

de la obra, inscribiéndose a contracorriente de la epopeya revolucionaria, Leticia Gamboa muestra cómo la guerra civil, al apoderarse de los trenes y de los nudos ferroviarios, paralizó la circulación de las mercancías y por ende el abastecimiento del algodón, cerró las fábricas —las cuales eran, además, blanco de los ataques zapatistas— e hizo que la clase obrera se “esfumara”. Fue preciso esperar el año de 1917 y el establecimiento de los gobiernos posrevolucionarios para

que las factorías reanudaran sus actividades, para que los trabajadores regresaran y se encauzaran hacia la vía de la organización obrera: las numerosas huelgas de la época —contemporáneas de la Revolución rusa— no apuntaron tanto a mejorar la situación material de los obreros como a defender su derecho a sindicalizarse frente a la tenaz resistencia de la clase empresarial. El libro de Gamboa subraya desde el interior, en la óptica local, las peripecias de tre-

mendos conflictos laborales que, como se sabe, condujeron a su recuperación por parte de un sindicalismo reformista, subordinado al Estado surgido de la Revolución.

Como aspecto particular de un proceso nacional, el polo obrero de Atlixco revela, en un periodo clave de la historia del país, las aspiraciones de un movimiento obrero que fueron truncadas por las mismas trabas que afectaron a la sociedad mexicana en su conjunto.

De la lectura de la imagen

Sergio Raúl Arroyo

Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México, UNAM/INAH, 2003.

“El hombre atraviesa el presente con los ojos vendados. Sólo puede intuir y adivinar lo que de verdad está viendo. Y después, cuando le quitan la venda de los ojos, puede mirar el pasado y comprobar qué es lo que ha vivido y cuál era su sentido”. En esta sentencia proveniente de *El libro de los amores ridículos*, Milan Kundera condensa el ánimo con el que buena parte del imaginario público ha abordado la experiencia fotográfica: “quitarse la venda de los ojos” quiere decir, en una de sus posibilidades, reconocer una realidad tal vez en un primer momento dominada por el utilitarismo, para desprender el mero registro identificatorio y la información inme-

diata, un horizonte histórico, el paisaje físico del pasado. La intuición puede verse como la punta de un hilo crítico que desde los umbrales del ejercicio fotográfico nos ha permitido ver en la imagen una posibilidad expresiva, más allá de las certezas primarias puestas frente a nosotros por la prensa o el estudio comercial. Sin duda un extenso tramo del pasado está inexorablemente asociado a los centros dinámicos de la fotografía. Su cercanía, nuestra capacidad de acercamiento, está determinada más por la *visualidad* que prepara con sus figuraciones e iconografías, que por su distancia en el tiempo. Quizá uno de los mayores méritos de *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero* está en la posibilidad de abrir nuevas ventanas para una comprensión sistemática de la fotografía mexicana, no sólo a partir del papel del *Gordo Díaz* y su archivo, sino del discer-

nimiento y despliegue de lo que fue la lógica que permeó buena parte del trabajo fotográfico, antes de ser visto por algunos como un valor expresivo auténtico e irreductible.

El fotoperiodismo fue uno de los géneros que marcaron el universo fotográfico del siglo xx. En México, la velocidad de la historia hizo salir a los fotógrafos de los estudios, de la comodidad del registro de rostros y poses hieráticos, para capturar y acumular una inmensa cadena de imágenes que fraguaron el imaginario popular sobre los acontecimientos, grandes y pequeños, que hoy calificamos de históricos, difundidos en diarios y revistas que proliferaron a partir de la década de los veinte. Los fotorreporteros debían estar atentos a ese vértigo consustancial al sentido moderno, perfilado por el desarrollo de los sucesos políticos y las eventualidades de ese mundo, para estar en grado y dispo-

sición de registrar sucesos de toda índole, susceptibles de adquirir un valor comunitario para ofrecer a la masa, ese nuevo y gran protagonista, imágenes sobre costumbres, deportes, espectáculos y personajes de fugaces o perennes dramas e idolatrías. Es justo en este periodo cuando en momentos encuentran convergencia algunos de los cánones de diferentes vertientes de las culturas popular y no popular del siglo XX, que ahora, tras las luces y sombras de la modernidad mexicana transforman en una experiencia cada vez más interesante el estudio del fotoperiodismo y de estas publicaciones. Probablemente fue así como surgieron una tradición y una práctica que, poco a poco se convirtió en un mirador privilegiado para observar la trama de la sociedad mexicana, especialmente al interior de su capital, centro de la labor de muchos de los fotorreporteros más destacados, quienes allí encontraron el espacio vital de sus imágenes. Paradójicamente, poco se ha desentrañado del trasfondo real de los mitos generados en positivo y negativo. Estudios como el de Rebeca Monroy son notables excepciones que permiten ir reconstruyendo las modalidades de esta práctica, en este caso a través de la figura de Enrique *el Gordo* Díaz, quien desde su agencia *Fotografías de Actualidad* diseñó una estrategia para construir imágenes de prensa, compartida por otros miembros de su gremio, que en cierta forma representa también una estrategia para la sobrevivencia de los fotorreporteros.

