su rancho de Palomas, al día siguiente de su designación como candidato. Y cuando más adelante el candidato del PNR visitó el estado de San Luis Potosí en su gira electoral, 14,000 agraristas armados y en sus monturas le hicieron guardia de honor.⁸

Con Lázaro Cárdenas, Cedillo encontró un cambio inesperado y, al igual que muchos otros, vio modificadas sus antiguas y consabidas maneras políticas de actuar. Si al principio de la década de los treintas "estos dos hombres constituían el ala progresista de la élite militar en que se apoyaba Calles",⁹ en el momento en que el general Cárdenas se enfrenta a una nación como jefe de Estado, con un poder fragmentado y compartido con diferentes intereses creados desde 1920, era inminente la necesidad de poner orden en la casa y el general michoacano tocaría muchos de esos poderes regionales, nacionales e internacionales.

⁸ C. Martínez Assad, Op.Cit., pág. 25.

⁹ L. Meyer, "El primer tramo del camino" en Historia General de México, coord. Daniel Cosío Villegas, México, El Colegio de México, 1976, vol. IV, pág. 156.

El ocaso de un caudillo agrarista

Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), se dieron una serie de cambios que requería la estructura política para consolidar al Estado moderno mexicano. Por un lado, cuando Cárdenas impide la continuidad del dominio sonoreense y logra mantener fuera de la escena a Plutarco Elías Calles.

Si bien al principio de su mandato el general michoacano aceptó tener un gabinete conformado en su mayoría por miembros callistas (Rodolfo Calles en Comunicaciones, Pablo Quiroga en Guerra, Narciso Bassols en Hacienda, entre otros), poco tiempo después y a raíz de unas declaraciones que realizó Calles cuestionándolo, decidió independizarse del manto del maximato y sobreponerse a esa aparente crisis de poder.

Para junio de 1935 Cárdenas anunciaba un gabinete renovado. Entre los nuevos ministros se encontraban Andrés Figueroa como secretario de Guerra, Silvano Barba al frente de Gobernación, el general Sánchez Tapia en Economía, Emilio Portes Gil dejó la cartera de Relaciones Exteriores para ocupar la presidencia del Partido Nacional Revolucionario, Francisco J. Mújica -el único secretario que se puede considerar cardenista desde el principio-, quedó en Comunicaciones y el general Saturnino Cedillo ocupó la Secretaría de Agricultura.¹⁰ Cárdenas a su vez reforzó otros frentes importantes en la estructura del Estado moderno que deseaba consolidar:

¹⁰ *Ibid.*, pág. 158.

En ello fueron determinantes, por un lado, la política de masas y, por el otro, el nacionalismo. (...) La recuperación de las banderas agraristas y la política del mejoramiento económico de los obreros y campesinos culminaron con la incorporación de ambos sectores al partido oficial. (...) El nacionalismo fue el elemento aglutinante que logró dar gran fuerza al régimen, pues tanto los obreros y campesinos, como la burguesía y el clero, pasando los grupos urbanos medios, dieron pleno apoyo a las medidas nacionalistas y especialmente, a la nacionalización de la industria petrolera.¹¹

Esos dos elementos fueron fundamentales en la política cardenista, ya que su interés fue el de reorganizar a los grupos obreros y conferirles mayor fuerza, por lo que impulsó al movimiento dirigido por Vicente Lombardo Toledano, a quien le abrió un gran espacio de movilidad política al frente a la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM). Asimismo, en lo que se refiere al campo, reforzó las medidas para continuar la reforma agraria, que Calles había detenido- y proponía la creación de los ejidos colectivos. "A cambio de este apoyo, los obreros y campesinos se afirmaron como la nueva base del gobierno cardenista".¹²

Esta política distaba mucho de lo que el propio Saturnino Cedillo esperaba, con respecto al agro mexicano. El general potosino había propugnado por la pequeña propiedad agrícola, una reforma a fondo no iba de acuerdo con sus ideales, con el poderío y las propiedades que el caudillo había logrado en su estado natal. Durante el tiempo que Saturnino Cedillo estuvo al frente de la Secretaría de

¹¹ C. Collado Herrera, La renta del suelo y la nacionalización petrolera en la conformación del Estado posrevolucionario, Mérida, Venezuela, Tesis de Maestría, Facultad de Ciencia Jurídicas y Políticas, Universidad de los Andes, 1982, pág. 170.

¹² Idem., 159.

Agricultura, Cárdenas lo mantuvo al margen de las decisiones importantes.

Un conflicto estudiantil en la Escuela de Agricultura de Chapingo -que dependía de la secretaría de Agricultura-, derivó en una huelga cuya petición fundamental era el cambio del director. Los estudiantes no estuvieron de acuerdo con el hombre que Cedillo eligió para ocupar el puesto. Ante la falta de autoridad en la que se vio envuelto, Cedillo pidió su apoyo al presidente, o en caso contrario renunciaría al cargo. Al parecer, ese fue un pretexto ideal para que Cárdenas aceptara su renuncia en agosto de 1937. Cedillo se fue a su hacienda de Palomas, desde donde esperó el momento que creyó más adecuado para responder a Lázaro Cárdenas del modo como había aprendido año atrás: por la vía armada.

El 18 de marzo de 1938 tras un conflicto laboral con el Sindicato de los Trabajadores Petroleros de la República Mexicana (STPRM) -adherido a la Confederación de Trabajadores de México (CTM)- y las compañías petroleras, Cárdenas decretó la expropiación petrolera. La inconformidad de las empresas extranjeras se hizo evidente ya que:

Hasta 1937 operaban en México diecisiete grupos de compañías ligadas al exterior y ciento cincuenta compañías independientes. De las empresas con ligas a monopolios internacionales las más importantes eran el grupo Aguila ligado a la *Royal Dutch Shell* y el grupo Huasteca, dependiente de la *Standard Oil*.¹³

Las respuestas ante el decreto expropiatorio no se hicieron esperar, las presiones económicas y políticas por parte de Estados

¹³ C. Collado Herrera, *Op.Cit.*, pág. 183.

Unidos e Inglaterra forzaron a que los gobiernos entraran en una serie de estira y afloja que se resolvió sólo con acuerdos de pago a mediano plazo.¹⁴ Por otro lado, la respuesta popular hacia la medida expropiatoria fue de respaldo, se realizaron colectas populares, se emitieron bonos gubernamentales para el pago de la deuda e incluso, la Iglesia dio su apoyo. Los grupos que estuvieron en total desacuerdo con la medida fueron, por obvias razones, las empresas petroleras y ciertos sectores de derecha y anticardenistas.

Fueron estos sectores los que alentaron y motivaron a Saturnino Cedillo para que se levantara en contra del general Cárdenas. Entre ellos se encontraban la Unión Nacional de Veteranos de la Revolución (1935), la Confederación de la Clase Media (1936) y la Confederación Patronal de la República Mexicana (1936); también se sabe de sus vínculos con miembros de los "camisas doradas" y el clero local de San Luis ayudó de manera moral, aunque veladamente por no hacer evidente su postura ante el estado cardenista. Todos ellos eran grupos que tenían una postura anticomunista y abiertamente fascista.¹⁵

En lo que respecta a las compañías petroleras se sabe que participaron y coadyuvaron en la sublevación del rebelde, pero no existen pruebas documentales de ello. Lorenzo Meyer señala: "En realidad no se dispone de pruebas concluyentes al respecto, pero la

¹⁴ Para entender la complejidad y consecuencias de la situación generada a partir de la expropiación petrolera realizada por Cárdenas en 1938, Vid. C. Collado, Op.Cit. 235 págs. L. Meyer, México y los Estados Unidos en el conflicto petrolero (1917-1942). México, El Colegio de México, 1968, 505 págs. y L. Meyer, Su Majestad Británica contra la Revolución Mexicana, 1900-1950, El fin de un Imperio formal. México, El Colegio de México, 1991, 579 págs.

¹⁵ Vid. M. Fernández Boyoli y E. Marrón de Angelis, Lo que no se sabe de la rebelión cedillista, México, Grafiart, 1938, 349 págs.

conexión entre el levantamiento de San Luis Potosí y la expropiación no fue accidental". Y agrega en otro texto: "Finalmente, las élites no tuvieron alguna injerencia en los planes subversivos de anticardenistas, como el de Saturnino Cedillo y alentaron a ciertos líderes del STPRM para unir los planes cardenistas".¹⁶

En lo particular, Cárdenas golpeó a los ejidos y a los latifundios, a la par que dio una fuerza a los grupos obreros a través de la Confederación de Trabajadores de México (CTM) y a los campesinos a partir de la creación de la Confederación Nacional Campesina (CNC) en 1935. Asimismo, centralizó el poder en un nuevo partido oficial, el Partido de la Revolución Mexicana (PRM), donde los obreros con la CTM y los campesinos de la CNC pasaron a formar parte orgánica del partido.

La extrema apertura al movimiento popular promovió que los grupos de extrema derecha procuraran contrarrestar esa posición gubernamental, que parecía estar dando un giro a favor del comunismo. No hay que olvidar que este es el año en que se inicia la Segunda Guerra Mundial, lo que significa la existencia de grupos simpatizantes con el nazismo alemán, en favor de la destrucción de las sociedades y de los hombres con ideales comunistas o propuestas socialistas.

La posición ideológica y política de Saturnino Cedillo es comprensible dentro del ámbito del agro. El general potosino fue un hombre de campo, de cultivo y cosechas y estaba a favor de la

¹⁶ L. Meyer, *México y los años treinta*, Op.Cit., pág. 363; y L. Meyer, "El primer tramo del camino", en *Historia general de México*, Op.Cit., pág. 195.

tenencia en pequeña propiedad, -contra la colectivización ejidal propuesta por Cárdenas-, conservó en la sangre el gusto y el olor a la tierra. Su poder radicó sustancialmente en haber sido capaz de armar un ejército de campesinos fieles que siempre secundaron sus posiciones políticas. El clientelismo es la dinámica desarrollada entre los campesinos potosinos y el protector Cedillo. Además, tuvo a su favor una especie de credibilidad absoluta en él, por parte de sus huestes campesinas, lo que en un momento dado lo llevó a ser uno de los más fuertes caudillos del país. ¹⁷

Esta íntima relación con la tierra y el poder emanado de ella a través de sus hombres, es lo que puede explicar los movimientos políticos de Cedillo desde la época revolucionaria en contra el porfiriato, su simpatía con Zapata, el acercamiento a la dinastía sonorensis y la ruptura con Lázaro Cárdenas a fines de la década de los treinta.

Los rebeldes de carne y hueso

El 16 de mayo de 1938 fue dado a conocer en el salón de sesiones del H. Congreso del Estado de San Luis Potosí, un "Manifiesto a la Nación", en el cual se acusaba a Cárdenas de estar implantando un régimen

¹⁷ En este sentido es interesante ver cómo aun ahora los campesinos sobrevivientes continúan teniendo un gran aprecio al general Cedillo y no cuestionan su actitud ante el cardenismo. Para ello son ilustrativas las entrevistas que realizó C. Martínez Assad, "Lo que debe quedar en silencio" en Los rebeldes... Op.Cit., págs. 170-193.

"remedo del soviet", de "antiagrarista", "antiobrerista", de "estar humillando al Ejército" y de "traidor de la Patria". Se dirige al "Pueblo de México, el deber te llama a estar de todo corazón con el Gobierno Potosino que tan virilmente le arrojó el guante al tirano que ha convertido al país en un feudo para él y su familia y su camarilla". Firmado por "El Comandante en Jefe del Ejército Constitucional Mexicano: Gral. de División, Saturnino Cedillo".¹⁸

Lázaro Cárdenas tenía noticia desde hacía tiempo de un posible levantamiento de Cedillo, a tal grado que incluso lo anotó en su diario personal:

Cedillo hace activos trabajos preparando un levantamiento. Aseguran que la compañía petrolera El Aguila ha ofrecido por conducto del señor Alberto Braniff, 500,000 dólares al general Cedillo para dicho movimiento y que está en la inteligencia del arzobispo Leopoldo Ruiz y Flores.¹⁹

Cárdenas intentó mediatizar los intentos de levantamiento al ofrecerle su traslado a Michoacán como jefe de operaciones militares de la 21a. Zona Militar, con ello el jefe de la nación le podía quitar su base de apoyo en San Luis Potosí y llevarlo a territorio para él conocido. Propuesta que evidentemente fue rechazada por Cedillo, para posteriormente solicitar su retiro del ejército, aduciendo como causa su enfermedad (padecía de uremia, con vómitos, diarreas y mareos) que le aquejaba desde hacía tiempo, para dedicarse a los trabajos agrícolas en su propiedad.

¹⁸ M. Fernández Boyoli y E. Marrón de Angelis, *Op.Cit.*, págs. 320-325.

¹⁹ L. Cárdenas. *Obras I. Apuntes 1913-1940*, tomo 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, págs. 316-317. (Col. Nueva Biblioteca Mexicana).

Los periódicos anunciaron el 18 de mayo de 1938 una gira del general Lázaro Cárdenas con "rumbo a las Huastecas". A pesar de que dos días antes había declarado Cárdenas: "En México no hay dictadura ni comunismo", aseguraba que: "no se levantará en armas el general Cedillo" y que incluso existían "condiciones inmejorables para mantener la paz".²⁰ Llegó a San Luis Potosí justo en el momento oportuno para tranquilizar los ánimos y contener la rebelión desatada por el manifiesto cedillista. Para Cárdenas no fue una sorpresa ni lo tomó desprevenido el levantamiento; sin embargo, seguramente esperaba que la situación prosperara en otro sentido, llegando a alguna negociación con el general rebelde, y de ahí la seguridad de sus declaraciones.

El primer mandatario llegó a su destino ese mismo día, y con el sol en el cenit dictó un discurso a favor de la reforma agraria, del desarme de los campesinos de la región y habló de la actitud del caudillo.²¹ Momentos después estableció en la Quinta Vista Hermosa su morada y oficina, desde donde daría curso a la contienda.

El 21 de mayo Enrique Díaz estaba en San Luis Potosí, enviado por las revistas Hoy y Rotofoto, para cubrir con su Graflex 6 x 9 cm, los acontecimientos que se suscitaban.

Desde temprano de aquel sábado Díaz empezó a tomar las imágenes de las maniobras militares, del ejército federal y del momento en el que el 19º batallón se subía a los vagones del ferrocarril, para ir a Las Tablas a la búsqueda y al combate de los rebeldes cedillistas en la ruta del rancho Palomas. El fotógrafo se

²⁰ El Universal. El gran diario de México. 17 y 18 de mayo de 1938, primera plana.

²¹ Vid., M. Fernández Boyoli y E. Marrón de Angelis, Op.Cit., págs. 325-328.



FOTO 202

Enrique Díaz fotografió en San Luis Potosí a los soldados que combatirían a los rebeldes cedillistas. Rotofoto. 1938. CIESN

Foto 199

FOTO 203

Subido en el techo del vagón del ferrocarril, Díaz tomó los rostros sonrientes de los soldados, antes de salir al encuentro con los rebeldes cedillistas. Rotofoto. 1938. CIESN



subió con los soldados a la parte superior del tren, a donde se habían colocado para el traslado y los capturó cuando sonrientes alzaban sus manos saludándolo. (Fotos 202 y 203). Jóvenes rostros morenos, indígenas, se asoman entre las gorras, las insignias, los fusiles: es larga la hilera de federales. Los primeros aparecen fuera de foco, para que los del centro de la imagen y del fondo encuentren la nitidez del blanco y negro.

Una de estas tomas impactó la portada del 28 de mayo de Hoy. Un soldado federal montado en el tren fue capturado por la cámara con el fusil en las manos que apunta hacia arriba y crea una afortunada composición por el ángulo que enaltece a la figura. Para completar la imagen el letrero del ferrocarril acaba por contextualizar la toma al leerse -un poco fuera de foco- "...nales de México". (Foto 204). En el interior de la revista se publicaron varias gráficas más, algunas de ellas acompañando a la aguda columna de Salvador Novo que hablaba del conflicto potosino y las actividades de la semana del "Presidente Misterio".

El domingo 29 aparecieron otras tantas imágenes de la revuelta de San Luis en Rotofoto, donde el texto orgullosamente menciona:

Rotofoto en San Luis. Para "cubrir" el sector de San Luis, donde, al decir de las informaciones oficiales, el general Saturnino Cedillo intentó levantarse en armas, Rotofoto envió como fotógrafo de 'guerra' a un as de la cámara: Enrique Díaz. Díaz quien acompaña a las tropas destacadas para batir a los cedillistas, nos ha enviado estas primeras gráficas de la capital potosina.²²

²² Rotofoto, núm. 2, 29 mayo de 1938, s. n. págs.

Las impresiones muestran a los soldados que se despedían de sus mujeres y de sus hijos. Enrique Díaz, tomó algunas de esas escenas, que por el ángulo y la manera de encuadrar la imagen son muy conmovedoras, por la carga emotiva que representan. (Fotos 205 y 206). Las soluciones formales agudizan ese sentido de la fotografía al acercar la cámara a los rostros, o a través de los tan gustados ángulos por Díaz: de picada o contrapicada. Es posible destacar algunas de estas gráficas, por el juego visual provocado al espectador y fortalecido con los pies de foto:

¡Arriba todos! ¡A los trenes! En tropel van subiendo todos. Echan un vistazo sobre los andenes y se despiden, con una sonrisa, de sus esposas, de sus madres, de sus hijos ... Papacito ¿adónde vas? Quizá él calle. Quizá, también, le diga alguna mentira. Pero si le confesara la verdad, y ella comprendiera, seguramente se sentiría orgullosa de ser hija de un hombre que supo cumplir con el encargo que le confirió la patria ... Las dos lloran; madre e hija tratan de consolarse mutuamente cuando la partida del "juan" es ya inevitable. Ella es más fuerte, aunque su dolor, quizá, sea más profundo. Por unas semanas, por unos meses se quedará abandonada... Pero hay algo más que tendrá que abandonar. El gesto duro; la mirada fría del soldado se ilumina, se enternece, cuando toma entre sus brazos a aquel pedacito de carne al que le dedicó toda su ilusión. ¿Lo volverá a ver? él dice que sí ¿Quién sabe?²³

Múltiples fotografías tomadas en esa época se publicaron en Rotofoto y Hoy, ya que Díaz estaba dedicado a cubrir el evento desde varias perspectivas. Los periodistas tabasqueños no sólo pretendían dar a conocer las últimas noticias, también tendenciosamente inclinaban la balanza a enternecer y conmover a los lectores en favor de las acciones del ejército federal. Díaz colaboraba enormemente al

²³ Rotofoto, núm. 2, 29 mayo de 1938, s. n. págs.

Hoy

FOTO 204

Fotos: E. Díaz. Emotivas imágenes de despedida de los soldados y sus familias, publicadas en Hoy y Rotofoto. 1938. CIEN



FOTO 206



FOTO 205



encuadrar en sus tomas a los soldados desde abajo: en los trenes, con sus armas, con la corneta, en retrato colectivo y individual, las fotografías mostraban una imagen idílica de esos "juanes" que iban a un destino incierto. (Fotos 207, 208 y 209).

Enrique Díaz desarrolló su tarea con el mismo interés y dedicación que le caracterizaban, ya que no sólo se abocó a registrar la actividad del ejército federal, sino a tomar las reacciones y actitudes de la población civil de los alrededores y de la capital potosina. El seguimiento de los personajes políticos principales fue otra de las vertientes que la lente de Díaz capturó, como el presidente Cárdenas caminando por las calles de San Luis, Avila Camacho, el Secretario de la Defensa Nacional en plena actividad, el profesor Aurelio Manrique hablando con la población, así como algunas de las actividades, encuentros y discusiones semi-públicas de los miembros del gabinete que se presentaron en San Luis.

Los acontecimientos en el estado potosino continuaban, los rebeldes seguían atacando a pesar de los esfuerzos del gobierno federal por detenerlos. El 21 de mayo las fuerzas cedillistas bombardearon el aeródromo de la capital potosina. Las cuatro bombas de fabricación casera fueron arrojadas desde un avión Howard en el momento en que el general Avila Camacho se encontraba en ese lugar. El presidente Cárdenas estaba a varios kilómetros de distancia, pues en ese momento se encontraba en un festival en su honor en la escuela "Hijos del Ejército".²⁴ Enrique Díaz se presentó en el lugar después del atentado, y fotografió a los pilotos

²⁴ El Universal, 22 de mayo 1938, primer plana.



FOTO 207

Los fusiles en contrapicada. San Luis Potosí. Mayo de 1938. AGN



19 - Como los cedillistas eran siempre acompañados por los grupos de soldados revolucionarios y a quienes se refería Díaz, "Pepito", se dice que en las fotografías se ven a los "cebs" y a los "cebs" que los acompañaban. A veces se ven a los "cebs" que los acompañaban. A veces se ven a los "cebs" que los acompañaban.



20 - El general de granero Antonio Martínez, Sr., se iba a ir a un momento, pero se detuvo por un momento para despedirse de los cedillistas...



20 - Pero ella se acordó, en la noche cuando se iba a ir a un momento, pero se detuvo por un momento para despedirse de los cedillistas...

FOTO 208

Enrique Díaz,
 enviado especial de
Hoy y Rotofoto,
 cubrió el reportaje
 gráfico de la
 revuelta cedillista
 en San Luis Potosí.
Rotofoto. 1938. CIESN



18 - ¡A ver! ¿cómo? ¡A los cedillistas! No se les va a permitir que se vayan sin despedirse de sus esposas. ¡A los cedillistas! No se les va a permitir que se vayan sin despedirse de sus esposas. ¡A los cedillistas! No se les va a permitir que se vayan sin despedirse de sus esposas.

16 - También ayudo. Como no se podía ir a despedirse de sus esposas, se les permitió que se vayan sin despedirse de sus esposas. ¡A los cedillistas! No se les va a permitir que se vayan sin despedirse de sus esposas.

FOTO 209

Fotos: E. Díaz. Los miembros
 del ejército federal se despiden
 de sus esposas antes de salir al
 encuentro de los cedillistas.
Hoy y Rotofoto. 1938. CIESN



17 - Y cuando él iba a ir, se le permitió que se vayan sin despedirse de sus esposas. ¡A los cedillistas! No se les va a permitir que se vayan sin despedirse de sus esposas.

en sus aviones. Algunos posaron claramente frente a la cámara mostrando las ametralladoras y el equipo con un gran orgullo militar.

Parece ser que la especialidad revolucionaria de Cedillo resurgió para el 24 de mayo cuando los cedillistas volaron, con dos bombas de dinamita, un tren de balastre que iba en la línea de Tampico. El 3 de junio volvieron a dinamitar por la estación de Las Tablas, cerca de Palomas. La prensa de la época comenta:

No se tienen informes de quién sea el que encabece este grupo, pues todo hacía suponer que había desaparecido el brote rebelde, con la rendición de los cabecillas y gente armada que al principio se pronunció contra el gobierno en esta zona.²⁵

Conforme los acontecimientos avanzaron, Enrique Díaz se trasladó a las diferentes zonas a realizar las placas que posteriormente publicarían sus editores. Envió a la ciudad de México varias tomas generales y parciales del tren balastre descarrilado. El fotorreportero le pidió al personal calificado que revisaba los fragmentos de las bombas que posaran para él con los implementos, quienes en el momento de realizar el disparo no pudieron evitar mostrar algunas sonrisas distraídamente cómplices.

Las consecuencias de estos actos también tuvieron un seguimiento fotográfico, como lo muestra la portada de Hoy del 4 de junio: "El cedillismo hace la primera viuda" y aparece en la imagen una mujer que porta un vestido floreado, su bolso y un paraguas, mientras llora de pie -tapándose la cara con un pañuelo y sobresale de su mano morena el anillo de casada. A esta mujer le tocó la

²⁵ Excélsior, 4 junio de 1838, primera plana.

Foto: E. Díaz.
 "El cedillismo hace
 la primera viuda" y
 la primera huérfana...
 Hoy. 1938. BMOB.



FOTO 211



Foto 210

Foto: E. Díaz.
 La población civil cargó
 hasta con la "Singer".
 Mayo de 1938. AGN.

Foto 227

FOTO 212



desgracia de haber perdido a su marido el fogonero del tren volado cerca de Las Borreguitas, mientras la observa un "compañero del extinto" y un empleado que "tratan de consolarla".²⁶ (Foto 210).

La imagen original tomada con ligera contrapicada, fue ampliada favorablemente en la portada de la revista, ya que en el formato vertical ganó presencia la figura de la viuda, pero sobre todo porque una pequeña que aparece en el negativo original viendo a la cámara desde el lado izquierdo pasa a formar parte sustancial del primer plano compositivo, cuestión que el editor aprovecha: "la primera huérfana del brote rebelde -mira con azoro la cámara de Hoy." Pero si observamos con cuidado la toma original, no es posible saber si la pequeña viene en realidad con la llamada primera viuda o bien con otra mujer que la tiene tomada por el hombro, mientras la dama camina. Cobra sentido el análisis visual del negativo original comparado a la ampliación editorial, ya que es factible reconocer las posibilidades de distorsión de la información que la prensa de la época también llegaba a realizar.

Intercaladas entre las páginas de Hoy y Rotofoto de mayo y junio, se encuentran imágenes de la población civil que huye de los lugares afectados por los enfrentamientos entre el ejército federal y los sublevados. Inusual es la imagen del hombre aquel que se cargó la máquina de coser Singer a la espalda para salir de su pueblo en búsqueda de mejores condiciones de vida. Un saco de yute al hombro, la ropa rota y sucia y un viejo sombrero en la mano, demuestran las condiciones paupérrimas de vida de esa parte de la población. La toma la realizó Díaz en un paraje muy del estilo del municipio de

²⁶ Hoy, núm. 67, 4 de junio de 1938, portada.

Ciudad del Maíz, pues alrededor del "singeriano" personaje aparecen huizaches, ramales y árboles de ese clima semi-desértico. (Fotos 211 y 212).

Ese mismo escenario fue motivo para captar otras placas sobre la población, donde se observan a las mujeres con sus hijos caminando en pequeños grupos, tal vez emigrando a la ciudad a buscar un poco de tranquilidad y comida -ya que algunos traen ollas en las manos. Díaz aprovechó estos momentos para tomar imágenes de unas niñas que cargaban a sus pequeños hermanos, extraordinarios retratos ya que muy a su estilo, las encuadró a la altura de las jovencitas. En una de las gráficas vemos cómo la chiquilla, que no debe ser mayor de cuatro años, "cachó" al fotógrafo y permaneció con la mirada fija hacia su lente. (Foto 213). Este detalle es el que logra impactar, ya que la escena se encuentra rodeada de mujeres y hombres campesinos, así como de otros niños, pero el foco preciso que ubica a la niña que está del lado derecho de la composición hace que ese sea el punto medular de la fotografía.²⁷ En otra escena se observa que una niña que carga a su hermano no percibe al fotógrafo, no así el pequeñín, que sostiene la mirada inmutable directo al ojo indiscreto de la Graflex. (Foto 201).

Enrique Díaz tomó a grupos de la población potosina en el centro de la ciudad, agolpados esperando noticias en los primeros momentos de la contienda. Rostros de jóvenes y viejos, rebozos, huaraches, sombreros de paja a lado de la sorda inquietud fueron estampados en las placas de acetato.

²⁷ Vid., Hoy, núm. 67, 6 junio de 1938, pág. 11.



*Los pequeños, grandes protagonistas de la obra de Enrique Díaz. San Luis Potosí.
Mayo de 1938. AGN*

Cuando Cárdenas caminaba por las calles de la capital potosina, rodeado de sus miembros más cercanos, también fueron tomados por el fotorreportero de Hoy. (Foto 214). En este caso, se observa a los personajes que no perdieron la compostura y a pesar de caminar bajo un sol intenso traen puestos sus trajes de color claro con doble botonadura y cruzados al frente, corbatas al cuello, sombreros para la ocasión y zapatos bien boleados. Detrás de ellos se ven las gorras de los altos mandos del ejército, tal era la seguridad del primer mandatario que se le observa andar tranquilamente con una sencilla valla militar a su alrededor.

El rancho de Palomas revistió para Saturnino Cedillo un lugar fundamental: fue el hogar, el despacho, el centro de múltiples operaciones, su acogedor refugio y arsenal. Para el 23 de mayo las fuerzas cardenistas habían ocupado ese último reducto cedillista, obligando al jefe rebelde a escapar a la sierra potosina.

En esos momentos la prensa abrió una gran cantidad de información sobre los acontecimientos. Mencionaba que los cuatro aviones Howard de los sublevados fueron adquiridos por Cedillo en los Estados Unidos y traídos subrepticamente, desde septiembre del año anterior, por un piloto llamado Crevenlley. Asimismo, se difundió que el sobrino del caudillo había muerto en un combate el día 20 de mayo, en un lugar conocido como La Lagunita.

Las notas anunciaban también la desaparición del gobernador del estado Mateo Hernández Netro, de quien se sabía su amistad con Cedillo, pero que en cuanto se presentó el primer magistrado en San Luis Potosí fue a recibirlo y se mostró ajeno a todo movimiento. La esposa de Hernández Netro no perdió el tiempo y acudió de

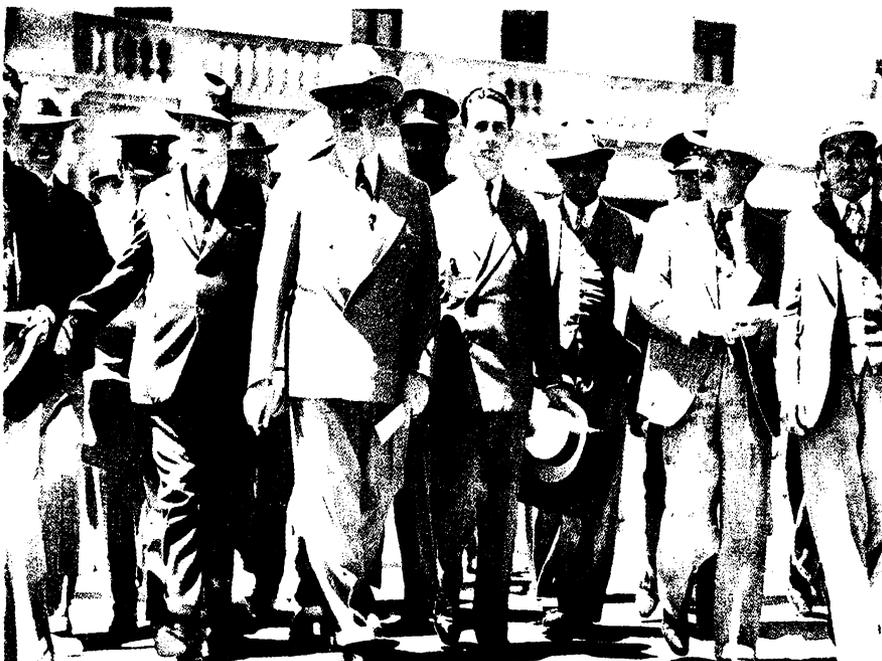


Foto 214

Foto: E. Díaz. Dos lados de la misma moneda. El gabinete acompaña al presidente Cárdenas por las calles potosinas. Mientras los campesinos rebeldes deponen sus armas, acogiéndose a la amnistía. 24 mayo de 1938. AGN



FOTO 215

inmediato a la Quinta Vista Hermosa, para ser recibida por Cárdenas. Enrique Díaz tampoco se hizo desear y llegó en el momento oportuno para tomarla haciendo antesala, platicando con uno de los personajes locales de San Luis.²⁸

En una de las placas de acetato aparece la señora Hernández Netro, seguramente esperando entrar con el presidente, sólo que en esta ocasión está sentada, chamorro al aire con unas medias negras que acompañan a su renegrido traje, mientras lee con gran atención y una pequeña sonrisa dibujada en el rostro el número de Hoy del 4 de junio. Es la típica imagen que gustaban tomar los fotógrafos de Hernández Llergo para la autopublicidad, por lo cual el fotógrafo no se resistió a tomar un documento tan elocuente.

