

ENRIQUE DÍAZ Y FOTOGRAFÍAS DE ACTUALIDAD. (DE LA NOTA GRÁFICA AL FOTOENSAYO)

Rebeca MONROY NASR

Instituto Nacional de Antropología e Historia

ADOLFO DE LA HUERTA TOMÓ POSESIÓN de su cargo como mandatario del país, en la tarde del primero de junio de 1920.¹ Para retratar aquel acontecimiento, que marcaba con mayor precisión el inicio de la pacificación del país, el fotoreportero Enrique Díaz Reyna (1895-1961) echó sobre sus hombros su cámara fotográfica Graflex provista de un flash de magnesio y varias placas de vidrio, con las que realizó diversas notas gráficas informativas. Algunas de las imágenes muestran a Adolfo de la Huerta caminando rumbo a la calle de Donceles, desde el hotel Regis en donde estaba hospedado, así como el momento en que tomó protesta ante la Cámara Legislativa. Curiosamente, en el rostro del entonces ya presidente de la nación no se evidencia el dolor causado por la apendicitis, enfermedad que lo hizo atrasar ese crucial acto hasta varias horas después de lo programado (ilustración 1).

Ésas fueron las más significativas gráficas que hizo Díaz Reyna en los primeros días de junio, cuando decidió abrigar de por vida la profesión de fotógrafo, misma que había practicado ya como ayudante de laboratorio cuando tenía 16 años de edad. En 1911 conoció el oficio desde sus más incipientes necesidades y procedimientos, sin embargo, su interés por participar en la revolución mexicana lo llevó a

¹ REYES, 1993, pp. 13-14.



Ilustración 1. “Toma de posesión de Adolfo de la Huerta”, AGN, Enrique Díaz.

dejar las faenas del cuarto oscuro para integrarse en la revuelta armada. Leal a las fuerzas villistas y después a las carrancistas, se separó del movimiento con el grado de capitán para retornar a la fotografía en 1918. Durante cerca de un año fue empleado como fotógrafo por el diario constitucionalista *El Demócrata*, de Rafael Martínez —mejor conocido en el medio como *Rip-Rip*—; y posteriormente prestó sus servicios para *El Heraldo*, diario independiente, de Modesto G. Rolland.² Un rasgo característico de la prensa de la épo-

² Información reconstruida por medio de fuentes hemerográficas:

Véase *Revista de América* (mayo 1961); *Mañana* (mayo 1961); *Siempre! Presencia de México* (mayo 1961); *Impacto* (mayo 1961); *El Nacional, Diario al servicio de México* (mayo 1961); *Excelsior. El periódico de la vida nacional* (mayo 1961); *La Prensa. El periódico que dice lo que otros callan* (mayo 1961); *Novedades. El mejor diario de México* (mayo 1961); *Ovaciones. Diario*

ca, era no acreditar al autor de las imágenes impresas, de ahí que resulte difícil establecer con claridad qué tipo de fotos realizaba Díaz Reyna en su trabajo cotidiano.³

Probablemente Enrique Díaz se vio en la necesidad de consolidarse como fotógrafo independiente debido a las precarias condiciones de trabajo que sufrían los “reporters” —término usado en la época— contratados por los diarios: los salarios eran bajos, no había garantías laborales y existía un escaso reconocimiento a su labor profesional. A pesar de que emprendería una aventura poco común, el fotógrafo decidió abandonar su labor anónima en esos diarios nacionales e invitó a Fernando Sosa —un destacado fotógrafo de estirpe carrancista—, a colaborar con él. Dicha sociedad no duró más de un año, pero gestó el establecimiento del negocio de manera firme y tenaz.

Enrique Díaz alquiló un pequeño local ubicado en la céntrica calle de Donceles 56 “c”, y colocó un letrero en el dintel de su puerta donde con grandes letras se anunciaba:

Enrique Díaz,
fotografías de actualidad

A los lados del dintel solía pegar algunas fotos con retratos de destacados políticos o de escenas conmovedoras, con el propósito de atraer al público que pasaba por enfrente

de México (mayo 1961); *El Universal* (mayo 1961). Entrevistas con la señora 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. Además de otras fuentes de información gráfica y de historia oral, que actualmente conforman parte de la tesis doctoral de MONROY, 1997.

³ Por la carencia de datos autorales en las fotografías de las publicaciones para las que colaboró Enrique Díaz en esa época, no se pudo establecer el tipo de gráficas que realizó ni sus características particulares. Tampoco fue posible reconocerlas en el acervo fotográfico que guardó Díaz y que actualmente resguarda el Archivo General de la Nación, pues no se encuentran materiales que se puedan identificar como suyos y que a la vez fueran publicados por esos diarios. Esto no es de extrañar, toda vez que los materiales producidos por los fotorreporteros, por lo general, quedaban en el archivo propio de los diarios.

del reluciente negocio. Era un método publicitario casero y por demás, atractivo.

Para adecuar el lugar a sus necesidades de trabajo, oscureció y selló de toda luz la parte posterior del mismo, de tal manera que funcionara como laboratorio y cuarto oscuro. Fue en ese pequeño espacio donde se realizó durante varias décadas toda clase de mezclas químicas de hiposulfito, metol e hidroquinona, para dar paso a la creación de imágenes en plata sobre gelatina, tanto en su presentación de negativos como de positivos.⁴

Con la intención de dar un buen servicio separó la oficina del laboratorio y colocó unos anaqueles cuya función fue archivar de manera cronológica, temática y en ocasiones alfabética, los materiales —mismos que con los años llegaron a conservar en poco más de medio millón de negativos una parte sustancial de la memoria gráfica de nuestro país. Además, en la parte frontal de la accesoria, colocó un escritorio, instaló dos líneas telefónicas y unas sillas para recibir a clientes y amigos. Al fondo se podía leer un letrero que rezaba su innegable condición comercial: “Siempre anticipar la mitad del importe de su trabajo”.⁵

El decidido empresario de 24 años consideró que el centro de la ciudad de México era el lugar más adecuado para colocar su agencia motivado probablemente por varias razones: era el corazón de la metrópoli en la que se procuraba crear cierta estabilidad social, económica y política para el país en general; en esa zona confluían los poderes Ejecutivo y Legislativo, lo que significaba que una buena parte de las decisiones y acciones más trascendentes para la vida política nacional emanaría de ese eje creador y ejecutor; era el lugar ideal para dar servicio a diversas ediciones nacionales —como los periódicos *Excelsior* y *El Universal*— que se encontraban ubicadas en ese entorno. Además, era

⁴ Enrique Díaz dirigió la agencia desde 1920 hasta 1961, año en que murió. Posteriormente se hizo cargo de ella su socio Enrique Delgado, y al morir éste, en 1970, le dio continuidad Manuel García hasta 1980, año en que dejó de funcionar el servicio al público.

⁵ Véase AGN, ADDG.

el sitio más prometedor para un negocio de esta índole, pues los fotógrafos de gabinete habían hecho del lugar una tradición, y a él acudía todo tipo de personajes para retratarse. Finalmente, la elección de Díaz Reyna también pudo estar influida por la costumbre de vivir y convivir en ese barrio, que lo vio crecer y desarrollarse desde su más temprana juventud. Sea como fuere, lo cierto es que Díaz Reyna sabía que era necesario conservar un nexo y una cercanía imprescindible en ese entorno, si deseaba crear y mantener una fuerte presencia en el medio informativo.

