

FOTOGRAFÍAS DE ACTUALIDAD:
ESTÉTICA DOCUMENTAL O CRÓNICA URBANA

Rebeca Monroy Nasr*

El Fondo Fotográfico Enrique Díaz, Delgado y García que se encuentra bajo la custodia del Archivo General de la Nación (AGN), contiene material muy valioso desde la perspectiva documental, histórica y estética. Entre su medio millón de placas se pueden recorrer diferentes aspectos del diario quehacer en la ciudad de México, podemos reconocer las primeras luces del día con el repartidor de leche, la factura del pan, el ingreso a la escuela, hasta los actos políticos que sucedían más hacia el mediodía o la tarde-noche. Así se observan los relevos presidenciales, los desfiles oficiales y sus personajes principales: los obreros, los campesinos, la clase media, los burócratas, pero también los dirigentes sindicales acicalándose el cabello. Los banquetes de los empresarios y sus empleados más allegados constituyeron una imagen

para el recuerdo; sus mujeres también fueron capturadas en las fotos que les tomaron mientras hacían sus fiestas y actividades caritativas. Se pueden rescatar las imágenes de los actores y actrices más destacados tanto nacionales como extranjeros, por ello no es extraño encontrar los retratos de Clark Gable —en calcetines, por cierto— o de Tyron Power a su llegada al aeropuerto. Es notoria la visita de la más importante aviatrix norteamericana a suelo mexicano, con un reportaje gráfico de su estancia en la metrópoli en el cardenista año de 1935.

Por allá de la noche, la cámara de los fotorreporteros se metía entre las paredes de esos lugares poco usuales, así las cantinas o los bares eran fotografiados junto con las ficheras o las meseras en un recorrido de suyo documental, para deslizarse de ahí a la vida nocturna de



los entretelones con los actores de los teatros, las carpas, los escenarios de primera y de tercera, del burlesque y la carpa al *boulevard* o el parisino bataclán. Los mimos, los payasos, los grupos de jazz, los negros fingidos y músicos ciegos que tocaban frente a un público invisible, las chicas *topless*, las egipcias en contorsiones sensuales, todos ellos legaron sus rostros a la eternidad de la plata sobre la gelatina.

Estos son sólo algunos de los temas que los fotógrafos captaban a lo largo del día para irse a revelar sus placas hacia la madrugada, para después llevar a los diarios y revistas ilustradas el

material y volver de nuevo a cargar el chasis de la cámara, las placas de vidrio y acetato, los flashes y regresar a la cargada cotidiana con más de diez kilos al hombro. Al disparar el obturador, estos fotógrafos crearon una rica crónica visual del acontecer diario de esta maravillosa ciudad a lo largo de varias décadas de trabajo.

Al estudiar el acervo en cuestión, es posible percatarse de que los fotógrafos tenían una conciencia históricovisual de su profesión. Pero ¿cómo habían llegado a desarrollarla y desde cuándo venían realizando su labor? es una pregunta que fue respondida a través de varios años de investigación. El acervo cuenta con materiales desde 1900 hasta 1980, y lógicamente la vida activa de ningún fotógrafo podría arribar a los ochenta años de creación. Por ello, el estudio detallado de las imágenes y de la hemerografía permitió encontrar el origen y formación de estos fotógrafos del periodismo gráfico.¹ De ellos

¹ El trabajo de investigación se desarrolló a lo largo de siete años y fue parte de la maestría y de la tesis doctoral en Historia del Arte. Actualmente se encuentra publicada bajo el título *Historias para ver. Enrique Díaz, fotorreportero*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003, 365 pp. El archivo abarca desde 1900 hasta 1980. Las primeras dos décadas corresponden prioritariamente a

destaca principalmente la figura de Enrique Díaz Reyna, quien fue el eje y fundador de la agencia Fotografías de Actualidad, gestora y creadora de ese archivo maravilloso. La experiencia que adquirió Díaz Reyna en el medio del periodismo desde 1918 lo impulsó a independizarse y formar su propia agencia fotográfica, la cual prestó servicios a revistas y diarios nacionales e internacionales. Abrió sus puertas en 1920 en la calle de Donceles 56-C, en la entraña misma de la ciudad de México, muy cerca del Palacio Nacional, a un lado de la Cámara de Diputados y a unas cuantas calles de las instalaciones de los diarios y revistas de mayor circulación. Era el corazón de la información y Enrique Díaz lo sabía, pues en esa zona también había crecido viendo prosperar los negocios de los españoles día a día; a los inmigrantes libaneses, sirios y palestinos incrustarse en la vida económica; a la comunidad judía contender por mejores mercancías y



tiendas; también notó cómo mejoraban o fracasaban los empresarios nacionales y otros extranjeros avecindados. Ese centro histórico era el lugar donde se tomaban las decisiones más importantes en materia económica, política y social, pública y privada. En ese epicentro se podía ver un mosaico muy rico de la formación social que promovía y sufría los destinos del país, por ello seguramente decidió establecerse en el mismo ombligo de la metrópoli mexicana.

