

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

La mirada disidente de Rodrigo Moya: representaciones fotográficas de marchas y protestas políticas, 1958-1973.

TESIS
Que para obtener el título de
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE
PRESENTA
Acacia Ligia Maldonado Valera

Tutora: Dra. Rebeca Monroy Nasr
Asesoras: Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein
Dra. Laura González Flores

México D.F., abril 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo académico fue posible gracias al apoyo de varias personas e instituciones a las que hago extensivos los siguientes reconocimientos:

A la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM (DGEP) por la beca otorgada a lo largo de estos dos últimos años, con la que me fue posible desarrollar gran parte de esta investigación.

A mi directora Rebeca Monroy Nasr por haberme guiado tan acertadamente en la investigación y el análisis formal de las imágenes, así como por su gran apoyo y entusiasmo manifestados en nuestras numerosas reuniones de trabajo.

A mis asesoras Laura González y Déborah Dorotinsky por sus aportaciones críticas que contribuyeron al enriquecimiento de mi argumentación inicial.

A mis lectores Alberto del Castillo y José Antonio Rodríguez por sus valiosas observaciones y sugerencias.

A Cuauhtémoc Medina con el que sostuve un par de conversaciones en las que se me aclararon algunas de las ideas expuestas en este trabajo.

A Tiziana Bertaccini por las discusiones y recomendaciones bibliográficas hechas en su seminario del Posgrado en Historia.

A Rodrigo Moya por su apoyo, disponibilidad y entusiasmo puestos en mi proyecto, así como por haberme permitido indagar en su archivo y en sus recuerdos a lo largo de varias visitas y charlas extendidas.

A Susan Flaherty por su amable hospitalidad.

A todo el personal de la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte por su buena disposición con los alumnos para ayudarnos a resolver las cuestiones administrativas.

A Silvia Zárate y Luis Adrián Vargas por su excelente desempeño como representantes de alumnos ante el Comité Académico del Posgrado.

A mi familia por su cariño y apoyo incondicional.

A todos,

Gracias

Índice

Introducción	1
I. La representación fotográfica como construcción de una realidad	5
II. Rodrigo Moya y la “doble cámara”: la experiencia de 1958	10
III. La representación fotográfica del discurso militante	29
Conclusiones	42
Notas	47
Anexo I: Imágenes	53
Anexo II: Entrevista	87
Anexo III: Ejercicio de análisis visual	102
Fuentes	108

La mirada disidente de Rodrigo Moya: representaciones fotográficas de marchas y protestas políticas (1958-1973)

*Sea consciente o no,
el fotógrafo impregna su obra
con su sensibilidad y con su ideología*
Joan Fontcuberta

Introducción

Rodrigo Moya (Medellín, 1934) fue uno de los fotoperiodistas con gran presencia en la prensa mexicana durante las décadas de los cincuenta y sesenta. Sin embargo, su fotografía ha sido, hasta ahora, poco difundida y analizada dentro del contexto amplio de la fotografía en México¹, quizá por el hecho de que se mantuvo activo en el medio fotográfico por sólo doce años (de 1955 a 1967), a diferencia de otros fotógrafos de la época como Nacho López, Héctor García, y los Hermanos Mayo que figuraron durante varias décadas en el terreno fotoperiodístico.² La decisión de Moya de abandonar el medio fotoperiodístico en 1967 se debió en parte a la situación de precariedad económica que podía implicar vivir de dicho oficio, así como a su desencanto con la situación generalizada de falta de libertad de prensa y censura que reinaba en el medio fuertemente controlado por el gobierno.

Si bien Moya se alejó definitivamente de la prensa hacia fines de 1967, en realidad no dejó de hacer fotografías concebidas con otra finalidad, que en su caso respondió a la voluntad de construir un repertorio visual, personal y testimonial del acontecer político social de México. Así pues, Rodrigo Moya conserva en su archivo personal fotográfico una gran cantidad de imágenes que se ha dedicado a organizar cuidadosamente en distintas categorías en los últimos años, que más o menos responden a algunas etapas de su vida como fotoperiodista, como editor de una revista --*Técnica pesquera* dedicada al mundo del

mar y la pesca--), como documentalista independiente o *free lance* y como militante, entre muchas otras.

Dentro de este archivo llamó mi atención la sección de “Movimientos Sociales” en el que se encuentran agrupadas numerosas fotografías relacionadas con marchas y protestas políticas de un extenso periodo, que va de 1956 a 1994. Una buena parte de estas imágenes se relaciona directamente con el recurso que él mismo denominó la “doble cámara” que consistió en cubrir por un lado, mientras estuvo activo en la prensa, los eventos que la redacción le solicitaba a manera de encargo y, por otro, en documentar los acontecimientos sociales que personalmente le interesaban, desde una postura de disidencia política.³ Este fue el tipo de fotografía que siguió realizando aún después de su retiro del medio fotoperiodístico documentando numerosas marchas en las que se involucró simultáneamente como manifestante y fotógrafo.

El objetivo de este trabajo es analizar algunas imágenes de marchas y protestas políticas que pertenecen a esa parte de la producción visual de la “doble cámara” --es decir, aquellas que fueron tomadas desde la iniciativa personal del fotógrafo, durante y después de su etapa como fotoperiodista-- con la intención de mostrar que en ellas, Rodrigo Moya construye una representación desde su visión del disidente, a partir de una mirada fotográfica determinada por una conciencia ideológica que contrasta con la de las fotografías que salían publicadas en la prensa que, en su mayoría, estaban estrechamente vinculadas a la ideología del discurso oficial manejado por el Estado. Con ello, se pretende mostrar que las imágenes del archivo personal de Moya contienen elementos visuales que nos remiten al discurso disidente y antiimperialista vigente de la época, con el que el fotógrafo se identificó e involucró directamente.

Las marchas de protesta y disidencia políticas tuvieron por lo general escasa cobertura en el medio periodístico durante los años cincuenta y sesenta y sus representaciones fotográficas, cuando las había, respondían a las necesidades inmediatas del fotógrafo de prensa, obligado a cumplir varias órdenes de trabajo al día. En ese sentido, las imágenes respondían a una función estricta de ilustrar una nota periodística, por lo que abundaban vistas panorámicas y encuadres abiertos que se limitaban a mostrar el aspecto multitudinario de la marcha sin mayor detalle. De esta forma, lo que se busca estudiar específicamente en este ensayo es la particularidad de la mirada fotográfica de Rodrigo Moya que lo distingue de la de otros fotógrafos, a partir del concepto de la representación fotográfica como construcción visual de una realidad, expuesta por André Rouillé⁴.

Con el fin de establecer claramente este marco interpretativo, se expondrá en primer lugar éste y otros conceptos, así como algunas consideraciones generales en torno a la fotografía documental y la función social que adquirió en México durante esos años, esto es, la de un instrumento de compromiso y denuncia social ante situaciones como la desigualdad social y la pobreza. Posteriormente, nos adentraremos en el proceso de formación como fotoperiodista que vivió Rodrigo Moya en la década del cincuenta, para detenernos en el análisis de las imágenes sobre las protestas político sociales de 1958, cuando el fotógrafo explotó al máximo su recurso de la “doble cámara”. En esta parte se verá cómo Rodrigo Moya fue construyendo una mirada fotográfica particular, que se vio determinada en gran parte por su postura ideológica ante los hechos. Para ello se recurrirá a una comparación entre las imágenes de Moya y algunas de Héctor García y Enrique Bordes Mangel, con el fin de señalar semejanzas y particularidades en sus respectivas representaciones.