Otros factores externos contribuyeron a que Enrique Díaz se consolidara como fotógrafo independiente en esos inciertos años veinte, en que todavía ardían los rifles y el olor a pólvora aún circulaba en el ambiente. El trabajo de reportero gráfico empezó a tener cierto auge, pues es necesario recordar que como producto de una alta tasa de analfabetismo en el país, el reportero estaba consciente de la importancia de la presencia gráfica en sus ediciones: “Debido a la aceptación que tuvieron desde 1900 los magazines, las revistas y los libros ilustrados con fotografías, se multiplicarían estimulados además por la importación de maquinaria europea”.⁶

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 interna-

⁶ REYES, 1980, p. 18.

cionales. [...] “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 las fotografías, y se convierten en grabados. Los lectores ven de bulto escenas de actualidad, tal como las vio el corresponsal”.⁷

Si bien es cierto que los diarios sufrieron serias carencias por la falta de papel y la escasez de recursos económicos producto de la situación nacional y de la guerra mundial, también las limitantes impuestas por las máquinas precedentes al rotograbado —en particular la prensa plana— impedían que las fotos tuvieran mayor impacto visual y capacidad informativa. Antes del uso de la rotativa, la calidad de las imágenes perdía mucha presencia, pues se observaban sólo tonos grises, sin contraste; los detalles se esfumaban, se confundían y sólo se apreciaban los objetos de mayor tamaño o volumen. La nitidez de la imagen no era perceptible, pues el grano al reproducirse se abría demasiado, lo que daba como resultado una pequeña deformación en los límites y contornos de las figuras; por ello los rostros permanecían muchas veces distorsionados o en el anonimato y la mayor parte de las veces era difícil identificar a los personajes si no aparecían los imprescindibles pies de foto.

Por lo general, se colocaban las fotografías en la primera plana de los diarios, y en ocasiones eran recortadas, encimadas o “compuestas” en una especie de “collage”, de tal manera que la mayor parte de las veces perdían su propio contexto. Este concepto editorial y visual de la imagen evitaba que las fotos tuvieran un discurso *per se*, de ahí que dependieran de las referencias textuales, por lo que su función estaba restringida a ser ilustraciones o meras compañías, de tal manera que su uso social se restringía a certificar el acontecimiento o la supuesta veracidad de las

⁷ *Arte Gráfico* (mar. 1922), pp. 7-8. Véase REYES, 1993, pp. 215-216.

notas informativas. Incluso, era tan limitada la reproducción fotográfica que la mayor parte de los diarios de fines de los años diez o principios de los veinte no incluyen imágenes más allá de las primeras planas, aunque ocasionalmente las más afortunadas abrían la primera plana de una segunda sección.⁸

HACIA UN ESTILO PROPIO

En esos primeros años de desarrollo profesional, Díaz Reyna acumuló una experiencia importante para su oficio, pues gracias al contacto directo con el ambiente periodístico detectó y reconoció algunas necesidades y usos sociales de la imagen; asimismo, aprendió las soluciones gráficas más comunes de la época. Gracias a su olfato de reportero gráfico empezó a desarrollarse en el medio, bajo el entendido de que las publicaciones solicitaban gráficas que tuvieran buena calidad tonal y adecuada presentación. Para ello Díaz, al igual que otros fotógrafos de la época, emprendió una búsqueda que le permitiera satisfacer esa demanda editorial con nuevas propuestas fotográficas e informativas.

Entre las preferencias compositivas e iconográficas de Enrique Díaz destacan los ángulos pronunciados, como es la toma desde arriba —conocida en el cine como “pica-das”—, que utilizó primordialmente —aunque no de manera exclusiva— para trabajar retratos colectivos, denotaba este tipo de preferencias compositivas desde épocas muy tempranas. Dos imágenes tomadas por Díaz en 1921, muestran ya esa predilección. Una de ellas es el “Concierto en el Ángel de la Independencia” (ilustración 2), durante los festejos por el Centenario de la Consumación de la Independencia, y la otra es un “Concurso de taquimecanogra-

⁸ *El Demócrata. Diario constitucionalista, político e informativo* (1914-1926); *Excelsior. El periódico de la vida nacional* (1919-1920); *El Heraldo de México. Diario Independiente* (1919-1923), y *El Universal. El gran diario de México* (1918-1920).

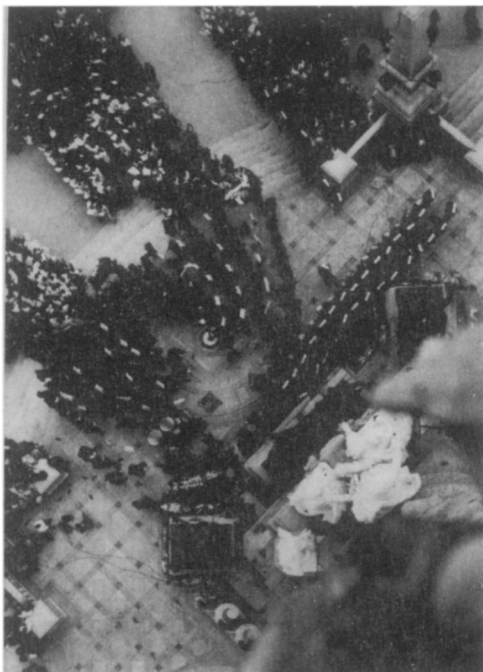


Ilustración 2.
 “Concierto
 en el Ángel de
 la Independencia”,
 AGN, *Enrique Díaz*.

fía de *Excelsior*”, realizado en el interior del Palacio de Minería. Este aspecto compositivo le dio un toque distintivo a la imagen ya que se presentaba como una manera muy distinta de captar la realidad. Díaz Reyna lo utilizó constantemente en su obra gráfica, sobre todo cuando se trataba de fotografiar grandes grupos, a los que procuraba tomar desde una perspectiva superior, y con ello creaba líneas geometrizadas que dinamizaban las representaciones. Es posible observar lo anterior en sus tomas de desfiles: los oficiales del Primero de Mayo, los militares de septiembre y los deportivos de noviembre, pues recurría a esta solución para imprimir un aspecto estético a la nota informativa del acto.

Otro notable interés compositivo del fotorreportero Díaz aunado al anterior, es la manera en que bajaba la cámara casi a ras del piso para tomar a determinados perso-

najes; así abordaba uno de sus temas favoritos: los niños, quienes gracias a ese tipo de encuadres se engrandecían al cobrar una dimensión mayor a la normal. Este recurso fue utilizado con frecuencia por el cine soviético —recorremos esas tomas de los obreros engrandecidos gracias a las “contrapicadas”—, elemento formal que también Díaz Reyna desarrolló en los años veinte y que se permeó a lo largo de su obra posterior. Como ejemplo de ello están las fotografías que tomó 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, imagen que subraya las condiciones en las que llegaron esos pequeños a nuestro país. Asimismo, aquella otra que publicó en portada la revista *Hoy* del pequeño niño “gaviota” —como eran nombrados los “cuidacoches” en los años treinta—, que deja testimonio de las condiciones de vida que sufrían esos pequeños en ésta, que era la ciudad más transparente del mundo (ilustración 3).

Este tipo de encuadres de “picada” y “contrapicada” fueron utilizados en las películas del expresionismo alemán, en las soviéticas, e incluso en las estadounidenses de los años veinte, así como la modificación del espacio compositivo por medio del rompimiento de la perspectiva tradicional, de un acentuado claroscuro, y de gestos acusados, que imponían una nueva forma de discurso gráfico. Tales elementos se pueden encontrar en cintas alemanas como *El gabinete del Doctor Caligari*, *El Golem*, *Metrópolis* y *Fausto*, las cuales se exhibieron en México entre 1921-1929.⁹

Un ejemplo del buen cine que el público vio cerca de 1924 fue *El nacimiento de una nación* (Estados Unidos, 1914) de David Wark Griffith, genio de la cinematografía que impuso un estilo en la realización fílmica mundial. Fue a fines de los veinte cuando llegaron a México las cintas que se producían en la entonces Unión de Repúblicas Socia-

⁹ Para comprender con mayor profundidad las propuestas del cine expresionista alemán es importante consultar la obra de BÁLAZS, 1978, y de EISNER, 1988. Sobre el cine mexicano véase REYES, 1993.