En esos días también se dio a conocer que las fuerzas cedillistas se empezaban a rendir. El 24 de mayo Cárdenas había anunciado una amnistía para los rebeldes que depusieran sus armas y el 25 reconoció públicamente que la rebelión estaba condenada al fracaso.²⁹ (Foto 215).

Los campesinos rebeldes empezaron a entregarse como se puede ver en las gráficas de Díaz. Llegaban en camiones de redilas a los campamentos destinados para el caso; se observa que mientras eran supervisados por elementos del gobierno y sin ninguna resistencia, dejaban sus armas personalmente hasta formar montones de desgastados y viejos fusiles. Delgados cuerpos, pobres vestimentas, desgastados huaraches, pies cansados y gestos de desconcierto es posible ver en los acetatos que tomó Díaz; muchos de

²⁸ Hoy, núm. 68, 11 junio de 1938, pág. 6.

²⁹ El Universal, 23, 24, 25, 26 y 27 de mayo de 1938.

ellos no fueron publicados en su momento aunque conforman un documento histórico relevante por las condiciones pacíficas en que fue derrotado el movimiento cedillista.

Del material procesado por Díaz en San Luis hay algunas fotografías más representativas en términos de intención estética, como aquéllas en las que recorta los rostros de los personajes y muestra sólo los pies. Este tipo de encuadres lo realiza con las fuerzas federales, donde juega compositivamente con las ametralladoras Mendoza, los rifles y las manos que descansan sobre ellos, así como con las botas federales llenas de tierra y que aparecen formando un semicírculo ante la cámara del fotógrafo. De la misma modalidad es la toma de los campesinos cedillistas rendidos, pero en este caso se observan los huaraches desgastados, polvorientos, los cansados y agrietados pies de arar y andar la tierra, pantalones de mezclilla parchados y sólo en uno se observa calzado, pero tan desgastado y viejo como los demás. Después de todo, el contraste en estas imágenes muestra que las cosas no habían cambiado tanto para el agro, como lo hubiesen deseado esos campesinos ancestralmente empobrecidos. (Fotos 216 y 217).

Entre los acetatos que Díaz Reyna imprimió del conflicto, hay particularmente tres que tienen un eco visual con las representaciones de Tina Modotti. Es innegable que el fotorreportero conoció y tuvo contacto con los materiales de la italiana en sus exposiciones de la ciudad de México, así como cuando hizo su



Foto: E. Díaz. Contratantes pisadas. San Luis Potosí. Mayo de 1938. AGN FOTO 217



seguimiento durante el acoso que el gobierno de Portes Gil hizo contra ella.³⁰

Las representaciones son del momento en que los soldados partían en los trenes a combatir a los rebeldes, sus mujeres e hijos se despedían en los andenes. El pie de foto subraya: "Pero ella es madre; es también esposa; es mujer, y llora con amargura. Hacía nueve años, desde la última revolución, que no se separaban..."³¹ En una de las tomas apenas se asoma el rostro de la indígena, mientras se limpia las lágrimas que corren por sus mejillas. La otra, muestra a la misma mujer, ahora en su papel de madre que desolada abraza a su hija, la mirada al vacío, el rebozo enmarcando su cara que muestra un severo gesto de tristeza, donde las líneas de los labios y los ojos se acentúan muchísimo con la luz cenital que baña el rostro.

Ambas imágenes se asemejan a la mujer del rebozo que Tina Modotti fotografió en la ciudad de México, a fines de los años veintes. Una mujer que extiende su mano y que esconde su rostro en el característico rebozo de bolita, que deja entrever por la desgastada urdimbre el dolor, la pobreza y la tristeza que rodea a la indígena mexicana.³² Las condiciones de vida, las formas de ser y estar, las actitudes y presencia de las mujeres de extracción campesina, tampoco se vio modificada sustancialmente con la revolución -hasta la fecha. La huella de su permanencia se hace evidente en estas representaciones gráficas. (Fotos 218 y 219).

³⁰ En el Fondo Enrique Díaz del Archivo General de la Nación se encuentran depositados los materiales que dan cuenta de ello. *Vid.*, subcaja 30/1.

³¹ *Rotofo*, num. 2, 29 de mayo de 1938, s. n. pág..

³² En la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en Pachuca Hidalgo, se encuentra el negativo original tomado por Tina Modotti.



FOTO 218

*Ecos visuales:
presencia de la fotografía
moderna en el fotorreportaje.
Arriba foto de Tina Modotti
en 1926; y en el ángulo inferior,
de Enrique Díaz en 1938.
FN y CIESN, respectivamente*



FOTO 219

Otra imagen: aquella que Tina Modotti tomó en 1928 conocida como Campeños leyendo El Machete. Los típicos sombreros mexicanos esconden los rostros y sólo enmarcan al periódico, convirtiéndolo en el foco central de la escena. Sólo unos ojos negros atisban por encima de los sombreros y dirigen su mirada a la cámara de la fotoartista.³³ (Foto 220).

'Toda la tierra, no pedazos de tierra' es el encabezado del periódico que leen, consigna alusiva a su propia problemática de clase, sin embargo Tina, en una búsqueda plenamente esteticista, juega con las hermosas formas de los rítmicos semicírculos de los sombreros y con el extremo contraste de las luces y sombras; el blanco de los sombreros, la penumbra de los rostros campesinos.³⁴

Esta representación es parte de la serie de imágenes afortunadas que la Modotti realizó durante su estancia en el país, pero también tenía un significado particular, porque fue concebido como parte de un trabajo estético-militante. El uso social de la imagen era como medio de propaganda partidaria, con características vanguardistas y estéticas propiamente fotográficas.

³³ M. Hooks. Tina Modotti, Photographer and Revolutionary. London, Pandora, 1993, pág. 149 y 148. Es probable que esta imagen fuera conocida por Enrique Díaz en la exposición de Tina Modotti en la Biblioteca Nacional de la ciudad de México, ya que él hizo la cobertura gráfica de la inauguración del la muestra. Vid. Archivo fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García (AGN), subcaja 30/1. Para más información sobre el periodo y las características estéticas fotográficas Vid., A. Saborit. Una mujer sin país. Cartas de Tina Modotti Modotti a Edward Weston, 1920-1932, México, Cal y Arena, 1993, 155 págs.

R. Monroy. De la cámara obscura a la instamatic. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía, México, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Artes Visuales, ENAP-UNAM, 1987, 237 págs.

³⁴ M. G. Figarella Mora, Edward Weston y Tina Modotti en México. 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, pág. 147.

Como lo señala Mariana Figarella:

Contrariamente a su maestro Weston, Tina se valdrá de los objetos para metamorfosear la realidad, éstos en sus fotos se transforman y adquieren un significado 'otro', a veces simbólico o emblemático. Nada más lejos que buscar en ellos a su propia esencia y pureza, más bien son manipulados para expresar la idea que la fotógrafa precisa: significaciones ideológicas.³⁵

Díaz tiene una gráfica del movimiento cedillista, que por sus características conceptuales y los elementos que intervienen en su realización, recuerdan esa imagen de Tina Modotti. En la escena aparecen varios campesinos rendidos ante el ejército federal, todos están de frente a la cámara, aunque sólo uno logró cruzar el lente del fotógrafo con una mirada intensa y directa -semejante a la imagen modottiana-, mientras otro de sus compañeros lee el titular de un periódico que dice: "La Rebelión Cedillista". (Foto 221).

Los usos sociales y las intenciones de estos dos fotógrafos eran diferentes, sin embargo el tema campesino, la configuración conceptual en torno a la lectura del periódico por los hombres del campo, la contextualización de la imagen a partir de un recurso de la prensa ilustrada, e incluso el encuentro fotógrafo-modelo, donde el primero pretende no irrumpir la actividad de los otros, aunque no logra pasar del todo inadvertido, son elementos comunes que se encuentran en ambas imágenes y que permiten ver algunos ecos, influencias y semejanzas visuales.

³⁵ Ibid., pág. 140.



FOTO 220

Más ecos histórico-visuales.

Arriba: campesinos leyendo El Machete.

Foto: Tina Modotti. 1928. (Rep. libro de M. Hooks).

Abajo: campesinos cedillistas en 458

San Luis Potosí después de su rendición. Foto: Enrique Díaz.

Rotofo. 1938. CIESN



FOTO 221

458

En esta imagen de Díaz, el pie de foto atiza:

Y después de entregar las armas; después de haber aceptado las proposiciones de paz del gobierno, se sientan sobre el zacate para leer la propaganda impresa de las autoridades. Han llegado al convencimiento de que aun las mismas rebeliones tienen dos puntos de vista".³⁶

Para estas alturas, los campesinos rebeldes empezaban a rendirse después de haber obtenido una promesa de amnistía; el gobierno se los ganó por la vía del diálogo y no del enfrentamiento. (Fotos 222, 223, 224 y 225). El caudillo agrarista empezaba a quedarse solo. Es innegable que la prensa colaboró a apagar los ánimos rebeldes, ya que los titulares de los periódicos empezaron a difundir la derrota del movimiento, que en los últimos días de mayo se daba por concluido de esta manera:

Cedillo iba a ser capturado, dispersión de grupos rebeldes. Logró evadirse en su avión con rumbo al Salto, después las tropas encontraron una maquinaria abandonada, suponiéndose que sus tripulantes tuvieron que huir a pie tras un aterrizaje forzoso. Han continuado las rendiciones.

Se da por terminada la Rebelión de Cedillo. Huyó éste con rumbo a la sierra en las peores condiciones. Los tres tripulantes del aparato que aterrizó en Estanzuela, están presos en San Luis Potosí. Han proporcionado importantes datos a las autoridades militares.

Los últimos reductos rebeldes, ocupados. Durante las últimas veinticuatro horas, ninguna noticia cierta se ha tenido acerca del ex general Cedillo, aunque parece confirmarse que no salió a bordo del avión capturado en Estanzuela, sino que se quedó en el rancho del "Zenzontle", de donde huyó a pie a campo traviesa, por carecer de caballos, pues todos los que tenía los perdió en el combate....Esta misma versión, que se juzga verídica, agrega que

³⁶ Rotofoto, núm. 4, 12 mayo de 1938, s. n. págs. (Fotografía núm. 6 del artículo "Nueva arma para sofocar").

Cedillo anda acompañado solamente de un reducido número de hombres.³⁷

Para mediados de junio las informaciones periodísticas acerca del caudillo rebelde dejaron de aparecer con amplitud y frecuencia. Conforme Cedillo perdía adeptos e incluso sus amigos cercanos y simpatizantes, como Hernández Netro y Turrubiates o familiares como su hermana Higinia, le sugerían públicamente su rendición, era evidente que el movimiento estaba condenado a morir.³⁸

El general rebelde aún no libraba su batalla final, esperaba algunos meses más para ver finiquitada la suicida acción emprendida contra el régimen de un hombre que fortalecía el orgullo nacional, se ganaba a las masas populares, a la vez que modernizaba al Estado mexicano.

Un as en acción: tras la huella del enemigo

Al salir el 19 de mayo de Palomas y dejar su morada, Saturnino Cedillo se fue hacia una cueva en Milpaís, donde tenía equipo de radio y provisiones. Posteriormente, perseguido por el ejército, huyó a San Juan del Meco, acompañado de 30 o 40 hombres. Eran ciertas las noticias, Cedillo iba quedándose solo. Para el 26, celebró un

³⁷ *El Universal*, 28, 29, 30 de mayo de 1938, primera plana.

³⁸ *Vid. Excélsior*, 14-20 de junio de 1938, primera plana.

consejo de guerra con los pocos hombres de su confianza que todavía permanecían con él y llegó a la conclusión de que lo mejor era irse rumbo a las montañas, una zona con la cual él estaba muy familiarizado y no así los soldados federales. De esa manera se propuso huir internándose en la sierra con 15 de sus hombres más fieles.

Enrique Díaz permaneció en San Luis Potosí cubriendo el evento durante más de cuatro semanas. El material gráfico que recopiló era muy vasto, pero no lo suficiente para su espíritu emprendedor. Con la clara intención de lograr un gran fotorreportaje, una exclusiva, quería arriesgarse y tener un encuentro con el general rebelde. Dudley Ankersen lo describe así: "un intrépido periodista del diario de derecha Hoy, buscó una entrevista con él a través de amigos mutuos. En el más absoluto secreto el periodista fue conducido poco después a una cita en las colinas cercanas a Ciudad del Maíz".³⁹ Cargó con sus maletas y su pesadas cámaras y se echó a andar con su ayudante por el monte.

En ese momento Díaz se convirtió en periodista-fotógrafo de Hoy y Rotofoto y se atrevió remontar la sierra para entrevistar al general rebelde quien al verlo le inquirió: "Usted amigo, sí que es arriesgado. ¿No sabe que esto puede costarle la vida? y añadió ¿Cómo pudo llegar hasta acá?".⁴⁰

Es notable que ni el peligro de ir entre los hombres armados del general, ni la larga caminata de cuatro días entre valles y

³⁹ D. Ankersen, Op. Cit., pág. 198.

⁴⁰ Hoy, num. 74, 23 julio de 1938, págs. 28-33 y portada.

desfiladeros con el peso de equipo y materiales lo detuvieron para lograr un reportaje textual y gráfico del jefe rebelde.

"¡Cedillo localizado!" rezaba el titular de la revista Hoy, publicado casi un mes después de que se había realizado la entrevista, orgullosa de que fuera su fotógrafo exclusivo quien lo encontrara en "la región más abrupta de la Huasteca Potosina". (Fotos 226 y 227).

Relatado en primera persona, el texto realiza primero un análisis de las condiciones del lugar en que fue ubicado Cedillo, para posteriormente describir la condición física en la que se encontraba. Se habla de su traje sucio y ajado, del sombrero gris texano, de los zapatos negros de calle y de la camisa sucia, para rematar: "parece seguir siendo el mismo hombre-cacique, agrarista, *bon vivant*, que regía las vidas de todo un Estado".⁴¹ En este tipo de frases es posible descubrir que el redactor del reportaje no fue Enrique Díaz. Si bien, no era una práctica común en el reportero gráfico la utilización de la pluma y del papel -como es posible ver en la escasa correspondencia y notas personales que dejó en su archivo-, sin embargo, no deja de ser interesante que el reportaje lo escribieran en primera persona para darle veracidad y elocuencia a frases como esta:

No vi en su cara [de Cedillo] ningún gesto de afectación; siempre habló con naturalidad; sonreía con frecuencia; nunca pronunció una palabra obscena, al revés de lo que hacía en su hacienda potosina cuando los periodistas iban a entrevistarle. Cuando me vio ante él, su primera manifestación fue de sorpresa.

Ese mismo tono sirvió como elemento testimonial:

⁴¹ Ibid., pág. 29.

Sólo una docena de hombres acompañaba al ex-ministro de Agricultura, aunque allá abajo, en los barrancos que circundaban el cerro, el redactor pudo apreciar los sombreros de otros hombres a caballo.⁴²

La entrevista continúa alrededor de lo que el ex-gobernador potosino opina sobre lo difícil que le resultará al gobierno su captura dada su habilidad para moverse en esas tierras, del todo conocidas para él:

Conozco esta región, como no la conoce nadie. En estas sierras, en estos valles, se desarrolló mi vida de revolucionario. Antes de que las tropas se acerquen a donde estoy yo, ya he recibido noticias concretas que me facilitan la huida o el ataque.⁴³

Con este reportaje se comprueba que para ese momento sólo contaba con una docena de hombres, de los que Cedillo comentó:

"Estos muchachos sí son fieles; más fieles que los perros. Ya ve usted amiguito, que nunca está de más hacer el bien. A estos muchachos les mantuve allá en 'Palomas', les di mi amistad, les di mi cariño, ¿cómo podían abandonarme ahora?". Frase que evidencia con claridad su postura y la credibilidad que tenía en el sistema clientelar y patriarcal que le dio vida y le llevó a tomar las armas. A pesar de los avatares y las derrotas el caudillo agrarista continuaba cierto de su posición.

En ese momento en la cabeza de Enrique Díaz algo daba vueltas: ¿cómo darle veracidad al reportaje que estaba realizando? ¿De qué manera convencer al público y a los escépticos que ese era en

⁴² Idem.

⁴³ Ibid. pág. 30.



FOTO 226



FOTO 227

"Cedillo localizado". La entrevista y las fotografías que Enrique Díaz le tomó a Cedillo, publicadas en Hoy, 23 de julio de 1938. BMOB



FOTO 228



FOTO 229

realidad un superreportaje, exclusivo y que él era el autor intelectual y material? Tenía que comprobarlo tanto por escrito como gráficamente y para ello le pidió al líder potosino que hiciera una declaración para "atestiguar la autenticidad de la entrevista". Dos pequeñas hojas escritas del puño y letra de Saturnino Cedillo fueron los testimoniales. (Foto 228).

En esa declaración Saturnino Cedillo volvía a pronunciarse contra el presidente Cárdenas. En este caso se respeta la ortografía original:

Primero. No tengo ninguna conecion con las compañías petroleras.

2º Con entusiasmo defiendo la soberania de mi Estado y el Gobierno de San Luis, desconocio a Cardenas por anticonstitucional y por estar pisoteando la constitución queriendo implantar un regimen parecido al sobiet.

3º Existe un decreto fechado el 16 de mayo promulgado por el Gobierno y Legitimo de mi Estado, donde reasume su soberania y me designa Comandante en Jefe del ejercito constitucional cuyo ejercito se encarga del restablecimiento del orden y del Imperio de la Constitución.

4º Cardenas traiciona al agrarismo haciendolo fracasar por querer implantar el colectivismo. sin que nuestro campesino este preparado. yo defiendo el sistema de la parcela para el campesino en propiedad pribada.

Rúbrica de Cedillo.

El escrito original fue reproducido en Hoy, lo que permitía descubrir las serias limitaciones de redacción, ortográficas y gramaticales, pero sobre todo, se evidenciaba la falta de práctica en la ejecución caligráfica del ex-secretario de Agricultura. Mientras Cedillo escribía su declaración de principios sentado en el polvoroso suelo, Díaz lo fotografió de perfil y en plano americano, posteriormente abrió el encuadre y en el siguiente negativo incluyó a

un miembro de su escolta y el entorno semi-árido de los altos huizaches que les rodeaban. De esta manera los testimonios escritos y gráficos, configuraban las pruebas innegables de la presencia del enviado especial en la sierra. (Foto 229 y 230).

En lo que corresponde al material gráfico publicado, es necesario destacar que Díaz recurrió al viejo pero efectivo truco: la utilización del periódico del día para contextualizar y datar las imágenes realizadas. Saturnino Cedillo posó para el reportaje, se puso de pie de tres cuartos a la cámara, aparentó revisar la última página del Excélsior del 28 de junio de 1938 (que es un anuncio publicitario) y mientras el titular quedaba directo a la cámara con el rostro de Cedillo en segundo plano y sentenciaba: "Con petróleo se pagará la deuda petrolera". (Foto 231).

En el pie de foto en Hoy, se subrayaba la conquista:

...Cedillo leyendo un ejemplar del diario Excélsior. Esta fotografía de inestimable valor para Díaz, ya que tratándose de un periódico dado a la publicidad recientemente, demuestra la autenticidad de este reportaje.

Después de capturar esa imagen, Díaz se inclinó y desde el piso disparó el obturador; luego se alejó de la escena y tomó a Cedillo de cuerpo completo.⁴⁴ También, retrató a Leobardo Magaña -uno de los hombres más allegados del jefe rebelde-, sonriente a la cámara.

⁴⁴ Las fotografías aquí mencionadas fueron publicadas en Hoy, núm. 74, 23 de julio de 1938, págs. 28-33 y en Rotofoto, núm. 10, 21 de julio de 1938, s. n. págs. Curiosamente los mismos de Rotofoto fechan la entrevista el 20 de junio, pero es evidente a través de la consulta hemerográfica que la fecha fue el 28 de junio de ese año y no pudo ser antes por obvias razones.



Foto 230

Sobresaliente imagen de Enrique Díaz, que muestra su experiencia en el medio periodístico, por la clara intención de contextualizar, fechar y darle veracidad a este documento histórico, a través del diario Excélsior sostenido por Cedillo. 28 de junio de 1938. AGN

El reportaje tenía que ser lo más completo posible, era una gran oportunidad y Díaz lo sabía. Durante el breve tiempo en que estuvieron juntos el jefe rebelde y el fotógrafo, este último trató de obtener tantas imágenes como le fuera posible. En medio de charlas informales, el reportero pudo percatarse de las precarias condiciones del general. En voz del reportero se puede ver una anécdota que ilustra la difícil y patética situación del ex-ministro:

No obstante que muchas veces se pasa días enteros con una sola comida, el general Cedillo lee, siempre, los diarios y las revistas de México. Un muchacho de unos veintidós años se acerca de pronto al general; le dice que, dentro de unos momentos, saldrá a San Luis Potosí, para traerle 'los periódicos y la correspondencia'. Cedillo se echa la mano a las bolsas del pantalón; luego a las del saco, y con una sonrisa que quiso hacer burlona, pero que se notaba triste, le dijo: -Ahora sí no tengo dinero. A ver cómo le hace para traerme los periódicos. El representante de Hoy echó mano a la cartera, extrajo un billete de veinte pesos y se lo ofreció al general. Cedillo levantó la mano, protestando: -No señor; eso sí no podría permitirlo. Imagínese usted después de correr tantos peligros, todavía me quiere dar dinero. No, eso sí no. Sólo ante las protestas del redactor, el general Cedillo, accedió a tomar el billete que le ofrecía: -Bueno; está bueno; pero conste, este dinero se lo pagaré, con réditos, inmediatamente que pueda. Hace una pausa y añade: -A menos que me ocurra algo; que no me ocurrirá.⁴⁵

Estos son algunos de los elementos informativos de interés encontrados en esa entrevista publicada por Hoy. Por otro lado, leal a su propuesta gráfica, Rotofoto publicó más de dos decenas de imágenes del encuentro. Los pies de foto prescinden de su carácter chusco para narrar algunos pormenores con cada escena e insistir en las declaraciones de Cedillo contra Cárdenas, por tratar de implantar

⁴⁵ Idem.



Foto 231

Mientras Saturnino Cedillo escribía su declaración contra Cárdenas, el "Gordito" Díaz lo fotografiaba, para darle mayor veracidad a su reportaje. Hoy, 1938. 23 de julio de 1938. BMOB

un sistema comunista; en negar la participación económica de las compañías petroleras en esa rebelión -según Cedillo se hablaba de doscientos millones de dólares-; en asentar la traición de algunos políticos importantes que lo apoyaban al inicio de la rebelión; en reafirmar su oposición a la colectivización del ejido y, en el plano personal, en querer convencer de su inmejorable estado de salud. (Fotos 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242 y 243).

Una buena parte de ese material publicado son retratos del caudillo y se hace evidente -a pesar de que él insiste en lo contrario- el maltrato que lleva encima por las largas jornadas, las deficientes condiciones alimenticias, el escaso aseo personal y los días que lleva cabalgando en plena huida del ejército federal. Notablemente más delgado -en ese momento había bajado cerca de 15 kilos-, el general rebelde porta un traje claro de algodón que presenta también las huellas del cansancio de tantos días de uso; de sus objetos personales sólo se asoman la leontina de oro que se escurre por entre el chaleco y una pluma en su bolsillo principal. De frente a la cámara Cedillo mostró una sonrisa y en seguida el fotógrafo buscó otros ángulos y poses: a caballo, de pie, sentado, de frente y perfil, con sus hombres y finalmente el ayudante del fotógrafo tomó varias gráficas de la despedida Díaz-Cedillo, un mano a mano, una vez concluida la misión periodística. (Foto 244).

Lamentables condiciones tenía el ex-gobernador en ese momento: sin dinero, sin hombres, sin el apoyo logístico que creía tener días atrás. Además, era evidente que no estaba dispuesto a reconocer que su rebelión estaba acabada. Lleno de confianza en su habilidad para esquivar al ejército, al final de la entrevista subió a su

FOTO 232

¿FOTO EN
A LA ASTECA
CON CEDILLO?



FOTO 233



He aquí el fotorreportaje estelar de Enrique Díaz., tal cual lo publicó Rotofoto, 24 de julio de 1938. CIESN



3



FOTO 234

472

FOTO 235



7



12

13



1



14

15

FOTO 239



Un campesino en protesta. «Cada día que no viene el Campesino Primero a trabajar, el mundo que se va a perder. Después no tiene de qué vivir. Yo voy a trabajar, pero a cambio de nada, porque no pagan».

FOTO 240



18



Un campesino protesta por el pago de los impuestos. «El gobierno no nos da nada, pero nos cobra impuestos. Yo voy a trabajar, pero a cambio de nada, porque no pagan».



FOTO 241

FOTO 242



FOTO 243

Foto: E. Díaz. El rostro cansado, las ropas holgadas y el cuerpo adelgazado, eran síntomas claros del rebelde vencido. 1938. AGN



FOTO 244

UN AS EN ACCIÓN

1. El autor de la fotografía, Enrique Díaz, se encuentra en un momento de la entrevista con Saturnino Cedillo. El autor de la fotografía, Enrique Díaz, se encuentra en un momento de la entrevista con Saturnino Cedillo.



FOTO 245



FOTO 246

"Un as en acción": Enrique Díaz pecho a tierra hizo algunas anotaciones sobre su entrevista con Saturnino Cedillo. Rotofoto y Hoy, julio 1938. CIESN y BMOB



caballo y se echó a andar por el monte con los pocos hombres que todavía le eran fieles.

Enrique Díaz en esos momento se tiró pecho a tierra -literalmente- para realizar algunos apuntes en su pequeña libreta, que eran imprescindibles de la nota informativa. Aquí de nuevo el capturado fue él en las placas que su ayudante disparó y las cuales fueron testimonios mudos del encuentro. (Fotos 245 y 246).

En la feria de las pasiones

La revista Futuro, órgano de difusión de la Universidad Obrera de México, asentaba en su editorial de junio de 1938:

La Rebelión Cedillista. Estalló a mediados del mes de mayo la esperada rebelión de los reaccionarios mexicanos asociados al fascismo internacional. La noticia no fue una sorpresa para los elementos del movimiento popular y revolucionario, que veníamos advirtiendo, con anterioridad de meses, la existencia de una vasta conjuración cuyos propósitos eran derrumbar al Gobierno del Presidente Cárdenas y establecer en el país un régimen dictatorial de agresión contra las masas trabajadoras y de servidumbre a los intereses imperialistas extranjeros.⁴⁶

El texto continuaba relatando las consecuencias fatales de la intervención de los intereses extranjeros en el país y la necesidad de combatir con la fuerza del proletariado al fascismo. Era la época de

⁴⁶ Futuro. Revista Popular, núm. 28, junio de 1938.

grandes tensiones políticas y sociales, manifiestas en toda su extensión con y por la sublevación cedillista.

Vicente Lombardo Toledano al frente de esta publicación promovió entre sus colaboradores todo tipo de manifestaciones de apoyo al primer mandatario y de repudio a las actitudes contrarias o antagónicas a él. Luis Audirac realizó la portada presentando a Cedillo como un gorila colgándose de una rama y viendo pasar por encima de su cabeza a tres avionetas. El editorial lo acompañó un dibujo de hábil trazo realizado por Xavier Guerrero, donde una enorme escoba está a punto de barrer a un cerdo antropomorfo que se arrastra por el suelo portando una gorra nazi.⁴⁷

Esta era la clara y contundente postura de la izquierda mexicana, ante la embestida que estaban realizando algunos de los grupos más conservadores del país. Los matices políticos se desvanecían ante el extremismo evidente de las facciones y las posturas menos radicales se consideraban absolutamente de índole reaccionario y con un potencial fascistoide.

Ya se sabe ahora plenamente quienes han tenido la razón: si los que permanentemente negaron las actividades subversivas que casi a la luz pública se desarrollaban, o los que, como la Confederación de Trabajadores de México y Futuro, entre otros, constantemente hicimos ante la opinión pública la denuncia concreta de esas actividades. Especialmente la prensa de la ciudad de México ha tenido empeño en tender un velo de inocencia sobre los manejos sediciosos, afirmando en todos los tonos que lo único cierto en lo que se refería a complots y conjuras era la fantasía y el espíritu de intriga de la izquierda y

⁴⁷ Idem., entre los colaboradores de la revista se encuentran personajes tan importantes de la época como Carleton Beals, Narciso Bassols, Víctor Manuel Villaseñor, Aníbal Ponce, y como colaboradores gráficos aparecen Fernando Leal, Pablo O'Higgins, Lola Álvarez Bravo, Miguel Covarrubias y Leopoldo Méndez, entre otros.

de sus principales componentes que, al hablar de rebeliones fascistas en México, pretendían solamente 'esgrimir argumentos para perversas maquinaciones'.⁴⁸

Nacido en Tezuitlán Puebla, licenciado en derecho y doctor en filosofía, fundador y director de la Universidad Obrera, periodista combativo y presidente del Partido Popular Socialista, Vicente Lombardo Toledano (1894-1968)⁴⁹, representó en ese momento a uno de los sectores de la izquierda más radicales -y que años después lo criticarían desde las filas del Partido Comunista Mexicano.⁵⁰ Ante el levantamiento del rebelde potosino era evidente que mostrara su total desacuerdo y el antagonismo de clase e ideológico, contra aquellos que atacaran o no apoyaran claramente la política cardenista de la época.

La confederación de Trabajadores de México, a través de su órgano informativo El Popular -también dirigido por Lombardo Toledano-, condenó...

...enérgicamente la actitud de los periódicos reaccionarios de México. Mala prensa cuyos visos se mostraron. Boycot contra los órganos de publicidad que hacen labor de zapa. Los obreros deben estar prevenidos contra los diarios fachistas. Finalmente y tras de un interesante debate, la asamblea concluyó decretando un boicot a los diarios y revistas que sirven a los intereses de la reacción y facultando al Comité Nacional de la CTM para que aplique las medidas sindicales que considere necesarias para efectuar tal acción.⁵¹

⁴⁸ Futuro, núm. 28, junio de 1938. págs. 3-4.

⁴⁹ Vid. A. Castro Leal, et al. Hombres e ideas de nuestro tiempo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, pág. 120.

⁵⁰ Vid. J. E. Pérez, "A propósito de dos líneas en la cuestión sindical", en Acerca de la política de Lombardo Toledano. Recopilación de materiales del Partido Comunista Mexicano. México, Fondo de Cultura Popular, 1964, 90 págs.

⁵¹ El Popular, núm. 52, 17 julio de 1938, págs. 1-2.

En esta publicación, también se aborda la postura del líder obrero con respecto al problema de la manera en que los medios están informando sobre el levantamiento de Cedillo:⁵²

Organos periodísticos que no esconden su condición.
[Lombardo] Examinó después cada una de las publicaciones que sirven a las fuerzas conservadoras e hizo un análisis de las mismas. Omega y Hombre Libre son respetables desde algunos puntos de vista, porque según las declaraciones de sus editores y redactores son órganos reaccionarios que sirven a los sectores ultra-conservadores que militan en las filas del fascismo. Los lectores de esos periódicos no son víctimas del engaño, porque saben previamente de qué sector vienen sus comentarios.