Cuando Enrique Díaz inició su negocio fotográfico, los cambios se hicieron patentes también en las formas cultu-

materiales que recuperó el mismo Enrique Díaz para formar su archivo histórico. La labor sustancial de Díaz va de los años de 1920 a 1960, ya que él muere en 1961. Luis Zendejas se retiró en 1947. El acervo en manos de Enrique Delgado en los años 60 pasó finalmente a Manuel García, años en que la producción material se fue desvaneciendo paulatinamente.

rales de representación. En el ambiente se respiraban las renovadas Escuelas de Pintura y Escultura al Aire Libre, se escuchaba la música dirigida por Julián Carrillo y sus propuestas del Sonido Trece, se recreaba la mirada aposentada en los muros públicos pintados por los pinceles y las brochas maestras de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco; brillaba la pintura de caballete que desarrollaban Roberto Montenegro, Fermín Revueltas y el *Chamaco* Covarrubias, entre otros, y teníamos la presencia inefable del fotógrafo Edward Weston y su entonces discípula Tina Modotti, entre otras muchas manifestaciones y diversidades literarias y artísticas. Todo ello impregnaba el ambiente con fascinantes e innovadores conceptos estéticos y visuales a los que los ojos ávidos no podían escapar.

Los fotorreporteros no se quedaron atrás. Si bien la fotografía cambió esencialmente durante el periodo revolucionario, las imágenes que emergie-

ron de ese movimiento tuvieron una gran carga de audacia, de búsqueda de movilidad y de movimiento, del retrato de los personajes que transitaron entre los rieles y manejaron los fusiles y los máuseres, de las décimas de segundo para hacer tomas más instantáneas y de todo lo que surgía en la contienda armada. Se retrataron los caudillos con sus caballos y sus cananas, se fotografiaron los federales y los revolucionarios con sus mujeres, los niños y los perros. Todo ello contribuyó a que la fotografía en los años 20 fuese muy diferente a la decimonónica, además de los grandes avances en materia fotográfica producidos por la Gran Guerra, lo que implicó un cambio tecnológico que permitió que las placas y películas fuesen más fotosensibles, que las cámaras fueran de menor tamaño y hubiese mejoras en la óptica.² Fueron las cámaras Graflex las que tuvieron una gran acogida, ésas que manejaban un chasis de placas de vidrio de 5 x 7 pulgadas. Una de esas fue la favorita

² Para mayor información, *vid.* Rebeca Monroy Nasr, *De luz y plata, apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*, México, INAH, 1997, pp.

de Enrique Díaz, a la que llamaba "mi niña", y con ella recorrió la gran ciudad aprehendiendo todo lo notable, lo extraño, lo novedoso, lo transformado y lo cotidiano que se escurría ante sus ojos de reportero gráfico.

UN EQUIPO: DÍAZ CON SU "NIÑA" GRAFLEX

Díaz empezó a independizarse de su trabajo asalariado en los periódicos *El País*, *El Demócrata*, *El Heraldo* y la revista *El Diario del Hogar* en junio de 1920. Las primeras fotografías periodísticas que lo evidencian pertenecen al grupo documental de la toma de protesta como presidente de Adolfo de la Huerta. Estas imágenes relatan los retrasos del día debido a una aparente apendicitis del candidato electo, y siguieron visualmente al personaje en las calles aledañas, en la salida del hotel Regis y en el inexistente besamanos tradicional. En todas ellas vemos la intención periodística del fotógrafo. Logró publicar una en plana completa en la revista *Zig-Zag*, recientemente creada por su editor Pedro Malabear, quien pidió a los fotógrafos que le



hicieran llegar imágenes de la vida política y social de la gran ciudad. Así lo hizo Díaz Reyna y recibió la sorpresa de que fueron publicadas en el número 8, en 1920, con el siguiente pie: "El señor Adolfo de la Huerta, designado por el Congreso de la Unión, Presidente provisional de la República, en el momento de prestar la protesta de Ley ante las Cámaras de Legisladores, la tarde del día primero del actual. Las galerías de la Cámara estaban pletóricas. En la tribuna destinada al Cuerpo Diplomático, se halló solamente la Representante de China, por virtud de que los demás paí-



ses aún no reconocen al nuevo gobierno".³

La excelente imagen que realizó Díaz del recorrido de la carroza fúnebre del hasta entonces colaborador del presidente Álvaro Obregón, el secretario Benjamín Hill, la cual le fue publicada por la novísima revista ilustrada *Zig-Zag*, dice al calce: "Los funerales del General Benjamín Hill. Los funerales del Ministro de Guerra. Un aspecto de la columna militar que rindió los honores de Ordenanza a los restos del general