Ilustración 3.
“Una gaviota.”
Hemeroteca
Nacional.

listas Soviéticas, gracias a su embajadora en nuestro país: Alejandra Kollontay. De esta manera el cine socialista también vino a mostrar una visión distinta y a legarnos otra vertiente de apreciación. Las películas se proyectaron entre 1927-1928 en la ciudad de México y entre ellas figuraban: *La Madre* (1926) de Pudovkin y *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928), de Eisenstein.¹⁰

En todas estas películas se puede corroborar la pretensión de capturar las imágenes desde puntos de vista poco convencionales proponiendo cambios sustanciales en la imagen. Sin embargo, vale la pena hacer notar que las primeras imágenes de factura de Díaz en las que se detecta esta intención son un poco anteriores a la llegada de dicha cinematografía de vanguardia a nuestro país, lo que confiere un fuerte acento modernizador a sus propuestas foto-

¹⁰ MIQUEL, 1995, pp. 179-180.

gráficas, mismas que evidentemente se vieron reforzadas y, según es posible observar en su obra posterior, se incrustaron como parte de sus bagajes cultural y visual.

Un aspecto gráfico que sobresale en la obra de Enrique Díaz es la manera en que retrataba a los personajes, pues lograba imponentes acercamientos, sin agregar contexto alguno, sólo subrayando las características faciales y la mirada directa a la cámara. Sin lugar a dudas, estas imágenes crean una relación muy peculiar, una triada entre fotógrafo-modelo-lector, la cual, aun a la distancia de más de medio siglo de realización, tiene un efecto ambiguo: perturbador y atractivo, el cual no se había desarrollado con anterioridad en la prensa mexicana.

LAS NOTAS GRÁFICAS

Desde principios de siglo, con el desarrollo de la prensa ilustrada mediante el procedimiento de la fotomecánica, los diseños gráfico y tipográfico se transformaron impulsando la apertura de nuevos espacios editoriales para las fotografías, que remplazaron rápidamente a los grabados y a las litografías de las páginas de las publicaciones.

Ese cambio sustancial en la reproducción de las fotografías benefició a los trabajadores de la cámara, pues amplió su mercado de trabajo y les permitió realizar otro tipo de representaciones, que poco a poco fueron supliendo la estética decimonónica que había impregnado al fotorperiodismo hasta ese momento. Esto, aunado a los constantes avances que experimentaron los materiales fotosensibles, la óptica y las cámaras, abrió nuevas posibilidades temáticas y formales de realización¹¹ de 1894, año en que se fundó *El Mundo Ilustrado*, pionero de la prensa “mediotono”, a los años veinte en que apareció la técnica del rotograbado.

El género de fotorperiodismo que prevalecía en ese periodo era el de la “nota gráfica”,¹² creado y desarrollado

¹¹ Véase TAUSK, 1978.

¹² Los géneros de la nota gráfica, del fotorreportaje y del fotoensayo

a la sombra de la prensa ilustrada del porfirismo y que, solía condensar en una sola imagen, de manera sintética y significativa la información alusiva a algún acontecimiento. La importancia de una buena realización de las notas gráficas estriba en que los lectores o espectadores puedan verificar, conocer, certificar o identificar la noticia por medio de una sola representación, en forma directa y llana. Este género se desarrolló desde el porfiriato, pero durante la Revolución y la posrevolución se distinguió por los temas que capturó.¹³ El fotógrafo, con las limitantes y capacidades técnicas propias de su equipo, debía congelar en una fracción de segundo y en una sola representación la más acertada, nítida, explícita y espontánea información referente a un acontecimiento irrepetible. Enrique Díaz, si quería hacerse de un lugar en el medio editorial, tenía como tarea prioritaria desarrollar esa capacidad de síntesis fotográfica, para lo cual le era indispensable conocer y aprovechar al máximo los nuevos materiales con los que podía aprehender las imágenes.

Los trabajos de Díaz sufrieron una crucial transición en su forma de realización a lo largo de su primera década de labores, pues es notorio un cambio conceptual y estético profundo en las notas gráficas que publicaba en revistas de tipo familiar. En la revista *El Hogar*, dirigida por Emilia Enríquez de Rivera —mejor conocida en el medio como Obdulia—, trabajó Díaz Reyna la sección: “Información gráfica” en 1919, cuyo nombre cambió para 1920 a “Gráficas de la quincena”. Tomó fotos de algunos acontecimientos de tipo social, como las bodas, reuniones y banquetes especiales, entre otro tipo de festejos. También reprodujo allí gráficas alusivas a los hechos políticos más destacados de la semana, como algunas actividades del presidente o de otros políticos sobresalientes.

son una propuesta de análisis para el estudio del fotoperiodismo mexicano. Véase MONROY, 1997.

¹³ Notables ejemplos de lo antes mencionado podemos ver en LARA KLAHR, 1985.

En las imágenes publicadas por dicha revista se observa que los participantes, colocados ante la cámara en una o varias hileras, posan inmóviles; sus gestos y actitudes se detienen aparentando espontaneidad, pero es evidente la falta de ésta. En la fotografía que tomó Díaz del certamen organizado por *Excelsior* en 1919, y que se publicó en la revista de Obdulia,¹⁴ apareció más de una veintena de jovencitas concursantes, sentadas ante sus respectivas mesas, y cuyos ojos habían sido vendados por el jurado para someterlas a prueba. Encima de la representación colocaron, a modo de *collage* pegado, el retrato individual de la “niña Lugo, que ha llamado la atención en el concurso de mecánógrafas por su prodigiosa rapidez y corrección”, quien posó para Díaz bocetando una pequeña y socarrona sonrisa. Un gran moño en la cabeza enmarca con mayor precisión su juventud, pues no debe rebasar los quince años. En este caso aparece el retrato colectivo como marco individual, y aunque se permea el estilo estereotipado e hierático en las otras jovencitas, ese detalle de organización espacial y de individualización de una de las concursantes le da una referencia directa, personalizada y diferente de las demás. Es en este tipo de elementos donde se encuentran los signos de transición gráfica que Díaz Reyna empezaba a manejar, provistos de un acento especial, nítido y jocoso, que bocetaban el estilo y la manera de realización que serían característicos de la obra del fotorreportero con el devenir de los años.

En otras revistas de tipo familiar y comercial para las que trabajó durante los años veinte es posible observar otras modificaciones que implantó en su obra. Es el caso de las publicaciones patrocinadas por los miembros de la colonia española radicada en México, quienes para mantener un lazo de unión, editaban publicaciones que contenían información sobre sus actividades económicas, sociales, deportivas y culturales. En *El Día Español* (1921-1922), *Acción Española. Órgano oficial de los Centros de Unión Montañesa y Gallego de México* (1924-1925) y *La Gaceta del Espec-*

¹⁴ *El Hogar* (nov. 1919).

tador (1928), Díaz Reyna elaboró diversas gráficas que ilustraban sus páginas.¹⁵ Sobre todo destacan las imágenes de tipo publicitario de las tiendas de muebles, ropa, telas y zapatos, entre otras, que realzan el aspecto comercial que tanto caracterizaba a esa comunidad de inmigrantes.¹⁶

Las fotografías muestran el interior de los locales, destacando la limpieza, el orden y la buena presentación de los productos que se venden e incluyendo el elemento humano, pues aparecen las imágenes del propietario, los trabajadores e incluso los clientes, en un aparente afán de brindar por medio de esa representación la confiabilidad y eficiencia necesarias. Como era costumbre, los empleados y el dueño dirigen el rostro hacia la cámara, y el propietario 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. Los pies de foto subrayan las cualidades que la representación refuerza indiscutiblemente:

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.