En forma paralela, se remitirá algunas fotografías y notas referidas a dichas marchas en algunos periódicos y revistas de la capital, con el fin de contrastar lo que en términos de James C. Scott correspondería a la oposición entre el discurso público y el discurso oculto.⁵ Es decir, ver en qué medida existen diferencias entre lo público --el medio periodístico como tal-- y lo privado --en donde entrarían tanto el discurso de los manifestantes como la postura militante del fotógrafo--. Por último, se analizarán las imágenes de algunas manifestaciones⁶ a las que Rodrigo Moya asistió más en calidad de manifestante que de fotógrafo de prensa por lo que, en ese sentido, se encuentran plasmadas en sus representaciones ciertos elementos que nos remiten directamente a un discurso relacionado con la disidencia política y militancia de izquierda.

Cabe mencionar que las fotografías que aquí se presentan pertenecen al archivo particular de Rodrigo Moya en el que tuve la oportunidad de indagar con bastante libertad.⁷ En ese sentido, me parece importante aclarar desde ahora que mi selección correspondió al interés por estudiar imágenes que no fueron hechas con el estricto afán de ser publicadas, pues considero que reflejan mejor la personalidad y visión particular del autor. De igual forma la selección fue hecha a partir de un criterio unificador en tanto que se buscaron imágenes que compartieran algunas características compositivas, secuenciales y temáticas, así como un contexto común, vinculado al ambiente social disidente que se vivió desde fines de los cincuenta y durante las décadas del sesenta y setenta, fuertemente vinculado al movimiento de apoyo a la Revolución Cubana de 1959 y al discurso antiimperialista latinoamericano de esos años. A modo de apéndice se incluye al final una entrevista realizada personalmente a Rodrigo Moya, en la que se encuentran plasmadas algunas consideraciones e ideas del autor con respecto a su trayectoria, directamente relacionadas con algunas cuestiones y conceptos fundamentales que aquí se plantean. De igual forma se

incluye en el último anexo un ejercicio de análisis visual para complementar el estudio de la composición en las fotografías.

I. La representación fotográfica como construcción de una realidad

Desde mediados de los años sesenta han surgido numerosos textos relacionados con temas como el uso social de la fotografía y la especificidad del medio fotográfico. Desde distintas disciplinas como la sociología, la historia social del arte y en particular la semiótica, varios autores se han adentrado en la difícil tarea de teorizar sobre la ontología de la imagen fotográfica, enfocándose particularmente en la relación especial que guarda con su referente, esto es, con algo que pertenece al mundo de “lo real”.⁸ Al respecto, la mayoría de los autores han coincidido en señalar que quizá la principal característica que diferencia a la fotografía de otras formas de representación visual es “el sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego”.⁹ La fotografía análoga produce ante todo un efecto real que está relacionado directamente con el proceso físico químico que la caracteriza, es decir, el de la imagen como resultado del contacto físico de la luz sobre una superficie sensible. Autores como Roland Barthes y posteriormente Philippe Dubois consideraron que la esencia ontológica de la fotografía se encuentra en este proceso de génesis, en el que se da una relación de contigüidad física entre la imagen y su referente.¹⁰ Es así como la fotografía entra, dentro de los distintos tipos de signos que expuso en su momento el teórico Charles S. Peirce, en la categoría de huella/índice, más que en la de icono o símbolo.¹¹

A pesar de la ambigüedad de estas categorías --puesto que según las circunstancias una fotografía podría funcionar también como icono o símbolo--, Barthes puso énfasis en este proceso de contacto físico que se da durante el acto fotográfico, que va más allá de una

simple cuestión de semejanza (icono) o convención (símbolo); se trata de una verdadera “huella” en tanto testimonio de la existencia en el tiempo de aquello que representa. En ese sentido, Barthes acuñó el concepto del “esto ha sido”, es decir, el de la fotografía como un objeto indisoluble del referente y como testimonio de algo que ha estado necesariamente allí, en un espacio y tiempo determinados.¹² De igual forma, el autor consideró que al momento en el que se constituye como tal, y debido a su proceso técnico/automático, la fotografía se convierte en un “mensaje sin código” al que posteriormente se adhieren o se proyectan una serie de cargas sensibles e ideológicas, que no están contenidas inicialmente en la imagen, pero que después se reconstruyen dentro de un medio o contexto específicos.

Si bien tanto la teoría de Peirce como el intento de Barthes por definir la ontología de la fotografía han servido en la semiótica como punto de partida para construir diversas teorías e interpretaciones como las del propio Philippe Dubois, también contribuyeron a reafirmar o dar por hecho ciertos aspectos que también necesitarían ser cuestionados y analizados. Este sería el caso de concebir a la fotografía como un instrumento para afirmar la existencia de algo sin detenerse, por ejemplo, en la intención a partir de la que pudo originarse la imagen que, por lo mismo, responde a cuestiones que van más lejos de la naturaleza indicial de la fotografía. Como lo explica Dubois,

[...] la fotografía afirma ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa pero no nos dice nada sobre el sentido de esta representación; no nos dice, “esto quiere decir tal cosa”. El referente es presentado por la fotografía como una realidad empírica, pero blanca: su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que formemos parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la imagen.¹³

Es por ello que se vuelve necesario tomar en cuenta otros factores de carácter histórico cultural que van más allá de la cuestión puramente ontológica de la fotografía, con el fin de no caer en consideraciones o afirmaciones que puedan obstaculizar la interpretación de las

imágenes. En ese sentido debemos considerar una cuestión fundamental en la fotografía que, aunque sí es un índice, no por ello deja de ser una imagen y, como tal, es una representación. Algo que es común a todo tipo de imágenes --ya sean mentales, visuales o virtuales-- es que funcionan por medio de una analogía, en tanto que todas evocan o aluden a otra cosa. Es decir que, el parecido (*analogon*) es el principio de su funcionamiento. En ese sentido, la imagen entra en la categoría de representación dado que al evocar, aludir o parecerse a algo, quiere decir que no constituye el objeto o la situación en sí a la que se está refiriendo. Este principio está presente también en la fotografía puesto que también tiene este aspecto referencial, es decir, que por lo general nos refiere a otra cosa aparte de ella misma. Por lo tanto, si el aspecto de huella/índice es quizá la principal característica que distingue a la fotografía análoga¹⁴ de otro tipo de imágenes, también constituye la razón por la que muchas veces se le ha confundido con su referente, esto es, con la realidad misma.