de división Benjamín Hill, al desfilarse por la Avenida Juárez. El féretro (x) es conducido por un armón de artillería". El fotógrafo Eduardo Melhado cubrió otros aspectos del reportaje y aparecieron fotos de: "El C. Álvaro Obregón (x), Presidente de la República, presidiendo el cortejo fúnebre", de "Los miembros del Cuerpo Diplomático extranjero y altos funcionarios de la Administración que asistieron al sepelio" y, finalmente, las de: "El Señor Presidente de la República escuchando la oración fúnebre que pronunció el Sr. Lic. Roque Estrada".⁴ Melhado permaneció al frente de la revista como su fotógrafo oficial retratando diversos asuntos de índole política y social, y se puede ver en esta publicación cómo desarrolló su estilo personal.

Por otro lado, las imágenes de Díaz empezaron a recorrer las páginas de revistas ilustradas de los miembros de la colonia española, con quienes hizo una larga carrera fotografiando diferentes acontecimientos sociales

³ Este dato ha sido descubierto recientemente, por lo que no se encuentra en el citado libro de Díaz y su trayectoria de trabajo. Las fotos se encuentran en la citada revista, en las páginas 6 y 7.

⁴ *Zig-Zag*, núm. 37, 23 de diciembre de 1920, pp. 19-23.

como las quermeses, las fiestas de la Covadonga en septiembre y todo lo que se consideraba digno de ser impreso en papel fotográfico y papel periódico. La demanda de su negocio empezó a sobrepasarlo, por lo que tuvo que incorporar a dos jóvenes: Luis Zendejas y Enrique Delgado. Al sumarse a la agencia acabaron de aprender el oficio para dedicarse de por vida al fotoperiodismo. El más joven de ellos, Manuel García, se incorporó a la sociedad y desempeñó las labores del cuarto oscuro hasta 1952, cuando fue reconocido como fotógrafo de la agencia.

¡HAY EQUIPO DE FOTORREPORTEROS!

En el caso de las fotografías que tomaron durante varias décadas Díaz y asociados, podemos detectar algunas variables técnicas que nos conducen a apreciar sus formas de realización. Estas variables, que van del recurso de la cámara, las preferencias por cierto formato, al uso de placas de vidrio o de acetato, del flash o a prescindir de él, muestran una elección técnica que se reflejará en las formas de realización y

los temas elegidos por los fotógrafos. La manera de conocer cada preferencia de ellos se dedujo a través de las fotografías a tiros cruzados que les fueron tomadas por sus compañeros a la hora de las batallas, por la historia oral en entrevistas en las que reconocieron cuáles eran sus técnicas favoritas, así como por los aspectos formales o temáticos que más trabajaban, lo



cual mostró una plena concordancia con el análisis detallado de los materiales originales que resguarda el AGN. Estudiamos los soportes de los negativos como los de nitrocelulosa, de vidrio y acetato, o bien los escasos positivos y las cajas en las que se resguardan, que fueron dando información suficiente para conocer las preferencias de cada miembro de Fotografías de Actualidad.

El material original puede ser leído desde el aspecto técnico en varios sentidos. Por un lado, conocemos el tipo de placas o películas que utilizaba el fotógrafo según sus preferencias formales. La elección de los equipos de formato grande, medio o pequeño es indicativa de la época y, en este caso, de si pertenece al medio técnico hegemónico o si disiente de sus coetáneos o contemporáneos. También es posible discernir si el fotógrafo eligió sus materiales de acuerdo con las condiciones externas impuestas al momento o de



manera premeditada, es decir, si traía consigo diferentes tipos de película con diferentes asas o si se ceñía a una en particular. Esto revela la previsualización en su trabajo cotidiano o su capacidad de adaptación a condiciones extremas. Es posible saber si utilizaba varios formatos de cámara o si eligió uno como favorito, si aceptaba los cambios tecnológicos de su época o si utilizaba materiales menos novedosos para efectuar su trabajo y a qué causas respondían estas preferencias. En el caso de la óptica, si elegía un tipo de lente para cada ocasión en particular o si estaba decidido a aplicar determinadas fórmulas visuales.

Los fotógrafos desarrollaron otras vetas temáticas que se detectan en la placas. Están por ejemplo las imágenes que tomó Enrique Díaz en lugares poco comunes para la cámara por la escasez de luz. Sin embargo, Díaz logró colocar su aparato frente al rostro pintado y el pelo recortado de las divas mexicanas a la italiana (está la que posó vestida con su traje de piñata decembrina) y no podían faltar los disfraces de las niñas bien, en los que resaltan el cerezo en

flor, el disfraz de caballito o la titulada *Arco Iris*, donde la joven porta en la cabeza la nube; el cuerpo está formado por telas en forma de mar, la lluvia cae desde su sombrero con delgados hilos formando el increíble arcoíris que la rodea y que muestra con sus manitas orgullosas. También está aquella vedette que, pese a que no se estilaba mostrar el ombligo en los años 20, lo descubre ante el fotógrafo con una franca sonrisa mientras sus plumas ondean en su cabeza; orgullosa de su traje y de su cuerpo, modela ante la cámara.