En la segunda década del siglo XX, existía un gran número de publicaciones ilustradas en nuestro país que demandaba cada vez más el referente inmediato de realidad

que parecía garantizar la fotografía, en un proceso incesantemente empujado por las conmociones políticas y sociales que definían aquel momento telúrico. Vale la pena recordar que, en los años de la Revolución, surgieron a escala mundial los avances técnicos y los grandes cambios en la manera de manejar y presentar la información, que permitieron una difusión inusitada del hecho armado; pero se requería tiempo y práctica para que periodistas y fotorreporteros fueran creando sus códigos y modelos operativos. La pauta marcada por la agencia de Agustín Víctor Casasola y la colaboración ininterrumpida de este clan con diversas publicaciones abrió para la nueva camada de fotógrafos la posibilidad de un oficio digno que, además, desde una perspectiva práctica, parecía facilitarles el ascenso social. Es en esta coyuntura donde se insertan los inicios de Enrique Díaz, quien del estudio pasó directamente a calles y espacios públicos donde literalmente *sucedían* los episodios de una cotidianidad exaltada que el público deseaba ver, presenciar a través de las imágenes plasmadas en diarios y revistas que adquiriría con creciente avidez. La popularidad que alcanzaron algunas de estas publicaciones se debió, en gran medida, a que proveían una información visual que colmaba las necesidades impuestas tanto por una limitación educativa que hacía de la lectura un proceso ciertamente árido como por la contundencia del analfabetismo imperante. Sin embargo, de ningún modo esta circunstancia explica la efectividad y la vigencia del trabajo de numerosos fotorreporteros de aquel momento, quienes a lo largo de su trabajo van acumulando una clara sabiduría formal que tarde o

temprano va a dotar de autonomía al propio reportaje fotográfico, por sí mismo, válido y autosuficiente.

La formación de Rebeca Monroy, historiadora del arte y fotógrafa, le permitió ser consciente del entramado y textura del tejido que debía pacientemente descifrar, por lo que su libro nos lleva sabrosamente de la mano por la historia personal y familiar de su personaje, tamizada por el fenómeno de las inmigraciones y la ilegitimidad; por la urdimbre de la historia del país que, como fotorreportero, *cubrió* Díaz entre 1918 y 1961, y por la historia de la prensa gráfica en México y de sus destacados oficiantes; por el acucioso inventario de cámaras y técnicas empleadas, y por el análisis de los móviles puestos en marcha para la formación de la asociación de fotógrafos de prensa y así como de los nudos o forma e intención de las imágenes, es decir, del conjunto de contenidos que permitió a Rebeca poner en la balanza de la efectividad los relatos visuales del *Gordo* Díaz. Como historiadora, Rebeca Monroy subraya que su interés preciso fue mostrar, a través del empleo de métodos de diversa procedencia, la utilización de la fotografía como fuente y dato histórico de primera mano: la labor del fotorreportero, debe tener como punto de partida el concepto de foto/documento; es decir, la foto se concibe, publica y difunde desde la perspectiva de la realidad que registra. Esta suerte de declaración de principios representó, para ella, revisar alrededor de los 15 mil negativos y docenas de publicaciones donde Díaz prestó sus servicios, además de la historiografía que en este caso abarcó especialidades diversas, con múltiples entrecruzamientos.