Como lo explica la autora Martine Joly

[...] la opacidad otorga a la imagen/índice la fuerza de la cosa en sí provocando que se olvide su carácter representativo. Y es este olvido --más que un parecido excesivo-- lo que provoca la confusión entre imagen y referente. Por ello no hay que olvidar que si toda imagen es representación, implica que se utilicen necesariamente ciertas reglas de construcción. Estas representaciones son a su vez comprendidas o recibidas por otros que le otorgan sentido, por lo que las imágenes contienen o están determinadas por ciertas convenciones socioculturales, lo que puede convertirlas también en símbolos. Por lo tanto, la imagen circula entre semejanza, índice y símbolo, por lo que su comprensión, análisis e interpretación se vuelve complejo.¹⁵

Siguiendo esta misma línea de interpretación, André Rouillé explica que la ontología de la fotografía funciona al mismo tiempo en dos polos: en el del icono (como representación) y en el de la huella/índice (como registro). Sin negar la característica de índice, el autor argumenta que esta definición ontológica basada en la teoría de Peirce trajo como

consecuencia que se pensara en “La” fotografía como si se tratara de una totalidad abstracta y esencialista, sin tomar en cuenta sus múltiples prácticas y funciones, así como la relación directa que guarda con la visión de una persona, particularmente con la del fotógrafo, y con la de un medio específico, que podría ser el de su exhibición o difusión. De esta forma, cuestiona el postulado de Barthes del "esto ha sido" que redujo a la fotografía a una definición que remite sólo a su relación con el referente al momento del “acto fotográfico”, sin tomar en cuenta éstos otros factores de igual o mayor importancia. Es decir que, el “esto” de Barthes se refiere solamente a aquello que representa y que preexistió a la realización de esa imagen. Sin embargo, Rouillé considera que la fotografía no representa esa realidad directa y automáticamente, sino que la transforma en una nueva realidad propiamente fotográfica, a partir de la que surgen nuevas visiones y discursos en torno a su constitución como imagen y como representación. Más que reproducir o registrar, la fotografía hace que exista una nueva realidad dentro del ámbito de lo visual-representativo.¹⁶ Por lo tanto, considera que lo importante es analizar esa puesta en imagen de lo real, que responde a diversas características que se relacionan con discursos y formas de representación, inseparables de su historicidad.

Al respecto, hay que tener en cuenta que la fotografía surgió desde un principio con una vocación documental dado que la sociedad industrial le asignó la función de ser el principal instrumento para satisfacer sus necesidades de representación.¹⁷ A decir de Rouillé, la sociedad industrial junto con sus valores asociados a ideas como lo moderno, lo mecánico y la objetividad, significó para la fotografía su principal paradigma, así como su condición de posibilidad y su constante temática. Así pues, el valor documental permitió a la fotografía fungir como legitimadora de las cosas que representaba o figuraba aunque, en realidad, ni lo exacto ni lo verdadero son cualidades inherentes a su naturaleza, sino que

son valores agregados por convención social. Por lo tanto, la fotografía no constituye en sí un documento sino que ha sido dotada de un valor documental variable según las circunstancias.¹⁸ De igual forma, el valor social de la fotografía como documento no asegura una relación más directa ni indirecta con la realidad, ni tampoco pone a la imagen y a la realidad frente a frente, sino que entre ambas se interponen múltiples circunstancias que se constituyen en orden visual, en preinscripciones iconográficas, ideológicas y en esquemas estéticos, propios al terreno de la representación.¹⁹ Por lo tanto la representación fotográfica, ya sea de intención documental o no, implica necesariamente la visión personal de un fotógrafo que, a su vez, está influenciada por un contexto social, histórico y cultural específico en el que pueden influir ciertos cánones visuales preestablecidos.

Para los fines de este trabajo será de suma importancia tener en cuenta estas cuestiones, puesto que se pretende mostrar que factores como la ideología y el ambiente político social influyeron en la representación de las marchas en Rodrigo Moya. Al respecto, también es necesario recordar que a la fotografía de valor documental en México le fue asignada por la vía del hecho y por convención social, una función de crítica y de denuncia. Desde mediados de los cincuenta hasta muy entrada la década de los ochenta, se fueron creando en la fotografía de intención o rasgos documentales ciertos códigos de representación que respondieron esencialmente a una ideología opuesta a las clases dominantes, basada en un discurso de conciencia social que criticaba, entre otras cosas, las profundas desigualdades socio económicas del país.²⁰ De esta forma, muchos fotógrafos entre los que se encuentra Rodrigo Moya se dedicaron a fotografiar, cada uno a su manera, distintas situaciones que evidenciaban las contradicciones e injusticias de la sociedad y política mexicanas, utilizando el concepto de realismo como ideología de representación. Es decir que, a partir de la idea de “fotografiar la realidad”²¹, los fotógrafos contribuyeron a

construir una representación de carácter documental --hecha con la intención de contextualizar en tiempo y espacio personajes y situaciones del acontecer diario-- que se fue desarrollando hasta el grado de convertirse en una institución, desde la que se defendieron ideas como el compromiso social, la denuncia, la crítica al sistema y el “realismo” fotográfico.²²

Partiendo de estas consideraciones, analizaremos a continuación la representación fotográfica de las marchas en Rodrigo Moya, a partir de esta noción de “puesta en imagen de lo real” a la que se refiere André Rouillé, desde la que es factible considerar a la fotografía como construcción de una realidad en el ámbito de lo visual representativo.

II. Rodrigo Moya y la “doble cámara”: la experiencia de 1958.

Rodrigo Moya ha señalado que su labor como fotoperiodista se dio de manera fortuita y circunstancial en 1954, tras abandonar la carrera de ingeniería y encontrarse con el que sería su mentor, el fotógrafo colombiano Guillermo Angulo.²³ Hijo de escenógrafo, desde muy joven estuvo vinculado a un ambiente intelectual y artístico que influyeron en su formación como fotógrafo, dado que en los cincuenta aún no existían espacios educativos en los que se enseñara específicamente la profesión. Tras un año de intenso aprendizaje con Angulo y una breve estancia en el periódico *Zócalo*, Rodrigo Moya entró en contacto con diversos fotógrafos y periodistas, entre los que se encontraban Antonio Rodríguez y Regino Hernández Llergo, fundador y director de la revista *Impacto*, en la que Moya trabajó primero como asistente de Angulo y posteriormente como fotógrafo desde 1955. A partir de esa fecha y hasta 1967, Moya desarrolló una importante carrera fotoperiodística en *Impacto* --de 1955 a 1960-- y en *Sucesos para todos* --de 1964 a 1967-- como fotógrafo de planta, y

como colaborador frecuente en revistas como *Siempre!*, *Política* y *El Espectador*, entre otras.²⁴

Es necesario recordar que desde los inicios de su formación como fotoperiodista, Moya tuvo en claro que para él la fotografía constituía “[...] Una forma de ver el mundo, de posicionarte ante la vida, de adquirir conocimientos y experiencias que de otra manera no adquirirías. [...] una forma insuperable de recuperar y preservar el paso de la vida ante mis ojos, o de restaurar mi propio paso y puntos de vista por la vida”.²⁵ De igual forma consideró que su interés por el socialismo y por la idea de la lucha de clases influyeron directamente en la elección de temas y situaciones que le interesaron fotografiar²⁶ y en diversas ocasiones insistió en la idea del uso de la cámara para definir una postura frente al poder.²⁷ No obstante, tuvo que enfrentarse como muchos a las dificultades que suponía lidiar al mismo tiempo con sus intereses y con los de un medio específico, que era el de las publicaciones en las que colaboró.