Gracias a las imágenes podemos tener una información más completa que permite reconstruir las circunstancias que rodearon al hecho histórico y social desde diferentes perspectivas y relatos, tanto textuales como visuales. Las imágenes reflejan parte de la vida y hay que leerlas adecuadamente, hay que rebasar el momento de una primera lectura para relacionarla con otras fuentes escritas y orales. El tejido que se puede realizar ayuda a acercarse de forma más clara a construir el discurso histórico con mayores elementos que nos permitan abreviar de una veracidad



mayor. Todos estos vestigios del pasado, como los llama Peter Burke, nos acercan a una visión más compleja de los acontecimientos; en muchas ocasiones, las fotografías brindan una visión que las otras fuentes no pueden aportar porque, como señala el investigador Boris Kossoy:

“El testimonio, que es el registro fotográfico del dato exterior, es obtenido-elaborado según la mediación creativa del fotógrafo. Por eso, el testimonio y la creación son los componentes de un binomio indivisible que caracteriza los contenidos de las imágenes fotográficas. Cualquiera sea el asunto registrado en la fotografía, ésta también documentará la visión del mundo del fotógrafo. La fotografía es, entonces, un doble testimonio: por

aquello que ella nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente; y por aquello que nos informa acerca de su autor”.⁵

Un caso muy claro de la importancia del registro fotográfico y su impacto social, por lo que representó en términos de evidencia, es el de un caudillo vencido, el general Saturnino Cedillo, quien se levantó en armas contra el régimen de Lázaro Cárdenas en junio de 1938. Esta historia muestra los matices ideológicos no sólo de los personajes que participaron directamente en el suceso, sino de los fotógrafos, editores, escritores y políticos aledaños. Lo que nos pueden narrar las imágenes como fuente documental e histórica son las fuertes asonadas político sociales y culturales de nuestra vida nacional, capítulos que ni siquiera han llegado a las páginas de la historia oficial. Son imágenes y momentos que permanecen en el olvido, igual que tantas otras por rescatar.



LA PERSPECTIVA COMÚN

El avance en materia digital con los archivos fotográficos es en verdad importante y ha constituido un gran recurso de preservación, conservación y difusión masiva de los materiales. Gracias a la consulta digital, los investigadores podemos acceder a materiales insospechados y efectuar búsquedas cruzadas temáticas, temporales, cro-

⁵ Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, Argentina, La Marca, 2001 (col. Mirada de la Memoria), 123 pp.

nológicas, o bien, de cualquier otra ocurrencia del tema. Se ha evitado el deterioro de las placas y originales con la consecuente permanencia de la imagen, evitando el contacto con expertos e inexpertos en el trato de los negativos o copias de época, *vintage*.

Por desgracia he atestado desastres sufridos por material analógico y he visto cómo han sido maltratadas algunas placas del Archivo Enrique Díaz, desgastadas por el roce de una contra otra y hasta escuché el fino sonido de una placa de vidrio de 5 x 7 al caer en múltiples pedazos sobre un escritorio, con la consecuente pérdida absoluta de la imagen. La mayoría de los profesionales de las ciencias históricas y sociales que consultan los archivos tienen manos inexpertas en materia fotográfica; probablemente han tomado clases de paleografía, de lectura de documentos antiguos, algo de archivística y de bibliotecología, tal vez tengan noción de que es necesario ponerse guantes, no usar tintas permanentes, de usar un cubrebocas o, al menos, de no estornudar sobre las placas, pero no han sido entrenados en ninguna escuela

la universitaria para tratar los delicados materiales fotosensibles —sé de buena fuente que hay investigadores que, en abierto desafío a los reglamentos de los archivos fotográficos, se niegan a usar los guantes y los materiales requeridos, por lo que los daguerrotipos, talbotipos y placas secas o de plata sobre gelatina, que tienden a ser sumamente delicadas al contacto con el sudor, las bacterias o las condiciones climatológicas inadecuadas, pueden padecer daños permanentes y pérdida total de información. Ante esto, la opción digital ha sido la mejor y la aplaudo sobremedida.