La crónica del evento continua con las declaraciones del líder cetemista, quién tejió su discurso alrededor de las revistas de centro derecha:

El tortuoso afenimamiento (sic) de las revistas conservadoras. Después de otros conceptos, pasa a referirse a las publicaciones cemanales (sic), a las que sitúa entre las más venenosas y cobardes, que sin ningún respeto a la vida privada siquiera, lanzan ataques soeces. Primero analiza a Hoy órgano financiado por capital extranjero, que viene de Estados Unidos, no con otro fin que el de calumniar y desnaturalizar al México que se construye socialmente. Examina a Rotofoto y declara que todo el veneno empleado en sus páginas es vaciado por el afeminamiento de los redactores de la dos revistas mencionadas. Aclara que no quiere de ninguna manera injuriar a esos periodistas, sino recordarles simplemente su gran desgracia fisiológica, aunque para ellos sea motivo de satisfacción. Insiste en que la campaña de esos órganos de publicidad no es producto del despecho del anormal que pelea contra el macho, contra el hombre verdad (sic) o contra las instituciones varoniles; no se

⁵² Se reproduce aquí una buena parte de sus declaraciones, toda vez que considero que es necesario conservar la fuerza original del discurso, bajo el riesgo de que en ocasiones el exceso de información transcrita puede ocasionar problemas discursivos y la pérdida del ritmo en la lectura.

trata solamente del despecho del feminismo tortuoso; es en la realidad un despecho político. Para esa labor se han buscado elementos afeminados. Todo obedece a un plan que ha llegado a su clima y que tiene por objeto que México pierda el respeto por sus hombres y sus instituciones.

Hasta aquí Lombardo Toledano no ha esgrimido argumentos políticos de peso, sólo ha detonado su voz con un sentido eminentemente sexista al criticar a los redactores de tener una preferencia sexual, condenada en la época por las posturas del machismo y del comunismo estalinista⁵³. Continúa su discurso ahora en torno a las imágenes:

Las fotografías que sirven en los reportazgos gráficos de esos semanarios [las realizadas por Enrique Díaz], son retocadas especialmente [??] para hacer aparecer a los hombres que en ellas aparecen en un aspecto jocoso; sus pies de grabado tienden a mover a risa y todo ello lleva un fin: hacer reír al pueblo mexicano de los hombres de la Revolución y de las Instituciones. Sólo un imbécil o un cínico puede considerar que esas revistas son inocentes, que no causan daño. Pero eso es veneno, es un proyectil lanzado contra la estabilidad del gobierno, contra la estabilidad de la clase trabajadora y contra la personalidad de los hombres públicos. Todo la revista decadente, también es descubierta en su verdadera configuración moral. Ante nada se detienen esos órganos -exclama el licenciado Lombardo-, realizan por igual la labor que Multicolor, en la época porfirista. A nombre de la libertad se desarrolla esa labor insidiosa y criminal. ¿Podemos, camaradas seguir tolerando esa labor? -interroga el orador. Un 'no' rotundo' se escucha en la asamblea.⁵⁴

⁵³ En torno a la postura estalinista de Lombardo Toledano Vid., D. Rivera, "Stalin y México, La misión de Lombardo Toledano", en Hoy, núm. 66, 28 mayo de 1938, pág. 17.

⁵⁴ El Popular, núm. 52, 17 julio de 1938, págs. 1-2.

Finalmente, la asamblea aprobó boicotear a esos periódicos y revistas y castigar a los agremiados que así no lo hicieran. El encuentro frontal aún no terminaba, si bien esa había sido la reacción de la izquierda cetemista ante los reportajes e imágenes realizados por Díaz y editados por los primos Llergo, aún estaba por publicarse los números exclusivos dedicados a la entrevista Díaz-Cedillo en la sierra potosina. En esa ocasión se escucharon las voces obreras a través de El Popular así:

Franca labor subversiva realiza la revista Hoy.

Cínica labor a Cedillo como 'líder rebelde'.

La CTM señala este caso concreto de cómo hay periódicos que confunden la libertad de prensa con la 'libertad de conspirar contra el régimen'. El licenciado Vicente Lombardo Toledano, a nombre del Comité Nacional de la Confederación de Trabajadores de México declaró a los representantes de la prensa metropolitana, a propósito de la labor francamente subversiva que realiza la revista Hoy, en su último número en favor del faccioso Saturnino Cedillo (...) al hacer estas declaraciones, el compañero Lombardo Toledano mostró a los periodistas el número de Hoy correspondiente a la semana en curso, en que se hace propaganda a Cedillo (...) hecha a través de una entrevista realizada por el redactor fotógrafo de esa publicación en la sierra en la que se ha refugiado el traidor, e ilustra con fotografías en que se muestra al ex-cacique de 'Las Palomas' en varias poses y actitudes. El ex-general Cedillo -añadió- se levantó en armas; las tropas federales lo han perseguido; no lo han localizado. Sin embargo, Hoy encuentra la manera de entrevistar al rebelde. Esto quiere decir que el rebelde estuvo de acuerdo con la revista y que recibió a su representante, y si estuvo de acuerdo, es porque hay una afinidad ideológica entre Cedillo y el periódico, porque si se hubiera tratado de otra publicación contraria a las ideas que sustenta el faccioso, o no recibe a su representante o lo fusila.⁵⁵

⁵⁵ El Popular, núm. 54, 19 de julio de 1938, primera plana.

El discurso concluye con la exigencia de un severo castigo a los editores de esas revistas, a partir de que estaban infringiendo la ley al realizar propaganda subversiva o colaborar con ella. En caso contrario, el movimiento obrero se reservaba su derecho a delatar esa situación ante la opinión pública.

El 20 de julio Lázaro Cárdenas citó a los corresponsales extranjeros a una conferencia de prensa, donde insistió en la libertad de prensa que su gobierno ofrecía al país, justificando además la posición de los líderes obreros por sus declaraciones.⁵⁶

La respuesta a los ataques lombardistas no se hicieron esperar, los periodistas Llergo respondieron de inmediato, así como algunos de sus colaboradores y se inauguró una guerra de tinta que circulaba por las rotativas de la ciudad de México.

El editorial de Hoy del 30 de julio dio respuesta directa al líder de la CTM bajo el título: "El Espantapájaros Cetemista", y después se dedicó a desmentir el financiamiento externo que se le adjudicaba de la fortuna de William Randolph Hearst, y reivindicó la labor honesta, ideológicamente amplia y de "tribuna libre" que estaba realizando. El artículo terminaba asestando un duro gancho al hígado:

Mientras tanto, con nuestras columnas abiertas de par en par a todas las ideas, recibimos con orgullo la adhesión y el cariño de nuestros lectores. Y con el mismo orgullo nos complace recibir las embestidas de los pequeños o de los grandes parásitos del proletariado.⁵⁷

⁵⁶ El Popular, núm. 56, 21 de julio de 1938, primera plana.

⁵⁷ Hoy, núm. 75, 30 julio de 1938, pág. 3.

"¡Ya es Mucho Papel de Napoleón!" era el titular del artículo de Juan M. Durán, donde su ácida labor periodística se deja ver con "¡El caso Lombardo-Hoy!" y después de acusar al director de la Universidad Obrera de intolerante, de ideas extremistas, demagogo, carente del sentido de libertad y de gregario, defiende la postura informativa de la revista y de su fotógrafo Enrique Díaz. Argumenta que la revista no es la que reta al gobierno de Cárdenas: "el reto al gobierno lo lanzó el entonces general Cedillo cuando salió de Palomas rumbo al desastre y al ridículo".

Continúa analizando el caso:

Parece que teníamos razón. Allá está Cedillo escondido en la punta de un cerro, con once hombres. Ya no tiene dinero ni para mandar comprar los periódicos. No le queda más haber que el recuerdo de haber sido general, gobernador y ministro, amén de un lápiz para escribir pequeñas tonterías con gramática de segundo de primaria seudoesocialista (...) El ex general Cedillo está vivo en la punta de un cerro, porque el señor presidente es un hombre magnánimo. De otra suerte, con un aeroplano y un piquete de caballería hubiera acabado con él. Porque solamente al señor Lombardo se le puede ocurrir que, a donde llegó un simple periodista [¡no me ayudes compadre!], no puedan llegar los soldados del ejército. Sobre todo, cuando cuentan con acémilas bien comidas. (...) Bien está que el señor Lombardo se dedique a lo que le plazca, que es como nosotros entendemos la libertad; pero, francamente ¡ya es mucho papel de Napoleón 'Bonaparte!'⁵⁸

Si desde tiempo atrás Salvador Novo mantenía una crítica feroz contra el líder obrero, notable en sus artículos cuando lo llamaba "El Séptimo sabio" o mencionaba la "Lombardotoledanología" entre otros calificativos (artículo por el que renunció a la revista Narciso Bassols),

⁵⁸ Ibid., pág. 7.

en el momento de responder a la agresión de la que fue objeto dadas sus preferencias sexuales, la pluma rauda y veloz no se hizo esperar en "La semana pasada". Analizaba el momento político, la personalidad de Lombardo y las condiciones en que se desarrollaba el ataque Novo, expone en su defensa:

Su incipiente paranoia lo llevó a imaginar una reacción superorganizada, aconsejada por Freud y en cuyos tenebrosos planes entraban a desempeñar un papel importante fabulosos seres bisexuados cuya eficacia el propio periódico más ya hubiera probado⁵⁹.

La redacción que caracterizó el estilo "noviano" es profusa para transcribirla en este espacio, pero es posible destacar la situación en torno a "Hoy Cedillista":

A media semana el número anterior de esta revista puso en las manos de miles de lectores las lamentables fotografías del fugitivo, diabético, enflaquecido Cedillo, que el fotógrafo Díaz logró en un alarde de reporterismo sensacional, y el documento vivo de lo necesario que son las escuelas primarias en que los adultos aprendan ortografía en las sierras. En ese reportazgo, de cuya publicación tenían clara y anticipada noticia las autoridades, y que no las molestó en lo más mínimo, VLT vio una prueba flagrante de la complicidad de Hoy con el rebelde Cedillo.

Y denunciaba públicamente:

Por la noche del viernes de la semana pasada, el Comité Nacional de la CTM, que se hallaba en furiosa ebullición desde esa mañana, se reunió a deliberar la forma de decretar un boicot a los periódicos que le parecieron inconvenientes. Sus exaltados miembros discutieron durante todo el día la necesidad de impedir que el número de Hoy que el lector tiene en sus manos, viera la luz.⁶⁰

⁵⁹ Ibid., pág. 11. *

⁶⁰ Idem.

En efecto la dirigencia cetemista se dedicó a evitar que las revistas editadas por los Llergo circularan en la última semana de julio y principios de agosto. La revista Hoy, no pudo ser controlada, pero Rotofoto sufrió las consecuencias.

Editorial Hoy había celebrado un convenio con la sociedad cooperativa Cuauhtémoc ubicada en Tlalnepantla, para imprimir Rotofoto. Pagados mil pesos de adelanto, entregado el material gráfico que se debía tirar y la empresa no cumplió su acuerdo. La CTM había logrado intimidar al secretario de la cooperativa el coronel José García Valseca, quien dio los ejemplares ya editados a un grupo de 400 trabajadores que el martes 2 de agosto se presentaron a sus oficinas diciendo ser cetemistas y pertenecer al sindicato de "Oficios Varios" y le amenazaron con presentar un pliego de peticiones. La cooperativa no pertenecía a la CTM, pero la intimidación y la amenaza de huelga parecen haber funcionado.⁶¹

A pesar de las garantías que por escrito le dirigió el presidente Lázaro Cárdenas a Regino Hernández Llergo, éstas nunca pudieron ser cumplidas. Lombardo Toledano se decidió a actuar y el 3 de agosto se realizó una manifestación en repudio a la prensa reaccionaria. Una de las mantas que portaban los cetemistas, reproducía pintada a mano alzada la portada de Hoy, aquella que presentaba la fotografía de Cedillo escribiendo su decreto, y le cruzaron una consigna a lo largo de la manta que rezaba: "¡Reacción!"

Para el 20 de agosto los editores de Rotofoto anunciaban sus vanos esfuerzos para poder publicar el número 12, por lo que era

⁶¹ Yid. "Un zarpazo a la prensa libre" y "La Semana Pasada" en Hoy, núm. 77, 13 agosto de 1938, págs. 3 y 6, 7 y 63.

Un Zepareo a la Prensa Libre

De la revista "Hoy" y de la "Prensa Libre" se publican los artículos de los señores Zepareo y Llergo. El primero de ellos, titulado "Rotofoto reaparecerá el viernes", es un artículo de opinión que trata de la situación de la prensa en México y de la importancia de la información gráfica. El segundo artículo, titulado "A través de la revista Hoy los periodistas Llergo dieron a conocer las dificultades que tuvieron para sacar el número 12 de Rotofoto", es un artículo de opinión que trata de la situación de la prensa en México y de la importancia de la información gráfica.



Los señores que están a cargo de la revista "Hoy" y de la "Prensa Libre" se publican los artículos de los señores Zepareo y Llergo. El primero de ellos, titulado "Rotofoto reaparecerá el viernes", es un artículo de opinión que trata de la situación de la prensa en México y de la importancia de la información gráfica. El segundo artículo, titulado "A través de la revista Hoy los periodistas Llergo dieron a conocer las dificultades que tuvieron para sacar el número 12 de Rotofoto", es un artículo de opinión que trata de la situación de la prensa en México y de la importancia de la información gráfica.

FOTO 247

A través de la revista Hoy los periodistas Llergo dieron a conocer las dificultades que tuvieron para sacar el número 12 de Rotofoto



El Campo de la Oposición

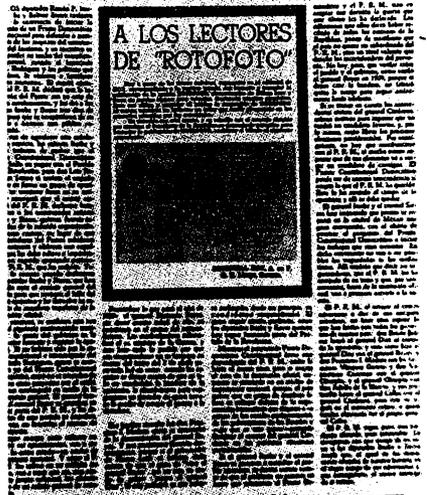


FOTO 248

En ese momento llegó a su fin, Rotofoto, una revista eminentemente gráfica, mordaz e incisiva de la vida pública mexicana. Hoy. 1938. BMOB

inminente la suspensión de la misma hasta encontrar un taller "que confíe plenamente en las garantías ofrecidas por las autoridades",⁶² que no se encontró. (Fotos 247 y 248).

La reedición de Rotofoto se hizo hasta 1951, cuando José Pagés Llergo le cedió los derechos a Regino Hernández para que volviera a ver la luz pública, sólo que en ese momento el fotógrafo estrella que haría las portadas y los reportazgos sería el joven Héctor García.

Para fines de agosto Regino Hernández recibió una misiva de uno de sus colaboradores más constantes, Manuel Antonio Romero, creador de la columna "Hicieron y Dijeron" -donde el autor manifestaba la posición de las izquierdas y derechas del país e internacionales-, renunciaba a continuar trabajando en la revista por ser cada vez más claramente de derecha. Militante de izquierda y amigo de Lombardo Toledano se vio en la necesidad de definir su postura y lo hizo al abandonar su lugar en el semanario.⁶³

Las consecuencias de haber cubierto fotográficamente el levantamiento cedillista en sus diferentes aspectos fueron severas para los editores, para los columnistas y para el fotorreportero. Si por un lado se consagraron como una opción independiente, por otro lado fueron condenados como reaccionarios y fascistas. El prestigio que Enrique Díaz pudo haber logrado por su audacia e iniciativa al seno de su propio ámbito profesional, también le costó ser visto por la contraparte como un elemento favorecedor de las fuerzas oscuras y reaccionarias.

⁶² Hoy, núm. 78, 20 agosto de 1938, pág. 3.

⁶³ Hoy, núm. 79, 27 agosto de 1938, pág. 4 y 63. En esta sección se reprodujo la carta de Manuel A. Romero, asimismo la respuesta de Hernández Llergo, que resulta interesante por el contenido y los argumentos que blande a favor de su revista y su postura de prensa independiente.

La distancia del acontecimiento, permite valorar el trabajo de Enrique Díaz y reconocer que las imágenes tienen en sí mismas un valor histórico y estético. Desde el aspecto ideológico es importante reconocer que aunque Díaz era un hombre de centro derecha, más que apoyar la rebelión cedillista con su fotorreportaje, él pretendía tener un lugar privilegiado en su gremio al ser uno de los mejores reporteros gráficos de su época. Este interés, evidentemente lo compartió y fue financiado por sus editores.

El fotorreportero logró obtener un documento gráfico, un testimonio veraz y afortunado no sólo de la situación del ex-general, sino de las condiciones sociales y políticas de un estado con problemas de caudillismo agudizado desde la Revolución, de un campesinado pobre originado desde el porfiriato, de una población que aún no veía -ni ve- la mejora en su nivel de vida a pesar de los grandes esfuerzos que el propio cardenismo pudo haber realizado.

El tiempo y la distancia, también han permitido reconocer otros elementos, que cito en palabras de Olivier Debrouse:

Las imágenes de la rebelión cedillista de Enrique Díaz, aunque mucho más sofisticadas que las de los improvisados reporteros de 1914, molestan porque tratan de una Revolución real, y sin nostalgia. Reaparece ahí el fantasma de la guerra civil y la militarización de la vida cotidiana que el régimen pretende a toda costa eliminar.⁶⁴

Saturnino Cedillo fue traicionado por dos de los hombres que le llevaban sus provisiones. En la madrugada del 11 de enero de 1939 fue localizado en La Ventana, cerca de Palomas, en donde el día

⁶⁴ O. Debrouse. Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 1994, pág. 161. (Col. Cultura Contemporánea de México).

anterior había acampado. Después de un breve enfrentamiento con las fuerzas federales murió, así como dos de sus hombres y su hijo Elodio.

El fotógrafo Antonio Carrillo Jr. tomó la última imagen del extinto rebelde en un modesto féretro de madera -única de aquel momento- en la que es posible ver la herida de bala a un lado de la frente, que lo llevó a la muerte.⁶⁵ (Foto 249).



FOTO 249

Antonio Carrillo tomó esta imagen reveladora del fin de un cacique. Enero 1939. AGN.

⁶⁵ Vid. Hoy, núm. 100, 21 de enero de 1939, pág. 5.

IX. FOTORREPORTERO

DE CORAZON



FOTO 250

¡A carcajadas batientes! El carácter alegre y juguetón de Enrique Díaz, le valió ser muy querido entre los fotógrafos y editores. Enero de 1946. AFD

Para la década de los cuarentas Enrique Díaz ya contaba con una gran experiencia en el medio editorial y fotográfico. Veinte años de labores habían sido suficientes para conocer el oficio y desarrollarlo a su modo y estilo. También se había enfrentado a las adversidades laborales y a la necesidad de verse protegido ante los obstáculos de sus faenas cotidianas.

Los fotógrafos de prensa en esa época tenían pocos medios legales o institucionales, ante las adversidades o tropiezos de su oficio, para mantener y conservar sus fuentes de empleo. No contaban con ninguna organización que los amparara ante los abusos de los patrones, editores, autoridades o de los políticos prominentes. No tenían tampoco un seguro de retiro ni ningún tipo de prestación social. El caso de los agentes libres, era peor.

Durante esos años la profesión de fotógrafo de prensa no tenía todavía un lugar prioritario en la escala profesional y social. Era una actividad que continuaba abriendo espacios importantes en diferentes fuentes de trabajo. El número de fotógrafos de prensa creció considerablemente durante la posguerra, dado que los equipos y materiales tuvieron grandes mejoras y avances técnicos y se hizo más accesible el conocimiento de la profesión. La demanda de trabajo se incrementó con las posibilidades de incursionar en una diversidad de géneros y temas que antes no eran fotografiables.¹

¹ En lo que se refiere a las transformaciones técnicas, formales, temáticas e ideológicas en cada periodo de la historia de la fotografía mundial, con respecto a la nacional y el papel del fotógrafo en esas modificaciones Vid. R. Monroy Nasr, *De la cámara obscura a la instamatic. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía.* Tesis de licenciatura en Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 1987, 237 págs.

La profesión del fotógrafo de prensa tuvo en México un desarrollo semejante al de otros países, sin embargo aunque los reporteros gráficos compartían ciertos problemas profesionales y sobre todo, se homogeneizaban en los recursos técnicos utilizados, existían serios matices y diferencias, ya no era lo mismo estar en el frente alemán o francés durante la Segunda Guerra Mundial, que tomar imágenes en la modernizada, pretenciosa y cosmopolita ciudad de México.²

La revista Mañana hacía patente esa modernidad: "México, nuestro querido México, es ahora una gran capital, que puede competir airoosamente con Londres, París, Nueva York, o cualquiera otra de las grandes urbes".³ Por supuesto que era el momento de empezar a capitalizar la estabilidad que el cardenismo le proporcionó a nuestro país. En palabras de Lorenzo Meyer se comprende con precisión esta coyuntura:

En el periodo anterior a 1940 la estructuración del sistema político y social mexicano fue la tarea central y principal tema de debate entre las fuerzas políticas activas del país. El proceso de consolidación fue largo, penoso y lleno de accidentes. Cuando en diciembre de 1940 el presidente Cárdenas dejó el poder al general Avila Camacho, las estructuras centrales del nuevo sistema habían tomado ya forma y consistencia. Lo que habría que distinguir al período histórico que se inició entonces sería, por un lado, una notable estabilidad política y, por el otro, un ritmo veloz de crecimiento y diversificación de la economía. Con el dinamismo de ésta -que en pocos años cambió la faz del país-

² El aumento del número de profesionales y del número de ocupaciones que reclaman el estatus profesional es un hecho, entre otros muchos procesos del cambio social que han sido estudiados por los sociólogos. Entre estos procesos la profesionalización ha recibido relativamente poca atención. Vid. P. Ross Courtney Elliott. Sociología de las profesiones, Madrid, Tecnos, 1975, pág. 13. (Col. Ciencias Sociales, Sociología).

³ s. a. Mañana, núm. 132, 4 enero de 1946, pág. 41.

contrastó la persistencia de la organización y los hábitos políticos.⁴

Como se ha visto de manera específica a lo largo de este trabajo, en México se usaban cada vez más las fotografías en los diarios y semanarios. La aparente apertura que brindó Lázaro Cárdenas a los medios informativos fue parte fundamental de ese desarrollo. Sin embargo, la situación del profesional de la cámara era delicada, ya que al elegir ser un fotorreportero, las implicaciones no sólo se daban en términos de las fuentes inestables de empleo, sino que representaban un estilo de vida muy diferente de los fotógrafos de gabinete o estudio.⁵

La demanda de trabajo aumentó para el reportero gráfico en esa época, pero también se incrementó el número de abusos de la autoridad y los riesgos en su quehacer cotidiano. La carencia de garantías mínimas para realizar su función informativa obligó a los fotorreporteros a formar una asociación que protegiera sus intereses gremiales, lo cual también significaba una profesionalización de la materia de trabajo.

Al frente de la organización y como uno de los principales promotores de los derechos laborales se encontraba el hombre de la

⁴ L. Meyer. "La encrucijada" en Historia general de México, coord. Daniel Cosío Villegas, México, El Colegio de México, 1976, vol. IV, pág. 203.

⁵ "La lista de características cubre un terreno familiar, una habilidad y servicio especializado, una instrucción intelectual y práctica, un alto grado de autonomía y responsabilidad profesionales, una relación confiada con el cliente, un sentido de responsabilidad colectiva respecto a la profesión como un todo, una restricción en cuanto a algunos métodos de negociación y una organización ocupacional para comprobar la competencia, regular normas y mantener la disciplina. El título 'profesión' supone una demanda de posición y reconocimiento social (...) Este proceso dinámico opera a tres niveles: el nivel del cambio social general, el nivel de la organización ocupacional y el nivel del ciclo individual." P. Ross Courtney Elliott. Op.Cit., pág. 17.

carcajada y la sonrisa permanente: Enrique Díaz. (Foto 250). Por desgracia, hasta la fecha no se conocen testimonios de sus reflexiones y cuestionamientos en torno a su trabajo, ya que era un hombre de imágenes y no de letras; sin embargo, sí dejó constancia directa de su preocupación por otorgarle un mejor lugar y un merecido reconocimiento a los fotógrafos de la noticia, con lo cual también legó su granito de arena.

Fotógrafos unidos, jamás serán...

Mi papá -dice Guadalupe Díaz-, fue un compañero muy querido por los fotógrafos de prensa. El fundó la Asociación de Fotógrafos de Prensa, después de que en un evento no lo dejaron tomar unas fotos... creo que en la época del presidente Avila Camacho. El formó la Asociación para defenderse. Siempre fue un compañero leal.⁶

El recuerdo de doña Lupita es real, ya que en enero de 1945 en un acto oficial en Palacio Nacional, un funcionario de la presidencia usó "métodos inconsecuentes contra los fotógrafos" no permitiendo que realizaran su trabajo.⁷ Esto derivó en un enojo y malestar de los fotorreporteros, que se negaron a cubrir el evento y abandonaron el lugar. Al frente de estos molestos informadores gráficos estaban

⁶ Entrevista a la srta. Guadalupe Díaz, por Rebeca Monroy Nasr, 22 abril de 1991, ciudad de México.

⁷ A. Rodríguez, "Ases de la Cámara. Fotógrafo admirable, compañero ejemplar, hombre excepcional. XIX Enrique Díaz", en Mañana, núm. 165, 26 octubre de 1946, págs. 30-31. Vid. s. a. 15 aniversario. Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa. 1946-1961. México, Helio-México, 1961, s. n. págs.

Enrique Díaz y Anselmo Delgado, quienes invitaron a los demás a reunirse y buscar bases legales para su defensa. Este turbio acontecimiento, aunado a las condiciones de poca seguridad y estabilidad profesionales que tenían, los animó a unirse y después de arduas discusiones resolvieron crear una organización que les diera el respaldo y la protección suficiente para realizar sus tareas cotidianas.

Días después del incidente, el primer mandatario, el general Avila Camacho llamó a los fotógrafos y les ofreció una explicación (la historia no nos menciona cual fue ésta); también se comprometió a darles mayores facilidades para realizar su trabajo y apoyó la idea de que instituyeran su propia asociación. Los profesionales de la lente aceptaron las explicaciones y disculpas, así como una invitación del primer mandatario a comer; era una forma clara de mostrar que deseaban fumar la pipa de la paz. La reunión se realizó en el Club Azteca el día 15 de enero -fecha que desde ese momento conmemora el día del fotógrafo. (Fotos 251, 252 y 253).

A lo largo de ese año, los fotógrafos y camarógrafos de prensa mantuvieron reuniones semanales en las cuales establecieron los objetivos, los derechos y obligaciones, las funciones y otras consideraciones gremiales importantes. Ante la falta de un local propio, los fotógrafos se reunían en las oficinas de la Unión de Fotógrafos Taurinos, en la céntrica calle de Uruguay 37. Más de cuarenta fotógrafos de diarios, revistas y noticieros cinematográficos establecieron las bases para reglamentar la formación de su asociación civil. El 4 de enero de 1946 se constituyó oficialmente la

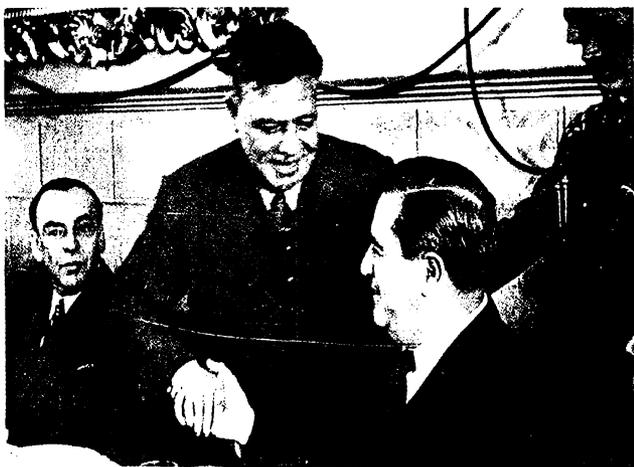


FOTO 251



Comida de los fotógrafos de
prensa con el presidente
Avila Camacho, en el club Azteca.
15 de enero de 1946. AFD

FOTO 252



FOTO 253



Foto 254

En el parque Necaxa, Enrique Díaz se echa una siestecita, mientras Faustino Mayo y Julio León le comen el mandado. c.1946. AFHM.



FOTO 255

En Tijuana, Enrique Díaz, Faustino Mayo y el escritor Luis Spota cubren la nota del aniversario del presidente Miguel Alemán. c. 1951. AFHM.

Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa (AMFP), que velaría por sus intereses de diversas maneras.

Algunos de los más destacados reporteros gráficos nacionales de la época se encontraban entre los entusiastas organizadores: Antonio Carrillo, Aurelio Montes de Oca, Manuel Madrigal, Fernando F. Sosa, Rafael F. Sosa y Enrique F. Sosa, Mauricio Casasola, Ismael Casasola Sr., Luis Zendejas y Enrique Delgado, entre otros. Además, la asociación contaba con los Hermanos Mayo,⁸ de los más prestigiados fotógrafos extranjeros de la época, que a pesar de tener pocos años en el país, habían ya creado una buena fama entre los editorialistas. En 1939 llegaron como refugiados de la guerra civil española, a continuar su trabajo de fotorreporteros, usaban unas ligeras y modernas cámaras Leica de formato 35 mm, que causaron gran sensación entre los fotógrafos mexicanos. Fueron entusiastas colaboradores de la asociación y Faustino y Cándido Mayo participaron en su fundación. (Fotos 254 y 255).

Los trabajadores de la lente propusieron la creación de un comité ejecutivo provisional que constaba de siete puestos, a saber: presidente Salvador Pruneda, secretario del interior Enrique Díaz, secretario del exterior Adalberto Arroyo, secretario tesorero Fernando F. Sosa y secretario de actas, Anselmo Delgado (de los secretarios de organización y de trabajo y conflictos no se tiene noticia de quiénes fueron electos en esa ocasión). Asimismo,

⁸ En realidad no todos los Hermanos Mayo eran hermanos. Tomaron el nombre en conmemoración del Día del Trabajo, congruentes con su postura republicana española. Francisco Souza (1912-1949), Julio Souza (1917) y Cándido Souza (1922-1984) eran hermanos, al igual que Faustino del Castillo Cubillo (1914) y Pablo Castillo Cubillo (1922).



FOTO 256

Una de las preocupaciones fundamentales de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, era la capacitación y profesionalización de sus agremiados. Aquí, Enrique Díaz con su cámara Speedgraphic 6 x 9 cm. c. 1948. AFD

establecieron tres comisiones: la de Honor y Justicia, la de Prevención Social y la de Cultura.

Cada uno de los cargos tenía actividades explícitas, pero todos pretendían fomentar la unidad entre los fotógrafos, procurar su bienestar laboral y social, impulsar su capacitación y velar por el prestigio del gremio. Esto se observa explícitamente en los objetivos de la Asociación: "Alcanzar la unidad efectiva de todos los fotógrafos y camarógrafos dedicados a proporcionar información gráfica para ser publicada", según el artículo segundo.⁹

En los siguientes artículos es posible constatar sus mayores preocupaciones:

3ro. Fomentar la disciplina, el sentido de responsabilidad e incrementar el prestigio profesional de los fotógrafos agremiados en la Asociación.

4to. Fomentar el perfeccionamiento técnico de fotógrafos y aprendices.

5to. Formular y proponer por las vías legales la expedición de leyes y reglamentos que tiendan a favorecer a los fotógrafos y camarógrafos, en su calidad de trabajadores calificados.

6to. Fomentar las relaciones y celebrar pactos y convenios con otras organizaciones del país y extranjeras.