¹⁵ Las fechas corresponden a los años en que (según mis investigaciones) Enrique Díaz prestó sus servicios para esas revistas. Gracias a una minuciosa comparación de las imágenes publicadas en las revistas de la época, con los negativos resguardados en el Archivo General de la Nación del Fondo Fotográfico *Enrique Díaz, Delgado y García*, se determinó cuáles fueron realizadas por el fotógrafo para esas revistas.

¹⁶ Véase LIDA, 1994, pp. 25-51.

El pie de foto ilustra:

Un aspecto del magnífico Salón 'La Reforma' Esquina de Bolívar y 16 de Septiembre, México. D. F.

Santiago Gutiérrez. Propietario.¹⁷

De esta manera es posible verificar que valiéndose de las leyendas y de las notas gráficas se procuraba apoyar las cualidades de eficacia, pulcritud y seriedad de los comercios. Estas imágenes aún no subrayan una condición visual diferente al resto de las publicadas, aunque sí es posible constatar que el fotógrafo estaba incorporándose al mundo publicitario de la mejor manera posible, con un amplio manejo técnico —pues no se ven deficiencias en la toma a pesar de la escasa luz del interior de las tiendas. Es posible advertir que en ese momento presenta soluciones formales que se convirtieron en una fórmula establecida para la época. Lo notable de estos materiales es que hacen evidente el hecho de que Díaz Reyna empezaba a tener mejor dominio de su técnica de realización, y desarrollaba la capacidad de interactuar con sus personajes en la escena.

La tenacidad y dedicación del reportero tuvieron su recompensa, ya que para 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".¹⁸

Este tipo de propaganda le proporcionó mayor movilidad y prestigio en el medio, ya que no hay que olvidar que en

¹⁷ *Acción Española* (ago. 1925).

¹⁸ *Acción Española* (oct. 1925). 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.

esta época estaba impulsando su agencia fotográfica —giro que, por cierto, era poco común en la ciudad de México—,¹⁹ y para ello era necesario volverse competitivo y abrir el mercado de trabajo con mejores, 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.

Y aparentemente así fue, pues en ese mismo año de 1924 empezó a colaborar con una revista estadounidense de espectáculos, que hispanizada se vendía en México y otras partes de Latinoamérica: *Cine Mundial*. En la sección llamada “Crónica Gráfica de Méjico” escrita por Epifanio Soto e ilustrada con fotos de espectáculos, a pesar de que no aparecen los créditos autorales, fue posible localizar algunas imágenes correspondientes a Díaz Reyna.²⁰ Destacan las notas 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 en la mayor parte de ellos posaron jocosas y alegres. El fotorreportero solía colocarlas en fila, haciendo alguna clase de pasito con las piernas enlazadas o estiradas a compás; sujetándose de la cintura y coqueteando con sus boquitas sonrientes, miraban directo a la cámara. En algunas representaciones se puede advertir la penuria de las condiciones del lugar, por los desgastados telones o la sencillez y pobreza de los vestidos y los trajes. Algunas modelos tratan de engalanarse y otras de realizar gestos chuscos.

¹⁹ Como antecedente de las agencias que vendían fotografías desde el siglo XIX, está la Sonora News Co., la cual aprovechaba la red ferroviaria creada en el porfiriato, para distribuir diversas mercancías. Véase MONTELLANO, 1994, pp. 26-27. Asimismo, desde 1911 Agustín Víctor Casasola inició el funcionamiento de una agencia, la cual se consolidó en 1914 en la ciudad de México. Véase REYES, 1983, p. 126, y LARA KLAHR, 1984, pp. 39-42.

²⁰ También se trabajó con el método comparativo y estilístico para cotejar las fotos publicadas contra material del acervo de Díaz, Delgado y García en AGN, ADDG y se logró identificar varias imágenes representativas de su estilo. Un ejemplo claro de ello, se aprecia en la foto de los bailarines de la compañía de Ana Pavlova con escenografía realizada por Adolfo Best Maugard. Véase *Cine Mundial* (jul. 1925) y AGN, ADDG, subcaja 24/1; *Cine Mundial* (sep. 1925) y AGN, ADDG, subcaja 3/9; *Cine Mundial* (dic. 1925) y AGN, ADDG, subcaja 3/10 y 3/11.

En *Cine Mundial* y en *La Gaceta del Espectador* (1928), Enrique Díaz empezó a exhibir sus diferencias originales en la composición, los encuadres, sus tratamientos formales, algunas distinciones temáticas, pero sobre todo en esa forma peculiar que desarrolló para interactuar con sus modelos. En las imágenes se aprecia un ángulo diferente de toma, pues en el caso del retrato individual, el fotógrafo solía resaltar la mirada dirigida a la cámara, al colocarse justo a la altura de los ojos de sus modelos. Asimismo, destacan sus representaciones porque al buscar un ángulo poco común para la época, colocando la cámara al ras del piso, generaba una interacción más dinámica y participativa de los personajes. Otro aspecto relevante que caracterizó su obra durante toda su vida profesional y que le confirmó un estilo diferente del resto de sus contemporáneos, fue la constante presencia de un agudo y perspicaz sentido del humor en su obra gráfica.

Es, al decir de Adolfo Sánchez Vázquez:

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”.²¹

Ese carácter amable y juguetón que prevalecía en su vida privada trascendió a la profesional y tiñó su obra con un velo distintivo de humor, lo cual le dio un estilo particular y rubricó su obra, pues logró fotografiar a los más diversos personajes en actitudes frescas, directas y encantadoras. Para lograr esas tomas 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, naturales y poco formales saliéndose del orden preestablecido. Esta manera de creación de imágenes fue totalmente diferente tanto de sus antecesoras, las decimo-

²¹ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1992, pp. 231-233.

nónicas, como también de sus coetáneas posrevolucionarias, y Díaz la supo explorar y aplicar con gran maestría en su obra posterior.

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; 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 contó la mayor parte de las veces con la colaboración de sus personajes, quienes accedían a colocarse en diversas poses y actitudes. Estos elementos contribuyeron a enriquecer su trabajo y su importancia en el medio.

Es importante resaltar que al principio de su carrera partió de elementos formales muy parecidos a los que empleaban otros fotógrafos de su época, y paulatinamente fue aplicando algunas diferencias gráficas, que aunque pueden pasar inadvertidas para el espectador, con el tiempo y un cierto entrenamiento visual es factible ir reconociendo, y que constituyeron los elementos que conformaron parte de sus preferencias iconográficas a lo largo de su carrera.

Es necesario subrayar que muchas temáticas trabajadas por Díaz en esos años formaban parte de las imágenes reproducidas en los estudios fotográficos desde el siglo anterior, las cuales habían heredado una buena porción de estereotipos formales de la pintura.²² Sólo que en ese momento empezaban los fotógrafos a romper los intramuros del gabinete para salir a la calle, aprovechando las ventajas de contar con mayor fotosensibilidad en los materiales, mejor luminosidad en las lentes y el recurso del flash para captar los acontecimientos en condiciones lumínicas poco favorables. En ese momento se observan ya cambios sustanciales, que van desde el tipo de los sujetos fotografiados

²² Para más información al respecto, véase AGUILAR, 1996, y MASSÉ, 1993.

como las poses, las actitudes, los objetos, los temas y contextos novedosos y distintos, por lo que los trabajadores de la lente transformaron necesariamente su manera de capturar las imágenes. Todavía faltos de experiencia, los nuevos fotoreporteros salían por primera vez del gabinete, mientras que aquellos que se formaron en el calor de los balazos emprendían una búsqueda gráfica diferente, nacionalista y moderna.²³

Durante aquellos años veinte, la actitud de los fotógrafos no se vio modificada gratuitamente, sino forzada por las necesidades de los editores, quienes requerían que la imagen periodística documentara los acontecimientos en su tiempo y lugar. También los editores de periódico necesitaban que se captaran diversos aspectos de la vida privada y pública. Las colonias extranjeras en México, como la española, la judía y la libanesa, fueron muy afectas a difundir sus actividades y a mantenerse en contacto por medio de sus publicaciones. De esta manera se daban a conocer entre los miembros de la comunidad los más diversos aspectos sociales, políticos, deportivos y culturales que ocurrían entre sus miembros. Así documentaban, mantenían y registraban su vida de inmigrantes. Estas imágenes publicadas por las revistas dieron pie a que también empezara a modificarse el interés, la forma y el valor de apreciación del público respecto a las fotografías. A diferencia de las actitudes decimonónicas o de principios de siglo, cuando retratarse en el estudio era un acto social y un rito protagónico importante al que se acudía con esa clara intención,²⁴ en el caso que nos ocupa la fotografía volvía a convertirse una vez más en un acto de difusión de un festejo o conmemoración, recreado en su contexto particular.