Desde 1920 las revistas ilustradas conocieron un gran auge en nuestro país y constituyeron el principal medio en donde se desarrollaron fotógrafos de la línea documental-fotoperiodística como Enrique Díaz, Eduardo Melhado y los Casasola, entre otros. Posteriormente entraron en la faena fotoperiodística los Hermanos Mayo y Nacho López, hacia los cuarenta y cincuenta respectivamente.²⁸ A lo largo de estas décadas el fotoperiodismo se fue consolidando como género fotográfico distinguiéndose de otras prácticas documentales por estar sometido a las condiciones particulares y línea informativa de cada publicación, desde donde se manejaban cuestiones como la selección de imágenes -por lo general a cargo de la redacción--, la puesta en página, la edición y la conjunción de texto e imagen, a través de los pies de foto. Podríamos decir que la principal función de una imagen periodística, en tanto nota gráfica²⁹, sería la de informar de una manera elocuente y

sintética por lo que, en ese sentido, tiene una función eminentemente referencial y contextual.³⁰ No obstante, la lectura o el sentido que pudiera tener la imagen está condicionada por el manejo de la información al interior de cada publicación, así como a las condiciones generales que imperan en el medio periodístico.

Al respecto, es importante recordar que el Estado mexicano ejerció, a lo largo de casi toda la segunda mitad del siglo XX, un control significativo sobre la prensa escrita, que fue acentuándose conforme el Partido Revolucionario Institucional (PRI) se afianzó en el poder a partir de 1946, durante el periodo presidencial de Miguel Alemán. Desde entonces, el gobierno fue reduciendo los espacios de crítica política al régimen a través de prácticas como el control de la industria y de la importación de papel con la empresa distribuidora estatal PIPSA, así como con ciertos mecanismos que regularon las relaciones de poder entre la prensa y el estado, como el financiamiento directo a publicaciones y la injerencia directa en el tratamiento de la información a través del soborno a periodistas y fotógrafos.³¹ Ante este panorama los directivos de los principales diarios y revistas que circularon en México optaron por someterse a estas formas operativas y contar con el visto bueno del gobierno para garantizar la circulación masiva de sus respectivas publicaciones. Estas cuestiones fueron las que propiciaron que se generara en el medio periodístico una especie de discurso oficial presidencialista desde mediados de los años cuarenta y durante la década del cincuenta, en los que se resaltó constantemente a la figura presidencial, tanto en las imágenes como en los textos (imágenes 1 y 2). Por ello comenzó el declive de la llamada “época de oro” de las revistas ilustradas mexicanas, cuyo impacto en la sociedad se vio reducido también por la aparición de la televisión.³²

A pesar de estas condiciones un tanto autoritarias que prevalecieron en el medio, el sistema político dejó que existiera un cierto margen de crítica y reflexión en torno algunas

cuestiones sociales lo que permitió, entre muchas otras cosas, que se publicaran fotografías como las de Nacho López a principios de los cincuenta en la revista *Siempre!*, de las que John Mraz hizo un interesante análisis.³³ Al respecto, Rodrigo Moya ha comentado la influencia directa de este fotógrafo en su trabajo fotográfico³⁴ y trató de aprovechar, hasta donde le fue posible, ese pequeño margen de flexibilidad que el sistema permitía negándose a aceptar el famoso “chayote” o “embute”³⁵ --es decir, el soborno que recibía la mayoría de reporteros y fotógrafos de prensa por parte de algunos funcionarios de gobierno, con el fin de que no hicieran textos e imágenes críticos hacia ellos y hacia el gobierno--. De igual forma evitó afiliarse a la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, fundada desde 1947.³⁶ A pesar de ello, tuvo que cumplir ciertas obligaciones que implicaban ser fotógrafo de planta de una publicación como *Impacto*, revista semanal de Regino Hernández Llergo, --vinculado a la gran familia de periodistas, los Pagés Llergo, que durante varias décadas dominaron el escenario de la gran prensa capitalina-- e inspirada en la fórmula exitosa de *Life* y *Paris Match*, que dedicaba grandes espacios fotográficos a asuntos relacionados no sólo con las cuestiones políticas sino también con la cultura y los espectáculos.

En cuanto a la información que manejaba, *Impacto* fue la mayoría de las veces complaciente con el régimen y difícilmente cuestionó las decisiones del gobierno frente a las dificultades políticas y conflictos sociales. No obstante, se trató de una revista que dio gran espacio a la fotografía, al emplear las mejores técnicas de rotograbado que superaban por mucho la calidad de otras publicaciones semanales como *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*. Esto sin duda fue aprovechado por Rodrigo Moya, puesto que desde muy temprano decidió abandonar su trabajo de diarista en el periódico *Zócalo* y dedicarse al fotoperiodismo semanal por prestarse mejor a “ahondar en los valores tonales y compositivos de la

imagen”.³⁷ Asimismo, comentó que en *Impacto* pudo aprender y experimentar con el diseño de páginas y con las mejores técnicas para la buena edición e impresión de fotografías.³⁸

Para aprovechar al máximo estas ventajas que ofrecía la revista, Moya utilizó casi siempre una cámara *Rolleiflex* de formato medio de 6 x 6 cm con la que se podía obtener imágenes de gran calidad y nitidez. No obstante, también utilizó otros formatos como el de 35 mm y negativos de 4 x 6 cm con una cámara *Graphic View*.³⁹ Resulta interesante que Moya utilizara para su trabajo fotoperiodístico una cámara de formato 6x6, cuando la mayoría de los fotoperiodistas tanto nacionales como internacionales ya utilizaba la cámara *Leica* por ser más ligera y manejable, en parte porque la película de 35mm permitía un mayor número de exposiciones.⁴⁰ Se trataba de la cámara más adecuada para las labores del fotoperiodista interesado en los valores de la inmediatez y movilidad frente a los acontecimientos. Sin embargo, el hecho de que Moya utilizara una cámara más pesada que quizá necesitaba de mayor tiempo y cuidado al momento de hacer las tomas, dice mucho acerca de la importancia que para él tenía realizar imágenes de mayor calidad y con algún sello particular, aunque fueran pocas. En ese sentido, el trabajo de Moya podría insertarse más dentro del concepto de fotografía de autor, dado que se esmeró por desarrollar ante todo elementos distintivos tanto técnicos como temáticos y estéticos, aún en el medio fotoperiodístico.

Así pues, Rodrigo Moya figuró como uno de los reporteros gráficos más destacados de la revista *Impacto* durante los años 1955 a 1960, para la que cubrió semanalmente, a través de distintos órdenes de trabajo, una gran variedad de eventos relacionados con toda clase de temas que van desde el teatro, el cine, los espectáculos y la vida nocturna, hasta reportajes sobre la vida cultural del país, así como del crecimiento y proceso de modernización de la ciudad de México. Por sólo mencionar algunos fotorreportajes, Moya

dio una amplia cobertura a los honores fúnebres de Diego Rivera (1886-1957), de los que se publicó un amplio reportaje con textos de Antonio Rodríguez y más de 15 imágenes de nuestro fotógrafo.⁴¹ De igual forma dio seguimiento al entierro del pintor Francisco Goitia (1882-1960), en abril de 1960.⁴² Asimismo, publicó notables reportajes relacionados con el acontecer diario de la vida pública urbana en la ciudad de México.