El contenido de estos artículos resulta interesante, toda vez que subraya la necesidad de proteger y ampliar sus fuentes de trabajo, además de elevar el nivel de conocimientos a través de la capacitación. (Foto 256).

Las imágenes de agencias noticiosas circulaban por todo el mundo, imprimiéndose en las páginas de los diarios y periódicos nacionales. Al igual que muchos otros fotógrafos, Enrique Díaz conocía

⁹ s. a. Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa. Acta Constitutiva. Estatutos. México, 1961, 38 págs.

ese material, no sólo a través de su publicación, sino porque ellos mismos recibían las imágenes para distribuirlas en el medio editorial. Por ello, no sólo Díaz, sino los otros fotógrafos podían aspirar a extender su dominio profesional más allá de las fronteras mexicanas.

En lo que respecta a la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, no era la primera en su género en nuestro país. En el año de 1911, Agustín Víctor Casasola había encabezado la creación de la Asociación de Fotógrafos¹⁰, que con el tiempo probablemente perdió fuerza y presencia. Esta asociación fue producto de las necesidades de la época, pues como afirma Aurelio de los Reyes: "la Revolución estimuló el desarrollo de una conciencia histórico-visual en los camarógrafos, novelistas y en los fotógrafos de la nueva prensa ilustrada; unos y otros eran 'impresionadores del instante, esclavos del momento', según afirmara Casasola."¹¹

Las condiciones sociales y políticas de los años cuarentas eran diferentes a las del periodo posrevolucionario, los tiempos había cambiado, el número de fotorreporteros se había incrementado. El cardenismo había impulsado la colectivización y la unidad en términos obreros, campesinos y de la burocracia al servicio del Estado. Era el momento para que los fotógrafos y camarógrafos de prensa impulsaran su sociedad y se protegieran también de las condiciones tan difíciles del trabajo eventual sin un patrón. La Asociación tenía visos democráticos en lo que respecta a las formas

¹⁰ Vid. F. Lara Klahr. "México a través de sus fotos. Agustín Víctor Casasola y cía." en Siempre! Presencia de México, núm. 1639, noviembre 21 de 1984, págs. 39-42.

¹¹ A. De los Reyes. Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vivir de sueños 1896-1920. 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, vol. I, pág. 127.

de decisión y ejecución de los acuerdos, en su estructura interna y aunque no todos los miembros eran iguales, sí pretendía dar igual número de oportunidades, obligaciones y derechos.

Había cuatro clases de socios: activos, ausentes, meritorios y honorarios. Los activos eran los que habían "desempeñado el cargo de fotógrafo o camarógrafo por lo menos desde un año antes de su ingreso" a la Asociación. Como obligación tenía que "ejercer la profesión de fotógrafo y de ella obtener sus ingresos para su subsistencia". Los ausentes eran los que "hallándose en la situación de socios activos, se separen temporalmente, por circunstancias especiales, de su habitual profesión de fotógrafos."

Los socios meritorios eran los aprendices, que en el momento en que se volvieran profesionales y con la recomendación de otros socios, podrían llegar a ser miembros activos. Los honorarios eran aquellos "a quienes designe la Asamblea con ese carácter, por convenir así a los intereses de la Asociación, o por justo homenaje al designado".

Ante la inestabilidad laboral, los socios tenían derecho a pedir y obtener "el apoyo de la Asociación en los casos de conflicto y falta de trabajo", con lo que se podía garantizar una forma más equitativa en la repartición del trabajo, lo cual es digno de subrayarse por el espíritu de compañerismo y socialización de la información.

Además, todos los socios tenían el derecho "a disfrutar por igual de las prerrogativas y ventajas que la Asociación logre obtener para sus agremiados." Así como: "participar en los concursos, certámenes,

exposiciones; y a aspirar a los premios y recompensas que la Asamblea acuerde para estimular a los miembros de la Asociación".¹² Los fotógrafos podían ser apoyados a través de la Comisión de Cultura para "procurar el adelanto técnico y cultural de los socios"¹³ -lo cual era indispensable por las condiciones en que se formaban los fotógrafos, pero también por su origen de clase, ya que provenían en lo general de estratos medios, medios bajos o bajos con pretensiones de ascenso.

Esta Comisión tenían como tarea "organizar concursos, exposiciones y certámenes para estimular a los socios y lograr el mayor prestigio profesional de cada uno de ellos y de todos en su conjunto." También tenía la obligación de "organizar conferencias para los socios; recaudar donativos de libros, y formar la biblioteca de la Asociación."

En estos artículos es posible observar las claras intenciones de elevar tanto el nivel cultural de los socios, como el de generar un mejor y más destacado papel social, tanto colectivo como individual. Se proponían abrir los espacios de prestigio a partir de las exposiciones y de los concursos que difundirían su trabajo; también a través de rutas que provenían de las artes de la tradición como las galerías y museos, de tal manera que se abriera y consolidara ese espacio de prestigio. Los medios masivos de difusión del trabajo de los fotorreporteros, como los periódicos y revistas, no eran suficientes para tener un lugar mejor en la escala social, y contradictoriamente,

¹² s. a. "Segundo capítulo". Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa. Acta Constitutiva. Estatutos. México, D. F., 1961, págs. 17-20. (Artículos 8° al 19°).

¹³ Ibid. Capítulo quinto, artículo 34, fracción I, II, III, IV, pág. 25.

necesitaban darse a conocer en recintos cerrados, como en museos, para un mayor reconocimiento profesional.

Otro rubro interesante de los estatutos de la AMFP era el destino de sus fondos. Recolectados a través de donativos y de las cuotas de los socios -ordinarias y extraordinarias-, un 25% de los ingresos pasaría a formar un Fondo de Ahorro, otro 25% se destinaría a formar un Fondo de Prevención Social y el resto se usaría en los gastos administrativos de la Asociación.¹⁴ Con ello se pretendía dar cierta seguridad a los fotógrafos en caso de contingencias o situaciones precarias o difíciles.

Esta necesidad de garantía económica y social se hizo más evidente con el establecimiento del Fondo de Auxilio, en marzo de 1961, bajo el compromiso del Comité Ejecutivo encabezado por Juan Manuel Ramírez Ramírez, Cándido Mayo, Luis Morales Ramírez, Benjamín Ruiz Reyes, Enrique Delgado de la O, Belisario Torres y Luis Zendejas Espejel, para dar "ayuda a los familiares de las personas que dependan económicamente de los socios en caso de muerte". Su formación se realizaría con cuotas obligatorias de cien pesos de cada socio que perteneciera o que se integrara a la Asociación. De esta manera se logró reunir la sustanciosa cantidad de 40 mil pesos, que el 14 de mayo de 1961 fueron utilizados y cosechados por primera vez, por los familiares del propio Enrique Díaz.

La AMFP fue producto de las necesidades de la época y de las condiciones propicias para su formación. Una vez que contaban con el apoyo por parte del Estado a través del ejecutivo, un número creciente de fotorreporteros reclamaba como justa la mejora de sus

¹⁴ Ibid. Capítulo octavo, artículo 45 al 51, págs. 29-30.

precarias condiciones de trabajo, además de crear un apoyo gremial indispensable para ampliar sus conocimientos y rebasar el plano empírico de conocimiento, y con ello, lograr que la profesión tuviera un mejor desarrollo, reconocimiento y prestigio en el plano nacional e internacional.

En países europeos y en Estados Unidos las asociaciones de fotógrafos se crearon casi al mismo tiempo, a fines de los años cuarentas, cuando la fotografía de prensa tuvo una fuerte presencia y creó un espacio importante en los medios impresos.¹⁵ La profesión creció y se fortaleció a consecuencia de la mejora de equipos y materiales, pero también como producto de una necesaria presencia de la fotografía como testigo de una época, donde el ejercicio visual se convertiría en parte medular de una sociedad que tenía que verse, saberse y reconstruirse de su propia guerra.

De la rotativa al Palacio de Bellas Artes

Una vez que la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa estableció sus estatutos y marcó algunos de los lineamientos más importantes pasó a la designación del Comité Ejecutivo que ejercería

¹⁵ El hecho de que el fotógrafo no tuviera control sobre los materiales que producía y la formas de publicación, fueron algunos de los motivos por los cuales el fotorreportero húngaro André Friedmann, -mejor conocido por su nombre de batalla: Robert Capa-, fundara en 1947, junto con otros compañeros de oficio la Agencia Magnum. G. Freund. Vid. La fotografía como documento social. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pág. 141. (Col. Punto y Línea).

durante el bienio 1947-1948. Como presidente del mismo, quedó Enrique Díaz, quien se dedicó a la tarea de abrir espacios y buscar un mejor medio para demostrar las capacidades profesionales de sus agremiados. Uno de sus inmediatos quehaceres fue el de acordar al lado de Antonio Rodríguez y con el respaldo de la revista Mañana -para la cual ambos trabajaban en esa época-, un concurso de fotografía de prensa.

La necesidad de difusión y de propaganda del evento, se llevó a efecto a través de una serie de entrevistas que el periodista Rodríguez realizó de esos artistas de la lente publicados de junio a octubre de 1946, semana a semana, en Mañana. (Fotos 257, 258 y 259). Curiosamente, el crítico de arte no incluyó su nombre en los reportajes y aparecen, no como escritos anónimos, sino como parte editorial de la misma revista. Sin embargo, hay referencias de su autoría, como se menciona en "Noticias":

FOTOGRAFOS

Los reporteros gráficos de México presentaron a través de las columnas de Mañana, lo mejor de sus obras. Vidas enteras, consagradas al servicio público, desfilaron durante veinte semanas. El fotógrafo mexicano -lo probaron aquellos reportajes firmados por Antonio Rodríguez- no sólo era un artista, sino que era, sobre todas las cosas, un eficiente auxiliar de la sociedad en la tarea de señalar lacras y rescatar valores.¹⁶

En lo que se refiere a los artículos es una pena que sólo 19 de los 33 expositores fueran entrevistados, pero gracias a esta labor se

¹⁶ s. a. "Noticias", Mañana, núm. 177, 18 enero de 1947, págs. 3-4.

tiene un muestrario muy interesante de lo más representativos fotoperiodistas de la época.¹⁷

Rodríguez se complacía en declarar así su tarea:

Pocos trabajadores calificados de la Prensa mexicana ejercen una actividad más anónima y obscura que la de los profesionales de la cámara. Sin embargo, esos trabajadores anónimos tienen una participación fundamental y diríamos básica, en la elaboración de la prensa.

Del golpe de vista periodístico para captar lo que importa e interesa al público, del espíritu de vigilancia que manifiestan en la permanente asechanza de lo inesperado; de la decisión para asir oportunamente el suceso que se produce en un instante fugaz; de la capacidad, en fin, de 'agarrar' un hecho de la vida dentro de las mejores condiciones técnicas de la cámara: el ángulo de vista, condiciones técnicas de luz, etc.; de todos estos factores que se juntan excepcionalmente, nacen esos grandes documentos de nuestra época -las instantáneas fotográficas- que dan movimiento, acción e insuperable realismo a las páginas de los periódicos de las revistas.

No obstante, tan extraordinarios documentos, decisivos para la prensa y que revelan las grandes facultades de sus autores, se pierden en el anonimato y se olvidan con el tiempo sin que de ellos quede, debidamente valorado, más que un tenue recuerdo. La revista Mañana pensó en reparar esta injusticia publicando una serie de reportajes sobre los fotógrafos de la Prensa mexicana, a través de los cuales se presentará al público una información biográfica de cada uno de los más representativos,

¹⁷ Los fotógrafos a los que Antonio Rodríguez entrevistó posiblemente enviaron a tiempo su material a la redacción de Mañana. Expusieron: Antonio Almanza, Alfonso Carrillo, Antonio Carrillo*, Antonio Carrillo Jr.*, Agustín Casasola Jr.*, Gustavo Casasola, Ismael Casasola*, Ismael Casasola Jr., Mario Casasola, Benigno Corona, Anselmo Delgado, Enrique Delgado*, Enrique Díaz*, Juan Guzmán, Julio León*, Manuel Madrigal, Leon Matiz*, Cándido Mayo, Faustino Mayo*, Francisco Mayo*, Ugo Moctezuma*, José Mendoza, Tomás Montero Torres*, Aurelio Montes de Oca*, Manuel Montes de Oca*, Jenaro Olivares, Agustín Pérez*, Juan Manuel Ramírez, José Ríos, Ignacio Sánchez*, Fernando Sosa*, Antonio Velázquez, Armando Zaragoza*, Ignacio Zavala y Luis Zendejas*. (Con asterisco los que sí fueron reseñados). Curiosamente los fotógrafos Leo Matiz e Ignacio Sánchez, aunque entrevistados, no expusieron. Es probable, que no enviaran su material al concurso, ya que resulta difícil pensar que al organizador se le pasara incluirlos en el catálogo publicado.

juntamente con varias de sus mejores fotografías periodísticas, es decir que hayan constituido verdaderos hits de prensa.¹⁸

El periodista subrayó en sus escritos la necesidad de rescatar a esos oscuros personajes del anonimato en que estaban sumidos en la prensa nacional. El autor consideraba que "los reporteros, con cámara o sin cámara, son los auténticos cronistas de este siglo, sus más fieles y objetivos historiadores".¹⁹ Además, planteó la necesidad de revisar el material también desde la perspectiva técnica, formal y temática, lo que constituía una verdadera novedad en el ámbito de la crítica fotográfica. Regino Hernández, una vez más a la vanguardia de los planteamientos gráficos, dio el espacio editorial para llevar a efecto estos reportajes. Rodríguez valoraba con sentido meramente fotográfico a las imágenes, y además se plantearon una labor inusitada que verdaderamente le confería a la foto periodística un estatus en el marco de las artes visuales:

Igualmente pensamos completar esta labor llevando a efecto una gran exposición -abierta a todos los fotógrafos profesionales de la prensa mexicana- en el transcurso de la cual se juzgarán y premiarán -por un jurado competente- las fotografías consideradas más importantes desde el punto de vista periodístico.

Y explica más adelante:

Puesta al corriente de nuestra iniciativa, la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa nos manifestó su plena concordancia, por lo que fue decidido llevar a efecto, en colaboración con nuestra revista, un concurso sobre las bases que adelante se especifican.²⁰

¹⁸ "Ases de la Cámara", en Mañana, núm. 147, 22 junio de 1946, pág. 38.

¹⁹ "Ases de la Cámara. Hijo, sobrino, hermano, padre y tío de fotógrafos. XI. Agustín Casasola Jr.", en Mañana, núm. 157, 31 agosto de 1946, pág. 21.

²⁰ "Ases de la Cámara", Mañana, 22 junio de 1946, pág. 38.

SES DE LA CÁMARA

O DE LEICA CON LAS VIBRACIONES DE MEXICO

FOTO 257

Este número de la revista "Palpitaciones de la vida nacional" (México visto por los fotógrafos de prensa), organizada por Antonio Rodríguez en coordinación con la revista Mañana, y Enrique Díaz en representación de su gremio. Mañana. 1946-1947. HN

V. FRANCISCO MAYO

CONCURSO DE FOTOGRAFIA



V. FRANCISCO MAYO

La revista MARIANA, en su primer número, se dedica a la exposición de los mejores trabajos de los fotógrafos de prensa que participaron en el concurso organizado por la revista MARIANA y el gremio de fotógrafos de prensa de México. Este concurso tuvo como objetivo promover el arte de la fotografía de prensa y dar a conocer los trabajos de los mejores fotógrafos de nuestro país.

En este número de la revista "Palpitaciones de la vida nacional" se publica el resultado del concurso de fotografía organizado por la revista MARIANA y el gremio de fotógrafos de prensa de México. El concurso tuvo como objetivo promover el arte de la fotografía de prensa y dar a conocer los trabajos de los mejores fotógrafos de nuestro país. El ganador del concurso es el Sr. V. Francisco Mayo, con su trabajo "El Caballero de la Aventura".

El Sr. V. Francisco Mayo, con su trabajo "El Caballero de la Aventura", obtuvo el primer premio en el concurso de fotografía organizado por la revista MARIANA y el gremio de fotógrafos de prensa de México. Este trabajo es una excelente muestra del arte de la fotografía de prensa y refleja el espíritu de la época.



Foto 257

Esta serie de artículos apoyaron la exposición: "Palpitaciones de la vida nacional. (México visto por los fotógrafos de prensa)", organizada por Antonio Rodríguez en coordinación con la revista Mañana, y Enrique Díaz en representación de su gremio. Mañana. 1946-1947. HN

ISES DE LA CÁMARA

N FOTOGRAFO CON MUCHA SUERTE

ALTRA FOTOGRAFIA

VI. ALDO LEON

CONCURSO DE FOTOGRAFIA



ALDO LEON

Este número de la revista "Palpitaciones de la vida nacional" se publica el resultado del concurso de fotografía organizado por la revista MARIANA y el gremio de fotógrafos de prensa de México. El ganador del concurso es el Sr. Aldo Leon, con su trabajo "El Caballero de la Aventura". Este trabajo es una excelente muestra del arte de la fotografía de prensa y refleja el espíritu de la época.

El Sr. Aldo Leon, con su trabajo "El Caballero de la Aventura", obtuvo el primer premio en el concurso de fotografía organizado por la revista MARIANA y el gremio de fotógrafos de prensa de México. Este trabajo es una excelente muestra del arte de la fotografía de prensa y refleja el espíritu de la época.

FOTO 259

ASES DE LA CÁMARA

EL CABALLERO DE LA AVENTURA

VI. ALDO LEON

CONCURSO DE FOTOGRAFIA



ALDO LEON

Este número de la revista "Palpitaciones de la vida nacional" se publica el resultado del concurso de fotografía organizado por la revista MARIANA y el gremio de fotógrafos de prensa de México. El ganador del concurso es el Sr. Aldo Leon, con su trabajo "El Caballero de la Aventura". Este trabajo es una excelente muestra del arte de la fotografía de prensa y refleja el espíritu de la época.

El Sr. Aldo Leon, con su trabajo "El Caballero de la Aventura", obtuvo el primer premio en el concurso de fotografía organizado por la revista MARIANA y el gremio de fotógrafos de prensa de México. Este trabajo es una excelente muestra del arte de la fotografía de prensa y refleja el espíritu de la época.

FOTO 258

Las bases del "Concurso de la fotografía periodística" eran sencillas:

- 1.- Ser trabajador profesional activo de la Prensa mexicana.
- 2.- Que los trabajos presentados tengan un valor esencialmente periodístico.

La revista se comprometió a "publicar durante el tiempo necesario, las tres o cuatro mejores fotografías que le sean enviadas por los fotógrafos de la Prensa mexicana, así como una amplia nota biográfica y de sus actividades profesionales," según decía el artículo tercero. También prometía organizar "una gran exposición, en alguno de los más importantes lugares públicos de México", de acuerdo al artículo cuarto. Integraría un "jurado de periodistas, fotógrafos y artistas", que seleccionarían las mejores fotografías periodísticas "a cuyos autores serán concedidos los premios que se determinen", manifestaba el quinto inciso.

Finalmente prometieron que:

- 6.- De ser posible, se publicará un catálogo con la mejor obra de cada expositor, acompañada de su respectiva nota biográfica.
- 7.- Este concurso y exposición deberá ser llevado a efecto todos los años con los trabajos fotográficos periodísticos, realizados durante el año respectivo.²¹

Rodríguez estuvo consciente de la labor que realizó y de la importancia del legado que dejó, lo cual se nota en la manera en que elaboró su material y por el estilo con que presentó en sus artículos a cada fotógrafo, a lo largo de cinco meses. (Fotos 260, 261 y 262). Es

²¹ "Concurso de la Fotografía Periodística", en Mañana, núm. 147, 22 junio de 1946, pág. 41.

ASES DE LA CAMARA

ON UNA LEICA EN LOS FRENTES DE PELIGRO

IX.- FAUSTINO MATO

CONCURSO DE FOTOGRAFIA



FAUSTINO MATO

La revista MARRA, en colaboración con la ASOCIACION ARGENTINA DE FOTOGRAFIA, organiza el primer concurso de fotografía que se realiza en el país. El premio principal es un viaje a Europa y un gran cheque de honor. Los ganadores serán premiados en el mes de mayo de 1934.

Para participar en este concurso se debe enviar una fotografía en blanco y negro, tamaño 10x15, a la revista MARRA, en el mes de febrero. El concurso se realiza en colaboración con la ASOCIACION ARGENTINA DE FOTOGRAFIA.

El concurso de fotografía que organiza la revista MARRA, en colaboración con la ASOCIACION ARGENTINA DE FOTOGRAFIA, tiene como objetivo promover la fotografía artística en el país.

El premio principal es un viaje a Europa y un gran cheque de honor. Los ganadores serán premiados en el mes de mayo de 1934.

EXPOSICION DE FOTOGRAFIA

Se realizará una exposición de fotografías ganadoras del concurso. La exposición se realizará en el mes de mayo de 1934. El premio principal es un viaje a Europa y un gran cheque de honor.

ASES DE LA CAMARA

HIJO, SOBRINO, HERMANO, PADRE Y TIO DE FOTOGRAFOS

XL.- ARBUSTO CASAROLA JR.



El Sr. Arbusto Casarola Jr. es un fotógrafo profesional que ha ganado varios premios en concursos de fotografía. Su obra más reciente es una serie de fotografías que muestran la vida cotidiana en Buenos Aires.

CONCURSO DE LA FOTOGRAFIA

El Sr. Arbusto Casarola Jr. participó en el concurso de fotografía organizado por la revista MARRA. Su obra fue premiada por su originalidad y su capacidad para capturar momentos cotidianos.

XL.- ARBUSTO CASAROLA JR.

El Sr. Arbusto Casarola Jr. es un fotógrafo profesional que ha ganado varios premios en concursos de fotografía. Su obra más reciente es una serie de fotografías que muestran la vida cotidiana en Buenos Aires.

EL RELOJ MAS EXACTO
MODELOS 1947
SIDNEY STEELE WATCH CO.
REMARKET - MUSKOGEE - APOC 1934
LA JOYERIA CLEMENTE

FOTO 261

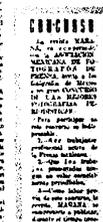
FOTO 260

ASES DE LA CAMARA

UNA FOTO QUE SE GUARDA EN CAJA FUERTE

VII.- EL CUBO PEREZ

CONCURSO DE FOTOGRAFIA



EL CUBO PEREZ

El Sr. El Cubo Perez es un fotógrafo profesional que ha ganado varios premios en concursos de fotografía. Su obra más reciente es una serie de fotografías que muestran la vida cotidiana en Buenos Aires.

El Sr. El Cubo Perez participó en el concurso de fotografía organizado por la revista MARRA. Su obra fue premiada por su originalidad y su capacidad para capturar momentos cotidianos.

El Sr. El Cubo Perez es un fotógrafo profesional que ha ganado varios premios en concursos de fotografía. Su obra más reciente es una serie de fotografías que muestran la vida cotidiana en Buenos Aires.

El Sr. El Cubo Perez participó en el concurso de fotografía organizado por la revista MARRA. Su obra fue premiada por su originalidad y su capacidad para capturar momentos cotidianos.

destacable la manera en que diferencia a cada uno de ellos, con sus matices, características, virtudes, defectos, críticas e incluso realizó homenajes. Elaboró de manera muy metódica y sistemática las presentaciones de los 19 fotorreporteros, hizo breves biografías de cada uno, comentó sus formas de aprendizaje, informó de sus relaciones laborales y fuentes de trabajo, también se refirió a las preferencias temáticas, alcances o limitaciones técnicas y en la mayoría de los casos mencionó su posición social o económica.

Bautizó esta serie de artículos con el nombre de "Ases de la cámara". Tienen un gran valor histórico por el rescate que hizo de esos personajes: de otra manera no se conocería su labor periodística ni su devenir profesional. Además, con un análisis particular de las imágenes, Rodríguez destacó la importancia de la estética contenida en los documentos fotográficos de esos reporteros -dedicándose principalmente a lo que él llamaba *hits*-, lo cual constituye un antecedente teórico importante para la fotografía de prensa mexicana y contemporánea. Este material también permite que no se pierdan de vista a esos fotógrafos que sentaron en gran medida las bases del reportaje gráfico nacional y con ello se conservan en la mesa de la fotohistoria.²² (Fotos 263, 264 y 265).

Todo este evento tenía como marco ideológico la postura de Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, quienes al lado del Enrique Díaz y de Antonio Rodríguez, subrayaban la visión de un México unido y portador de un gran espíritu de civismo patrio:

²² El material es una valiosa fuente de información sobre las condiciones de vida, las formas de aprendizaje y el origen de los fotógrafos de prensa, requiere de un estudio más profundo, sobre todo por los elementos que aporta a la fotocrítica. En este caso no se ha realizado porque se aleja del propósito primordial de esta investigación.

Instantáneas captadas con peligro de la vida misma; momentos culminantes de la historia mexicana plasmados en arranques heroicos por algún reportero gráfico que guardó, en su modestia, el incógnito. La revista Mañana, felicitada entusiastamente por la Asociación de Fotógrafos de México, pretendía probar la habilidad de los ases de la cámara, su espíritu de sacrificio ante el cumplimiento del deber, su sentido estético y, más que todo ello, su honda responsabilidad como mexicanos: ninguna foto hablaba en desdoro de la Patria. Ni ellos habrían sido capaces de captarlas, ni Mañana de publicarlas.²³

Como se ha visto, el material tiene varias virtudes al dejar una referencia textual y gráfica, con la presentación y desglose de cada uno de los fotorreporteros. Los organizadores de ese concurso, en la parte editorial Regino Hernández, el autor intelectual Antonio Rodríguez y al frente de los autores materiales Enrique Díaz, llegaron más allá de sus primigenias intenciones y con ello abrieron un espacio inimaginable para la fotografía de prensa en esa época y heredaron una fuente de información muy valiosa.

Trilogía fotográfica

El planteamiento de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa por ampliar la preparación tanto de los fotógrafos como de los aprendices, revela esa carencia de educación formal que tenían, sobre todo, por tener que aprender a partir del viejo método de ensayo y

²³ s. a. "Noticias", Mañana, núm. 177, 18 enero de 1947, págs. 3-4.

error. Socializar los conocimientos permitiría que se mejorara la calidad técnico-profesional de los agremiados. Asimismo, la necesidad de extenderse tanto en el plano nacional como en el internacional, era parte sustancial del crecimiento de los entusiastas fotógrafos, y por ende, de su Asociación. Esta situación se puede apreciar gracias a los testimonios que dejó el periodista Rodríguez en Mañana. (Foto 266).

Sobre el personaje central de esta investigación, Antonio Rodríguez dejó un valioso material que aquí rescato, porque reafirma la idea y acaba de matizar y poner mucho color al retrato elaborado a lo largo de este texto.

Enrique Díaz se negó a ser entrevistado por el periodista, para no competir con sus compañeros y dejarles un lugar más amplio a ellos. En ese mismo tono, con un gesto de modestia y falta de interés por la propaganda, Díaz no aportó mayores datos a su biografía profesional: "Nací, en México en 1895. En julio de 1911, comencé a trabajar como fotógrafo, en calidad de ayudante de Víctor O. León. Trabajé en Todo. En 1937, fui con don Regino a Hoy, después al fundarse Mañana..."²⁴

Cuando encontré este artículo, me pareció que podría abrirme otras vertientes de información, lo cual para mi decepción no sucedió, por lo escueto de sus respuestas y por la interrupción del reportero:

-Pero Don Enrique- le explicamos suplicantes, no queremos la ficha biográfica de usted. Deseamos explicar a los lectores quién es este fotógrafo que constituye uno de los más legítimos orgullos de nuestro gremio. Necesitamos describir, aunque rápida, brevemente y sin color, cual ha sido la emocionante carrera profesional de usted.

²⁴ "Ases de la cámara. Fotógrafo admirable, compañero ejemplar, hombre excepcional", en Mañana, núm. 165, 26 de octubre de 1946, págs. 28-31.

Enrique Díaz por complacernos, hizo un esfuerzo e intentó hablar; pero las palabras casi se le atragantaban y a penas lograba organizar una frase, sobre su vida y sus principios profesionales, nos interrumpía para suplicar: ¿Cómo voy a hablar de estas cosas? ¡Mire compañero, lo mejor es que publique no más las fotografías...

Quedamos entristecidos, por nuestra derrota como reporteros; pero contentos, extremadamente contentos, porque: ¡Habíamos encontrado a un hombre!²⁵

El comentario de Antonio Rodríguez sobre el reportero gráfico, significaba que no iba a hablar de su obra, simplemente se limitó a lo largo de su artículo a mencionar los atributos humanos de Díaz, entre los que menciona su rectitud moral -reconocida también por Pagés Llergo-, su calidad humana "y eso, como la luz en el espectro solar, sólo puede ser juzgada por las reacciones que provoca en otros". También, Rodríguez menciona su calidez y fraternidad y lo pone en voz de otro fotorreportero de gran prestigio:

[Paco] Mayo cuando habla de su colega Díaz, lo hace siempre pleno de emoción: 'Qué gran hombre, -dice él- y qué magnífico fotógrafo'.

Es que Mayo recuerda la actitud asumida por el *Gordito*, cuando él y sus hermanos llegaron a México en calidad de refugiados. Al principio, por una reacción lógica, que él comprende, no todos los fotógrafos se dispusieron a abrirles las puertas del Gremio. Y Díaz, hombre que jamás militó en los campos de la izquierda, levantó la voz para defenderlos y lo hizo tan calurosa y convincentemente, que las puertas se abrieron. Se abrieron de par en par.

También cita su ética profesional:

En cierta ocasión, no vale la pena relatar el hecho, Enrique Díaz logró una fotografía que era todo un hit. El interesado le pidió

²⁵ Idem.

encarecidamente que no la publicara. Díaz perdió la noticia, mejor dicho, perdió su hit; pero conservó íntegra su calidad de hombre.²⁶

Al mencionar el articulista las mejores imágenes de Díaz, comenta su interés en tomar cosas difíciles y peligrosas, por lo cual, en primer lugar menciona el reportaje que le realizara a Saturnino Cedillo en San Luis Potosí (1938); también la incursión que realizó con Pagés Llergo para encontrar a David Alfaro Siqueiros, en su escondite en Ostotipaquillo, Jalisco (1940);²⁷ y los extraordinarios viajes por las serranías oaxaqueñas para encontrar el avión español el *Cuatro Vientos* perdido en 1939.

El crítico de arte concluye insistiendo en la gran capacidad de trabajo del reportero Díaz y su concepto fotográfico al no tomar elementos que denigran al país, sino que lo dignifican. Concluye trazando algunos rasgos humanistas:

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.

Los esfuerzos de *Mañana*, al organizar este Concurso y la *Exposición de Fotografos de Prensa* que pronto se realizará, encuentran su total justificación en la existencia, dentro del periodismo nacional, de hombres, rectos, honestos, dignos y buenos profesionales como (para resumirlo todo en una sola palabra) ¡como Enrique Díaz!²⁸

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Vid.* para mayor información sobre este particular ver el capítulo III del presente trabajo.

²⁸ *Idem.*

ASES DE LA CAMARA

FOTOGRAFO ADMIRABLE, COMPAÑERO EJEMPLAR, HOMBRE EXCEPCIONAL

XIX. ENRIQUE DIAZ

Enrique Díaz, un hombre que ha sabido vivir y trabajar en el mundo de la fotografía, un mundo que exige una gran dedicación y una gran pasión. Su vida ha estado dedicada a la búsqueda de la verdad y a la denuncia de los injustos. Su obra es un testimonio de su compromiso con la sociedad.



CONCURSO DE FOTOGRAFIA

El primer premio en el concurso de la FOTOGRAFIA PERIODISTICA...