Como antaño, la actitud de los personajes frente a la cámara también se vio modificada por la presencia de los reporteros gráficos, quienes ahora se presentaban en los diversos actos sociales. En las fiestas y reuniones aparecía un

²³ Como referencia véase MONROY, 1987 y 1993.

²⁴ Existen algunos trabajos que tratan sobre este particular. Véase CANALES, 1980 y FREUND, 1976.

personaje con un gran aparato, que pedía al público su colaboración para permanecer inmóviles durante algunos segundos. La labor del reportero volvió a consistir en vencer a los comensales, pero por lo que se puede apreciar en las imágenes de Enrique Díaz, ello no era para él una ardua tarea. Por el contrario, la mayoría de las veces hay una enfatizada colaboración, pues al saber que sus rostros aparecerían entre las páginas de alguna revista o periódico, los personajes transformaron su conciencia y también la sensación de intimidad que los retratos fotográficos de gabinete habían promovido por más de ocho décadas; con el cambio tecnológico y la posibilidad que brindó la maquinaria para imprimir las imágenes con una gran calidad tonal, de multi-reproducir los detalles y de brindar una amplia circulación nacional, se dio paso a una sorpresiva posibilidad de trascendencia de la memoria familiar a la memoria pública.

En muchos retratos que realizó Enrique Díaz en los años veinte, es evidente que los personajes solicitaron al reportero gráfico que captara ese momento en un afán de registro particular, pero ahora con una intención documental, estética y novedosa en la manera de realización. En estas imágenes se vislumbran claramente los elementos informativos que empezaba a crear, procurando autocontextualizar las imágenes y permitiendo que tuvieran un discurso propio. Captaba las gráficas familiares, en su entorno procurando compaginar su intención reporteril con la necesidad expresa de hacer de ese documento un recuerdo trascendente, de ahí que sea posible encontrar en el acervo de Enrique Díaz, imágenes de acontecimientos privados, que seguramente no tenían la intención de ser publicados. Así las fotos de las familias en las primeras comuniones, quince años, bodas, fiestas de disfraces y festejos infantiles, entre otros, obedecen a una concepción diferente tanto en el aspecto documental como en el estético. El interés del reportero gráfico no sólo era cubrir la noticia, sino también resolver las imágenes con una forma gráfica muy distinta a sus antecesoras.²⁵

²⁵ Véase las fotografías reproducidas en *Bailes y Balas*, que pertenecen al AGN, ADDG.

A diferencia de antaño, no se percibe la intención del reportero de presentar obras de arte, sino la de realizar un buen retrato y permitir que los modelos manifestaran, con sus actitudes o gestos, una relación más cercana a su propia identidad. El hecho de que emplee sus instrumentos técnicos de manera distinta a sus coetáneos para captar las imágenes, hace de estos materiales algo realmente extraordinario. Los payasos, los niños, las novias, los abuelos: todos ellos encontraron en esa cámara 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.

Una peculiaridad del trabajo de Enrique Díaz es la manera en que hace que confluyan dos grandes vertientes fotográficas. La nota informativa de algún suceso y el retrato —como medio de identidad social—, el cual se venía representando desde el siglo anterior. Ambas corrientes se fusionan en sus imágenes, de tal manera que el reportero, al realizar sus notas gráficas, les adjudicaba una individualización particular. Paulatinamente desarrolló esta atractiva y sólida propuesta visual, que encontró importantes oportunidades de presentación y su consolidación en las portadas de las revistas para las cuales trabajó después de los años veinte. Tal es el caso de la revista *Todo*, en cuyas portadas Enrique Díaz logró colocar imágenes representativas del momento, que contenían algún elemento chusco o de gran actualidad. Un ejemplo es la imagen del diputado potosino Aurelio Manrique, quien aparece en la fotoportada de la revista, captado en el momento en que lanzaba un airoso discurso. La nota gráfica muestra el furor y la pasión con las que actuaba este destacado político mexicano, y el innegable énfasis en su actitud, captado de manera muy acertada por la cámara de Enrique Díaz. Asimismo, enfocó al joven y guapo actor de cine estadounidense Clark Gable en calcetines, quien sonriente se dejó fotografiar por la gran cámara Graflex, sin intimidarse ni molestarse por la presencia del fotorreportero.²⁶

²⁶ Véase *Todo* (oct. 1933 y oct. 1935).

En *Todo* (1933-1937) Díaz Reyna y asociados colaboraron durante varios años; lograron encontrar allí una fuente de muchas satisfacciones laborales, y una motivación para madurar su estilo, ampliar sus perspectivas y emprender una forma gráfica muy atractiva para la época. Años más tarde continuó ese género de notas gráficas en *Hoy*, donde aparecieron las contundentes fotoportadas con retratos de personajes destacados de la época, por lo general captados por la cámara en actitudes desenfadadas, sonrientes y participativas. La toma que Enrique Díaz realizó del actor cómico Roberto Soto, donde la cámara lanzó un gran acercamiento al rostro visto casi de frente. En la imagen se puede apreciar una gran y desenfadada sonrisa lanzada al fotógrafo y la mirada fija a la cámara. Díaz encuadró un ángulo bajo y obtuvo como primer plano extraordinario el rostro del actor, enmarcado por su enorme papada. Es aquí donde el fotógrafo no perdona el detalle fuerte y chusco de un personaje, y lo convierte en un elemento absolutamente irreverente, en total complicidad y concordancia con su modelo, obteniendo una gran fuerza en el comentario visual debido al ángulo elegido por el autor del documento (ilustración 4). Son este tipo de imágenes las que aún ahora sorprenden y atraen al lector de *Hoy*, porque ampliadas al tamaño tabloide hacen que los rostros resulten mayores que el tamaño natural, lo que les confiere una innegable contundencia visual.²⁷

También para la revista *Hoy* trabajó la nota gráfica política o social en algunas secciones que incursionaban en la vida nacional. Es el caso de aquella que fue acompañada por diversos artículos de opinión, o secciones —supuestamente anónimas—, como “La Semana Pasada”, que tan brillante y agudamente escribía Salvador Novo, y en la cual aparecían constantemente las fotografías de Enrique Díaz ilustrando los audaces comentarios semanales del escritor.

Ese tipo de revistas para los cuales trabajó Enrique Díaz, después de los años veinte, coadyuvó para su desarrollo profesional, como se verá en seguida. En una especie de

²⁷ *Hoy* (18 jun. 1938).



Ilustración 4.
“El Panzón Soto.”
Hemeroteca
Nacional.

correlatoria entre las necesidades editoriales y la posibilidad de satisfacerlas gráficamente, Díaz se ganó un lugar importante en el medio, y logró abrir nuevas vertientes de trabajo y de realización.