Por lo general, la misión de este tipo de revistas ilustradas fue muchas veces la de mostrar al público, a través de fotorreportajes y textos, el proceso de desarrollo y modernización del país impulsados por el Estado por lo que, en ese sentido, el manejo de la información mantuvo casi siempre una estrecha relación con el discurso oficial progresista. De esta forma, abundan en *Impacto* y en otras revistas como *Hoy y Mañana*, reportajes sobre los grandes proyectos de construcción y realización de obras públicas y servicios tales como presas, fábricas, hospitales, edificios y viviendas, entre otros. Paralelamente también se hacían reportajes de tipo cultural sobre tradiciones y costumbres como, por ejemplo, las fiestas navideñas y las procesiones en Semana Santa, entre otras.⁴³

A pesar de las cualidades técnicas de *Impacto* y de la relación cordial que Rodrigo Moya mantuvo con el director, persistieron las condiciones generales que prevalecían en toda la prensa que ponían en desventaja a los reporteros gráficos. Por ejemplo, la mayoría de las veces los fotógrafos debían entregar los negativos originales, lo que implicaba perder los derechos de imagen que pasaban a ser propiedad de la publicación. De igual forma, no existía una política clara en torno a los créditos de las imágenes, por lo que muchas veces el nombre del autor no aparecía junto a sus fotografías. Asimismo los fotógrafos difícilmente podían tener ingerencia en la edición y puesta en página de sus imágenes, así como en la elección de los pies de foto. Es por ello que Moya califica al fotoperiodismo de esos años como limitado⁴⁴ y tras la desilusión de ver que en diversas ocasiones no le publicaron las

fotografías relacionadas con los asuntos político sociales que le interesaban, empezó a recurrir al método al que denominó “la doble cámara”. Con ella se dedicó a cubrir, por un lado, las órdenes de trabajo que específicamente le solicitaban entregando los negativos de dichos reportajes y, por el otro, fotografiaba desde una iniciativa mucho más personal los conflictos y asuntos sociales que personalmente le interesaban más. Al respecto, Moya comentó en uno de sus textos lo siguiente:

Desde que me inicié en el periodismo entendí que los temas que atraían mi sensibilidad no tendrían cabida en los periódicos para los cuales trabajaba. Por un lado estaban las órdenes de trabajo y, por el otro, un mundo contradictorio que iba descubriendo en mi ambular de reportero: vivienda infrahumana, miseria, niños abandonados y sin escuela, marginación, violencia social, explosión demográfica, descontento por doquier. Creo que poco después de iniciado mi trabajo acepté que tenía dos cámaras en la mente: una para cumplir la información de mi patrón en turno, y otra para captar lo que empezaba a entender con la claridad y profundidad que instruye la realidad y una conciencia rebelde. Creo también que mi ojo se educó al mismo tiempo que mi ideología, o que entre ambas cosas –ver y pensar— existió una retroalimentación que configuró mi manera de captar la vida, la gente y las cosas a través de una cámara.⁴⁵

Estas palabras parecen comprobar parte de nuestra hipótesis puesto que ha sido distintivo de Moya esta postura conciente y, de alguna forma predeterminada, de fotografiar desde una postura ideológica que influyó en la configuración de todo un discurso, en este caso visual, dentro del marco del documentalismo. Es tiempo ahora de adentrarnos en el estudio de las imágenes de las marchas y protestas sociales que fueron tomada desde la iniciativa personal del fotógrafo, y analizar esta puesta en imagen o, mejor dicho, representación del discurso disidente.

Los años de 1958 y 1959 fueron de convulsión política en México, dado que se presentaron conflictos y enfrentamientos directos con los sectores educativo, petrolero ferrocarrilero y estudiantil, que desde los años cuarenta se habían convertido en parte

fundamental del soporte político social del Partido Revolucionario Institucional (PRI).⁴⁶ A través del control de organizaciones como el Sindicato Nacional de los Trabajadores de la Educación (SNTE), el Sindicato de Petroleros Mexicanos (STPRM) y el de los ferrocarrileros (SNTFRM), el Estado trató de limitar al máximo la acción política de los trabajadores a través de un fuerte aparato burocrático que dejaba poco espacio para la creación de un sindicalismo independiente.⁴⁷ No obstante, desde 1956 comenzaron a surgir sectores disidentes dentro de estas organizaciones, como el que se dio al interior de la sección IX del magisterio de Educación, liderado por el maestro Othón Salazar, que empezó con una demanda de aumento salarial, para convertirse en un movimiento político enraizado en la formación del Movimiento Revolucionario del Magisterio (MRM).⁴⁸ A grandes rasgos, el MRM fue creado en oposición al liderazgo oficial de la correspondiente sección del sindicato que se encargaba de pactar los acuerdos con el gobierno, haciendo caso omiso a las demandas reales de los maestros. Por ello el MRM realizó diversas acciones como la toma de las oficinas de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en mayo de 1958, así como varias manifestaciones con el fin de que se cumplieran sus demandas y se les reconociera como los verdaderos representantes de su sección ante el SNTE.⁴⁹

La mayoría de los periódicos y revistas de mayor circulación como *Excélsior*, *El Universal*, *Novedades*, *Hoy*, *Mañana*, *Impacto* y *Siempre!* dieron seguimiento a este conflicto refiriéndose a los líderes del MRM como agitadores y desestabilizadores de la paz social.⁵⁰ Ante esta línea interpretativa eran pocas las posibilidades de publicar imágenes que no sostuvieran este discurso (imagen 3).⁵¹ Así pues, mientras siguió cumpliendo con sus órdenes de trabajo, Moya se adentró desde su iniciativa propia en algunos de los momentos más importantes de la lucha del MRM, con un interés por mostrar más detalladamente las demandas y los rostros de las personas que componían dicho

movimiento, a partir de una representación original y estética. Es el caso de las imágenes 4, 5 y 6 que fueron tomadas durante la toma del edificio de la SEP por parte del MRM, durante los meses de mayo a junio. En ellas, Moya puso especial énfasis en las mantas desplegadas en las que se alcanza a distinguir claramente muchas de las peticiones de los maestros, así como el apoyo de distintos sectores de la sociedad al movimiento, como el de los padres de familia quienes abiertamente denunciaron la desinformación de la prensa (imagen 4).

En las imágenes 5 y 6, las mantas son las que marcan la composición diagonal con líneas ascendentes y de dirección tanto verticales como horizontales que le dan ritmo a la representación. Se trata de una composición equilibrada que surge del contraste entre el color blanco que resalta sobre el fondo oscuro que emerge del espacio ubicado entre los arcos. En cuanto a su contenido, estas imágenes destacan por ofrecernos una mirada más cercana del movimiento, algo que quizá no hubiera sido posible de no ser porque Moya asistió más por interés personal que por cumplir estrictamente una orden de trabajo. Esta es también una de las razones por las que pudo tomar las fotografías pues es muy probable que, si hubiera ido en calidad de fotorreportero, los maestros se hubieran sentido invadidos por un intruso que pertenecía al cuerpo de la “prensa vendida”, y difícilmente le habrían permitido hacer fotografías como la imagen 7. En ella, podemos decir que existe cierto grado de complicidad entre el fotógrafo y los sujetos retratados quienes sonríen y no parecen sentirse intimidados o invadidos por la cámara de Moya. Por el contrario, posan con una actitud más bien relajada, delante de una enorme manta titulada “gran función de títeres”, elaborada por un miembro del Taller de Gráfica Popular, en la que se visualiza parte de su discurso y críticas al sistema. En la manta, en el lado izquierdo observamos un buitre que representa al imperialismo norteamericano que cobija al secretario de Educación

Pública, Jaime Torres Bodet (ridiculizado con el nombre de “Torres Vedet”), que con sus garras sostiene una cuerda que maneja cual títeres a los líderes caricaturizados del SNTE y otros funcionarios. A su vez el escenario sobre el cual se paran está sostenido por una torre de billetes y monedas que dice “cuotas”. Por su parte, los maestros se encuentran alineados detrás del espacio marcado en blanco con el nombre de Othón, líder del movimiento.