El jurado de este concurso ha elegido a Enrique Díaz como el ganador del primer premio. Su obra, que muestra la vida de los humildes, ha sido reconocida por su claridad y su fuerza emocional. Este premio es un reconocimiento a su talento y a su compromiso con la fotografía documental.

Enrique Díaz es un hombre que ha sabido vivir y trabajar en el mundo de la fotografía, un mundo que exige una gran dedicación y una gran pasión. Su vida ha estado dedicada a la búsqueda de la verdad y a la denuncia de los injustos. Su obra es un testimonio de su compromiso con la sociedad.

Enrique Díaz es un hombre que ha sabido vivir y trabajar en el mundo de la fotografía, un mundo que exige una gran dedicación y una gran pasión. Su vida ha estado dedicada a la búsqueda de la verdad y a la denuncia de los injustos. Su obra es un testimonio de su compromiso con la sociedad.

Enrique Díaz es un hombre que ha sabido vivir y trabajar en el mundo de la fotografía, un mundo que exige una gran dedicación y una gran pasión. Su vida ha estado dedicada a la búsqueda de la verdad y a la denuncia de los injustos. Su obra es un testimonio de su compromiso con la sociedad.

Trilogía fotográfica:
Enrique Díaz, Enrique
Delgado y Luis Zendejas.
Mañana. 1947. HN

Foto 266

ASES DE LA CAMARA

UN CUARTO DE SIGLO FOTOGRAFIANDO

V. ENRIQUE DELGADO

CONCURSO DE FOTOGRAFIA

Enrique Delgado es un hombre que ha sabido vivir y trabajar en el mundo de la fotografía, un mundo que exige una gran dedicación y una gran pasión. Su vida ha estado dedicada a la búsqueda de la verdad y a la denuncia de los injustos. Su obra es un testimonio de su compromiso con la sociedad.

El jurado de este concurso ha elegido a Enrique Delgado como el ganador del primer premio. Su obra, que muestra la vida de los humildes, ha sido reconocida por su claridad y su fuerza emocional. Este premio es un reconocimiento a su talento y a su compromiso con la fotografía documental.

CONCURSO DE LA FOTOGRAFIA PERIODISTICA

Este concurso de fotografía periodística busca reconocer a los mejores fotógrafos que han trabajado en el campo de la fotografía documental. El ganador será el que haya presentado la obra más clara y más emotiva, que refleje la realidad de nuestro tiempo.

Esta fotografía muestra una calle en una ciudad, con edificios de varios pisos y personas caminando. La imagen es clara y bien iluminada, lo que resalta los detalles de la arquitectura y la vida cotidiana.

FOTO 267

520

FOTO 268

En términos generales se observa que la pluma de Rodríguez no quiso penetrar en las formas, temas, técnica, ni posición ideológica (aunque la boceta) de Díaz, como lo realizó con los otros fotorreporteros. Probablemente la amistad que los unía, el proyecto del concurso-exposición que realizaron coordinadamente, además de ese respeto que mostró al tratar la obra de los fotógrafos veteranos, impidieron que profundizara más en la obra de Díaz Reyna. Aunque sí permite obtener un mejor retrato de lo que se consideraba en la época la ética del profesional de la cámara, así como de su parte humana y personal.

De los otros miembros de Fotografías de Actualidad, Antonio Rodríguez también nos legó importantes datos sobre su actividad y su carácter. (Foto 267). Gracias a la primera impresión que Antonio Rodríguez tuvo de Enrique el "Campeón" Delgado, se conoce su manejo de la técnica fotográfica.²⁹ Quedó realmente perplejo al mirar la pequeña y remendada cámara con la que Delgado iba a fotografiar unos cuadros falsificados de los que el periodista iba a denunciar y poner en alerta al público sobre su peligrosa circulación y venta como originales. La idea fue la de tomar las fotos en un cuarto con precarias condiciones de luz y comentó sobre el hecho:

Quien está acostumbrado a ver a ciertos fotógrafos americanos o americanizados, que se cargan pomposamente tres o cuatro cámaras, filtros, flashes (sic), exposímetros y todo un laboratorio ambulante, por supuesto dirá para sus adentros, como yo dije cuando lo vi por vez primera: qué puede hacer este hombre con esta camarita. ¡Sí! quien lo vea, modesto, sencillo, sin ostentación de ninguna especie, pensará lo que quiera, menos, tal vez, que bajo esa apariencia humilde se esconde uno de los

²⁹ Vid. capítulo III del presente trabajo.

mejores fotógrafos de la capital y, sobre todo, un trabajador que hace honor a su gremio y a su país.³⁰

En esa época, Enrique Delgado cumplía 25 años de labor fotográfica, desde aquel 13 de julio de 1921 en que le solicitó trabajo a Enrique Díaz y éste lo admitió como ayudante de laboratorio, ya que desconocía totalmente el oficio. Poco a poco fue aprendiendo el arte de "dibujar con luz", hasta llegar a ser un miembro fundamental de la agencia Fotografías de Actualidad.

Rodríguez destaca de este reportero gráfico no sólo su experiencia, dedicación y espíritu de trabajo, sino también su cumplimiento en la labor realizada. De sus mejores imágenes anota aquella que tomó en la Basílica de Guadalupe, el 12 de octubre de 1941, cuando por primera vez desde el conflicto cristero, los soldados uniformados participaban públicamente en una ceremonia religiosa. Esta imagen había sido acreedora de un premio de Hoy como la mejor en su género.

Es interesante ver el apego que tenía Delgado a su destartalado equipo fotográfico y manifestaba su desinterés total para cambiarla por una Leica, convencido del buen funcionamiento de la suya. Rodríguez no desdeñó ese aspecto técnico, sino que se admiró de que a pesar de las claras limitaciones del equipo, Delgado consiguiera realizar muy buenas imágenes, y sobre todo subrayaba su capacidad de captar escenas emotivas que para otros pasaban inadvertidas. por ejemplo, la gráfica que Delgado tomó cuando Cantinflas se despedía de su madre con un beso en la mejilla, muestra un momento

³⁰ "Ases de la Cámara. Un cuarto de siglo fotografiando. V. Enrique Delgado", en Mañana, núm. 151, 20 de julio de 1946, págs. 28-31.

realmente emotivo y sorprendentemente íntimo. El pie de foto subraya: "Enrique Delgado es fotógrafo que se ajusta más a la poesía que a la técnica, y que prefiere los momentos íntimos profundamente humanos a los que están preñados de sensacionalismo."

Sobre el otro socio de Enrique Díaz, Luis el "Prietito" Zendejas -como lo llama Antonio Rodríguez-, tuvo sus primeros contactos con la fotografía cuando trabajó para un establecimiento del ramo en el centro de la ciudad de México; posteriormente se desempeñó como pesetero -fotógrafo de bodas y eventos sociales- y en 1923 ingresó a trabajar a la agencia de Enrique Díaz.³¹ El articulista de Mañana señala que este fotorreportero formaba parte de una constelación de estrellas, donde la más fulgurante era Díaz, porque recuérdese, los tres trabajaban "en sociedad en una especie de 'cooperativa' miniatural que no necesita estatutos, reglamentos, ni asambleas generales".³² Como ya se dijo, Zendejas era el responsable de los dineros, su ingreso y repartición. (Foto 268).

Sobre su material gráfico, Rodríguez anotó que publicó para la mayor parte de las revistas y periódicos de México:

...tomó parte en jiras políticas; fue a la última expedición, organizada por la antigua revista Hoy para descubrir los restos del famoso Cuatro Vientos, participó en numerosos zafarranchos -cómo fotógrafo, claro está- durante los cuales las balas han silbado muy de cerca, junto a sus oídos: entre estos podría recordar a los que ocurrieron cuando las elecciones de 1940; batallas callejeras de estudiantes, de obreros, de dorados y comunistas, de sinarquistas, etc.

³¹ A riesgo de repetir alguna información que se presentó en el tercer capítulo de este trabajo, anoto los datos que considero más destacados de la biografía y del trabajo de Luis Zendejas.

³² "Ases de la Cámara. Un fotógrafo que está donde las balas silban. IV. Luis Zendejas", en Mañana, núm. 150, 13 julio de 1946, págs. 32-34.

De toda esta larga, laboriosa y rica actividad ha resultado un archivo fotográfico valiosísimo, que es toda una vívida documentación de una importante época de la historia de nuestro país.

De las imágenes que destaca el artículo está la que le tomó a Plutarco Elías Calles -con ayuda de otro fotógrafo, el *Chino* Pérez-, cuando el ex-mandatario rindió su declaración en el Juzgado Primero de la ciudad de México. El político sonorenses fue acusado de guardar armas en su domicilio, una vez que se dio el rompimiento político con el presidente Lázaro Cárdenas. Otra serie de imágenes de gran impacto periodístico son las que realizó el 7 de julio de 1940, cuando se suscitaron los enfrentamientos callejeros producto de la contienda electoral entre los generales Avila Camacho y Almazán. Sobresale la gráfica de un militar tomado en el momento en que saca su pistola y la dispara en plena avenida Juárez; así como la imagen que tomó desde la azotea contigua al edificio del Senado de la República, donde varios hombres intentaron usar sus armas contra el fotógrafo al verlo "disparar" su obturador y capturarlos con su cámara.

En el caso de Zendejas, Rodríguez destaca no sólo la audacia y lo oportuno de su actuación en el momento, sino el hecho de que era un humilde y obscuro trabajador, de aquellos que honraban y dignificaban a la prensa mexicana y su gremio, gracias a su eficiencia y sus cualidades humanas.

La cámara se impuso

El rescate de las imágenes que realizaron los organizadores del concurso-exposición, con Antonio Rodríguez, Enrique Díaz y Regino Hernández Llergo bajo el rubro no sólo de documentos históricos, sino al destacar sus características estéticas, reforzó la idea de que se pudieran exhibir en el Palacio de Bellas Artes. La negociación para su presentación no se presentó tan difícil con Jaime Torres Bodet, -entonces Secretario de Educación Pública saliente, ya que el sexenio del general Avila Camacho llegaba a su fin-, quien ofreció los vestíbulos del Palacio para la muestra fotográfica. Gabriel Ramos Millán, en ese momento desde su calidad de presidente del Senado, acogió con entusiasmo la idea ofreciendo la impresión de catálogos bien presentados.

Con la llegada a la presidencia de Miguel Alemán, quedó como jefe de Artes Plásticas del Instituto de Bellas Artes y Literatura Julio Castellanos, quien fue la clara muestra del estrecho criterio y el concepto que prevalecía en algunos funcionarios de la época, con respecto a la labor de los fotorreporteros:

No. Esa Exposición no debe llevarse a cabo en Bellas Artes.

Es la modesta obra de un grupo de trabajadores mexicanos que no tienen categoría para presentar sus obras en aquel palacio que levantó don Porfirio. Hay que dignificar esa institución, presentando obras de mayor altura.³³

³³ "Noticias", en Mañana, núm. 177, 18 de enero de 1947, pág. 4.

Finalmente la negociación entre Bellas Artes y Mañana avanzó, y a pesar de que Castellanos deseaba seleccionar él mismo la obra, se consiguió que la curaduría la realizara Antonio Rodríguez y el jurado calificador. El cual estuvo conformado por Manuel Alvarez Bravo (fotógrafo), Gabriel Figueroa (camarógrafo), Carlos Alvarado Lang (litógrafo y director de la Escuela de Bellas Artes), Gregorio López y Fuentes -novelista y director de El Universal-, y Luis Spota -en ese momento jefe de propaganda de la secretaría de Educación Pública.³⁴

El 27 de julio de 1947 los reporteros gráficos de los principales periódicos y revistas nacionales, asistieron a un evento poco usual: su exposición fotográfica. Un número aproximado de diez fotografías por autor fueron expuestas en los muros del Salón Verde del elegante recinto de Bellas Artes, donde con la presencia del presidente Miguel Alemán y de otros destacados personajes, se dio por inaugurada la exhibición. Carlos Chávez en su calidad de director general de Bellas Artes; Carlos Gual Vidal, el nuevo ministro de Educación; Rogerio de la Selva, secretario de la presidencia de la República y Fernando Gamboa -el museógrafo que colgó con gracia y estilo la obras- estuvieron al frente del evento y cortaron el listón que portaba el nombre de *Palpitaciones de la Vida Nacional (México Visto por los Fotógrafos de Prensa)*.

A modo de nota introductoria, pendía de los muros una breve historia gráfica de México, con imágenes ilustrativas de épocas finiseculares y porfirianas, así como de la Revolución Mexicana (entre las que se encontraban las de Agustín Víctor Casasola); algunas otras del periodo posrevolucionario completaban aquel pasaje.

³⁴ Vid., "Noticias", en Mañana, núm. 177, 18 de enero de 1947, págs. 3-4.

Con emoción han de haber visto los participantes sus nombres impresos con grandes letras en dos de los muros; así como las notas gráficas, los reportajes y los ensayos fotográficos que sus autores habían enviado a concursar. Imágenes inusitadas, dramáticas escenas, instantáneas de históricos acontecimientos pendían de las mamparas del edificio de Bellas Artes, el cual por primera vez en su historia albergaba una exposición colectiva de los fotógrafos de prensa. Los reporteros de los diferentes periódicos nacionales, asistieron a tan magno evento, pero curiosamente sólo le dedicaron unas escasas líneas en la edición de los días siguientes. Antonio Rodríguez en una actitud más bien autocrítica anotó:

Faltó a su organizador -el que esto escribe- mayor persistencia en la búsqueda de materiales que los fotógrafos han olvidado; no hizo lo indispensable para presentar una breve visión panorámica de los antecedentes de la fotografía, tanto más que los estudios estaban ya realizados; tuvo una falsa apreciación del tamaño correcto de las fotografías; presidió mal la selección de obras; no empleó los esfuerzos necesarios para que el catálogo estuviera listo en la inauguración del evento. Pero a pesar de todo, y como primera exposición de este género, estamos seguros que desempeñará una función positiva en la tarea de valorar facultades y de contribuir al desarrollo de los fotógrafos de la prensa mexicana.³⁵

El catálogo no fue presentado en la inauguración, aunque salió posteriormente, con una selección de las fotografías expuestas y un breve texto de Antonio Rodríguez que contextualizaba y explicaba la importancia del evento, desde una perspectiva estética e histórica.³⁶

³⁵ A. Rodríguez, "Panorama de México. La primera exposición de fotógrafos de la prensa", en Mañana, núm. 205, 2 de agosto de 1947, págs. 19-23.

³⁶ El ejemplar consultado obra en poder del investigador Francisco Reyes Palma, quien amablemente me lo permitió para su consulta. A. Rodríguez, Palpitaciones de la Vida Nacional. (México Visto por los Fotógrafos de la

A casi medio siglo de distancia del evento, Olivier Debrouse señala uno de los valores intrínsecos más importantes de la labor realizada: "En su reseña de la exposición, Rodríguez estableció los prolegómenos de la diferenciación genérico-estilística que marcaría los discursos sobre la fotografía en los últimos años setenta y ochenta".³⁷ (Foto 269).

La premiación tampoco se llevó a cabo ese día y quedó pendiente. Esos "pormenores" no afectaron en mayor medida el ánimo de los expositores, quienes ante la cámara de Enrique Díaz se reunieron, se colocaron de cuclillas, sentados o de pie, todos amontonados; unos posaron sonrientes, otros distraídos: ¡Machetazo a caballo de espadas!³⁸

Acaso esas sonrisas en la imagen, el gozo natural del acontecimiento es un reflejo de lo que la muestra instauró al abrir la posibilidad de una mejor y mayor autovaloración; también generó un reconocimiento externo y oficial del trabajo de esos oscuros y poco pretenciosos trabajadores de la imagen, que abrieron las puertas para que la fotografía de prensa se empezara a ver como un discurso visual con elementos y características estéticas, además de cubrir cabalmente con su misión informativa, histórica y documental.

La exposición *Palpitaciones de la Vida Nacional. México Visto por los Fotógrafos de la Prensa*, fue todo un éxito. De tal modo que

Prensa). Revista Mañana y Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1947, 5 págs.

³⁷ O. Debrouse. Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pág. 162. (Cultura Contemporánea de México).

³⁸ Vid. A. Rodríguez, "Panorama de México. La primera exposición de fotógrafos de la prensa", en Mañana, núm. 205, 2 de agosto de 1947, págs. 19-23.

FOTO 269

Enrique Díaz le explica al presidente Miguel Alemán y al director de Bellas Artes Carlos Chávez algunas imágenes de la exposición: Palpitaciones de la vida nacional. (México visto por los fotógrafos de prensa). 27 de julio de 1947. AFD



FOTO 270

La labor colectiva de los fotógrafos de noticias empezó a dar sus frutos con la creación de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa. En la gráfica Enrique Díaz preside una reunión al aire libre. c. 1947. AFD.

incluso los festejos continuaron después de la inauguración y a seis meses de realizada la muestra, se llevó a cabo la entrega de preseas.

El 26 de diciembre la revista les ofreció un banquete a los concursantes en el restaurante "Ciro's"³⁹ La premiación "no significaba sino el estímulo profesional tan necesario", y el jurado calificador representado por el grabador Carlos Alvarado Lang, hizo la mención de la siguiente manera:

El premio *Presidente de la República*, a la mejor fotografía, fue otorgado a Antonio Carrillo Jr. por su imagen del "Tata Cárdenas".⁴⁰

En seguida fueron entregados los demás, en este orden:

Primer lugar a Francisco Mayo por su gráfica *Alfabetización*. El segundo se lo llevó Enrique Díaz, "el Gordito de Mañana, el más querido de la prensa nacional", por su reportaje *Cedillo rebelde*⁴¹ El fotógrafo Manuel Montes de Oca fue galardonado por su obra *Motín Comunista*, donde plasmó el enfrentamiento de los dorados y los comunistas en el Zócalo capitalino en el año de 1935. En el cuarto lugar quedó la imagen de *Lenguaje popular* de Ismael Casasola. El quinto premio le correspondió a Faustino Mayo por *Degradación*. Los demás galardones quedaron en el siguiente orden: Ugo Moctezuma con el sexto lugar; Armando *el Chamaco Zaragoza*, se llevó el séptimo; Julio León se llevó el octavo. El noveno y último lugar, se le otorgó al

³⁹ Contaron con la presencia del secretario de Gobernación Héctor Pérez Martínez, con Carlos Chávez director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Martín Luis Guzmán del periódico El Tiempo, José García Valseca de la Editorial Panamericana, Fernando Mora de La Prensa, René Capistrán Garza de la Prensa Gráfica, Alfonso Arrache de Hoy, el licenciado Miguel Alessio Robles del Nuevo Mundo, el periodista Luis Amendolla de Más, Jesús H. Tamez del Mexico City Herald y Luis Manjarrez del Daily News, entre otros.

⁴⁰ Carrillo Jr. recibió de manos de Regino Hernández Llergo una cámara Leica de 35 mm con todos sus aditamentos.

⁴¹ El doctor Héctor Pérez Martínez le otorgó una cámara 4 x 5 pulgadas.

"Chino" Pérez, por su obra taurina: *Cogida de Balderas*. A todos los demás concursantes se les otorgó un diploma de participación. Enrique Díaz entregó a Enrique Delgado y Luis Zendejas una mención honorífica.⁴²

Por si todo lo anterior fuera poco, el licenciado Parra entregó a Enrique Díaz, entonces presidente de la AMFP, la cantidad de mil pesos para el fondo común de la organización.⁴³ (Foto 270).

Poco antes de morir, Enrique Díaz les escribió a sus compañeros:

Como miembro fundador de la Organización me hago solidario de los trabajos del actual comité y los felicito entusiastamente por la labor desarrollada, esperando que continúen en sus trabajos. Lamento que en los quince años de vida de la Asociación haya habido elementos que no correspondieran a la labor que nos hemos echado auestas, al mismo tiempo felicito con entusiasmo a todos mis compañeros que me han precedido en el trabajo directivo de la Asociación de Fotógrafos de Prensa.⁴⁴

En tres lustros los fotógrafos habían logrado reafirmar su gremio. Crecieron de 100 a 400 miembros, afianzaron medidas de seguridad social para sus afiliados y obtuvieron excelentes prestaciones como créditos para viviendas, ingreso a deportivos, un club social, seguro de vida, instalaron una biblioteca, proyectaron una escuela de capacitación y obtuvieron el apoyo oficial que requerían para ingresar a toda clase de espectáculos públicos.

⁴² Las citas pertenecen a: s. a. "Fotógrafos agasajados. Los vencedores de la exposición de Bellas Artes recibieron sus premios en un banquete que les ofreció la revista *Mañana*," en *Mañana*, núm. 227, 3 enero de 1948, págs. 37-45.

⁴³ Este acto, fue un antecedente importante para que años después -exactamente 33-, se pudiera pelear la importancia de crear una Bienal específica para la fotografía, y que a su vez tuviera su oportunidad de exhibición en el Palacio de Bellas Artes.

⁴⁴ s. a. 15 aniversario. Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa. 1946-1961. México, Helio-México, 1961, s. n. págs.

Sólo que el apoyo Estatal no fue incondicional. También implicó que las imágenes mostraran un país instalado en crecimiento y modernización. La crítica visual se fue suavizando, matizando o bien tuvo que esperar su lugar, velada o subterráneamente. Así, de manera sutil y silenciosa, un buen número de las fotografías de prensa empezaron a cobrar un tinte oficialista de la realidad.⁴⁵

⁴⁵ Para mayor información sobre el destino de la prensa nacional, desde la óptica de un periodista Vid. J. Scherer. Estos años. México, 1995, Océano, 105 págs.

X. LOS ULTIMOS

DISPAROS

FOTO 271



FOTO 272



FOTO 273

Varias gráficas de Enrique Díaz Reyna, al lado del periodista José Pagés Llergo, del escritor Edmundo Valadés y del fotógrafo Faustino Mayo. AFD



El retrato que me propuse realizar de Enrique Díaz Reyna está terminado. No es un diseño único y pueden trazarse varios más que definan otras formas de su personalidad, de su quehacer profesional, que descubran nuevas figuras y formas de fotoperiodismo a su alrededor. El que ahora aquí presento tiene algunas zonas de gran claridad, otras permanecen en la penumbra; conseguí delinear con nitidez una buena parte del contorno y matizar los severos claroscuros que se presentaban al principio de la investigación.

El secreto familiar que me compartió la hija de Enrique Díaz, sobre el origen libanés de su padre -en apariencia un pequeño e inocente dato-, me dio luz sobre algunas cuestiones de la vida y del carácter del fotógrafo, que de otra manera no lograba explicarme con plenitud. Una de ellas era el espíritu empresarial tan distintivo y peculiar que caracterizó a Díaz Reyna, que se manifestó inagotable en su afán por crear y sostener la Agencia a pesar de los avatares -sobre todo políticos-, que enfrentó.

El reportero Díaz buscó mejorar su estatus social y esas intenciones de ascenso se vieron manifiestas en su interés porque sus hijos asistieran a escuelas privadas, tuvieran acceso a carreras técnico-profesionales, y a que casi todos llegaran a desarrollarse en el ámbito laboral. Subrayó con ello una diferencia sustancial de su origen humilde con el nivel de vida que procuró para su familia. Díaz Reyna tuvo buenos y malos momentos económicos, pero sostuvo con gran dedicación su empresa, creció con ella, amplió su campo de trabajo y logró un importante reconocimiento en diferentes esferas sociales como es el caso de los políticos, los editores de revistas y periódicos, los reporteros y ensayistas, así como entre intelectuales,

artistas y fotógrafos de su época. (Fotos 271, 272 y 273). Como muestra de ese reconocimiento, está la colaboración económica que hicieron diversas personalidades para liquidar la hipoteca de la casa familiar.

Con la clara intención de sobresalir en su medio a través de su oficio, Díaz procuró hacer reportajes audaces, a la vez de aportar una mirada estética a la información gráfica. No sólo cumplía con su deber, como un "chambero", también era elocuente con su interés de dar un servicio de primera. Por ende, es posible concluir en lo que se refiere a su vida económica, familiar y profesional, logró abrirse brecha y configuró una importante presencia. (Fotos 274 y 275).

El fotorreportero Díaz no es un héroe legendario, pero sí un hombre de gran tenacidad, trabajador, dedicado y audaz. Fue un fotógrafo que amó profundamente su oficio, representativo de su gremio en las formas de trabajo, pero con un espíritu emprendedor que lo distinguieron de los demás. Gracias a ello, generó una manera diferente de presentar las noticias; su importancia radica en que sus imágenes van más allá de una simple ilustración y sus fotografías documentan una parte de nuestra historia, a la vez que aportan innovaciones conceptuales y estéticas.

En la vida profesional y la obra de Díaz se observa una historia particular de un suceso más amplio. La evolución formal y estilística de sus imágenes fueron una respuesta inminente a las necesidades informativas de su época. Transformó paulatinamente el concepto de representación. Es el caso de sus retratos individuales y colectivos, que procuró contextualizar a partir de elementos que aparecían en la escena; hizo novedosas propuestas compositivas, usó con maestría el

juego de luces y sombras y tenía una amable e intensa interacción con sus modelos. En lo que se refiere a la transición que realizó de la nota gráfica a los fotorreportajes y los fotoensayos, se distinguió por la búsqueda formal y temática de esta manera de realizar la noticia.

En este sentido, es necesario reconocer la relación laboral de Enrique Díaz como de los directores de revistas con los que principalmente colaboró, pues ello fue definitivo para el desarrollo estético de sus imágenes. Esa comunión ideológica y profesional que desarrolló con sus editores le valió vivir el proceso dialéctico de la creación, en donde la materia modifica al individuo a la par que éste la transforma a ella.

Al revisar los diarios El País, El Demócrata y El Herald. Diario Independiente para los cuales trabajó Enrique Díaz antes de los años vientes, no se observan elementos singulares que destaquen o hagan de sus representaciones algo novedoso; no muestran ningún sello distintivo de las de sus colegas, ya que por lo general retratan los hechos con el mismo sentido anecdótico y descriptivo. La mayoría de las fotos publicadas carecen de algún elemento significativo crítico o de humor; algunas presentan fuertes signos de realización decimonónicos; y otras, las menos, contienen ciertas propuestas diferentes en el encuadre o la composición. Esta carencia de identidad gráfica probablemente se deba a la falta de pericia en el medio profesional, aunque también es posible inferir, que las condiciones de la época no permitían la creación de otro tipo de imágenes, y por ende el fotoperiodista no tenía mayor injerencia en las propuestas gráficas e informativas que las meramente solicitadas.



FOTO 274

*Enrique Díaz siempre presente en las más diversas empresas.
Arriba: siembra un árbol en nombre de la revista Hoy, c. 1940. AFD.
Abajo: con Tyrone Power en el aeropuerto, c. 1948. AFD*

FOTO 275



Recordemos que Díaz Reyna decidió retomar su oficio cuando el país aún estaba convulsionado por la Revolución (1918). Las condiciones económicas y políticas de los diarios eran delicadas y difíciles, las escasas imágenes publicadas en las primeras planas -y una que otra entre páginas- hablan de una necesidad informativa directa, llana y sencilla para un público en general; además, por la falta de recursos y limitaciones propias de las imprentas de la época, las fotografías se presentan como una serie de manchas grises sin gran contraste ni valor tonal. El cambio de la prensa plana a la rotativa se dio en los veinte y hasta ese momento la imagen fotográfica tuvo una mayor presencia en el medio.

Por otro lado, en el acervo gráfico estudiado se detectaron una serie de retratos realizados por Enrique Díaz en 1919, en los que se pueden apreciar algunos elementos que provienen del retrato de gabinete del siglo pasado, aunque con una diferencia sustancial. El fotógrafo capturó a los personajes de una compañía molinera en Michoacán en su propio contexto, sin disimular las condiciones laborales en las que se encontraban ni procurar un arreglo especial para la toma; las representaciones se convirtieron en un registro gráfico con un fuerte acento reporteril, por lo que ya se dejaban ver las preferencias temáticas y de género del autor.

Al fundar su agencia Fotografías de Actualidad en 1920, Díaz Reyna se convirtió en un empresario y trabajador independiente -cuestión poco común para la época-, y procuró trabajar una amplia variedad de temas gráficos. Abarcó desde los acontecimientos políticos, las fiestas religiosas, paganas, eventos sociales como bodas y aniversarios; los culturales como obras de teatro y escenas de carpas

y bodevilles; también trabajó los deportivos, comerciales, arquitectónicos entre muchos otros. Esta condición le permitió abrir una importante brecha de trabajo en el mundo editorial, principalmente con las colonias de españoles, judíos y libaneses.

En esa época se reconoce a un Enrique Díaz interesado en consolidar su vida profesional aprendiendo su oficio y dominando los medios de reproducción de las imágenes; además, su trabajo en las revistas de las colonias de inmigrantes y algunos diarios, le permitió cobrar conciencia de la importancia de su labor y en esos años se transformó de un modesto fotógrafo de cuestiones sociales, culturales y publicitarias, para convertirse en un reportero gráfico que cubría además, los acontecimientos políticos y sociales que más sacudían a la nación. Las necesidades del mercado editorial en ese periodo posrevolucionario fueron tales que no se bastó él solo para satisfacer la demanda de trabajo y al poco tiempo de inaugurada su empresa, contrató a otros jóvenes para que le ayudaran a cubrir las principales noticias. De esta manera se integraron como colaboradores Enrique Delgado, Luis Zendejas y Manuel García, quienes poco a poco aprendieron el oficio y se postularon como fotógrafos profesionales.

En esa primera década de labores es posible advertir en su obra, la génesis de algunos elementos estéticos particulares que después desarrolló con mayor vigor. A partir de un cuidadoso estudio de las fuentes, se descubrió y develó el estilo particular de creación de Enrique Díaz, y surgió la posibilidad de diferenciarlo de sus socios y colaboradores. Su obra se delinea claramente de los demás miembros de Fotografías de Actualidad, a partir de sus preferencias temáticas, técnicas y sus claros emplazamientos formales; esos

elementos lo señalan como el más audaz, dedicado y formado de los cuatro reporteros. Asimismo, al establecer su estilo de realización fue factible reconocer que en efecto, Díaz Reyna brindó importantes aportaciones formales y conceptuales al fotoperiodismo moderno.

Aquí, boceto algunas de esas características que se vieron con detalle y en su contexto particular páginas atrás. Algunas de ellas se detectaron al principio de la investigación y otras surgieron conforme se avanzó y profundizó el conocimiento de la vasta obra de este trabajador de la lente. Ahora bien, es importante recordar que el reportero gráfico, a diferencia del fotógrafo de estudio, no puede controlar todas las condiciones externas a la toma, por ende no es posible insistir en determinadas condiciones inalterables de las representaciones. Sin embargo, dentro de lo impredecible que pueden ser el oficio y de la necesidad de adaptación que requiere el fotógrafo en el momento, es posible reconocer algunos elementos constantes que conformaron el estilo y la variedad gráfica que Enrique Díaz propuso para solucionar sus imágenes.

Entre las manifestaciones fotográficas más comunes de Díaz Reyna en los años veintes se aprecian las siguientes:

- Su cámara fotográfica predilecta fue la Graflex 5 x 7, modelo 1917, que trabajaba con placas de vidrio. Para fines de la década, empezó a usar los negativos de acetato por ser más prácticos, cómodos y de menor costo. Su lente favorita fue la normal. Imprimía en papel de luz de gas, obteniendo una gama de grises de tonos fríos.
- Desde esos primeros años de su carrera uno de sus géneros favoritos fue el retrato individual y el colectivo, mismo que realizó con gran entusiasmo hasta el final de su carrera.