Es aquí donde reside otra de las aportaciones del libro: el esbozo

de una metodología para analizar esta rica veta de la fotografía en México a través de dar vida a un fotógrafo que va replanteando, al calor del desempeño de su oficio, el decir y el cómo decirlo. Recurso fundamental, que basado en el bosquejo de la personalidad de un individuo, permite apreciar su labor y la de su gremio; a partir de ella se establecieron estereotipos y clichés que más tarde serían rechazados y combatidos por generaciones de fotógrafos que, más allá de la disputa política, en cierto sentido compartirían códigos e incluso estrategias. El trabajo de Rebeca Monroy materializa, sin ningún artificio, una mirada retrospectiva para vislumbrar la conformación del mundo de Enrique Díaz y, lejos de esquematizaciones ideológicas, entender su presencia en un segmento de nuestra historia fotográfica. Establecer las etapas que marcan la evolución de su obra, que quizá encuentra sus mejores momentos en la década de los treinta, hizo posible identificar su producción de entre la de sus colaboradores y de esa manera configurar su universo y definir su aportación al fotoperiodismo de su tiempo. La apuesta de Díaz, y de un núcleo significativo de fotorreporteros, era crear imágenes sintéticas, incisivas, con un discurso documental y plástico contundente que fuera develando el cómo y el cuándo de cada logro, sin desconocer los compromisos políticos, complicidades y también ciertos espacios neutrales gestados paulatinamente en las atmósferas periodísticas a medida que para el Poder resultaba más claro el papel de la prensa.

Templado como individuo en la lucha armada, al lado de las fuerzas villistas y carrancistas, y como fotógrafo en los aciagos momentos

políticos de fines de los años veinte (los asesinatos de Obregón y Julio Antonio Mella, la lucha cristera), Díaz contaba con el bagaje necesario para incorporarse con éxito en las legendarias *Hoy* (1937), *Rotofoto* (1938), y *Mañana* (1945), de las que fue colaborador estable, manteniendo estrecha relación con Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo. En las dos últimas pudo desarrollar el recurso de la secuencia fotográfica y elaborar historias visuales de diferente naturaleza; también resulta particularmente estimulante observar las puestas en página de *Todo* y las portadas a foto rebasada de *Hoy*, que reflejan el lenguaje plástico que dialoga desenfadadamente con la vanguardia. En 1945, los desencuentros del gremio de los fotorreporteros con el Poder llevaron a la creación de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa (AMFP), haciendo evidente una cohesión gremial que significativamente reunía también a los camarógrafos, involucrados en el uso de imágenes para publicaciones. Díaz desempeñó un papel protagónico de Díaz en el nacimiento y consolidación de la AMFP, que debió ser uno de los vehículos para consolidar un fragmento del “Tercer Poder”, lejos ya de los intentos pioneros de la agrupación que, con igual nombre, fundara Agustín Víctor Casasola en 1911.

La ruta de Rebeca Monroy muestra las estrategias desarrolladas por Enrique Díaz Reyna para mostrar lo familiar desde el hechizo de lo nuevo, para sorprendernos con aspectos inusuales de personajes públicos y, en cierta forma secularizarlos, y captar lo que podría definirse como la coreografía de la eventualidad. Está ahí la manera en que el fotógrafo vuelve automático lo técnico para concentrarse en el registro, lo que

Robert Doisneau llamó “actuar automáticamente”, puesto en la historia práctica de la formación de un fotógrafo mexicano. El *Gordo* Díaz fue un personaje inscrito en la bohemia cultural y popular de su época. Alegre, chispeante, jugador apasionado, gozó de alta estima entre artistas, políticos y entre sus propios colegas. Notables y dignos de análisis, su don de ubicuidad en la escena de los hechos, su presencia poco intimidatoria e invasiva entre la masa —que nos remiten a las virtudes de Ignacio *el Güero* Téllez, leyenda del periodismo escrito en su época— le permitieron gozar de la confianza de sus sujetos fotográficos y captar documentos de una espontaneidad y frescura que mucho hacen falta al periodismo de entonces y de ahora, su sentido nato para realizar el seguimiento y la secuencia informativa, constituye, ni más ni menos, la esencia y piedra de toque del reportaje.

Sin duda, este libro es una cifra cuantiosa que se suma a la historiografía mexicana y a la historia de las mentalidades del siglo XX, pero también constituye un recuento concreto que mucho hacía falta tanto a la historia de la fotografía como a la del fotorreportaje en México, y que precisamente, pone el dedo en la llaga, frente a la ausencia de sistematización en el estudio de un ámbito fundamental en la historia de los últimos ciento cincuenta años. Sin duda aquí es posible recorrer un intenso trecho del tiempo mexicano del siglo recién terminado y que se empieza a mirar lejano, con sus perfiles, actos, afanes y esperanzas logradas y fallidas. También está aquí un intenso tramo de la historia del periodismo mexicano, inscrito en un conjunto de memorables *Historias para ver*.