Esta imagen destaca sin duda, por el manejo de las proporciones que hace ver pequeños a los personajes frente a la enorme manta que se despliega detrás de ellos. Podríamos decir que con esta fotografía Rodrigo Moya seguramente quiso transmitir visualmente el discurso y demandas de los maestros disidentes, que se encuentra bien resumido en la manta. De igual forma al poner énfasis en el aspecto de las mantas, que por su monumentalidad y movimiento producen casi un efecto de vida propia, el fotógrafo buscó destacar la creatividad y la sensibilidad artística que podía encontrarse al interior de estos movimientos al presentarnos una imagen de la imagen, con la que consigue crea un diálogo ideológico con otras imágenes generadas por y para el movimiento magisterial.

Una de las cosas que caracteriza a este grupo de fotografías es el aspecto de secuencia temática y discursiva, que se explica por la participación directa de Moya en las marchas. Esto puede observarse en las imágenes 8, 9 y 10 cuyo objetivo fue dar seguimiento al desplazamiento espacial y temporal de la marcha del MRM efectuada el 30 de mayo de 1958, enfocándose en un elemento, en este caso la manta que observamos anteriormente en la imagen 7, a su paso por distintos puntos de la ciudad. De igual forma, estas imágenes dan cuenta del propio desplazamiento del fotógrafo que realizaba tomas desde diferentes lugares, encuadrando ya sea de frente (imagen 8), de perfil (imagen 9) o desde lo alto de un edificio (imagen 10), logrando transmitir una idea de dinamismo en la representación. Es de suponer que este tipo de fotografías no debía interesarle mucho a los

periódicos y revistas, puesto que en pocas ocasiones encontramos imágenes que acompañen las notas referidas sobre esta y otras marchas.⁵² Sin embargo, hubo mayor interés por publicar fotografías que dieran cuenta de los enfrentamientos entre la policía y los manifestantes, con el fin de reafirmar el discurso que calificaba a los sectores disidentes de agitadores y violentos. Este fue el caso del seguimiento que se dio a los sucesos de la semana del 27 de agosto al 6 de septiembre en la que coincidieron los enfrentamientos que surgieron a raíz de la huelga de hambre efectuada por miembros de la secciones 34 y 35 del sindicato de Petróleos Mexicanos --quienes pedían que se les reconociera la elección de sus líderes sindicales--, las protestas estudiantiles en contra del alza a las tarifas del transporte público y la represión a la marcha del MRM del 6 de septiembre.

Las publicaciones de mayor circulación manejaron el mismo discurso, argumentando que la fuerza pública había actuado de manera adecuada, frente a las agresiones de los manifestantes. Así pues, la mayoría de los textos e imágenes que se publicaron no mostraron en sí la represión, sino que seleccionaron aquellas en las que se percibe a los manifestantes agrediendo a los miembros del cuerpo policíaco. Es el caso de la siguiente nota publicada en *El Universal*, que fue acompañada por algunas fotografías (imágenes 11 y 12).

La anunciada manifestación de ayer, por miembros del magisterio que dan su apoyo al profesor Otón Salazar, fue impedida por la policía quien la disolvió a base de gases lacrimógenos. Posteriormente y durante 7 horas profesores, ferrocarrileros, petroleros, telegrafistas y anónimos, estuvieron provocando escándalos en las principales arterias capitalinas. Los maestros, entre ellos algunas mujeres, en lugar de atender la indicación policíaca de retirarse a sus hogares y no causar desórdenes, insultaron a los granaderos, como se puede apreciar en esta foto captada momentos antes del zipizape[...] Asimismo, el oficial comandante de los granaderos, comenzó a ser hostilizado primero e insultado después por los maestros, en respuesta a sus requerimientos para que desistieran de seguir adelante.⁵³

Por su parte, la revista *Impacto* publicó algunas imágenes de los enfrentamientos aunque no seleccionó las fotografías de Rodrigo Moya que mostraban directamente los golpes que la policía propinó a los manifestantes (imágenes 13 y 14), y más bien privilegió las que enseñaban de lejos ciertos aspectos de los enfrentamientos, como el uso de gases lacrimógenos por parte de la fuerza pública para dispersar a los “revoltosos” (imágenes 15 y 16), así como los métodos de defensa empleados por los huelguistas, lanzando piedras y devolviendo los gases (imagen 17).

Como respuesta a la cobertura y censura de la prensa, el periodista Horacio Quiñones y el fotógrafo Héctor García publicaron su versión de los hechos en *Ojo! Una revista que ve*, que salió por única ocasión en septiembre de ese año, con un tiraje de 5000 ejemplares (imagen 18)⁵⁴. La elaboración de dicha revista respondió a la iniciativa personal de ambos periodistas por dar a conocer imágenes que mostraran la represión y el uso descarado de la fuerza pública por parte del Estado, algo que no habían enseñado en su justa dimensión las publicaciones de mayor circulación en la capital. Dentro de este contexto, resulta interesante destacar que los fotoperiodistas Rodrigo Moya, Héctor García y Enrique Bordes Mangel presenciaron y documentaron los sucesos de “la semana ardiente” y los tres fueron víctimas de la censura dentro de las respectivas publicaciones en las que colaboraban.⁵⁵ No obstante, existen diferencias en la representación de cada uno, que se deben en parte a las distintas circunstancias que los rodearon al momento de tomar las fotografías.⁵⁶

Al respecto, Moya calificó a Héctor García y a los Hermanos Mayo como fotógrafos de Estado⁵⁷, por el hecho de que asistieron a varios de estos enfrentamientos haciendo uso de sus credenciales de “prensa acreditada” lo que les permitió, por ejemplo, trasladarse en los vehículos de la policía, así como gozar de su resguardo y protección, en

caso de violencia. Este aspecto puede observarse en una de las fotografías de Héctor García (imagen 19), cuya toma fue hecha al interior de uno de los coches que transportaba a los granaderos. Esta imagen destaca por la profundidad de campo compuesta por varios planos entre los que resaltan fundamentalmente el primero, marcado por la presencia de un granadero que sostiene su arma de fuego, y el último en el que observamos el monumento a la Revolución, en donde tuvieron lugar parte de los enfrentamientos. Asimismo, dentro de las imágenes que componen el fotorreportaje publicado en *Ojo!* encontramos varias tomas hechas ya sea de espaldas o muy de cerca al cuerpo de soldados y granaderos.⁵⁸ Estas características fueron las que llevaron a Rodrigo Moya a afirmar en sus ensayos que la mayoría de los fotógrafos trataron estos sucesos desde la perspectiva de los policías represores:

Los fotógrafos pululaban y se daban gusto tomando fotos, pero siempre al lado de los agentes, platicando con ellos, protegidos por ellos de las pedrizas o de cualquier posible desmán de la turba, que desde los movimientos ferrocarrileros y magisteriales rechazaban e inclusive agredían a la prensa, en particular a los fotógrafos.⁵⁹

Aunque Rodrigo Moya también perteneció al cuerpo amplio de la prensa por ser fotorreportero de *Impacto*, en realidad su presencia en algunas de las marchas del movimiento magisterial de 1958 se debió más a su voluntad de asistir en calidad de manifestante que de “prensa acreditada”.⁶⁰ Es decir que probablemente no en todas hizo uso abierto de su posición de fotorreportero para acercarse a las manifestaciones y fotografiar la represión que perpetraron las fuerzas policiacas. Así pues, algunas de sus fotografías fueron hechas desde distintos ángulos a los de Héctor García, ofreciendo tomas diferentes en las que se percibe de frente a los manifestantes corriendo para resguardarse de la avanzada de la fuerza pública (imágenes 20 y 21). De igual forma, destacan también ciertas tomas que

atestiguan la colocación del fotógrafo del lado contrario a la banqueta en donde estaban ubicados los policías (imagen 22), así como otras hechas desde el lado de los manifestantes, al momento en que la policía les lanzaba los gases lacrimógenos (imagen 23).

Por su parte, Enrique Bordes Mangel también presencié estos enfrentamientos y se podría decir que en sus fotografías existe ante todo el afán por mostrar la violencia que caracterizó a los enfrentamientos (imágenes 24 y 25), algo que posteriormente le valió el Premio Nacional de Periodismo en 1959, en el rubro de la fotografía más oportuna (imagen 26).⁶¹ En ella se observa de frente a un oficial disparando una pistola, al momento en el que resguardaba, junto con otros agentes armados, las oficinas de la Dirección Federal de Seguridad ante la posible amenaza de una incursión por parte de los huelguistas del sindicato petrolero. De igual forma, el esfuerzo fotoperiodístico de Héctor García fue premiado en el mismo certamen en la categoría de mejor secuencia fotográfica (imagen 27). Estos premios eran otorgados anualmente por el gobierno entre los miembros acreditados de la prensa a través de organizaciones gremiales como la Asociación de Fotógrafos de Prensa, a la que pertenecían García y Bordes Mangel. Autores como John Mraz han comentado que muchas veces el gobierno premiaba estas imágenes como una forma de apaciguar las acusaciones de censura y represión del Estado mexicano.⁶²

Este tipo de acciones formaron parte del doble discurso que manejó el régimen priísta ya que, por un lado, controlaba a la prensa evitando que se publicaran estas imágenes en su momento, y por otro, premiaba a los fotoperiodistas uno o varios años después, una vez que los movimientos habían perdido fuerza, al mismo tiempo que se exhibían las imágenes fuera de contexto.⁶³ Y fue precisamente en esta ambigüedad y doble discurso desde donde se alimentó el régimen priísta para mantener la estabilidad político social y, con ello, su permanencia en el poder. Por un lado manejó públicamente un

discurso populista y paternalista haciendo uso del ideal nacionalista revolucionario a través de organizaciones como la Confederación de Trabajadores de México (CTM) y la Confederación Nacional Campesina (CNP) y, por el otro, articulaba mecanismos para imponer líderes y jefes sindicales favorables a los intereses de los patrones, mientras que hacía uso de la fuerza pública para reprimir los movimientos y demandas de los trabajadores y campesinos.⁶⁴ Esta fue una de las principales razones por las que Rodrigo Moya permaneció siempre alejado de todo gremio o asociación vinculada al gobierno, puesto que la afiliación a este tipo de organizaciones implicaba necesariamente aceptar las reglas y relaciones de poder impuestas por el Estado y, en ese sentido, dejar de ser un disidente.

Más allá de las circunstancias particulares en las que cada fotógrafo se acercó a los acontecimientos del “otoño del descontento” de 1958, en los tres encontramos algunos de los elementos más valorados dentro del lenguaje fotoperiodístico como los de la acción y el instante. De igual forma estos eventos significaron también un proceso de aprendizaje para los fotógrafos, del que retomarían después algunas enseñanzas como el rápido desplazamiento y la habilidad para elaborar encuadres compositivos en movimiento. Tanto Moya como Bordes Mangel y García pudieron captar desde distintos ángulos la represión a la que fueron sometidos los trabajadores y maestros que se manifestaron en las calles, por lo que en ese sentido todas sus imágenes comparten un mismo valor testimonial. Por ello es que no sería justo calificarlos de “fotógrafos de Estado”, puesto que también fueron víctimas del poder gubernamental en su momento, siendo el caso de *Ojo!* un claro ejemplo de esa lucha contra la censura. Sin embargo, podríamos decir que Rodrigo Moya logró ir más allá del valor documental del instante a través de una representación fotográfica con la que logró transmitir un discurso más personal, empático y de apoyo hacia los

manifestantes.⁶⁵ Esto puede observarse particularmente en sus imágenes captadas durante las protestas estudiantiles de 1958.

Al mismo tiempo que tuvieron lugar los movimientos de los maestros y trabajadores petroleros los estudiantes, especialmente los universitarios, se manifestaron en una marcha masiva en contra de la alza de tarifas del transporte colectivo, el 27 de agosto de 1958. Como parte de la protesta, un grupo de estudiantes secuestró el mismo día cerca de sesenta autobuses de una central camionera.⁶⁶ Rodrigo Moya conserva en su archivo el seguimiento fotográfico que le dio a esas protestas, que van desde la manifestación masiva del 27 de agosto que culminó en el Zócalo, hasta el resguardo de los autobuses en Ciudad Universitaria --donde se llevaban a cabo las asambleas estudiantiles--, y el incendio provocado de uno de los camiones, el mismo día en que fueron desalojados los trabajadores del sindicato petrolero. Por la magnitud de las protestas, la prensa se enfocó sobre todo en el aspecto escandaloso del asunto, mostrando con sus imágenes los “actos vandálicos” de los estudiantes como la quema y destrucción de varios autobuses (imagen 28). Por su parte, Moya nos ofrece un mirada fotográfica desde adentro, es decir, hecha desde el interior de los mítines y asambleas, que muestra lo que en términos de James C. Scott correspondería a una parte sustancial del discurso oculto de los sectores disidentes⁶⁷, que surge como respuesta y en oposición al discurso público u oficial, es decir, aquel que predomina en los espacios públicos --como la prensa--, desde el cual se defienden las normas que sostienen al orden político social vigente. El discurso oculto o silenciado funciona en distintos niveles pero por lo general se caracteriza por ostentar una crítica indirecta al poder a través de prácticas y acciones como la destrucción o quema de objetos tales como banderas, pancartas o monigotes que simbolizan al poder. De igual forma, este discurso puede

manifestarse también en el ámbito de una cultura popular a través de canciones, textos y obras plásticas, entre otras. La idea de lo “oculto” alude más bien al hecho de que este tipo de discurso se manifiesta en espacios sociales íntimos o propios al grupo en cuestión, en los que predomina un ambiente de confianza, así como actitudes que revelan cierta soltura, ajeno a los ámbitos o lugares en donde necesariamente predomina el discurso público. Es por ello que las imágenes de Moya difieren de las que fueron hechas desde el ámbito de la prensa, puesto que estas últimas ofrecen en su mayoría una mirada ajena, a través de tomas lejanas y abiertas (imagen 29) y encuadres hechos muchas veces con dispositivos de acercamiento.