- En el caso del retrato individual solo menciono algunos los elementos más sobresalientes de su obra, mismos que en ocasiones se presentan reunidos o aislados lo cual depende de la imagen estudiada. Estas características conforman un abanico de posibilidades que participan en la creación gráfica y lo cuales marcan una diferencia con respecto a la obra de otros de sus colegas. De esta manera Enrique Díaz: priorizó la toma del rostro, mostró algunos signos donde prefiere la utilización del plano americano, con un encuadre a la altura del rostro o del torso, mismo que llega a ser más utilizado por los fotoperiodistas en años posteriores. También tomó a los personajes de cuerpo completo, el encuadre lo centra por lo general en la parte media del cuerpo o más abajo. Usó los puntos áureos para colocar partes significativas de cada modelo en turno: ojos, boca, manos, o algún atributo físico sobresaliente. Además, procuró colocar algún elemento que contextualice al personaje, sea a través de algún elemento externo o de sus propios atributos físicos. En lo que se refiere al uso de la fuente de luz, procuró contrastar los fondos oscuros con los rostros de sus modelos para crear una atmósfera en la imagen. Utilizó a menudo la luz rasante para estos casos, también lo enfatizó a partir de una escasa profundidad de campo.

- En el retrato colectivo Díaz: utilizó las líneas que parten de los puntos áureos para colocar las cabezas, la manos o algunos elementos reiterativos en la imagen. También procuró contextualizarlos a partir de sus actitudes o de algún elemento propio de la escena, para hacer reconocible su procedencia o el motivo de la toma, lo que le permite tener un discurso autónomo más allá del pie de foto. Utilizó los

medios tonos y lo fondos claros para el retrato colectivo y prefiere, si le es posible elegir, la luz cenital o frontal, muy homogénea en la escena. En el caso de tomas en interior o nocturnas, el uso del flash pasa inadvertido pues no suele verse o evidenciarse. Procuró una gran profundidad de campo en el retrato de grandes grupos, los colocaba por lo general en hileras o en escalinatas -muy a la usanza de la época. Pero a diferencia de otros fotógrafos, les otorgó un gran espacio compositivo y de esta manera, no atropelló ni encerró a las figuras, dándoles una particular ubicación espacial.

- En la mayor parte de su obra no utilizó los encuadres que recortan a los personajes o las escenas, en alguna parte sustancial del cuerpo o del cuadro compositivo, por lo general les confirió un amplio espacio en el cuadro fotográfico.

- Una característica particular de Díaz Reyna, es su acentuada preferencia por el retrato infantil, y por lo general bajaba la cámara a la altura de los rostros o el cuerpo de los niños para encuadrarlos, elemento poco común en esa época. Esta mirada empática que le dirige a sus modelos, es una actitud gráfica que desarrolló durante toda su vida profesional.

- Practicó nuevas formas compositivas de la imagen, empezó a usar la picada y contrapicada, elemento notable e innovador para su época. En este sentido, sobresale la influencia del cine expresionista alemán, del soviético y en parte del norteamericano en sus encuadres, composiciones y algunos contrastes lumínicos.

- Se observa un agudo sentido del humor. Esto se aprecia tanto en el retrato individual como en el colectivo. Destacan las imágenes de

vedettes y actores de teatro que participan activamente con el fotógrafo creando por lo general, una atmósfera chusca y simpática.

- La cámara de Díaz no intimidaba, perturbaba o inhibía al fotografiado, por lo general lo integraba y lo hacía partícipe, cuestión poco común en la época.

- En la relación modelo-fotógrafo, Díaz interactuó activamente con los personajes en cuestión, permitió y promovió su participación al momento de la toma. Los gestos y actitudes de sus modelos, enriquecen la imagen en varias direcciones, por un lado le da un sello diferente y simpático, además de que brinda una información adicional de las actividades o atributos de los fotografiados.

- La reunión de una o varias de estas características permiten ver las imágenes de Díaz como representaciones muy francas, dirigidas al espectador de manera directa, clara y sin cortapisas.

A manera de conclusión, es posible decir que el trecho visual que caminó en su primera década de labores y lo que considero es su primera etapa de trabajo profesional (1920-1929), le permitió a Díaz Reyna la realización de las notas gráficas sintéticas e ilustrativas de todo género de noticias. Ese tipo de trabajos le brindaron la valiosa experiencia de percatarse de ciertas necesidades editoriales de la época, así como la importancia de documentar gráficamente los acontecimientos nacionales. Al cobrar una conciencia clara de la importancia histórica y documental de la labor que realizaba, aunado a su necesidad expresiva, su concepto iconográfico se transformó y pasó paulatinamente, de la imagen única hacia un discurso gráfico secuenciado en el tiempo y el espacio. Aunque en el mercado de trabajo aún no se hacía tan evidente la necesidad del fotorreportaje

-pues por lo general no lo publicaban-, Enrique Díaz lo elaboró obteniendo un documento histórico y social, que se presenta en su obra con gran presencia para fines de la década.

Considero que el segundo momento del devenir laboral de Díaz Reyna es en los años treintas (1930-1936), cuando trabajó al lado de Félix Fulgencio Palavicini, quien fue un revolucionario convencido que optó desde el periodo posrevolucionario, por mantenerse en la posición política del centro-derecha. Su pluma estuvo siempre al servicio de un interés humanístico, y si por algo no coincidía con las posturas oficiales de la época, abandonaba o rechazaba las imposiciones. Siempre se respetó a si mismo y podemos concluir que fue un personaje humanista, patriota y frontal, que optaba por el civilismo y no por la demagogia o turbulencia política. A su lado, Enrique Díaz, caminó un buen trecho profesional, y compartió su ideario a través de sus imágenes, ya que al parecer coincidía con su postura democrática de centro-derecha. Logró encontrar en Palavicini el apoyo necesario para incursionar en nuevas formas de trabajo y empezó a romper los esquemas para realizar ensayos y reportajes fotográficos, que hacía por su cuenta o por encargo.

Con los periodistas tabasqueños Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, Díaz Reyna tuvo el aliciente y la motivación para continuar y profundizar sus formas y estilo fotográficos. En Hoy (1937-1943) y Rotofoto (1938) Díaz Reyna tuvo un lugar privilegiado, porque sus imágenes tenían la calidad y fuerza visual requerida en ese momento, por ello fue portadista de Hoy durante varios años. Además en sus retratos, notas gráficas y fotorreportajes, logró mostrar su agudo sentido del humor, a través de la nota

incisiva y mordaz. También recreó las secuencias gráficas de las noticias a modo ensayos fotográficos, junto a las representaciones meramente informativas, sobre algunos aspectos trascendentes de la vida nacional. Las publicaciones de los Llergo eran agudas, irrespetuosas, sarcásticas con todas las figuras nacionales, pero sobre todo, con las políticas. Ellos pretendían ubicarse en el centro del torbellino político-social, conservando un sentido crítico y por ello invitaban a participar con ellos a escritores, reporteros y fotógrafos tanto de derecha como de izquierda. El matiz que imprimieron estos periodistas con sus publicaciones a la prensa nacional, fue el de otorgarle un lugar primordial al elemento gráfico y con ello, se concretó entre el público un nuevo concepto, el de "leer entre fotos".

Díaz hizo eco de esta postura de centro, demócrata pero con claro tintes de derecha. En esta época se nota más su distancia de los grupos radicales tanto de derecha como de izquierda. Y al contrario de lo que le imputaron los sectores más radicales de la izquierda de la época de participar con la ultra derecha o de ser simpatizante de los sectores pro nazis, en el reportaje gráfico de Saturnino Cedillo se aprecia un ánimo profesional para obtener la noticia, más que dar su apoyo o simpatizar con el "rebelde vencido". Es un fotorreportero detrás de la noticia, que buscaba obtener una exclusiva, sin la pretensión de dar apoyo y estimular un movimiento obviamente abatido. En el cúmulo de imágenes que realizó de ese acontecimiento, es posible ver que hace escarnio tanto de la parte cedillista, como del cardenismo. Sin embargo, es en una época en la que la tensa situación política nacional e internacional impedía que se vieran los matices ideológicos, ya que las posturas políticas estaban polarizadas al

extremo y era un momento en que la derecha del país estaba cobrando mayor fuerza, por ende era una situación que preocupaba a los sectores más comprometidos con el cardenismo.

A causa del reportaje "estrella" tanto los editores como el fotógrafo sufrieron las represalias políticas del Estado en su momento. A pesar de ser tan criticado y cuestionado, este tipo de fotorreportajes tuvieron una importante función en el proceso y transformación iconográfica de las revistas y fueron fundamentales para un cambio radical en las formas de dar y hacer la noticia. A su vez, es importante reconocer que sin la decisión y el empuje de esos editores por la fotografía, ésta no hubiera tenido este destino característico y particular en nuestro país. También, el apoyo del general Lázaro Cárdenas a la libertad de prensa -aunque sólo fuera parcial y temporalmente como lo hemos visto-, fue fundamental para el desarrollo del fotoperiodismo mexicano. (Foto 276). Si el mundo entero se daba cuenta de que la imagen era una fuente informativa primordial, en nuestro país se utilizó con gran ímpetu. Enrique Díaz y sus socios, participaron activamente en esta idea, la ampliaron y enriquecieron a su modo y estilo personal. Para fines de los treintas, una vez que el fundador de Fotografías de Actualidad logró el prestigio y la publicidad necesarios para su agencia,¹ la tarea inminente era la de mantener a su empresa en el lugar que había adquirido, a través del tesón y del esfuerzo, ya que las condiciones externas lo permitían. Para ello, requirió satisfacer la demanda de

¹ La publicidad a favor y en contra que recibieron por el reportaje exclusivo de Enrique Díaz sobre Saturnino Cedillo (1938), los dio a conocer en el medio con mayor fuerza. Así, el desprestigio del que fueron objeto por los grupos radicales de izquierda, sirvió como propaganda a su favor.

trabajo con base en una sólida organización y una fuerte disciplina para cumplir con todas las tareas cotidianas. Una encomienda nada fácil. (Foto 277).

El beneficio de la relación laboral Díaz-Llargo fue mutuo. Si bien, el fotorreportero aprendió a desarrollar un estilo peculiar de fotografías para satisfacer la creciente demanda de trabajo, a la vez que contaba con la apertura y el apoyo de sus editores, que requerían de imágenes innovadoras, frescas y propositivas que atrajeran cada vez a más lectores. Gracias a ese afortunado encuentro entre los editores Llargo y el fundador de Fotografías de Actualidad -así como de sus colaboradores-, fue posible la recreación y consolidación de nuevas vertientes formales y temáticas de la fotografía de prensa en México. Si la relación laboral entre los periodistas Llargo y Enrique Díaz fue tan fructífera, se debe a que se encontraron los ingredientes complementarios e indispensables para su realización. Sin el interés y apoyo de unos o la falta de creatividad e intenciones del otro, ello no hubiera sido factible de realizarse. Las imágenes con ese sentido agudo, mordaz e incisivo tienen una estrecha relación con lo que ahora vemos en la prensa crítica, y que a veces olvidamos o no reconocemos como su antecedente visual, no necesariamente se necesita una posición ideológica de avanzada para hacer nuevos planteamientos estéticos. Enrique Díaz participaba desde una derecha apertura, no radicalizada y que en su momento se consideraba democrática, y desde ahí realizó sus propuestas gráficas dejando una simiente en otros jóvenes fotógrafos más incisivos en sus formas de ver y aprehender la realidad.



Foto 276

El presidente Cárdenas rodeado de los fotorreporteros Agustín Víctor Casasola, Enrique Díaz y Romero. c.1937. AFHM

John Mraz considera que:

Habrá que entender este proceso de acercamiento [a la democracia] como resultado de compromisos políticos y evoluciones tecnológicas. La decisión de luchar con las fuerzas que intentaron defender la democracia en España llevó a los hermanos Mayo a un campo distinto de la supuesta objetividad que había caracterizado a fotoperiodismo mexicano anterior. Así, por ejemplo se encontraban muy lejos del elogio positivista al Estado porfirista que hacía Agustín Víctor Casasola o de la aceptación 'incondicional' hacia los nuevos gobernantes que se ve en las fotos de Enrique Díaz".²

Si bien es cierto que la llegada de los Hermanos Mayo a México en 1939, transformó radicalmente la manera de trabajar las imágenes, no es posible demeritar y no valorar el trabajo de los demás fotógrafos en función de ese nuevo proceso gráfico. Pues aunque los Hermanos Mayo consideran que:

Las experiencias de los Mayo en España les dieron nuevas maneras de ver y de enfocar la realidad: tenían algo fresco para ofrecer al periodismo gráfico en México. Para Faustino, este acercamiento se realizó en el enfoque de primeros planos; dice que los fotógrafos mexicanos, aunque buenos, 'hacían pura panorámicas', mientras que él tomaba 'primeros planos, rostros, detalles, -botas, manos, risas, ojos- que nunca antes se habían publicado con ese sentido en la prensa'.³

Como se ha visto en el presente trabajo, el mito de que en México no se había desarrollado con anterioridad el fotoperiodismo cae por el piso, pues Enrique Díaz realizó tomas con gran frescura, realizó encuadres sofisticados y trabajó el detalle de rostros y actitudes con una gran variedad en sus selecciones formales, mismos

² J. Mraz. "Los Hermanos Mayo. Trabajando una mirada", en La Jornada Semanal, núm. 276, 25 septiembre de 1944, pág. 24.

³ Idem.

que se publicaron a toda plana y en formato tabloide, años antes de que arribaran los Mayo a nuestro país.

Asimismo, si los Hermanos Mayo:

...asumían conscientemente la perspectiva de la clase obrera. Por ejemplo, fotografías de contrapicada donde un trabajador con un mazo sobre su hombro está encuadrado heroicamente con el cielo de fondo, han sido descritas como una referencia deliberada de Paco [Mayo] al 'estajanovismo', la glorificación del obrero que surge de la revolución soviética.⁴

Es importante notar que Enrique Díaz también tuvo como fuentes de formación y aprendizaje visual las influencias del cine soviético pero él las utilizó de manera diferente. Las intenciones, el discurso gráfico y las propuestas estéticas son disímbolas entre unos y otros fotorreporteros, lo cual no implica desconocer sus propuestas plásticas y apreciar la validez de su discurso gráfico.

Por ello, vale la pena recordar algunas características que desarrolló Enrique Díaz en su tercera etapa de desarrollo, su "época de oro", que va de los años treinta hacia los cuarentas (1937-1947), cuando los elementos que encontramos en su obra anterior, se definieron, acentuaron o afinaron. Donde se le observa con una mirada más entrenada, una habilidad técnica mayor, un nuevo concepto en la realización fotográfica y una actitud más audaz, todo ello gracias a su amplia experiencia profesional.

- Su cámara preferida continuó siendo la Graflex 5 x 7 con placas de acetato, pero poco a poco la cambió por la Speedgraphic de diferentes formatos. Para los años cuarentas combinó ésta última con una cámara que utilizaba negativo 6 x 6 cm, la cual le dio una mayor

⁴ Idem.

movilidad física. Utilizó el lente normal y también el gran angular. Ahora imprimía en papel de luz de gas y bromuro.

- Trabajó todo tipo de temas desde festividades desfiles, eventos deportivos, taurinos, notas de la semana, retrato de políticos, artistas, intelectuales, niños. Aunque es notorio que cada vez trabaja menos los sociales y aparece más el tinte político en sus imágenes. Es notable una mayor conciencia de la fotografía como documento y testimonio histórico y social. Rara vez trabajó temas etnológicos, aunque si tuvo cierta inclinación por las festividades paganas y religiosas indígenas y populares.

- Díaz fue modificando sustancialmente el concepto creativo de sus imágenes. Se hace evidente la transición paulatina de la nota gráfica hacia el fotorreportaje. En los tempranos treintas aún prevalece la nota, hacia mediados y con mayor fuerza hacia finales de esa década, la presencia del fotorreportaje en la obra de Díaz es contundente. Una característica propia de los reporteros gráficos es la realización de ambas formas de trabajo, no desaparecen -hasta la fecha se trabajan ambos géneros fotográficos-, pero si compiten entre sí, y prevalece uno por encima del otro dependiendo de las necesidades editoriales. Lo mismo sucedió con la presencia del fotoensayo, solamente que en Díaz sólo se perfiló ese género, que más tarde desarrolló con mayor fuerza e intensidad Ignacio López Bocanegra, mejor conocido por Nacho López.

- Entre los géneros preferidos continúan los retratos individuales y colectivos. Los niños son una constante en su obra y se convierten en una parte medular de su producción.

- Encuadres y propuestas visuales innovadoras, frescas, en ocasiones cándidas y con un gran sentido del humor. Agudizó la mirada a las características físicas, para subrayar algún aspecto chusco o de identificación del personaje, para ello, priorizó las tomas en plano americano. También procuró tomar los rostros colocando la cámara a la altura de los ojos, elemento que personaliza y establece una especie de diálogo, primero con el fotógrafo y después con el espectador, este es un elemento muy peculiar de Enrique Díaz. Se manifiesta claramente su preferencia por realizar un ángulo visual no convencional e inusual para su época. Las picadas y contrapicadas forman parte sustancial de su obra.
- El trabajo experimental con respecto a la composición de los años veintes, se objetiviza. Tomó con mayor frecuencia los grandes grupos en formación geometrizada, destaca esta preferencia en los desfiles oficiales del Primero de Mayo, 16 de septiembre y 20 de noviembre. También procuró ir más allá de sus propios cartabones, experimentando con diferentes elementos en la escena, su obra no se le ve limitada por cánones preestablecidos. Se observa una intención compositiva lo más explícita, definida, clara, contundente, personal y directa al espectador. Este es un elemento distintivo y diferente del resto de los fotógrafos en los treinta, pero para los cuarentas otros fotógrafos lo utilizaron con mayor frecuencia.
- Se observa una gran destreza de Enrique Díaz en el manejo técnico de las condiciones lumínicas. Los grandes contrastes los emplea para el retrato, frecuentemente trabajó la figura en la penumbra para que sobresaliera del cuadro, si no, lo realizaba a través de manejar una escasa profundidad de campo.

- La relación entre modelo-fotógrafo se hace más cercana e íntima. La mayoría de los personajes posaban gustosos o no se molestaban con la presencia de la lente de Díaz. Desde Leon Trotsky, Clark Gable, el rebelde vencido, Cedillo, o una viejita centenaria, accedieron a posar para la cámara que los tomaría con una intención gráfica graciosa, chusca, irónica o con un predeterminado sentido visual.

- Es el sentido del humor un elemento fundamental de su obra, logró recrearlo a través de diferentes recursos formales, mismos que permiten apreciar un elemento clave de sus imágenes y que conservó en todo tipo de temas, géneros y modos fotográficos. Este elemento propio y natural del carácter de Enrique Díaz, encontró un espacio consentido y privilegiado en las publicaciones de los Llergo.

En síntesis es posible asegurar, que Díaz Reyna consolidó su estilo de trabajo a partir de los años treinta y principalmente a partir de 1938 con el reportaje de Saturnino Cedillo, y por ello tuvo un reconocimiento en el medio editorial y político -a favor y en contra. Es una época de auge de la revistas ilustradas y por ende los fotorreportajes tendrían asignado un espacio privilegiado, como nunca antes en la historia de las publicaciones periódicas, donde Enrique Díaz logró obtener un lugar primordial. La importancia estética y documental de su obra se ve reflejada en el lugar primordial que le asignaron sus editores en las fotoportadas y el espacio prioritario entre sus páginas para los fotorreportajes. Además, el hecho de que sus imágenes fueran retomadas por otros artistas plásticos como el pintor Carlos Orozco Romero, muestra su fuerza y contundencia iconográfica. Lo mismo sucede con las fotografías que se publicaron en el libro de Anita Brenner The Wind

that Swept Mexico, las cuales, aunque carecen del crédito correspondiente, tienen un lugar privilegiado por su valor visual en esa historia en blanco y negro. Estos elementos confirman la destacada labor y el reconocimiento que tuvo su fotoproducción.

Esa capacidad innovadora y fresca del fundador de Fotografías de Actualidad se fue modificando y endureciendo con el tiempo. Todavía en 1943, cuando Díaz Reyna y sus colaboradores acompañaron en su nueva empresa a los primos Llergo, en la revista Mañana, tuvieron una continuidad estilística en sus imágenes con gran fuerza en el discurso visual. Si embargo, se observa que en esa época consolidan sus formas de realización y poco a poco, las van convirtiendo en fórmulas aprendidas. Elementos que van a evidenciarse cuando trabajaron al lado de don Regino Hernández Llergo al inaugurar su revista Impacto, en 1949; y en 1953 con el reluciente proyecto editorial de José Pagés, en la conocida revista Siempre! Presencia de México. En estos dos últimos semanarios los reporteros de Donceles 56 no trabajaron las portadas, porque la línea editorial se caracterizó por incluir irónicas caricaturas a color de Antonio Arias Bernal y de Jorge Carreño, que las realizaban sobre alguna destacada noticia de la semana. En cambio, Díaz y asociados trabajaron todo género de imágenes y estilos fotográficos en el interior de las llamativas hojas tabloides. Gracias a su dedicación y a la de sus socios, en las décadas de los cuarentas y cincuentas se mantuvo el prestigio y el renombre de la agencia. La fórmula de producción ya se había logrado, ya se tenían los elementos iconográficos reconocidos ante un mercado editorial más o menos estable; al mismo tiempo las formas de trabajo colectivas en el

interior de la agencia ya estaban distribuidas. No solamente satisfacían la demanda de trabajo de esos periodistas pues también colaboraron en: Así (1940), Revista de América (1946), La semana (1947), Emir (1957) y Realidades (1958). En síntesis, el engranaje funcionaba y no era necesario llevar a cabo mayores cambios o transformaciones radicales. Incluso el entorno laboral tenía una mayor protección y mejores garantías -aunque nunca han sido plenas- a partir de la creación de la Asociación Mexicana de los Fotógrafos de Prensa. (Fotos 278 y 279).⁵

En 1951, su espíritu empresarial llevó a Díaz a unir esfuerzos con Arturo Chávez y con Felipe Morales para crear su propio semanario: El Mundo. Una revista popular. Díaz Reyna fue el jefe de información gráfica y entre sus fotógrafos estrellas estuvieron, obviamente, Enrique Delgado y Manuel García,⁶ quienes cubrieron principalmente los eventos deportivos y taurinos, pero ahora sí contaban con sus créditos correspondientes. En lo que se refiere a la sección histórica, la cubrió el mismo Díaz, e hizo gala de sus imágenes de archivo coleccionadas a lo largo de su carrera, así como de las gráficas elocuentes y representativas que él mismo realizó -como aquéllas que no pudieron aparecer publicadas en su tiempo y forma, me refiero concretamente, a las de la rebelión cristera. El entusiasmo reflejado cuando sacaron el primer ejemplar en abril de 1957, se vio

⁵ Si en un principio la AMFP significó mejores condiciones de trabajo, capacitación, garantías en prestaciones socio-económicas para los fotógrafos, también para el Estado implicó un logro a largo plazo, pues poco a poco influyó de manera determinante en el tipo de imágenes de prensa que se realizaron posteriormente. Tema que queda en el tintero para su posterior estudio y análisis.

⁶ Luis Zendejas ya no participó, pues en 1947 se separó de la agencia y se estableció de manera independiente.

mermado para noviembre. Después de 26 números tuvieron que dar carpetazo al proyecto editorial, pues las escasas ventas impidieron que se continuara publicando el semanario.⁷

Es en esta época cuando considero que se establece la cuarta y última etapa de su devenir profesional, en la cual las imágenes de Díaz empezaron a cobrar un tinte oficialista y no antes. Estéticamente hablando, el estilo conservador se devela en las imágenes en los años cincuentas en que se esquematizan y se acartonan los trabajos fotográficos, perdiendo su frescura, sentido del humor e innovación formal. En esa época el reportero gráfico se adecuó a las circunstancias externas que se presentaban, sin buscar romper ya ningún código establecido a excepción de los planteamientos temáticos que se imponían por las características propias de su oficio. Además, Díaz ya era un hombre de sesenta años y estaba enfermo de diabetes, cuestión que influyó en su quehacer cotidiano. (Fotos 280 y 281). Los antiguos signos distintivos de sus imágenes se diluyeron entre otras representaciones más fuertes y audaces.

A partir de los años cuarentas y en los cincuentas fue más notable la presencia y factura de los Hermanos Mayo en la prensa nacional. Estos fotógrafos españoles imprimieron nuevas formas de trabajo al utilizar equipos más cómodos y prácticos con las cámaras Leica de 35 mm; introdujeron un nuevo estilo de fotorreportaje con un fuerte acento europeizado y el contenido de sus imágenes muestran su posición ideológica de convicción española republicana.

⁷ En una de las entrevistas con la señorita Guadalupe Díaz (27 de abril de 1991), comentó que no les fue posible continuar su edición, pues aparentemente hubo una especie de sabotaje por parte de editores más poderosos, para que la revista no circulara y ello impidió su adecuada distribución en los puestos de periódicos.



FOTO 277

En la búsqueda de la noticia Enrique Díaz y Agustín Casasola, Jr. caminan por las céntricas calles de la ciudad de México. Dejan detrás de ellos a los "Amores de ayer". c.1946. AGN



FOTO 278

Enrique Díaz con los presidentes Miguel Alemán (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). AFD

FOTO 279



Por otro lado, el joven Nacho López empezó a desarrollar con gran fuerza y creatividad la fotografía de denuncia y el fotoensayo. Mientras, Héctor García estaba trabajando arduamente por obtener un lugar privilegiado en la fotografía. De esta manera, las nuevas formas de realización se aproximaron, rebasaron y dejaron a sus antecesoras.

Después de revisar las condiciones de surgimiento, crecimiento y declive de la agencia, es factible explicarse algunas causas de su desaparición y el estado lamentable de abandono en el que quedó después de sesenta años de labor (1920-1980). Por un lado, al estereotiparse las imágenes tanto de la agencia, como de los fotógrafos en general, la posibilidad de cobertura por parte de otros reporteros hacia las publicaciones periódicas fue mayor. Además, la profesión empezó a extenderse y aumentó el número de fotorreporteros, de esta manera la mayor parte de los periódicos y revistas empezaron a tener personal a su servicio por un costo menor del contratado por fuera. Ante ello, si la agencia no ofrecía un servicio de primera en el que las imágenes fueran excepcionales, su presencia pasaba necesariamente a un segundo lugar. Aunado a ello, la enfermedad y muerte de Enrique Díaz implicó la ausencia del impulso renovador de los primeros años, y después de fallecer Enrique Delgado, Manuel García no tuvo el interés por mantenerse en el mercado de trabajo. No entraron socios nuevos, ni hubo hijos que heredaran el gusto por la profesión o implementaran y alimentaran algunas formas diferentes de trabajo. De esa manera, al final de su días, Fotografías de Actualidad dejó de ser tal, para convertirse en un acervo de fotos del pasado, que sólo se mantenía de realizar algunas

malas reproducciones. El trabajo tan notable que se realizó durante varias décadas quedó sin un lugar adecuado para su conservación física ni histórica en nuestro país.

Fin del rollo

A través de esta investigación, pude percatarme que Enrique Díaz es un representante clave del gremio fotoperiodístico. Al escarbar en su historia particular, también encontré los hilos que conducen a una parte de la evolución de la fotografía de prensa en México. Con situaciones ejemplares, como es la revuelta cristera en la capital del país, el seguimiento del caso del crimen de Julio Antonio Mella y el alzamiento de Saturnino Cedillo contra el régimen cardenista, comprobé la manera en que la fotografía aporta elementos sustanciales a la investigación histórica, además de comprender el uso social o la necesidad informativa que cubrió en su tiempo y forma. En este sentido, se logró el cometido propuesto al principio del trabajo, pues las imágenes tuvieron varias funciones paralelas. Por un lado, fue factible trabajarlas como una fuente muy rica de información y referencia de los acontecimientos históricos, mientras que aportaban elementos que describían su propia historia y proporcionaban importantes líneas de las propuestas estéticas de la época.

Asimismo, se detectaron los recursos técnicos, formales, temáticos e ideológicos que fueron utilizados y recreados por Enrique Díaz en sus imágenes, y de forma colateral por Enrique Delgado, Luis Zendejas y Manuel García. Establecí los límites cronológicos y temáticos del presente estudio, a partir del momento de fundación de la agencia Fotografías de Actualidad. Le di seguimiento al trabajo que realizó Enrique Díaz durante el periodo posrevolucionario, pues consideré fundamental estudiar a fondo la gestación, desarrollo y llegar a reconocer el momento climático de su carrera. También, resultó importante conocer la entusiasta labor que realizó Díaz Reyna para proteger y prestigiar a su gremio, así como por lograr mejores condiciones de vida y trabajo para los reporteros gráficos. Por ello, el estudio abarca desde 1920 hasta 1947. Las imágenes producidas por Díaz en el periodo posterior, se desprendieron de este marco evolutivo; por ello, era indispensable hacer una fina disección que dejara a la vista los mecanismos que dieron paso a las modificaciones conceptuales e iconográficas que implantó, en lo que llamo su época de oro.

Al enfrentar el material gráfico de Díaz, Delgado, Zendejas y García era importante dirigir la mirada para encontrar los medios tonos de esa historia. Mi propósito concreto con esta investigación es el usar las imágenes como documentos históricos vinculados estrechamente con la historia textual. Además, de tener una rica fuente de información sobre el devenir del fotoperiodismo y sus modificaciones gráficas a través de más de veinte años de desarrollo. El reto era aprender a interpretar y a leer las fotografías de otra manera. Me interesa conocer y comprenderlas como elementos

testimoniales, documentos cuyas características plásticas es necesario estudiar con otra perspectiva. Con el tiempo, me di cuenta que para ello era necesario aprender a escuchar las voces que quedaron plasmadas en la plata sobre gelatina y evitar el lugar común de que la imagen fuera una "bonita" compañía. Aprendí a leer las imágenes de una manera no convencional, las estudié y extraje los elementos que pudieran aportar nueva información a la narración que realizaba, y aunque aún falta mucho por desarrollar en materia de nuestras metodologías de aproximación a las imágenes, aquí se hace una propuesta concreta del uso y posibilidades discursivas de la imagen. También fue posible palpar las limitantes de las fotografías como fuente de información -como cualquier otra fuente-, pero pude percatarme de su importancia, sobre todo, en lo que se refiere a obtener datos de la cotidianidad de una época o de un personaje. El deshilado y vuelta a bordar entre los testimonios orales, la hemerografía, la bibliografía y la lectura de las imágenes, fue la labor más ardua del trabajo ya que procuré entretejerlos finamente. Debo reconocer que esta tarea es uno de las mayores lecciones que tuve al realizar el proyecto.

Después de revisar y estudiar detenidamente la obra de Enrique Díaz, puedo asegurar que fue uno de los reporteros gráficos que crearon escuela, que abrieron una veta de trabajo diferente y aunque es indudable que existieron fuertes influencias extranjeras en su formación, también se mostró cómo se apropió de la herramienta y la tecnología, para crear un discurso nacional muy distintivo en su momento histórico. Díaz Reyna forjó una buena parte de esos elementos iconográficos y estéticos, que formaron parte de

los antecedentes que los entonces jóvenes fotógrafos, retomaron para llevarlos a un planteamiento más crítico en el terreno social y político. (Fotos 282 y 283).

Por ende, es posible asegurar que la fotografía de prensa mexicana tuvo un desarrollo propio, que a partir de los años treinta sentó las bases del reportaje moderno, audaz e innovador, así como crítico, mordaz y de humor, que años después retomó la prensa crítica nacional. El esfuerzo de estos fotorreporteros no fue en vano, el legado quedó para que las siguientes generaciones retomaran esos elementos y los innovaran, destruyeran o avanzaran más allá de sus maestros. Además, esta investigación sugiere temas nuevos de estudio y quedan expuestas ricas vetas para otras lecturas históricas, iconográficas y estéticas que aún faltan por desentrañar.