EL FOTORREPORTAJE

Mientras Enrique Díaz satisfacía la demanda de trabajo para las revistas de tipo familiar y de espectáculos por medio de las fotografías informativas, sintéticas y oportunas de los diversos sucesos, también estaba elaborando otro tipo de imágenes, seguramente con el afán de ampliar su campo de acción y tener mayor incidencia en el mundo editorial. Encauzó la experiencia adquirida en los diarios al captar los acontecimientos de tipo social y político de la época, pero requería que sus imágenes fueran publicadas

en algún medio del tipo. Los periódicos de la época, contaban, por lo general, con sus fotógrafos de planta, o bien tenían a sus fotógrafos especializados en ciertos temas. Es el caso de Fernando Sosa, antiguo socio de Enrique Díaz, quien colaboraba para *Excelsior* de manera permanente y de Vallejos y Ballesteros, que laboraban para *El Universal*. En cambio, diversos miembros de la familia Casasola estaban contratados por *Excelsior* y por *La Prensa*, entre otros, para reportar imágenes cotidianamente. Enrique Díaz aún no lograba colocarse en estos diarios como colaborador; sólo lo empleaban ocasionalmente.²⁸

Para muestra un botón gráfico, en el que Enrique Díaz se dedicó a cubrir lo referente a la inconformidad de los católicos en la ciudad de México entre 1926-1929. Díaz y asociados captaron, en más de 200 negativos, diversos acontecimientos relacionados con el culto católico en esta ciudad, que a la postre conformaron un fotorreportaje minucioso sobre el conflicto Iglesia-Estado. Reportaron todo tipo de escenas tanto desde la perspectiva católica como la del gobierno. Aunque sus imágenes muestran más simpatías por el aspecto político que por el religioso, no se detuvo y no creó imágenes abiertamente tendenciosas: procuró ser informativo. En este material es posible apreciar una forma más dinámica de aprehensión de la noticia, a partir de la creación —consciente o no— de una secuencia histórica.²⁹ En las imágenes aparecen la destrucción de los templos y los ritos realizados clandestinamente en casas particulares, así como los atentados que sufrió Álvaro Obregón y los sucesos relacionados con su campaña política a favor de su reelección presidencial en 1928. En el acervo gráfico de Enrique Díaz aparecen fotografías de lo que más tarde se convertiría en una apasionante historia nacional, pues este entreabierto enfrentamiento derivó en el conocido magnicidio del ya entonces electo general Obregón, concluyendo con el juicio de quienes fueron considerados los principales protagonistas de esta historia: José de León

²⁸ Para mayor información véase MONROY, 1997, pp. 201-280.

²⁹ AGN, ADDG, subcaja 16/16.

Toral y la madre Conchita. Así, Díaz Reyna captó dos historias paralelas que finalmente convergieron de manera inesperada. La historia del movimiento católico opositor a la aplicación estricta de la Constitución de 1917, y la historia política de una reelección que también modificó los preceptos básicos de la misma Carta Magna, cuyo desenlace derivó en una trágica nota roja (ilustración 5).



Ilustración 5. “Tiro de gracia a José de León Toral”, AGN, *Enrique Díaz*.

El cúmulo de esas imágenes es representativo del estilo que Enrique Díaz empezó a desarrollar con el afán de cubrir la información. Es mediante esas secuencias gráficas con lo que subraya su condición de reportero y con lo que perfila un género distinto al que venía realizando: “el fotorreportaje”. Este género se diferencia de la nota gráfica por el hecho de que presenta la secuencia gráfica de un acontecimiento dado, no importa la larga o corta duración del mismo, sino la calidad de seriación de sus imágenes, que en caso de ser publicadas por lo general van acompañadas de un texto. Es importante subrayar que estos géneros fotográficos aún prevalecen y coexisten en el fotoperiodismo, aun-

que “los términos reportaje fotográfico, secuencia fotográfica y ensayo fotográfico se utilizan sin una definición clara”.³⁰ En este caso se logró establecer y destacar su evolución, tránsito y diferenciación en la conformación de un género a otro gracias a 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 observé que Enrique Díaz fue uno de los pioneros de este tipo de manifestaciones fotográficas, de ahí que resultara muy ilustrativo el estudio de su labor profesional. La apertura de sus imágenes a esos diversos géneros fotoperiodísticos, su dominio técnico y su interés por los temas políticos y sociales rindieron importantes frutos, pues para principios de la década de los treinta fue llamado a colaborar en una nueva revista al lado de un experimentado político liberal, revolucionario, antirreeleccionista convencido, ingeniero de profesión, periodista de corazón, conocido por haber fundado *El Universal* en 1916. Era Félix F. Palavicini, en quien Enrique Díaz encontró suficiente apoyo para realizar nuevas propuestas gráficas, pues el conocido tabasqueño asignó un lugar fundamental a las imágenes en su nueva revista, *Todo*. Muy al estilo estadounidense, las páginas de la publicación incluían temas familiares, políticos, sociales y algunos comentarios y artículos de opinión. Esto no era de extrañar, si se considera que Félix F. Palavicini regresaba de la ciudad de Nueva York, Estados Unidos, de un autoexilio obligado, cuando decidió fundar su nueva aportación editorial.

Desde una perspectiva liberal de centro derecha, las páginas de *Todo* también presentaban el gusto por los espectáculos con tintes estadounidenses. El apoyo de su editor fue definitivo para que Enrique Díaz desarrollara en esos años un estilo versátil, con un agudo sentido del humor, y crea-

³⁰ Véase SCHÖTTE, 1982, pp. 272-277.

ra atractivas y sintéticas imágenes. Ahí logró desarrollar más su estilo de fotorreportaje el cual le abrió la puerta para continuar su vida profesional en otras revistas, que empezaron a perfilar sus intenciones gráficas desde una perspectiva más politizada y comprometida con sus ideales profesionales.

Fueron los periodistas, también tabasqueños, Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, con quienes Enrique Díaz concretó su visión modernista e innovadora de la fotografía de prensa mexicana. La transición del periodismo textual al gráfico tuvo un fuerte asentamiento cuando los primos Llergo decidieron fundar su revista *Hoy*, cuya intención primordial era brindar a la fotografía un lugar prioritario y fundamental en la publicación, lo cual quedaba por demás manifiesto en el subtítulo de *La revista supergráfica*.

En *Todo* ya se habían presentado modificaciones importantes en lo que respecta a la parte gráfica, pero fue con *Hoy* donde cobraron una trascendencia mayor para el fotorreportismo mexicano de aquellos años. El escritor y periodista Edmundo Valadés, quien a los 22 años de edad inició en esta revista su exitosa carrera, dijo al respecto:

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.³¹

³¹ Entrevista realizada al señor Edmundo Valadés el día 1º de febrero de 1994 por Rebeca Monroy Nasr, en sus oficinas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

En cuanto al diseño editorial, los primos Llergo introdujeron una novedad en la época, ya que en efecto se propusieron usar el tamaño tabloide (35 × 26.5 cm) —mismo que un año antes había presentado la revista *Life* en Estados Unidos—, y que en aquel momento resultó ser una verdadera innovación en nuestro país. Ese formato, con una imagen publicada a toda página en la portada, resultaba muy atractivo, de tal manera que la inserción de un retrato, como se dijo, aparecía en una escala mayor al natural, con lo que se presentaban fotografías muy contundentes. Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo mostraron una apertura ideológica a diversas corrientes de la época, incluso antagónicas, en un afán de conciliar los opuestos. Desde el centro-derecha procuraban hacer un periodismo crítico; para ello se apoyaban en los articulistas y fotógrafos. Con una gran fuerza visual crearon importantes artículos de fondo y de análisis, y utilizando además el ingrediente extra de un peculiar sentido del humor, no sólo impactaron el mercado editorial del momento, sino que generaron una presencia moderna y distintiva que incluso llegó a trascender su propia época.