Sin embargo, existen condiciones *sine qua non* para quienes podemos leer algo más que una premisa visual en los materiales fotográficos, o para los que sólo ven en la imagen un medio de ilustrar las páginas de sus textos. Al penetrar en el mundo técnico y formal de la imagen, es posible reconstruir datos históricos y estéticos irrecuperables de otra manera. Me refiero en particular a la posibilidad de leer en varios otros sentidos el material desde el aspecto técnico. Por un lado, conocer el tipo de placas o películas que utilizaba el fotó-

grafo nos da acceso a sus preferencias formales y, por otro, en el caso de la óptica, si elegía un tipo de lente para cada ocasión en particular o si aplicaba determinadas fórmulas visuales.

Buena parte de este tipo de información se puede extraer de los materiales mismos: las muescas de las películas muestran el asa elegida; en las orillas de las películas de 35 mm, junto al número consecutivo de la imagen, aparecen los datos de la fotosensibilidad. También es posible saber si una foto fue captada antes que otra y considerar las primeras, segundas o terceras tomas para obtener una cronografía.

Las cajas donde se guarda el material original que muchas veces llegan a los archivos para su resguardo en las fototecas o recintos especializados, dan mucha luz sobre las películas y placas que prefieren el fotógrafo o el laboratorista, entre otros datos adyacentes como el tipo de asa, el tipo de formato (placas, película, formato 6 x 6, 5 x 7, etc.), si eran placas de vidrio o de acetato, si eran pancromáticas u ortocromáticas, así como el origen del

material y su fabricante. En las cajas de los papeles se denota si éstos eran de baja fotosensibilidad para los contactos (como los Aso).

Se pueden conocer los diferentes materiales y si los fotógrafos adoptaron los cambios tecnológicos de los diversos papeles, como los que usó Díaz de *gaslight*, marca Gevaert; o las placas Agfa Extra Rapid Platten, o las Eastman Plates; tal vez serían mejores las Seed Dry Plates de la Eastman Kodak Co., cada una de 5 x 7 pulgadas. Años después, Díaz llegó a usar el Agfa Extragraphic de placas de 4 x 5" con otro tipo de cámara. Incluso podemos conocer el tipo de acabado de sus ampliaciones: si eran mate, perla, brillante, seda, las preferidas del autor. Esta gama de opciones en materiales fotosensibles nos habla del arribo de materiales tanto de Europa como de Estados Unidos y aun del importador de la época. Las Eastman Plates eran traídas a México por El Importador Fotográfico, que estaba en Isabel la Católica número 10,⁶ datos que se obtienen con las referencias técnicas y los materiales originales. También es posible conocer

⁶ Información extraída del AGN, Fondo Díaz, Delgado y García.

las formas de organización y prioridades del fotógrafo en su archivo. El fotorreportero Enrique Díaz⁷ colocaba letreros manuscritos en el lomo de las cajas que guardaban las placas; el *Gordito*, como lo llamaban, organizaba sus materiales temáticamente y colocaba las cajas que contenían los negativos o impresiones en orden cronológico: 1905-1955 *Gabinetes Presidenciales* (subcaja 1/2); 1924-1928 *Plutarco Elías Calles, ceremonias* (4/24); 1930, *Mineros maniobras de salvamento* (31/8), 1977 *Oficinistas* (1134/14), por citar algunos casos de ese mar de medio millón de negativos.

Sabemos que tenía varios modos de localizar su información. En un tarjetero colocaba al personaje por nombre y con su especialidad o profesión, cruzando con el número de cajas donde se encontraban sus retratos.⁸ También tenía uno por índice alfabético que indicaba el número de caja.⁹ Era una especie de *Thesaurus* manual con el que podía localizar los materiales de

formas cruzadas. Si no hubiera sido factible la consulta directa del material en el acervo, como investigadora hubiese perdido una parte sustancial de la manera en que Díaz concibió y organizó su archivo, lo que demuestra su conciencia informativa, historicista y una expectativa de larga duración.

Otra ventaja que se tiene en la consulta de materiales analógicos es



que se puede constatar, antes de que intervenga la "mano blanca" del *photoshop* o del maquillista en turno —que en ocasiones es el digitalizador—, quién retoca o mejora la calidad original del

⁷ Para mayor información *vid.* Rebeca Monroy Nasr, *op. cit.*

⁸ Por ejemplo: Vargas, Pedro. Tenor: 36, 137, 209. Valentino, Rodolfo. Artista de cine: 8, 14. Yocupicio, Román. General: 37, 136, 139, etc. El tarjetero se encuentra en el AGN, Fondo Díaz, Delgado y García.