FOTO 282

Enrique Díaz y sus colaboradores Enrique Delgado, Luis Zendejas y Manuel García forjaron y robustecieron una veta importante del fotoperiodismo nacional. c. 1950. AFD



FOTO 283

Meses antes de morir Enrique Díaz recibió una presea por parte de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, por su labor como presidente de la misma durante el bienio 1947-1948, así como por su entrega y cariño a la profesión. 1961. AFD

XI. *APENDICE*

Antonio Rodríguez a través de los artículos que publicó en la revista Mañana, con motivo de la exposición de los fotógrafos de prensa en Bellas Artes, hizo valiosas contribuciones en torno a los fotorreporteros-expositores, donde destacó la situación laboral, el origen, la formación y los niveles de preparación que tenían esos trabajadores de la lente. Algunos de estos elementos los rescato en este apartado, para comprender a plenitud la necesidad que tenían de capacitación, prestigio y defensa los miembros de la Asociación de fotógrafos que presidió Enrique Díaz durante el bienio 1947-1948.

Decanos de la fotografía de prensa

La experiencia y oficio de *Antonio Carrillo* en el campo del fotoperiodismo, se inició en 1909, cuando contaba con tan sólo 13 años de edad. Trabajó como ayudante en el estudio de dos fotógrafos estadounidenses Percy S. Cox y Ralph Carmichael, quienes radicaban en la ciudad de México. Un par de años de aprendizaje le bastaron para ir a solicitar empleo como fotógrafo al diario porfirista El Tiempo, y al demostrar que en realidad estaba capacitado para ocupar un puesto. Le dieron -a sus cortos 15 años- el de director de fotógrafos tuvo una fructífera carrera, que al poco tiempo de hacer periodismo gráfico le valió ganar dos exposiciones internacionales en San Antonio, Texas y en Boston en Estados Unidos. Posteriormente, el

ministro de Educación Pública don Justo Sierra le dio la jefatura del departamento de fotografía del Museo Nacional.¹

Durante el movimiento armado de 1910, Antonio Carrillo se integró con los revolucionarios sin dejar su cámara, aunque entonces también llevaba un fusil. Sus méritos en la contienda lo llevaron a obtener su grado de capitán primero en la brigada del general Francisco de P. Mariel. Su sueño de ser cantante de ópera y de zarzuelas se realizó durante la posrevolución y su magnífica voz de tenor se dejó escuchar en la "histórica Catedral de la Tanda". Fue hasta 1929 cuando volvió a tomar el tripié y la cámara para acompañar de manera oficial, en su gira de trabajo al entonces candidato presidencial: Pascual Ortiz Rubio. En ese mismo año, se formó el periódico El Nacional y Carrillo fue nombrado jefe de fotógrafos, puesto que ocupaba aún en 1946.

Otra historia es la de *Fernando Sosa*, quien obligado por circunstancias familiares, se vio en la necesidad de abandonar sus estudios de medicina para trabajar desde muy joven como despachador en La Gran Sedería, una tienda de telas. Al poco tiempo de ejercer ahí se compró una cámara y siguió el ejemplo de su hermano Rafael F. Sosa, reconocido fotógrafo de prensa. Durante 1912 Fernando se dedicó a "pesetear", es decir a retratar a los asistentes a banquetes y fiestas o a tomar importantes personajes en actos públicos, para venderles inmediatamente sus fotos. Un buen día,

¹ Entre sus imágenes destacan las de los tipos indígenas, un poco a la usanza porfiriana, aunque en ocasiones tiene un sabor más de vida cotidiana y rompen un poco ese ángulo tipificador y estereotipado de la época. Esto se ve en algunas de las fotos que realizó durante la Campaña Desalfabetizadora de los años treinta. También tiene en su haber material de los monumentos arqueológicos y coloniales de México. "Ases de la cámara. Decano de los fotógrafos de prensa. XII. Antonio Carrillo", en Mañana, núm. 163, págs. 24-26.

llamaron a su hermano del periódico para que fuese a cubrir la llegada a la ciudad de México de las tropas de Pablo González. Como Rafael F. Sosa no se encontraba en casa, Fernando acudió para plasmar en sus placas el acontecimiento. "Las fotografías que resultaron espléndidas, fueron publicadas, con su propia firma, en La Semana Ilustrada, el 14 de agosto de 1914. Esta fue su primera fotografía periodística."² Al ver los resultados de su trabajo, Rafael tomó como ayudante a su hermano, y comenzaron a trabajar juntos. Los hermanos Sosa se encontraban con la cámara en la mano, en la época de la Revolución. Cuando Carranza salió de la ciudad de México en 1915, a establecer su gobierno en Veracruz, se llevó como encargados de su periódico El Pueblo a los hermanos Sosa.³ Entre otras especialidades de Sosa, estaba la de tomar las notas gráficas sobre toros y deportes; destacan las fotos impactantes de los toreros Carmelo Pérez (una cornada mortal), y su hermano Silverio.⁴

² "Ases de la cámara. Reportero completo: fotógrafo y redactor. XVIII. Fernando Sosa", en Mañana, núm. 164, 19 de octubre de 1946, págs. 22-25.

³ Fue en aquella tres veces heroica ciudad cuando Fernando Sosa trabajó ya profesionalmente como fotorreportero. En 1916, ya trasladado el gobierno de nuevo a la capital de la República, el reportero Sosa trabajó para el también carrancista diario El Liberal. Cuando este proyecto fracasó, encontró trabajo en El Heraldo de México. En esta breve biografía, no aparece el dato de la sociedad que emprendió con Enrique Díaz, en aquellos años de 1918-1920, sin embargo, a partir de los negativos encontrados en el Archivo fotográfico Díaz, Delgado y García (AGN) firmados "Sosa-Díaz", es factible deducir que tal empresa sí existió. Probablemente, el Enrique Díaz y Fernando Sosa se conocieron en El Heraldo de México, en 1918, cuando Díaz trabajó ahí. Posteriormente, han de haber decidido emprender su negocio juntos, como agentes libres, sociedad que evidentemente no prosperó. Para mayor información Vid. el apartado III de este trabajo.

⁴ Fue a partir del concurso de la "India Bonita" organizado por El Universal en 1921, que Fernando Sosa se incorporó a las filas de esa publicación, como fotógrafo. En 1922 realizó uno de sus más imponentes fotorreportajes al lado del entonces joven redactor Regino Hernández Llergo: lograron entrevistar durante ocho días a Francisco Villa, en la Hacienda de Canutillo, donde esperaba su fatal destino. Tiempo después, Fernando Sosa fue nombrado jefe del

De humilde cuna y noble oficio

Manuel Montes de Oca nació en la ciudad de México 1905. Fue un fotógrafo con mucho oficio y no se amedrentaba ante los acontecimientos: al ver un enfrentamiento o peligro, primero disparaba la cámara y después auxiliaba o entraba en acción ante los hechos. Era un reportero que se formó en el camino, ya que no había tenido ninguna preparación técnica anterior y también empezó su brillante carrera en el periodismo como ayudante de fotógrafo, venciendo con gran éxito los obstáculos técnicos, formales y laborales que se le presentaban.⁵

departamento de fotografía de ese diario. Era singular su interés por presenciar y tomar los fusilamientos, como el caso de los hermanos Humberto y Miguel Agustín Pro, del ingeniero Luis Segura Vilchis y Antonino Tirado: "y éste sí, fue un espectáculo impresionante. Ismael Casasola y otros dos fotógrafos que asistieron a él ya no podían sostener la cámara, por la emoción". Como se estableció en el capítulo V de este trabajo, uno de los otros dos fotógrafos que presenciaron ese fusilamiento fue Enrique Delgado. "Ases de la cámara. Reportero completo: fotógrafo y redactor. XVIII. Fernando Sosa", en Mañana, núm. 164, 19 de octubre de 1946, págs. 22-25.

⁵ Empezó como ayudante de fotógrafo en la revista Zig Zag. Posteriormente, prestó sus servicios profesionales en los diarios El Demócrata, Excélsior, y en la American Foto. En 1946 trabajó para el diario El Universal. Destacó también por haber publicado en El Gráfico y Mañana; y se enorgullecía de ser parte de los fotógrafos de planta de El Universal y por haber sacado algunas fotos en el Chicago Daily News. Entre sus imágenes más destacadas figura la del enfrentamiento en el Zócalo capitalino entre los camisas doradas y los comunistas en el año de 1935, pues captó el momento en que un caballo tira al jinete de la caballería fascista y cae al lado del automóvil que produjo el "encontronazo". Otras fotografías de Montes de Oca son las que tomó en la entrevista de los presidentes Avila Camacho y Roosevelt; del Escuadrón 201 a su regreso a México; los zafarranchos que se produjeron contra el Seguro Social; al igual que la del violento encuentro entre los estudiantes de Leyes y los preparatorianos. Vid. "Ases de la Cámara. Primero hago mi foto, después lo salvo. I. Manuel Montes de Oca", en Mañana, núm. 147, 22 junio de 1946, págs. 38-43.

Julio León se inició en la fotografía cuando apenas tenía 15 años, al lado de su tío Víctor León -el mismo con el que Enrique Díaz aprendió el oficio-, allá en el año de 1926. Trabajaba como ayudante en el departamento de fotografía del Excélsior, cargando los tripiés, las cámaras y demás aditamentos y materiales. Desde muy joven Julio León supo aprovechar la ocasión para hacer la noticia.⁶

Algunas de sus fotografías más memorables están son las que le realizó a Plutarco Elías Calles el día que salió de México, por órdenes del presidente Cárdenas, y que gracias a la información del reportero Clark Lee le fue posible obtener. Como anécdota, al margen, queda el comentario que Julio León le hizo a Calles momentos antes de abordar el avión:

- ¡Adiós mi general! ¡Ya se va usted!
- ¡No me voy -contestó Calles- 'me van'!

Mejor conocido como el "Chino", *Agustín Pérez* empezó su carrera también muy joven, a los 17 años, como ayudante de laboratorio. Su labor consistía en el revelado las placas, el lavado de charolas y el cargado de chasis de los fotógrafos de planta del periódico El Universal. Su carrera profesional se inició por azar, al momento de tener que sacar unas fotografías para el periódico cuando no había nadie más que pudiera hacerlo. La emoción que tuvo al día siguiente al ver su imagen publicada, lo decidió

⁶ Para 1946 contaba con veinte años de servicio, y publicaciones en diversos periódicos nacionales como en las ediciones matutina y vespertina del Excélsior, -para el cual laboraba desde hacía once años. También colaboró con El Universal y Revista de Revistas. "Ases de la cámara. Un fotógrafo con mucha suerte. VII. Julio León", en Mañana, núm. 154, 10 agosto de 1946, págs. 36-39.

⁷ Idem.

definitivamente y se inició en esa carrera de manera profesional.⁸ Una de las más destacadas tomas del Chino Pérez, es la del momento en que el torero llamado Balderas recibió una cornada mortal. La oportuna gráfica muestra justo el momento entre la vida y la muerte del torero.

Uno de los personajes más significativos en lo que se refiere a su trayectoria laboral, es *Armando Zaragoza* formado a la luz de diversos oficios como electricista, reparador de radios y dependiente de tienda de abarrotes. Llegó a la fotografía de prensa a pesar de su carácter tímido, gracias a las enseñanzas de su maestro Ismael Casasola. Zaragoza, venció su inhibición y logró tomar gráficas inauditas, que en varias ocasiones lo involucraron en serios problemas, como cuando lo amenazaron de muerte.⁹ Antonio Rodríguez reconoce varias cualidades de las imágenes de Zaragoza y no por ello dejó de lado una observación valiosa para comprender la necesidad de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa para los reporteros de la época. Precisamente, porque...

Armando es ya de los buenos fotógrafos mexicanos -en camino de necesarísima superación técnica- que logra reunir en su

⁸ Ese valioso documento lo guardaban celosamente en la caja fuerte de La Prensa, el periódico para el cual trabajaba. "Ases de la cámara. Una foto que se guarda en caja fuerte. VIII. El Chino Pérez", en Mañana, núm. 155, 17 agosto de 1946, págs. 36-39.

⁹ En esa ocasión se acercó con su cámara a tomar la fachada de la casa de Indalecio Prieto. Al momento de cumplir con el deber encomendado por el director de la revista Así, se le acercaron los guardaespaldas y el hijo de dicho político español y le propinaron una fuerte tunda. A consecuencia de los golpes perdió dos dientes y tuvo que permanecer en cama varios días. Zaragoza publicaba en las revistas Así y Mexico Cinema. "Ases de la cámara. Sus reportajes gráficos causan revuelo. XIII. Armando Zaragoza", en Mañana, núm. 159, 14 septiembre de 1946, págs. 38-43.

labor periodística lo documental y lo humano y con evidentes destellos de arte.¹⁰

En el testamento fotográfico

Al igual que otros miembros de su familia *Ismael Casasola*, se inició en la fotografía como ayudante de su padre Agustín Víctor Casasola -otro de los decanos fotógrafos de prensa. Ismael tenía 18 años cuando empezó a limpiar el cuarto oscuro, a preparar los químicos y a lavar las charolas en 1920. Lo que afirma Antonio Rodríguez sobre él, es interesante en la medida que aparentemente no fue una profesión elegida, peleada o buscada, sino que "la afición a la cámara le vino, pues, como por herencia".¹¹ Rodríguez que este Casasola realizó su mejor papel como fotógrafo de prensa. En este caso, el acento lo pone Rodríguez al llamar de audaz a Ismael Casasola, por arriesgar la vida al tomar los rituales indígenas de sincretismo religioso-pagano, en Chichicastenango, Guatemala. También, cuando estuvo al lado de las fuerzas del general Treviño en la persecución de Carranza; en la rendición de Francisco Villa y

¹⁰ Idem.

¹¹ Este reportero gráfico después de aprender algunos de los más importantes elementos del oficio y de ensayar por su cuenta y riesgo, empezó a trabajar profesionalmente para El Heraldo de México, después pasó al Excélsior y El Universal. También trabajó para la revista Hoy de los periodistas Llergo. "Ases de la Cámara. ¡Aquí están las fotos! dijo, y se entregó a la policía. II. Ismael Casasola", en Mañana, núm. 148, 29 junio de 1946, págs. 37-39.

cuando fotografió al ex-gobernador de Tabasco, Garrido Canabal, en Costa Rica.

Otro caso del estilo es el de su hermano *Agustín Casasola Jr.*, de la innegable casta fotográfica, quien también se inició en esas labores sin haber trabajado antes en ningún otro oficio. A los 16 años su tío Gonzalo Herrerías lo llevó a trabajar para el periódico Excélsior, y durante algún tiempo estuvo bajo la dirección de Rafael F. Sosa, haciendo trabajo fotográfico. "¡Oiga usted yo creo que es cuestión de sangre!" le comentó Agustín Casasola a Antonio Rodríguez, "luego luego nos da por la cámara. ¡Parece que nos amamantaron con revelador!" Y en verdad que toda la familia Casasola, incluyendo a las mujeres, se dedicaron a la fotografía.¹²

Una dato interesante que Rodríguez resalta sobre Agustín Casasola Jr., es su solidaridad hacia el gremio. Para muestra está la ocasión del asesinato de Leon Trotsky. En el hospital de la Cruz Verde el doctor Vicente Leñero y el jefe de policía el general Núñez, le concedieron la gracia -claro está que por el ascendente de su apellido-, a él y a otro fotógrafo más, de retratar al líder comunista en el estado lamentable en que se encontraba. Agustín Casasola invitó a Enrique Díaz a compartir la noticia gráfica:

"-¿Por qué? le preguntó el crítico de arte, -porque todos lo queremos y porque era el más indicado".¹³ Así, Enrique Díaz tuvo un reportaje

¹² En el diario de tendencia liberal La Raza, Agustín Casasola consolidó su carrera profesional, después trabajó para El Heraldo de México, al lado de su hermano Ismael. Realizó fotografías para La Prensa y años después, por invitación de Ignacio Herrerías, pasó a formar parte del personal del Novedades. "Ases de la cámara. Hijo, sobrino, hermano, padre y tío de fotógrafos. XI. Agustín Casasola Jr.", en Mañana, núm. 157, 31 agosto de 1946, págs. 21-24.

¹³ Idem.

exclusivo gracias a la ayuda y solidaridad del joven Casasola. Una gran parte de sus imágenes tienen relación con momentos difíciles o violentos de la vida nacional, como la balacera suscitada por la huelga de tranviarios en 1922; también tomó las inundaciones de León, Guanajuato en 1924; las tomas de la erupción del Parícutín; los tiroteos en las elecciones de 1940; también pasó por momentos difíciles cuando fotografió el cadáver del general Saturnino Cedillo.

Al saber el periodista Rodríguez que el hijo de Agustín, Mario, siente la misma pasión que los otros miembros de la dinastía por esta forma de realización de imágenes comenta: "Criados con revelador, como dice Agustín, los Casasola por las generaciones de las generaciones, tendrán forzada y fatalmente que ser fotógrafos", en una especie de destino infranqueable.

Cine y fotografía

Antonio Carrillo Jr. también empezó muy joven su carrera en el fotoperiodismo -bajo la influencia de su homónimo padre-, la cual estuvo preñada de una gran variedad de anécdotas. Es de los pocos reporteros que además de trabajar la foto fija fue camarógrafo de cine.¹⁴ Entre sus más destacadas gráficas está la que tomó para la

¹⁴ En material cinematográfico reunió cerca de ocho millones de imágenes, con 250 noticieros y 30 documentales sobre México. Contaba, con cerca de 15 mil fotos de prensa en diferentes formatos, tomadas con sus cámaras Contax, Rolleiflex y, no podía faltar, su Leica. Su trayectoria abarcó diferentes publicaciones periódicas, pues ya a los 16 años trabajaba para el diario el

revista Hoy del cadáver del general Saturnino Cedillo - y que según afirmaba el propio Carrillo- eran exclusivas y únicas como documento histórico, ya que ninguno de los otros reporteros que se presentaron a San Luis Potosí aquel enero de 1939, lograron realizar.¹⁵ Los conceptos que definían con mayor claridad la labor profesional de Carrillo Jr. eran el esfuerzo y la dedicación.

Un agente libre en la fotografía era *Ignacio Sánchez Mendoza*, por lo que su especialidad no era sólo el reportaje gráfico, sino también las imágenes publicitarias y comerciales, las reproducciones de cuadros, además de su gusto por el cine experimental de 16 mm.¹⁶ Una de sus más grandes cualidades era tener un dominio técnico del laboratorio, que adquirió desde el inicio de su carrera en el establecimiento Rochester de la Kodak, en los años de 1924 a 1928. Gracias a esa libertad profesional que tenía, Ignacio Sánchez podía buscar un ángulo diferente de la noticia.¹⁷ Este

Excélsior. Años después, en 1933, se desempeñó al lado de su padre Antonio Carrillo, obteniendo importantes notas gráficas para El Nacional. En 1937 consiguió publicar en la revista Rotofoto, algunas imágenes de destacados políticos, en poses extrañas o con ropas impropias. Esas gráficas al publicarse le costaron sus empleos en el diario El Nacional y perdió su puesto en el gobierno. "Ases de la cámara. 200,000 kilómetros tomando fotografías. XII. Antonio Carrillo Jr., en Mañana, núm., 158, 7 de septiembre de 1946, págs. 36-38.

¹⁵ Vid. La fotografía que aparece de Saturnino Cedillo en el capítulo VIII del presente trabajo, corresponde a Carrillo Jr.

¹⁶ Con sus cámaras Rolleiflex, Speedgraphic y la Graflex tomó más de 45,000 negativos. "Ases de la cámara. Un buen fotógrafo que trabaja para todos. XVI. Ignacio Sánchez Mendoza", en Mañana, núm. 162, 5 octubre de 1946, págs. 38-43.

¹⁷ En ese entonces, pudo hacerse de una pequeña cámara de bolsillo la West-Pocket de la misma empresa. Tiempo después fue llamado por Ignacio Herreras a trabajar para el Novedades. Fue con Rotofoto de Pagés Llargo, donde desarrolló un estilo humorístico. También publicó en Hoy, Mañana, Todo, Vea, Nuevo Mundo y Así, entre otros semanarios. Finalmente, en esos años dirigió los laboratorios de la Casa Calpini, donde perfeccionó sus conocimientos técnicos. Idem.

fotógrafo es uno de los pocos casos en que se hacía evidente una buena preparación académica en el manejo de los recursos fotográficos, y que su interés en tener un vínculo gremial, se debía a su necesidad de protección en el trabajo por su calidad de fotógrafo independiente.

Con estudios universitarios

Aurelio Montes de Oca es un caso peculiar, ya que se trataba de uno de los pocos fotorreporteros que tenían una preparación universitaria. Abandonó los estudios de veterinaria en la Facultad de Ciencias en París, donde conoció al filósofo Samuel Ramos y al escultor Carlos Bracho. La necesidad lo llevó a trabajar como "pesetero" en diversos actos públicos y sociales. Años después se hizo de un buen nombre en el medio.¹⁸ De sus más destacadas imágenes están las de las elecciones presidenciales de 1940, del enfrentamiento del 7 de julio entre los avilacamachistas y los almanistas. Montes de Oca es uno de esos casos de reporteros gráficos que vendieron sus negativos a la agencia norteamericana Associated Press, y desgraciadamente perdió los derechos autorales de su material. Este es uno de los muchos casos, por los que necesitaba luchar la AMFP.

¹⁸ "Ases de la Cámara. Un fotógrafo que ha andado siempre entre balazos. III. Aurelio Montes de Oca", en Mañana, núm. 149, 6 de julio de 1946, págs. 70-72.

Para Antonio Rodríguez *Ugo Moctezuma* era un aristócrata, *globtrotter* y artista, por su actitud ante la vida. En su infancia estudió en Londres y años después continuó su preparación en Nueva York como estudiante de arquitectura. Esta formación académica le valió ser diferente a los demás fotógrafos del gremio. Su espíritu aventurero lo llevó a diferentes lugares del planeta y de ahí nació el interés por hacer foto fija y cinematografía, que estudió en Nueva York. El interés de conservar un recuerdo o una imagen de sus aventuras le implicó la utilización de la cámara como un medio y no como un fin en sí mismo.¹⁹ Entre sus más destacadas imágenes están las que tomó con su cámara Leica sobre la vida nocturna en México, los voladores de Papantla, los pescadores de la Sierra de Puebla, así como de algunos ritos y festividades de los indios coras. Rodríguez encuentra que en Moctezuma "predomina el elemento plástico, pictórico, sobre el meramente reporteril", así de verlo como un rico aventurero y trotamundos. Para el autor, Ugo era un fotógrafo con preocupaciones estéticas, al igual que Walter Reuter, Armando Zaragoza, Ismael Casasola y Leo Matiz.

El colombiano *Leonet Matiz* -mejor conocido como Leo- llegó a México después de una larga travesía, no sólo por diferentes países como Panamá, Honduras y Costa Rica, sino de una intensa búsqueda profesional. En su lugar natal trabajó como cazador, herrador, dibujante de animales, caricaturista, pintor y finalmente fotógrafo."²⁰

¹⁹ Trabajó para la revista Nosotros como jefe de fotógrafos y posteriormente fue director de la revista Foto; también fue reportero y camarógrafo de noticieros. "Ases de la cámara. El caballero de la aventura. VI. Ugo Moctezuma". Mañana, núm. 153, 3 agosto de 1946, págs. 28-31.

²⁰ Sus trazos tuvieron un tinte político y fueron publicados en La Prensa de Bogotá, así como en las revistas Lauros y T.V.O., esta última clausurada por el

El espacio editorial que se abrió en nuestro país, para la realización de distintos tipos de fotorreportajes, permitió que los trabajadores de la cámara elaboraran sus propuestas, innovaciones y planteamientos gráficos en las diversas páginas de los periódicos y revistas. Por ello, Leo Matiz desarrolló aquí su vocación de fotógrafo, pintor y dibujante e incluso entabló amistad con personajes sobresalientes de la vida nacional, como David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera y Julio Bracho, entre otros. Los actos de la vida cotidiana, no eran elementos muy comunes de retatar en la época y se convirtieron en los temas favoritos de Matiz.²¹ Con las lentes de sus cámaras Rolleiflex y la Speedgraphic, capturaba temas poco frecuentes con una gran sensibilidad, ternura y bondad, como aquella imagen en que la esposa del presidente Avila Camacho, le retira con un gesto dulce un confeti de su traje. También trabajó los fotorreportajes, como es el caso del teatro popular (donde retrató desde personajes callejeros hasta Resortes, Pompín, Palillo, Cantinflas, entre otros); los del pulque o sus fotoensayos sobre algunos estados como Yucatán y Morelos. Algunos de ellos publicados en Así, Nosotros, Hoy, también en la revista Selecciones del Reader's Digest y en la neoyorquina publicación Norte.

gobierno. "Ases de la cámara. Gitano, herrador, aventurero, caricaturista, pintor y fotógrafo. XV. Leo Matiz", en Mañana, núm. 161, 28 septiembre de 1946, págs. 36-43. También Vid. Matiz, Alejandra, et al. Leo Matiz. Milano, Flecta, 1995, 145 págs.

²¹ "Ases de la cámara. Gitano, herrador, aventurero, caricaturista, pintor y fotógrafo. XV. Leo Matiz", en Mañana, núm. 161, 28 septiembre de 1946, págs. 36-43.

De formación europea

El joven *Faustino Mayo* fue hijo de un ferrocarrilero español y conoció su vocación a los 16 años de edad. Al salir de la escuela entró a trabajar al taller de un prestigiado fotógrafo madrileño llamado Casadiego, que a su vez poseía una cadena de periódicos. Ahí permaneció cerca de cinco años, trabajando como ayudante de laboratorio, hasta que se le presentó la oportunidad de cubrir un evento cuando la reina de España abandonaba su país. El reportaje le valió su arribo al fotoperiodismo profesional, que no abandonó hasta su muerte.

Comenta Rodríguez que con la proclamación de la República Española, Faustino se dedicó a cubrir los eventos y su destacada labor le mereció el reconocimiento y aceptación en la Asociación de Fotógrafos, que era una "institución bastante cerrada, es decir en donde la admisión era bastante difícil. (...) Como Faustino era el más joven del gremio, un 'chaval' de 21 años, le dieron el título honorífico de "Benjamín de los Fotógrafos".²² Algunas de sus más significativas imágenes son la de los bombardeos aéreos de los italianos y alemanes en el Ebro; donde Faustino Mayo resistió el ataque con su pequeña y efectiva cámara Leica. Al igual que Paco Mayo, padeció los campos de concentración en Saint Ciprien y Colliure en Francia, para después

²² "Ases de la cámara. Con una Leica en los frentes de peligro. IX. Faustino Mayo", en *Mañana*, núm. 156, 24 agosto de 1946, págs. 38-43.

arribar a México en 1939.²³ Los Hermanos Mayo, reporteros de profesión, cubrieron una infinidad de acontecimientos importantes en el México de entonces: mítines, manifestaciones diversas, enfrentamientos estudiantiles, toros y deportes, sociales, artistas, fenómenos naturales, incendios, naufragios, entre una gran diversidad de temas.

La carrera profesional de *Francisco Mayo* se inició cuando contaba con 18 años de edad, al enrolarse en la aviación militar española y tomar un curso de fotografía aérea. Durante tres años sirvió a las fuerzas armadas de su país, para en 1933 trabajar como reportero gráfico de la revista Estampa. Durante la guerra civil española hizo gráficas impresionantes de los diferentes frentes de guerra. Paco Mayo pasó varios meses peleando contra el franquismo con su pequeña cámara Leica, y en ocasiones con el fusil, hasta que fue a dar a un campo de concentración en Francia. Tiempo después, se embarcó en el Sinaya junto con sus otros "Hermanos Mayo" hacia Veracruz.²⁴

De 1939 1946, Paco Mayo al lado de sus "Hermanos" produjeron más de cinco millones de negativos,²⁵ entre los que

²³ En México trabajó primero para el diario Estampa, posteriormente para El Nacional y El Popular. Antonio Rodríguez comenta que Faustino Mayo en los años cuarentas recibió la oferta de dirigir La Prensa, donde aclaró su posición ideológica de izquierda, misma que no les importó en el diario y lo contrataron de inmediato. Idem.

²⁴ En México fue recibido por el gremio, e incluso con propuestas de trabajo para El Popular. Gracias a ello, pudo reconstruir su vida, comprar otra Leica, montar un laboratorio y proseguir con la actividad fotoperiodística. Integrado ya al periodismo gráfico mexicano trabajó para diferentes publicaciones periódicas como: Tiempo, Así, Mañana, Hoy, The News Week, Time, Life, al igual que para agencias de noticias como la *Associated Press*. "Ases de la Cámara. Ojo de Leica con las vibraciones de México. V.(sic) Francisco Mayo", en Mañana, núm. 152, 27 de julio de 1946, págs. 36-43.

²⁵ El acervo que actualmente se encuentra en el Archivo General de la Nación.

sobresalen imágenes como la de la Campaña Desanalfabetizadora, de los treintas. Memorables son las fotos de Francisco Mayo de eventos deportivos, mítines y manifestaciones y escaramuzas estudiantiles. Su labor fue destacable, por el manejo de la instantaneidad como en el caso de la fotografía de Susana Guízar, oportuna como ninguna por haber captado el momento preciso en que cae del caballo. Las secuencias fotográficas también eran su fuerte, por ejemplo, en la de un accidente mortal cuando a un soldado en prácticas le estalló una granada.

Ideología en blanco y negro

De ese grupo de fotógrafos *Tomás Montero Torres*, era uno de los más abiertamente politizados y que más interés tenían en mostrar sus postura política de izquierda a través de sus imágenes. Asimismo, era el único que tenía una carrera profesional en artes visuales, pues se formó en la Escuela de Pintura y Escultura en la Antigua Academia de Bellas Artes. Su interés en la fotografía surgió en los cursos de Agustín Jiménez y Agustín Ruiseco González y abandonó la pintura por el arte de "dibujar con luz". Con un claro enfoque ideológico en su trabajo, Montero Torres se definía por buscar unidad en la información y realizar una especie de caricaturas políticas con la cámara. Para ello, procuraba una estrecha unidad entre forma y contenido, por lo que era un ávido lector, se actualizaba y preparaba

en el aspecto teórico y práctico -cuestión poco común entre lo reporteros gráficos de ese momento.²⁶

A pesar de tener en su haber profesional más de 300 reportajes y entrevistas, Tomás Montero mostró una modestia inusitada al ser entrevistado por Rodríguez. Insistía en la necesidad de la preparación técnica y del conocimiento de los instrumentos de trabajo del fotógrafo, que esperaba fueran subsanados por la entonces nueva AMFP, a través de "cursillos, conferencias, exposiciones, que tendrán por objeto ayudarnos a resolver este retraso técnico, que no es tan menospreciable como muchos suponen."

Es el único de todos los entrevistados que hizo explícito su punto de vista sobre:

La labor de Mañana ha sido para nosotros altamente provechosa. Ha despertado en nosotros la inquietud de mejorar nuestra actividad, y asimismo ha creado un cierto espíritu de emulación en todos los fotógrafos de México. Estoy firmemente convencido de que estos reportajes y la exposición con que culminará vuestra labor, marcarán una verdadera etapa en la historia de la prensa gráfica de México."²⁷

Con esta serie de artículos presentados por Mañana en 1946, es posible tener una visión panorámica de la situación y de las necesidades profesionales de los fotorreporteros de los cuarentas. Gracias a esta información, se reconoce que la mayoría de ellos carecían de estudios profesionales, tanto en la fotografía (porque no

²⁶ Se dedicó al fotoperiodismo profesionalmente desde 1941, trabajando para el diario La Nación, el cual tenía una clara tendencia política de izquierda. "Ases de la cámara. Con su Leica hace tremendas acusaciones políticas. XIV. Montero Torres", en Mañana, núm. 160, 21 septiembre de 1946, págs. 38-42.