Fue en esos años cuando se concretó la “época de oro” de Enrique Díaz, pues inevitablemente con el apoyo, amparo y motivación por parte de sus editores, surgió una complicidad en sus respectivos oficios. Sus intereses ideológicos coincidían y sus intenciones gráficas eran muy parecidas. Enrique Díaz quería hacer de las imágenes un discurso propio y los Llergo deseaban que éstas tuvieran un lugar prioritario en la revista. Así, era necesario satisfacer de la mejor manera esa necesidad para que la imagen brindara información *per se*, sin el auxilio de los textos, y que además de acompañar algún artículo o ensayo lo ampliara y contribuyera manifestando su propio punto de vista u opinión. Una manera clara de evaluar esta apertura, es advertir el hecho de que los periodistas tabasqueños destinaron páginas enteras al uso de las imágenes con sólo pequeños pies de foto referentes a los acontecimientos, lo cual daba más presencia a la representación.

Es en la revista *Rotofoto* donde este interés de José Pagés Llergo por la imagen llega a su punto más destacado. Publi-

cada semanalmente desde mayo de 1938, no logró llegar siquiera a sus primeros doce números, pues la agudeza de su sentido del humor para tratar a los políticos, artistas, intelectuales, y todo género de personajes, en la forma que consideraran pertinente los fotógrafos o los editores, quedaba impresa en sus páginas y les acarreó serios problemas. Es el ejemplo más característico de lo que podría ser una caricatura politizada vista desde la lente de la cámara, pero con un claro punto de fuga: el cardenismo. Por ello entre sus páginas aparecieron constantemente el presidente y su equipo de trabajo, en diversas faenas, desde aquellos como el diputado Ezequiel Padilla que decidía “aferrarse al hueso” comiendo un taco, hasta el atrevimiento de publicar las fotografías de Cárdenas, Ávila Camacho, Marte R, Gómez y demás miembros del gabinete en calzoncillos nadando en el río.³²

Si bien en el equipo de trabajo de *Rotofoto* figuraban fotógrafos de la talla de los reporteros Casasola, Luis Farías, Enrique Delgado y Luis Zendejas, fue Enrique Díaz quien por diversos motivos se convirtió en el hijo favorito y estelar. Uno de los primordiales fue el hecho de que Díaz logró llegar a San Luis Potosí en los primeros momentos de la sublevación del ex general Saturnino Cedillo contra el presidente Lázaro Cárdenas.³³ Realizó una gran variedad de secuencias gráficas que abarcan varios aspectos de la contienda: inicialmente fotografió la participación presidencial y de su comitiva al momento de su traslado al estado potosino; después captó con la cámara a las fuerzas rebeldes en el momento de su rendición, así como las demostraciones de poder y fuerza de los militares por vías terrestre y aérea; asimismo, las reacciones de la población campesina de la zona ante la embestida del Estado y ante los rebeldes vencidos. Todas estas imágenes constituyeron valiosos documentos con una gran calidad estética, que conformaron un valioso fotorreportaje, rematado con la entrevista

³² Véase *Rotofoto* (mayo 1938).

³³ Sobre el levantamiento del ex general Saturnino Cedillo y sus consecuencias véase ANKERSON, 1994; COLLADO, 1982; FALCÓN, 1984; FERNÁNDEZ Y MARRÓN DE ANGELIS, 1938; MARTÍNEZ ASSAD, 1990, y MEYER, 1976, pp. 111-199.

exclusiva que concediera Saturnino Cedillo a Enrique Díaz en algún lugar de la sierra potosina.³⁴ Las fotos reflejan aquel momento en que se veía abatido, sin mayor poderío, enfermo y con pocos hombres a su disposición (ilustración 6). Esa exclusiva le valió a Díaz un gran prestigio en el medio editorial, pero le ocasionó una fuerte trifulca con los sectores cardenistas más radicales. El fotorreportaje que hiciera del ex general Saturnino Cedillo en el momento en que se sublevó contra el presidente Lázaro Cárdenas a mediados de 1938, ocasionó el cierre de *Rotofoto* a consecuencia del encuentro frontal y antagónico de los editores con las fuerzas cardenistas a las que pertenecía Vicente Lombardo Toledano, dirigente en esa época de la Confederación de Trabajadores de México.³⁵

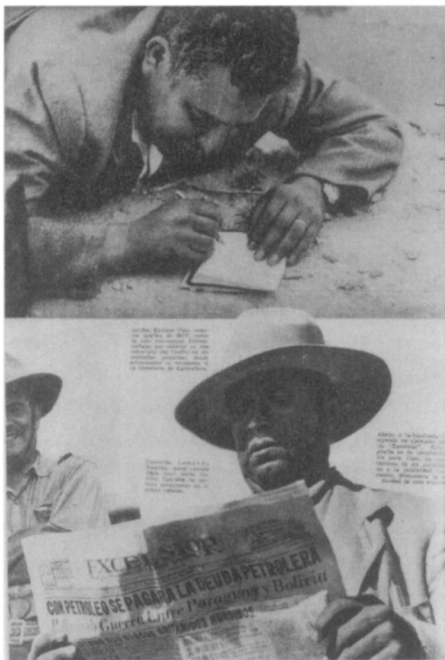


Ilustración 6.
“Fotorreportaje a
Cedillo.” Hemeroteca
Nacional.

³⁴ *Hoy* (jul. 1938), pp. 28-33 y *Rotofoto* (jul. 1938).

³⁵ Véase *Futuro. Revista Popular* (jun.-ago. 1938). *El Popular* (mayo-

La secuencia gráfica cedillista muestra cómo Díaz concretó su estilo, distinguiéndose de los anteriores fotorreportajes en que ahora se evidencia una fuerte capacidad de síntesis y una mayor audacia ante el interés de reunir un material inédito y novedoso. En resumen, es posible valorar su discurso estético-fotográfico al considerar su necesidad de satisfacer la demanda de formar un registro documental e histórico de un acontecimiento tratando de contextualizar y datar su fotorreportaje con un fuerte sentido estético, lo cual lo llevó a un lugar privilegiado en la publicación.

Asimismo, en el semanario *Hoy* aparecen diferentes acontecimientos de la revolución mexicana ilustrados con fotografías, algunas de ellas fueron realizadas por diversos 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 artículos de la revista y que formaban parte del archivo histórico de Enrique Díaz.³⁶

En lo que se refiere al aspecto iconográfico, el fundador de *Fotografías de Actualidad* desarrolló durante los años treinta una peculiar forma compositiva y ciertas soluciones formales que hicieron de sus imágenes algo particular y destacado. Sus fotografías son una especie de carteles porque no se detienen en minucias, sino que su atractivo radica en presentar sin rodeos y directamente el material, de tal manera que aun a la distancia el impacto de la gráfica sea percibido por el ojo humano de un solo vistazo. Además, el formato de la revista reproducía y apoyaba ese im-

sep. 1938). *Hoy, la revista super gráfica. Semanario político, literario y de noticias* (semanal, 1937-1938) y *Rotofoto* (mayo-jul. 1938).

³⁶ Mediante un análisis concienzudo del material gráfico de la Revolución que se encuentra en AGN, ADDG, fue posible determinar que Díaz Reyna fue reuniendo el material durante su devenir profesional; sin embargo, a diferencia de Agustín Víctor Casasola, él no cambió ni modificó los créditos, respetando en todo momento al autor original del negativo o fotografía. Al publicarlo sólo lo acreditó como Archivo Histórico Enrique Díaz.

pacto, que se intensifica al observar un retrato amplificado dos veces mayor que el natural. Este tipo de trabajos fotográficos sobresalió por su propuesta estética y plástica, y a la vez satisfizo los usos sociales y necesidades editoriales de la época.