⁹ Por ejemplo: Abed, Miguel: 1905. Estados de México y Michoacán: 1927. Cervecería Modelo: 1, 35, 664, 808.



material para obtener una imagen más nítida, lo que se agradece al momento de la consulta en la pantalla pero que impide conocer a fondo el trabajo primigenio del fotógrafo.¹⁰ En este tránsito se reconoce otro aspecto destacado de la información: el trabajo en la cocina de la fotografía, el cuarto oscuro. Analizamos si tenía una buena técnica de revelado o si era deficiente, si sus ampliaciones tenían una gran calidad, si sus copias impresas pretendían ser rápidas y efímeras o en qué momento mejoró sus métodos de trabajo en el

cuarto oscuro; también si lavaba adecuadamente las copias o si aún huelen a hiposulfito de sodio, lo que nos explica su color ámbar y el penetrante olor que despiden. Es decir, el investigador infiere con estos datos otra gama de posibilidades de trabajo de su objeto de estudio.

Pero ¿es posible descubrir quién es quién en un colectivo? ¿Cómo saber quiénes conformaron en sus orígenes revolucionarios el gran Archivo Casasola? El trabajo hemerográfico aporta grandes haces de luz para apuntar a los diversos autores que lo integran, como lo mostró Marion Gautreau en su tesis de maestría.¹¹ (Ignacio Gutiérrez descubrió la participación de varias decenas de fotógrafos en la conformación del Fondo Casasola. Tiene bajo resguardo esta información y esperamos que vea la luz algún día porque es importante saber cómo reconoció la manera de fotografiar de Miguel Casasola frente

¹⁰ Es el caso de algunos archivos en Portugal que refieren la realización de una mejor imagen para el investigador o usuario al momento de escanear la imagen. Información presentada por Luis Pavao en el Encuentro Internacional "Los acervos fotográficos y la imagen digital", organizado por Ernesto Peñaloza en el auditorio de la Biblioteca Nacional, IIE-UNAM, noviembre de 2000.

¹¹ A partir de las fuentes hemerográficas, Marion Gautreau encontró a buena parte de los autores que conforman el acervo de Casasola Revolucionario, tesis de maestría, *Questionnement d'un symbole: Agustín Víctor Casasola, Photographe de la Revolution Mexicaine*, Université Paris IV, Sorbonne, Ecole Doctorales IV, DEA d'Etudes Romanes-Espagnol, Francia, 2003, 245 pp.

a su hermano Agustín Víctor.¹² A la vez, Daniel Escorza¹³ está haciendo lo propio y echará grandes luces sobre este archivo sustancial en nuestra historia gráfica.) Pero si no contamos con la hemerografía que corrobore los autores o las firmas en los negativos, ¿cómo acercarse al material fotográfico y descubrir a los diferentes autores de cada imagen? En esta otra parte de la investigación fue significativo tener contacto con los materiales en vivo y a todo blanco y negro (en este caso), para discernir los aspectos técnicos y formales de quienes conformaron el acervo de Enrique Díaz: sus socios Enrique Delgado, Luis Zendejas y Manuel García, quienes desarrollaron diferentes planteamientos estéticos al capturar la imagen. Sus preferencias técnicas derivaron en precisiones formales parecidas o en marcadas diferencias.

En este sentido, la parte técnico

formal fue sustancial al reconocer el tipo de cámara que utilizaron y sus preferencias temáticas, ya que gracias a algunos testimonios de los fotógrafos tenemos noticia de sus intereses. Con motivo de la primera exposición de fotógrafos de prensa en el Palacio de Bellas Artes, en 1947, Rodríguez realizó una serie de entrevistas publicadas en *Mañana*, donde sobresalen los comentarios en torno al *Campeón* Delgado y el *Prietito* Zendejas.

Antonio Rodríguez señaló que Luis Zendejas formaba parte de una constelación de estrellas de las que la más fulgurante era Díaz y que trabajaban "en sociedad en una especie de 'cooperativa' miniatural que no necesita estatutos, reglamentos, ni asambleas generales".¹⁴ Zendejas tenía sus claras preferencias temáticas, como se lo hizo saber al articulista de *Mañana*: le gustaban los temas necrofilicos o los

¹² Esto se puede constatar en el libro editado por David Maawad, Alfonso Morales *et al.*, *Los inicios del México contemporáneo*, México, CONACULTA, FONCA-Casa de las Imágenes, INAH, 1997, 261 pp., donde con gran fineza histórica se señaló al autor de la imagen deslindando, por primera vez, formas y estilos de representación en la dinastía Casasola.

¹³ "Ases de la cámara. Un fotógrafo que está donde las balas silban. IV. Luis Zendejas", en *Mañana*, núm. 150, 13 julio de 1946, pp. 32-34.