²⁷ Idem.

los había), como en otras áreas semejantes. Son muy pocos los que en realidad tenían estudios en escuelas especializadas o de educación superior (como Aurelio Montes de Oca, Ugo Moctezuma o Tomás Montero Torres). La mayoría fueron autodidactas que se iniciaron como ayudantes de laboratorio realmente jóvenes y, cuando la oportunidad se presentó bajo el signo del azar, la buena suerte o simplemente las condiciones adecuadas se concretaron, lograron lanzarse de lleno en el mundo del periodismo. Algunos otros, los menos, aprendieron como por herencia el gusto por el trabajo del cuarto oscuro y el manejo del tripié y la cámara. Sea como fuere, el hecho es que era indispensable colectivizar los conocimientos y ampliar el espectro formativo de los reporteros gráficos a través de la experiencia y colaboración de los demás.

En lo que se refiere a su origen, la mayoría provenía de la clase media o baja. El hecho de que algunos de ellos tuvieron que trabajar desde los 13 o 16 años, es un reflejo de las necesidades económicas que se presentaban en la familia. Excepto Ugo Moctezuma o Aurelio Montes de Oca, los demás provenían de familias poco adineradas. Armando Zaragoza fue el caso extremo, pues a través de practicar diversos oficios se encontró con la gran oportunidad del trabajo fotográfico. Así, estos hombres dedicados realmente a una labor oscura, difícil, arriesgada, sin mayor reconocimiento y con pocas condiciones favorables para desarrollarse, se plantearon lograr un mejor lugar en la escala profesional y del prestigio social. Su trabajo lo valía y ellos también.

XII. FUENTES DE CONSULTA

ARCHIVOS

Archivo General de la Nación. Ciudad de México:
Archivo fotográfico y documental Enrique Díaz, Delgado y García.
Archivo Fotográfico Hermanos Mayo
Colección Osuna
Fondo de la Propiedad Artística y Literaria

Archivo Papeles de Familia. Dirección de Estudios Históricos del
Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

Center for Creative Photography. Tucson Arizona:
Archivo Edward Weston
Archivo Tina Modotti

Centro Nacional de Investigación de Artes Plásticas (CENIDIAP),
Instituto Nacional de Bellas Artes. Ciudad de México:
Archivo Antonio Rodríguez

Centro de Investigación del Estudio de Salvador Novo,
Asociación Civil. Ciudad de México.

Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Pachuca,
Hidalgo:
Archivo Casasola
Archivo Nacho López
Archivo Tina Modotti
Archivo C. B. Waite

HEMEROGRAFIA

Acción Española. Organó oficial de los centros de Unión Montañeza y Gallego de México, Dir. Manuel Vidal Martínez, México, D.F., quincenal, 1924 y 1925.

Amenidades, Dir. Francisco Sayrols, México, D.F., mensual, 1931 y 1951.

Así. Revista de información. Dir. Gregorio Ortega, México, D.F., quincenal, 1943.

Cine Mundial. Revista mensual ilustrada de arte, letras y diversiones, Dir. F. García Ortega, Casa editorial Chalmers Nueva York, mensual, 1924 a 1925; 1928, 1929, 1931 y 1932.

El Congreso. Revista de información legislativa. Dir. Luciano Kubli G., México, D.F., bimestral, 1963 a 1970.

El Demócrata. Diario constitucionalista, político e informativo, . Dir. Martínez "Rip-Rip", México, D.F., diario, 1914 a 1926.

El Demócrata. Diario Independiente de la mañana. Dir. Ger. Luis Monroy, México, D.F., diario, enero a abril de 1926.

El Día Español, Dir. Ger. Ricardo Alcázar, México, D.F., diario, 1921 a 1922.

Emir. Revista mensual libanesa, Dir. Lic. Alfonso N. Aued, México, D.F. mensual, 1937 a 1941.

Epoca, la gran revista de México, Dir. Gral. Raúl Miguel Otero, México, D.F., mensual, 1965.

Excélsior. Periódico de la vida nacional. Dir. Rafael Alducín, México, D.F., diario, noviembre a diciembre de 1928; enero de 1929; mayo a septiembre de 1938; enero de 1939 y julio de 1947.

Excélsior. Periódico de la vida nacional. Diario político, social, informativo y de avisos. Dir. Gral. Rodrigo de Llano, fundador Rafael Alducín, México, D.F., diario, mayo de 1961.

Expreso, órgano de orientación y cultura. Dir. Eduardo Serrano, México, D.F., quincenal, 1962.

Futuro. Revista Popular, Dir. Vicente Lombardo Toledano, México, D.F., semanal, junio a agosto de 1938.

La Gaceta del Espectador. El único gran periódico cinematográfico y teatral de la República. Dir. Ger. S.R. Guzmán, México, D.F., semanal, 1928.

El Herald de México. Diario Independiente. Dir. Ger. Modesto G. Rolland, 2a. época, Mariano Samayoa, México, D.F., diario, 1919 a 1923.

El Hogar. Dir. Srita. Emilia Enríquez Rivera (Obdulia), México, D.F., quincenal, 1919 y 1942.

Hoy, la revista super gráfica. Semanario político, literario y de noticias. Dir. Regino Hernández Llergo, México, D.F., semanal, 1937 a 1943.

Hoy, la revista super gráfica. Dir. Raymundo Ampudia, México, D.F., semanal, mayo a junio de 1961.

Impacto. Dir. Gral. Regino Hernández Llergo, México, D.F., semanal, 1949 y mayo de 1961.

Jueves de Excélsior. El periódico de la vida nacional. Dir. Gonzalo Espinoza, México, D.F., semanal, 1927, 1928 y 1929.

Magisterio. Revista de orientación pedagógica. Dir. Pablo G. Macías, México, D.F., quincenal, 1940.

Mañana. La revista de México. Dir. Regino Hernández Llergo., México, D.F., semanal, 1943 a 1945.

Mañana. La revista de México. Dir. Ger. Daniel Morales, México, D.F., semanal, mayo de 1961.

El Mundo. Una revista popular. Dir. Arturo Chávez V., México, D.F., semanal, abril a octubre de 1951.

El Nacional. Diario al servicio de México. Dir. Fernando M. Garza, D.F., diario, enero de 1929.

El Nacional. Diario al servicio de México. Dir. Arenas Guzmán, México, D.F., diario, 1927, 1928, 1929; julio de 1947 y mayo de 1961.

Novedades. El mejor diario de México, Dir. Ramón Beteta. México, D.F., diario, enero a febrero de 1929; mayo a julio de 1938; julio de 1947 y mayo de 1961.

Ovaciones. Diario de México, Dir. Fernando González, México, D.F., diario, mayo de 1961.

El País. Diario de información general. Dir. Trinidad Sánchez Santos, México, D.F., diario, 1914.

El Popular, Dir. Vicente Lombardo Toledano, México, D.F., diario, mayo a septiembre de 1938.

La Prensa. El periódico que dice lo que otros callan. Dir. Gral. Mario Santaella, México, D. F., diario, 1927, 1928; enero a febrero 1929 y mayo de 1961.

Realidades. Revista nacional de información y cultura. Dir. Ing. Roberto Herrera León, México, D.F., mensual, 1959 a 1960.

Revista de América. Dir. Gregorio Ortega. México, D. F., semanal, mayo de 1961.

Revista fiscal y financiera. Dir. Héctor Hugo Cueto, México, D.F., mensual, 1947 a 1948.

Revista de Revistas. El semanario nacional. Dir. Luis Manuel Rojas, México, D. F., semanal, 1919, 1920, 1924, 1927, 1929.

Rotofoto. Dir. José Pagés Llergo, México, D.F., semanal, mayo a julio de 1938.

Rumbos democráticos. Organo de la Confederación Nacional de Organizaciones Populares. Dir. Armando Arteaga y Santoyo, México, D.F., bimestral, 1950 a 1952.

La semana. El periódico del pueblo mexicano. Dir. Rafael Alvarado, México, D.F., semanario, 1937 a 1941.

Siempre!. Presencia de México. Dir. José Pagés Llergo, México, D.F., semanal, 1953 y mayo de 1961.

Todo. Dir. Félix F. Palavicini, México, D.F., semanal, 1933 a 1937.

El Universal. El gran diario de México. Dir. Miguel Lanz Duret, fundador Félix F. Palavicini, México, D. F., diario, octubre de 1916; 1927, 1928,1929; mayo a agosto 1938; enero 1939; julio 1947 y mayo 1961.

El Universal Gráfico. Diario de la tarde. Dir. Miguel Lanz Duret, México, D.F., diario, 1927, 1928 y 1929.

El Universal. Ilustrado. Dir. Carlos Noriega Hope, México, D.F., semanal, 1927, 1928 y 1929.

ENTREVISTAS

Señorita Guadalupe Díaz Chávez y señor Enrique Díaz Chávez por Rebeca Monroy Nasr los días 22 y 27 de abril de 1991; 20 de febrero de 1996 y 13 de marzo de 1997, en la ciudad de México.

Señor Jorge García Taylor y señora Carmen Taylor viuda de García, por Rebeca Monroy Nasr, el 1° de septiembre de 1990, en la ciudad de México.

Fotógrafo Faustino Mayo, por Rebeca Monroy Nasr, el 26 de agosto de 1990, en la ciudad de México.

Fotógrafo Enrique Bordes Mangel, por Rebeca Monroy Nasr, el 24 de febrero de 1992, en la ciudad de México.

Escritor y periodista Edmundo Valadés, por Rebeca Monroy Nasr, el 1° de febrero de 1994, en sus oficinas del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en la ciudad de México.

Señor Said Assam, por Rebeca Monroy Nasr, el 26 de marzo de 1996, en la ciudad de México. (Vía telefónica).

BIBLIOGRAFIA

Aguirre Cristiani, María Gabriela. La política social del episcopado mexicano, 1920-1924. Una visión hemerográfica a través de *El Universal*. Tesis de maestría en Historia, Universidad Iberoamericana, 1993, 167 págs.

Ankerson, Dudley. El caudillo agrarista. Saturnino Cedillo y la Revolución Mexicana en San Luis Potosí. México, Gobierno de San Luis Potosí, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Secretaría de Gobernación, 1994, 304 págs.

Ariés, Philippe, et al. Historia de la vida privada. Madrid, Taurus, 1989, vol. V, 634 págs.

Bálazs, Béla. El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 270 págs.

Barckhausen-Canale, Christiane. Verdad y leyenda de Tina Modotti. La Habana, Casa de las Américas, 1989, 3498 págs.

Barret, Terry. Criticizing photographs. An introduction to understanding images. California, Mayfield Publishing Company, 1990, 180 págs.

Barthes, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 207 págs.

Benjamin, Walter. Discursos interrumpidos. Barcelona, Taurus, 1973, 206 págs.

Berger, John. "El traje y la fotografía", en Luna Córnea. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, núm. 3, págs. 69-75.

Bourdieu, Pierre. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Madrid, Taurus, 1988, 597 págs.

Bourdieu, Pierre, et al. La fotografía un arte intermedio. México, Nueva Imagen, 1979, 381 págs.

Brenner, Anita. The Wind that Swept Mexico. Texas, University of Texas Press, Austin and London, 1971, 310 págs.

Canales, Claudia. "A propósito de una investigación sobre la fotografía en México", en Revista Antropología e Historia, núm, 23, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978, págs. 62-68.

----- Romualdo García, un fotógrafo una ciudad, un época. Guanajuato, Gobierno del Estado, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1980, 153 págs.

Capa, Coronell, et al. Robert Capa, 1913-1954. Nueva York, Grossman Publishers, 1974, 125 págs.

Cárdenas, Lázaro. Cárdenas. Obras I. Apuntes 1913-1940. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, tomo I, 446 págs. (Col. Nueva Biblioteca Mexicana).

Casanova, Rosa y Olivier Debroise. Sobre la superficie bruñida de un espejo, fotografías del siglo XIX. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 63 págs.

Castellanos, Alejandro. "Nacho López: un acercamiento a su fotografía crítica y pedagógica", en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 4, núms. 5-6, primavera 1993, págs. 21-30.

Castellanos, Alenjandro y Agustín Estrada. Miradas al futuro. Historia de la fotografía en la ciudad de México, 1920-1940. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. CD-Rom.

Castellanos, Alejandro y Humberto Chávez. "La crítica de la Fotografía" en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 3, núms. 13 y 14, invierno de 1991 -1992, págs. 31-37.

Castro Leal, Antonio, et al. Hombres e ideas de nuestro tiempo. Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, 122 págs. (Lecturas Universitarias).

Cleaves S., Peter. Professions and the State: The Mexican case. Tucson, The University of Arizona Press, 1987, 147 págs.

Collado Herrera, María del Carmen. La renta del suelo y la nacionalización petrolera en la conformación del Estado posrevolucionario. Mérida, Venezuela, Tesis de Maestría en Historia, Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas, Universidad de los Andes, 1982, 235 págs.

Constantine, Mildred. Tina Modotti: una vida frágil. México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 211 págs. (Col. Tezontle).

Daniel, Patrick. Early photography. London, St. Martin Press, 1978, 87 págs.

Dávalos Orozco, Federico y Esperanza Vázquez Bernal. Filmografía general del cine mexicano (1906-1931). México, Universidad Autónoma de Puebla, 1985, 155 págs. (Difusión Cultural núm. 4, Serie Cine).

Debroise, Olivier. Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1944, 223 págs. (Col. Cultura Contemporánea de México).

Della Volpe, Galvano. Historia del gusto. Madrid, Talleres Gráficos Montaña, 1971, 154 págs.

De Micheli, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. 2a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1981, 447 págs.

Díaz de Kuri, Martha y Lourdes Macluf. De líbano a México. Crónica de un pueblo emigrante. México, Gráfica, Creatividad y Diseño, 1995, 284 págs.

Eder, Rita. "El arte de Alvarez Bravo en los años treinta", en Luna Córnea. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, núm. 1, invierno de 1992-1993, págs. 7-11.

----- "El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana", en Imagen Histórica de la fotografía en México. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, FONAPAS, 1978, págs. 23-34.

----- "La fotografía en México en el siglo XIX, en Historia del Arte Mexicano. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982, tomo IX, págs. 116-127.

Eder, Rita y Mirko Laurer. Teoría social del arte. Bibliografía comentada. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, 323 págs.

Eisner, Lotte H. La Pantalla demoniaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo. Madrid, Cátedra, 1988, 278 págs. (Serie Signo e Imagen num. 12).

Elliot, Phillip Ross Courtney. Sociología de las profesiones. Madrid, Tecnos, 1975, 166 págs. (Col. Ciencias Políticas y Sociales, serie de Sociología).

Enyeart, James, et al. Edward Weston color photography. Arizona, Center for Creative Photography, 1986, 60 págs.

Falcón, Romana. Revolución y caciquismo. San Luis Potosí, 1910-1938. México, El Colegio de México, 1984, 306 págs.

Fernández Arenas, José. Teoría y metodología de la Historia del Arte. 2a. ed., Barcelona, Anthropos, 1982, 175 págs.

Fernández Boyoli, Manuel y Eustaquio Marrón de Angelis. Lo que no se sabe de la Rebelión Cedillista. México, Grafiart, 1938, 349 págs.

Fernández Ledezma, Enrique. La gracia de los retratos antiguos. Gómez, México, Mexicana, 1950, 156 págs.

Fernández Perera, Manuel, et al. Lola Alvarez Bravo: recuento fotográfico. México, Penélope, 1982, 222 págs.

Figarella Mota, Mariana Gladys. 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, 178 págs.

Fouque, V., et al. Photography in print. Writings from 1816 to the present. Vicky Goldberg Ed., 2a. ed., Albuquerque, University of New Mexico Press, 1990, 570 págs.

Freund, Gisèle. La fotografía como documento social. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, 208 págs. (Col. Punto y Línea).

García, Emma Cecilia. "Una posible silueta para una futura historiografía de la fotografía en México", en Revista Artes Visuales. México, Museo de Arte Moderno, núm. 12, 1983, s. n. págs.

García Canclini, Nestor. "Uso social y significación ideológica 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, págs. 12-22.

Guitérrez Moyano, Beatriz. "¿Qué pasa con la fotografía mexicana de hoy?", en Revista Artes Visuales. México, Museo de Arte Moderno, núm. 12, 1983, s. n. págs.

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

----- Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975, 422 págs. (Col. Punto Omega núm. 53).

Hernández, Manuel de Jesús. Los inicios de la fotografía en México, 1839-1850. México, Hersa, 1989, 167 págs.

Hooks, Margaret. Tina Modotti, Photographer and Revolutionary. London, Pandora Harper Collins Publishers, 1993, 277 págs.

Ivins, W. M. jr. Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona, Gustavo Gili, 1975, 233 págs. (Col. Comunicación Visual).

Karch R, Randolph. Manual de las artes gráficas. México, Trillas, 1987, 434 págs.

Krauze, Enrique. Alvaro Obregón, el vértigo de la victoria. Inv. iconográfica Dr. Aurelio de los Reyes, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 125 págs. (Col. Biografía del poder núm. 6).

----- Lázaro Cárdenas, general misionero. Inv. iconográfica Dr. Aurelio de los Reyes, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 222 págs. (Col. Biografía del poder núm. 8).

----- Plutarco E. Calles, reformar desde el origen. Inv. iconográfica Dr. Aurelio de los Reyes, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 125 págs. (Col. Biografía del poder núm. 7).

Kubler, George. La configuración del tiempo. Madrid, A. Corazón, 1975, 162 págs.

Lara Klahr, Flora "México a través de las fotos, Agustín Víctor Casasola y Cía.", en revista Siempre! Presencia de México. Dir. José Pagés Llergo, México, núm. 1639, noviembre 21 de 1984, págs. 39-42.

----- Los niños, exposición fotográfica. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1984, 231 págs.

Lara Klahr, Flora y Marco Antonio Hernández. El poder de la imagen y la imagen del poder: fotografías de prensa del porfiriato a la época actual. México, Universidad Autónoma Chapingo, 1985, 180 págs.

Leñero, Vicente. Magnicidio. El juicio a León Toral y a la Madre Conchita. México, Agata, 1991, 111 págs.

Lida, Clara, et al. Una migración privilegiada: comerciantes, empresarios y profesionales españoles en México en los siglos XIX y XX. Madrid, Alianza Editorial, 1994, 237 págs.

López, Nacho. Testigo en fracción de segundo. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1976, 16 págs.

Macías, José P. La verdadera imagen de la Madre Conchita. México, 1988, Librería Parroquial, 366 págs.

Maddow, Ben. Edward Weston. Seventy photograhs. New York, Aperture Inc., 1978, 127 págs.

Malvido, Adriana. "Archivo Casasola: 100 años de historia fotográfica en México", en La Jornada, noviembre 19, 21, 22 y 24 de 1991, págs. 36, 24, 27 y 39, respectivamente.

Manrique, Jorge Alberto. "El proceso de las artes 1910-1970", en Historia General de México. Coord. Daniel Cossio Villegas, México, El Colegio de México, 1976, vol. IV, págs. 285-302.

Martínez Assad, Carlos. Los rebeldes vencidos. Cedillo contra el Estado cardenista. 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, Fondo de Cultura Económica, 1993, 252 págs. (Col. Sección de obras de Historia).

Massé Zendejas, Patricia. La fotografía en la ciudad de México, en la segunda mitad del siglo XIX. (La compañía Cruces y Campa). Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, 204 págs.

Matiz, Alejandra, et al. Leo Matiz. Milano, Electa, 1995; 145 págs.

Meyer, Eugenia. "Introducción", en Imagen Histórica de la fotografía en México. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, FONAPAS, 1978, págs. 7-9.

Meyer, Lorenzo. "El primer tramo del camino" en Historia General de México. Coord. Daniel Cossío Villegas, México, El Colegio de México, 1976, vol. IV, págs. 111-199.

----- México y los Estados Unidos en el conflicto petrolero, 1917-1942. 2a. ed., México, El Colegio de México, 1972, 503 págs.

----- Su Majestad Británica contra la Revolución Mexicana, 1900-1950. El fin de un imperio informal. México, El Colegio de México, 1991, 579 págs.

Miquel, Angel. Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México. 1896-1929. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro de investigación y enseñanza cinematográficas, 1992, 277 págs.

----- Por las pantallas. Periodistas mexicanos del cine mudo. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995, 240 págs.

Moctezuma R., Aquiles. El conflicto religioso de 1926. Sus orígenes, su desarrollo, su solución. México, 1929, 454 págs.

Modotti, Tina. "Sobre fotografía", en Mexican Folkways. Vol. 5, núm. 4, octubre-diciembre de 1929, págs. 196-198.

Monroy Nasr, Rebeca. "Agustín Víctor Casasola, retratista" en Luna Córnea. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, núm 3, 1993, págs. 62-67.

----- "Algunas vertientes de apreciación estética de la fotografía", en La fotografía como fuente para el análisis histórico y antropológico, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1994, en prensa.

----- 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, 237 págs.

----- "Elementos básicos para la crítica fotográfica" en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 4, núms. 15-16, primavera de 1993, págs. 41-46.

Monsivaís, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana", en Historia General de México. Coord. Daniel Cossío Villegas, México, El Colegio de México, 1976, vol. IV, págs. 303-476.

----- "Continuidad de las imágenes (notas a partir del archivo Casasola)", Revista Artes Visuales. México, Museo de Arte Moderno, núm. 12, 1983, s. n. págs.

Montellano Ballesteros, Francisco. C. B. Waite. Fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX. Pres. Aurelio de los Reyes, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1994, 221 págs. (Col. Camera Lúcida)

Morales Carrillo, Alfonso, et al. Asamblea de Ciudades, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, 278 págs.

Moyssén, Xavier. "Manuel Álvarez Bravo y el arte fotográfico", en Manuel Álvarez Bravo. México, Academia de Artes, 1980, págs. 7-10.

Mraz, John. Ensayos sobre historia gráfica. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 1996, 39 págs. (Cuadernos de trabajo núm. 22).

----- "Los Hermanos Mayo. Trabajando una mirada", en La Jornada Semanal. México, núm. 276, 25 septiembre de 1944, págs. 22-29.

----- La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996. México, Centro de la Imagen, Consejo Nacional para la Cultura y las artes, 1996, 141 págs.

----- "Objetividad y democracia: apuntes para una historia del fotoperiodismo en México", en La Jornada Semanal. México, Nueva época, núm. 37, 25 de febrero de 1990, págs. 26-31.

Nasr Nasr, Julián y Salim Abud. Directorio Libanés. Censo general de las colonias libanesa, palestina, siria, residentes en la República Mexicana. México, Edición de los autores, 1948, 615 págs.

Nindah, Albert. Fotografía de prensa. La Habana, UPEC-Gramma, 1978, 45 págs.

Olivera de Bonfil, Alicia. Miguel Palomar y Vizcarra y su interpretación del conflicto religioso de 1926. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Estudios Históricos, México, 1970, 61 págs. (Archivo de la Palabra).

Olivera Sedano, Alicia. Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929. Sus antecedentes y consecuencias. México, 1987, Secretaría de Educación Pública, 268 págs.

Palavicini, Félix F.. Mi vida revolucionaria. México, Ediciones Botas, 1937, 558 págs.

Pérez, J. E., et al. Acerca de la política de Lombardo Toledano: recopilación de materiales del Partido Comunista Mexicano. México, Fondo de Cultura Popular, 1964, 90 págs.

Pledge, Robert, et al. 30 años de fotoperiodismo internacional: World Press Photo. (150 años de la fotografía en México). México, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Rufino Tamayo, 1989, 65 págs.

Poniatowska, Elena, et al. Bailes y Balas. Ciudad de México 1921-1931. México, Secretaría de Gobernación Archivo General de la Nación, Archivo fotográfico Díaz, Delgado y García, 1991, 95 págs.

Poniatowska, Elena y Claudia Canales. Romualdo García. Retratos. 2a. ed., Guanajuato, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo de la Alhóndiga de Granaditas, Archivo Romualdo García, 1990, 71 págs.

Poniatowska, Elena, Tinísima. México, Era, 1992, 663 págs.

Ramírez, Gabriel. El cine de Griffith. México, Era, 1972, 294 págs.

Reyes, Aurelio de los "El cine la fotografía y los magazines ilustrados", en Historia del Arte Mexicano. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Salvat, 1982, T. IX, págs. 182-200.

----- Cine y sociedad en México 1896-1930, Vivir de Sueños (1896-1920). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, vol. I, 271 págs.

----- Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México (1920-1924). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, vol. II, 409 págs.

----- Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 132 págs. (Col. Filmografía Nacional 5. Filmoteca UNAM).

Riegl, Alois. Problemas del estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, 238 págs.

Ripa de Meana, Carlo, et al. Bienal de Venecia. Fotografía e información de Guerra, España 1936-1939. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 231 págs.

Robleto, Hernán. Obregón, Toral, La Madre Conchita. México, Botas, 1935, 478 págs.

Rodríguez, Antonio. Palpitaciones de la vida nacional. (México visto por los fotógrafos de la prensa). Revista Mañana. Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1947, 5 págs.

Rodríguez, José Antonio, "La gramática constructiva de Agustín Jiménez", en Luna Córnea. núm. 2, primavera 1992, págs. 72-79.

Ross, Stanley R. Fuentes de la historia contemporánea de México. Periódicos y revistas. México, Colegio de México, 1965, vol. I, 451 págs.

Ruiz Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo. Catálogo de pseudónimos, anagramas, iniciales y otros alías, usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México. México, Adiciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, 296 págs.

Ruiz Castañeda, María del Carmen (coord). La prensa. Pasado y presente de México. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, 277 págs.

Saborit, Antonio. "La lente de Jiménez", en El Angel. suplemento dominical de Reforma, enero de 1995, pág. 3.

----- Una mujer sin país. Cartas de Tina Modotti a Edward Weston, 1921-1931. 3a. ed., México, Cal y Arena, 1992, 155 págs.

A. Saborit, et al. La ciudadela de fuego. A ochenta años de la Decena Trágica, México, 1993, 151 págs.

Salazar Anaya, Delia y Juan Matamala Vivanco. Guía del acervo histórico de testimonios familiares, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Estudios Históricos, 1994, 105 págs.

Sánchez Vázquez, Adolfo. Antología de estética y teoría del arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, 489 págs.

----- Invitación a la estética. México, Grijalbo, 1992, 272 págs.

Schapiro, Meyer. Estilo. Buenos Aires, Paidós, 1962, 72 págs.

Scherer García, Julio. Estos años. Océano, 1995, 105 págs.

Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Buenos Aires, Sudamericana, 1977, 217 págs.

Schöttle, Hugo. Diccionario de la fotografía, técnica, arte, diseño. Barcelona, Blume, 1982, 357 págs.

Sin autor. Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa. Acta Constitutiva. Estatutos. México, 1961, 38 págs.

----- Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México. 5a. ed, México, Porrúa, 1986, 3261 págs.

----- El jurado de Toral y la Madre Conchita (Lo que se dijo y lo que no se dijo en el sensacional juicio). Versión taquigráfica textual. México, Alducín y De Llano, A. en P., s. f., 253 págs.

----- ¡El que se mueve no sale! Fotógrafos ambulantes. México, Dirección de Culturas Populares, Museo de Culturas Populares, 1989, 99 págs.

----- Fotografía e información de Guerra. España 1936-1939. Bial de Venecia, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 231 págs.

----- Hecho en Latinoamérica: Memorias del primer coloquio latinoamericano de fotografía. México, Consejo Mexicano de Fotografía, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978, 100 págs.

----- Nacho López. Fotorreportero de los años cincuentas. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1989, 43 págs.

----- Primera bial de fotoperiodismo. México, Consejo Mexicano de Fotografía, 1995, 128 págs.

----- 15 aniversario. Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa. 1946-1961. México, Helio-México, 1961, s. n. págs.

----- 30 años de fotoperiodismo internacional: World Press Photo. México, Museo Rufino Tamayo, 1989, 63 págs.

- Stelzer, Otto. Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 263 págs.
- Stolóvich, L, et al. Problemas de la teoría del arte, La Habana, Arte y Literatura, 1980, T. II, 390 págs.
- Taller Comunicación Visual. "Sobre la crítica de arte" en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 2, núm. 5, julio de 1987, págs. 15-18.
- Tausk, Peter. Historia de la fotografía en el siglo XX. Del periodismo gráfico a la fotografía artística. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 296 págs.
- Tercero Gallardo, Luis. Testimonios sobre México: Hermanos Mayo, México, s. Ed., 1980, 440 págs.
- Thomas, William F. y Jim Wilson. Images of our times. Sixty years of photography from the Los Angeles Times. Nueva York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1987, 224 págs.
- Toor, Frances. Francis Toor's. Guide to Mexico. México, 1934, págs. 16, 17 y 24.
- Torres Michúa, Armando. "Arte, artesanías y arte popular", en en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, año 1, número 3, abril de 1985, págs. 19-26.
- Taller de Crítica de Arte. Escuela Nacional de Artes Plásticas, División de Estudios de Posgrado, México, 1991-1993. Apuntes.
- Turnbull, Arthur T. y Russell N. Baird. Comunicación gráfica. Tipografía, diagramación, diseño, producción. 6a. ed., México, Trillas, 1990, págs. 47-64.
- Villareal, Rogelio, et al. Aspectos de la fotografía en México. México, Federación Mexicana de Editores, 1981, 118 págs.
- Weston, Edward. The Daybooks of Edward Weston. México. Ed. Nancy Newhall, New York, Aperture, Inc., vol. I, 1973, 214 págs.



FOTO 284

La señorita Guadalupe y el señor Enrique Díaz Chávez buscaron afanosamente información gráfica para brindarle a la autora un retrato más fino y detallado de su padre. Abril de 1991. ARMN



FOTO 285



FOTO 286

Las anécdotas familiares enriquecieron y le dieron un matiz diferente a la información recabada. Abril de 1997. ARMIN

FOTO 287





FOTO 288



FOTO 289

Don Faustino Mayo posó para la cámara y con el recuerdo entre las manos aportó valiosa información de la época. Agosto de 1990. ARMN

FOTO 290





FOTO 291

El hijo de Manuel García Ledezma, el señor Jorge García Taylor y su hija comentaron la forma en que el archivo Díaz, Delgado y García fue vendido y depositado en el Archivo General de la Nación. Septiembre de 1990. ARMN



FOTO 292

El escritor y periodista Edmundo Valadés, narró historias apasionantes y anécdotas singulares que vivió al lado de Enrique Díaz. Febrero de 1994.
ARMN

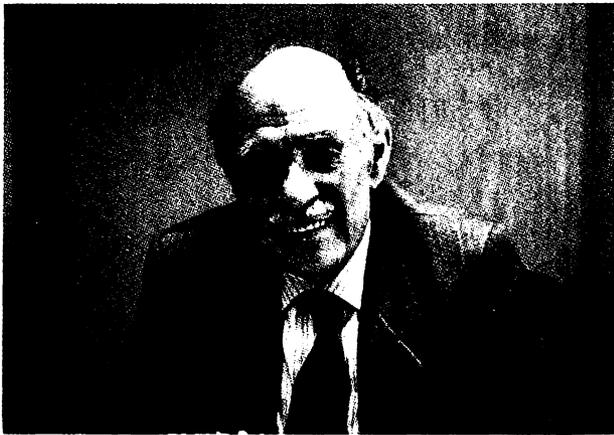


FOTO 293

Este trabajo está dedicado a:



FOTO 294

*La memoria de Enrique Díaz Reyna
(1895-1961). AFD*



FOTO 295

AFD.