Los fotorreportajes de Enrique Díaz destacan por su variedad, por su capacidad gráfica-sintética y por la narración lograda con los elementos formales que constituyen un rico discurso visual secuenciado a partir de las imágenes fijas que solían acompañar a un texto o artículo de opinión. Las fotografías por sí mismas aportan datos que hacen posible recabar cierta información documental, informativa e histórica, pero además sobresalen por los elementos formales, técnicos y temáticos de realización, de ahí que transformaran e impusieran una diferente manera de ver, hacer y percibir las imágenes periodísticas.

Después de un arduo trabajo de análisis es posible asegurar que Díaz Reyna consolidó su estilo de trabajo en los años treinta, y principalmente a partir de 1938, con el reportaje de Saturnino Cedillo, y por ello su nombre adquirió singular fuerza en los medios editorial y político. Era la época del nuevo auge de las revistas ilustradas, de ahí que correspondiera a los fotorreportajes un espacio privilegiado. La importancia estética y documental de la obra de Díaz Reyna se advierte al observar el lugar que le asignaron los editores en las fotoportadas de sus revistas y el espacio prioritario que ocuparon entre sus páginas los fotorreportajes. En sus imágenes se observa la creación de un reportero gráfico con una mirada más entrenada, una habilidad técnica mayor, un nuevo concepto en la realización fotográfica y una actitud más audaz, aunado a su amplia experiencia profesional y su interés por destacar en una profesión poco prestigiada y valorada en la época. Todo ello subrayado y teñido por un rasgo común en una buena parte de su fotoproducción, misma que tanto le ayudó en su trayecto profesional y que otorgó un sello distintivo y personal a sus imágenes: su gran sentido del humor.

EL FOTOENSAYO

La labor de Enrique Díaz y sus socios indudablemente contribuyó a establecer una nueva modalidad gráfica; desde los periódicos y revistas para los cuales trabajaron en los años treinta y cuarenta aplicaron e impulsaron una moderna estética informativa, pasando de la nota gráfica al fotorreportaje. Además, al estudiar el desarrollo gráfico y profesional de Díaz se ve el inicio de lo que más tarde otros fotorreporteros continuaron con mayor fuerza mediante el fotoensayo, donde la opinión del fotorreportero tiene un lugar prioritario en la publicación y su papel va más allá de ilustrar los textos elaborados por otros. Es decir, el fotógrafo esgrime su punto de vista gráfico ante algún acontecimiento, que no necesariamente es una nota informativa del día, sino que se convierte en el equivalente de los géneros periodísticos de un artículo de opinión o de fondo. Las imágenes deben seguir cierta secuencia y tratar sobre algún tema que puede ser de actualidad, planteando un discurso explícito, contundente y visualmente comprensible para ser publicado con sólo un pequeño pie de foto o un sintético titular. Fue entonces cuando se le confirió al fotógrafo espacios editorial y profesional de los que anteriormente carecía.

Enrique Díaz propuso diferentes formas de articular las imágenes con ensayos gráficos, inicialmente lo hizo en la revista *Hoy* y luego en *Rotofoto*, que a pesar de su corta vida ofreció mayor espacio y una experiencia más nítida al incipiente fotoensayo, pues dicha revista no presentaba ningún texto articulado para las fotografías. A partir de 1943 aparecieron con más frecuencia fotoensayos en la revista *Mañana*, donde diversos fotógrafos reproducían sus secuencias visuales con un discurso propio, contando con la apertura y apoyo de sus editores, Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo. Este nuevo género fotográfico se profundizó y tuvo mayor auge con los entonces jóvenes reporteros gráficos Nacho López y Héctor García. Posteriormente, Nacho López desarrolló este género con gran habilidad y maestría en otra de las publicaciones fundadas por José Llergo en 1953, la revista *Siempre! Presencia de México*.

El discurso visual fotoperiodístico de Enrique Díaz planteó su auge y desarrollo formal desde los años veinte, y logró consolidar una propuesta estética transitando entre los discursos de la modernidad y la contemporaneidad de los treinta y los cuarenta, mismo que para la década siguiente se oficializó y estatizó en el mercado de trabajo.

SIGLAS Y REFERENCIAS

- AGN, ADDG Archivo General de la Nación, Fondo *Enrique Díaz, Delgado y García*. México.
- AGUILAR OCHOA, Arturo
 1996 *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- ANKERSON, Dudley
 1994 *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.
- BÁLAZS, Béla
 1978 *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CANALES, Claudia
 1980 *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*. Guanajuato: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Secretaría de Educación Pública, Gobierno del Estado.
- COLLADO HERRERA, Carmen
 1982 *La renta del suelo y la nacionalización petrolera en la conformación del Estado posrevolucionario*. Mérida, Venezuela: Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas, Universidad de los Andes.
- EINER, Lotte H.
 1988 *La pantalla demoníaca: las influencias de Max Reinhardt y el expresionismo*. Madrid: Cátedra.

- FALCÓN, Romana
1984 *Revolución y caciquismo. San Luis Potosí, 1910-1938.* México: El Colegio de México.
- FERNÁNDEZ BOYOLI, Manuel y EUSTAQUIO MARRÓN DE ANGELIS
1938 *Lo que no se sabe de la rebelión cedillista.* México: Grafiart.
- FREUND, Gisèle
1976 *La fotografía como documento social.* Barcelona: Gustavo Gili, «Punto y Línea».
- LARA KLAHR, Flora
1984 “México a través de las fotos, Agustín Víctor Casasola y Cía.”, en *Siempre! Presencia de México*, núm. 1639.
- LARA KLAHR, Flora *et al.*
1985 *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual.* México: Universidad Autónoma de Chapingo.
- LIDA, Clara *et al.*
1994 “1. El perfil de una migración: 1821-1939”, en *Una migración privilegiada: comerciantes, empresarios y profesionales españoles en México en los siglos XIX y XX.* Madrid: Alianza Editorial.
- MARTÍNEZ ASSAD, Carlos
1990 *Los rebeldes vencidos. Cedillo contra el Estado cardenista.* México: Fondo de Cultura Económica.
- MASSÉ ZENDEJAS, Patricia
1993 *La fotografía en la ciudad de México, en la segunda mitad del siglo XIX. (La compañía Cruces y Campa.)* México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.
- MEYER, Lorenzo
1976 “El primer tramo del camino” en *Historia General de México*, vol. IV. México: El Colegio de México.
- MIQUEL, Ángel
1995 *Por las pantallas. Periodistas mexicanos del cine mudo.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- MONROY NASR, Rebeca
1987 *De la cámara oscura a la instamatic. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía.* México: Escuela Nacio-

nal de Artes Plásticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

- 1997 *Fotografía de prensa en México. Un acercamiento a la obra de Díaz, Delgado y García*. México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.

MONROY NASR, Rebeca *et al.*

- 1993 “El tripié y la cámara como galardón”, en *La ciudadela de fuego. A ochenta años de la Decena Trágica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Biblioteca de México-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Archivo General de la Nación-Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

MONTELLANO BALLESTEROS, FRANCISCO

- 1994 *C.B. Waite. Fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo xx*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, «Camera Lúcida».

REYES, Aurelio de los

- 1980 “El cine, la fotografía y los magazines ilustrados”, en *Historia del Arte Mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes-Salvat.
- 1983 *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños (1896-1920)*, vol. I. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1993 *Cine y sociedad en México (1896-1930). Bajo el cielo de México (1920-1924)*, vol. II. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo

- 1992 *Invitación a la estética*. México: Grijalbo.

SHÖTTLE, Hugo

- 1982 *Diccionario de la fotografía. Técnica-arte-diseño*. Barcelona: Blume.

TAUSK, Peter

- 1978 *Historia de la fotografía en el siglo xx. Del periodismo gráfico a la fotografía artística*. Barcelona: Gustavo Gili.