¹⁴ "*Idem*

enfrentamientos donde hubiera balazos o altercados. Sobre su material gráfico, Rodríguez anotó:

"...participó en numerosos zafarran-
chos —cómo fotógrafo, claro está—
durante los cuales las balas han silbado
muy de cerca, junto a sus oídos: entre
éstos podría recordar a los que ocu-
rieron cuando las elecciones de 1940;
batallas callejeras de estudiantes, de
obreros, de dorados y comunistas, de
sinarquistas, etc."¹⁵

Constatamos lo anterior al saber
que Zendejas tenía una cámara de 5 x
7 pulgadas y que, a diferencia de Díaz,
adoptó con mayor prontitud los nega-
tivos de acetato en los años 20 y que
prefería realizar tomas en la morgue, de
los tiros de gracia o los enfrentamientos
entre los diferentes grupos sociales y
políticos de la época (están por ejemplo
las imágenes del cuerpo de Luis Segura
Vilchis que yace en la morgue).

En la entrevista que le hizo Antonio
Rodríguez a Enrique Delgado, el redac-
tor de *Mañana* narró que le parecía

increíble que pudiera tomar imágenes y
reproducir obra plástica con una cámara
desvencijada y apenas arreglada con
ligas. Comentó al respecto:

"Quien está acostumbrado a ver a
ciertos fotógrafos americanos o ameri-
canizados, que se cargan pomposamen-
te tres o cuatro cámaras, filtros, flashes
(sic), exposímetros y todo un laborato-
rio 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 mejores fotógrafos de la capital".¹⁶

Delgado de la O manifestó su gusto
por las escenas emotivas, lo que con-
firmó la hipótesis de que la cámara
de formato pequeño le pertenecía. Se
aprecia que sus materiales de los años
20 tienen menos control de la luz y
subexposiciones constantes; compositi-
vamente, no se ceñía a los tercios de la

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ "Ases de la cámara. Un cuarto de siglo fotografiando. v. Enrique Delgado", en *Mañana*, núm. 151, 20 de julio de 1946, pp. 28-31.



sugerente sección áurea y en algunos negativos aparecen notables entradas de luz o veladuras parciales.¹⁷

Las imágenes del fusilamiento del padre Pro, Luis Segura Vilchis y Antonino Tirado, acusados de atentar contra el candidato presidencial Álvaro Obregón en 1927, pertenecen a Delgado, quien matiza su autoría al reverso: "Esta fotografía pertenece a Fotografías de Actualidad, Donceles 56 'C'".¹⁸ También destaca la foto en donde la esposa de José de León Toral, junto con su primogénito y la hermana del acusado, están a las puertas de la

penitenciaria en Lecumberri. Es precisamente el día en que se cumpliría su fatal condena, tras haber sido encontrado culpable del magnicidio contra el general Obregón. La escena es por demás emotiva pues muestra el intento de negociar la entrada para verlo antes de su fusilamiento, a pesar de

su clara y pública prohibición. Es una excelente imagen que, a pesar de la entrada de luz, muestra un momento muy bressoniano: el nudo de la fallida negociación entre el soldado, la policía y los familiares. Como último botón de esta muestra está la imagen de la puerta misma del Palacio Negro de Lecumberri, en donde al margen anotó el siguiente metadato: "A las doce en punto se oyó la descarga en contra de José de León Toral".¹⁹ Todas las fotos tienen la entrada de luz en la parte inferior del negativo, lo que remite a su autor indiscutible: Enrique Delgado.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ La copia es de las pocas ampliadas que se encuentran en el Fondo Díaz, Delgado y García, AGN.

¹⁹ Término utilizado por Francisca Frey en su curso impartido en el Tecnológico de Monterrey, noviembre de 2000. La imagen está en el Fondo Díaz, Delgado y García, AGN, subcaja 20/11.

Gracias a estos datos se sabe cómo se repartían visualmente las notas informativas, pues a su vez, con la investigación técnica, formal y temática, se han localizado los puestos visuales de los miembros de Fotografías de Actualidad en los escenarios nacionales. En los casos del recorrido de la carroza fúnebre de Álvaro Obregón, el juicio de José de León Toral y la madre Conchita y del fusilamiento de José de León Toral, se observa una colocación estratégica de la tríada de Fotografías de Actualidad para tener una amplia cobertura de los episodios que producirían un fotorreportaje de primera. La cámara de Delgado (con negativos de menor formato y en ocasiones con entradas de luz) recreaba las tomas generales. Zendejas se dedicaba a los planos medios, donde se podían ver la relevancia del hecho y algunos participantes destacados (utilizaba placas de acetato de 5 x 7"). Díaz disparaba los primeros planos, los retratos de las personalidades más conspicuas del momento y los gestos y actitudes más sobresalientes en primeros planos acentuados, o con sus características picadas y contrapicadas.

Así se organizaba la agencia informativa, desplazada para tener la noticia con una visión muy completa y compleja de un acontecimiento.

No hubo comentario alguno sobre las elecciones temáticas de Díaz en la entrevista del crítico Rodríguez. Fue importante reconocer los materiales y el equipo de su preferencia a partir de sus retratos trabajados como documentos históricos, los cuales lo muestran con su cámara Graflex Series B. 5 x 7" —proveniente de la Folmer Graflex Corporation, de Rochester, Nueva York—, que utilizó por varios años. Gracias al contacto con los materiales originales fue posible detectar que utilizó las placas de vidrio desde 1919 hasta entrados los años 20. Hizo la transición al acetato a fines de esa década y en diez años finiquitó el uso de la placa de vidrio. Para 1947 había cambiado su formato favorito a la cámara Speed Graphic con negativos de 4 x 5". Sus inclinaciones visuales también indican su forma particular de trabajar la fotografía desde sus primeros años. Tenía una clara preferencia por los grandes planos, los acercamientos profundos, el uso propositivo de la pro-

fundidad de campo, la composición en tercios y una marcada inclinación por la sección áurea. Díaz procuraba enmarcar al retratado dentro de un contexto particular que le diera identidad. Su firma al calce de algunos negativos dio pauta a reconocer su estilo, pero también sus diversas sociedades, como cuando firmaba en los tempranos 20 "Fotos de Sosa y Díaz Fots.", lo que reveló otro dato desconocido de una aparente sociedad con Fernando o Rafael F. Sosa, este último nombrado después jefe de fotógrafos del diario *Excélsior*. En el acervo aparecen otros negativos con la firma exclusiva de "Fotos de Sosa, Fot. Mex." o "Foto Díaz", lo que quizás anunciaba la disolución de esa sociedad.²⁰

La identificación del material desde esos aspectos técnicos, formales, temáticos e ideológicos ha permitido saber quiénes son los autores materiales de buena parte de las imágenes. También son fundamentales los metadatos escritos en las películas y la interacción con otras fuentes de información. Las fuentes directas ayudan al reconstructor

de esas realidades a acercarse a otra dimensión más profunda de la imagen que, al ser releída y develada, confirma que la historia escrita o textual *per se* también tiene limitaciones y que en la gráfica hay un mundo de datos por descubrir.

Sin duda, el contacto especializado con los materiales originales facilita al investigador rescatar una serie de características que tejen muy fino en el hilado de nuestra historia fotográfica y que, gracias a la presencia de los materiales gráficos originales, es posible recuperar.

LEON TROTSKY: UN RETRATO Y EL MITO

Entre las imágenes más contundentes dentro del archivo de Enrique Díaz se encuentra una serie de retratos del líder soviético en su exilio mexicano. Sobresale el retrato que le hizo de frente a su rostro, donde los ojos ávidos e inteligentes del teórico se asomaban por entre sus anteojos y miran de frente al fotógrafo al esgrimir una franca son-

²⁰ Para mayores datos *vid.* subcaja 2/18.

risa. Fue un *tete a tete* amable y empático, como solía ser la actitud de Díaz. Comentan algunos de los especialistas del trotskismo que es de las pocas imágenes donde se le ve sonriendo. Tal vez no tenía tiempo ni mucho de qué sonreír, pero lo hizo con el fotógrafo de la revista *Hoy*. El retrato fue publicado a toda plana el 18 de diciembre de 1938.

FINALMENTE

Hemos visto que la fotografía nos muestra grandes momentos de la historia, pequeños pasos de la vida cotidiana, hechos fascinantes y hasta encuentros clandestinos. Pocos temas han dejado de pasar frente a la lente de la cámara desde su descubrimiento y, por increíble que parezca, ahora ya es posible hacer imágenes sin una realidad tangible partiendo del escenario virtual. Así, el entorno de las imágenes y la tecnología ha caminado e incluso el valor que tienen como testimonio de una época, de una forma de pensar, de una manera de percibir y representar la realidad; por tanto, las fotografías deben ser res-

guardadas con el mayor cuidado posible en su configuración estética.

Las imágenes de Enrique Díaz, Enrique Delgado, Luis Zendejas y Manuel García merecen el resguardo y cuidado que ya tienen otras colecciones. Desde 2003, este esfuerzo enorme, la estabilización y copia de negativos de vidrio del Archivo Díaz, Delgado y García, lo realiza el AGN con el auspicio del programa de Apoyo de Archivos Iberoamericanos (ADAI). Desde su creación y hasta que fue adquirido y depositado en el AGN, el Archivo había permanecido en las mismas condiciones de hace más de cien años —1900—, con la inestabilidad de los químicos y los agentes externos capaces de acabar con cualquier acervo si no es resguardado en condiciones óptimas, no sólo de temperatura y humedad, sino de los materiales que los albergan. Las placas del archivo creado por Díaz permanecieron en sus cajas originales, una costumbre muy común de los fotógrafos, y fue en fechas más o menos recientes que se empezó a tener más cuidado con su resguardo, conservación y consolidación.

* Doctora en Historia, investiga en la Dirección de Estudios Históricos del INAH.