Este es el caso de una de las imágenes de Héctor García conocida como *Jaque* (imagen 30) en la que observamos a un grupo de estudiantes montados en la escultura de Carlos IV. La toma está hecha con la ayuda de un telefoto, que reduce la distancia física real entre la cámara y el objeto fotografiado. De igual forma, en este tipo de encuadre pueden deformarse los planos presentes en la imagen, dando como resultado composiciones construidas, que en ocasiones pueden ser muy originales en términos visuales, aunque la perspectiva se aplana provocando que se pierda el juego de las líneas de profundidad en la representación. En el caso de la imagen de García, el telefoto hace posible que veamos muy de cerca a la escultura de Tolsá del monumento a la Revolución, cuando en realidad existía una distancia considerable entre ambos.

Por su parte Moya nunca utilizó el telefoto ya que, para él, la circunstancia de la lejanía al momento de hacer la toma “produce ausencia de entendimiento en la imagen misma que deja al texto explicativo la responsabilidad del sentido”.⁶⁸ Esta consideración nos dice mucho acerca de la postura de Moya con respecto a la fotografía, pues nos revela la importancia que para él significaba tener el control sobre el sentido y la lectura de la

imagen. Y es por ello que ha insistido en señalar, tanto en sus textos como en las entrevistas, el tiempo que se tomaba para pensar bien los encuadres, pues con ellos quería encontrar la mejor forma de transmitir una idea o discurso específico. En ese sentido, podríamos decir que sus composiciones estaban previamente concebidas a partir de una postura ideológica consciente, que en su caso se relaciona con la militancia de izquierda, asunto en el que profundizaremos más adelante.

Volviendo al telefoto, Moya utilizó en cambio un gran angular que en distancias cortas ofrecían no sólo una gran iluminación y nitidez sino también un mayor ángulo de visión y profundidad de campo, debido a que las líneas de fuga se perciben más curvas y, con ello, más profundas dentro del orden visual de la imagen. Esto sin duda constituye un aspecto importante en su trabajo, ya que casi todas las imágenes hechas durante el movimiento estudiantil revelan su colocación cercana a los sujetos fotografiados al momento del encuadre. Es el caso de las imágenes 31 y 32 cuyo ángulo de las tomas sugiere que Moya debía estar en el techo de alguno de los autobuses secuestrados, durante un mitin en el Zócalo. Asimismo, las fotografías consiguen transmitir la actitud de los estudiantes que en esos momentos debía oscilar entre la exaltación, la calma y la expectativa, mientras unos observan atentamente a la cámara y otros pasan inadvertidos. Al estar colocado sobre uno de los autobuses Moya pudo hacer tomas de vistas más amplias que mostraran una parte del Zócalo, aunque sin dejar de enfocarse en las formas que utilizaron los manifestantes para denunciar la brutalidad policíaca (imagen 33). Otro asunto importante que revelan estas imágenes es la comunicación directa que logró establecer el fotógrafo con los estudiantes, que debió darse a partir de una relación previa de cordialidad y respeto mutuos, pues de otra forma quizá no hubiera podido penetrar al interior de Ciudad

Universitaria, en donde fueron depositados los autobuses secuestrados por un par de días (imágenes 34 y 35).

El hecho de que hasta ahora no se hayan dado a conocer imágenes como éstas sobre el movimiento estudiantil de 1958 --y en particular en lo acaecido dentro de la UNAM-- hace suponer que Moya fue quizá el único fotógrafo que se involucró de cerca con el movimiento, logrando captar ciertas imágenes que no sólo muestran a los estudiantes en sus asambleas y en actos de rebeldía sino que, además, sugieren cierto grado de complicidad entre el fotógrafo y los sujetos retratados. Este podría ser el caso de la imagen 36 tomada en Ciudad Universitaria, al momento en que un grupo de jóvenes incendiaba los asientos de un autobús. La imagen destaca por el encuadre hecho casi a ras de suelo, provocando que se marque mejor la profundidad de campo, gracias también a la colocación de las personas en línea de profundidad, que culmina al centro con el incendio de los objetos. Asimismo, esta imagen transmite también cierta sensación de clandestinidad al mismo tiempo que evoca una actitud de desafío por parte de los jóvenes que accedieron a ser retratados en el acto. Esto se vincula directamente con la idea del propio Moya de que el relacionarse con la gente debe ser un atributo del fotógrafo documental, en donde es necesario “saber entablar un diálogo con los ojos, no ser un extraño y no cohibir con la cámara”.⁶⁹ Esto es lo que desde el enfoque antropológico correspondería a la fotografía participante, que implica un ejercicio de observación y participación mucho más profundo y conciente.⁷⁰

Este fue un recurso que Moya utilizó considerablemente en sus fotografías de marchas y protestas sociales, puesto que al haber asistido en calidad de manifestante implicó dejar de ser un extraño y, en ese sentido, construir una representación más acorde con la visión de los asistentes. Este aspecto es lo que nos ocupará en la última parte, en la que se analizarán algunas imágenes tomadas por Rodrigo Moya en cuatro marchas, de las

que construyó una representación que refleja parte del discurso disidente y antiimperialista característico de la época, en ese tipo de protestas.

III. La representación fotográfica del discurso militante.

Tras su desencanto con la prensa a raíz de los acontecimientos de 1958, Rodrigo Moya dejó de colaborar con *Impacto* hacia 1961 para dedicarse a trabajar en calidad de *free lance* con otros medios, entre los que destaca la agencia Prensa Latina, fundada en Cuba en 1959, poco tiempo después del triunfo de la Revolución. La misión de este medio fue crear una red de información desde América Latina para contrarrestar la fuerte línea emprendida desde los Estados Unidos que desacreditaba no sólo a la Revolución cubana, sino al socialismo en general. Así pues, el establecimiento de un gobierno comunista en Cuba causó un gran impacto en los países latinoamericanos, en particular entre algunos intelectuales de izquierda, provocando la reanudación del discurso antiimperialista nacido hacia fines del siglo XIX, en parte enraizado en el pensamiento de José Martí.⁷¹ De igual forma, la Revolución cubana generó un entusiasmo generalizado en grandes sectores de la sociedad pues significó una esperanza en la lucha por la emancipación económica, política y social del “imperialismo yanqui”.

Para Moya el impacto de la Revolución cubana fue determinante en su vida ya que a partir de ese momento buscó la forma de involucrarse más directamente y servir a las causas del socialismo, desde su trinchera como fotógrafo. Es en ese sentido por lo que Alfonso Morales consideró que, a principios de los sesenta, “el fotoperiodista Rodrigo Moya cedió paso al fotógrafo militante”.⁷² Desde 1960 hasta 1967, Moya trabajó explícitamente desde una postura militante que implicó cubrir para Prensa Latina y otros medios como la revista *Política*⁷³ y posteriormente *Sucesos para todos*, en donde ingresó

por invitación directa del director Gustavo Alatríste en 1964⁷⁴, asuntos relacionados con las causas del socialismo y la lucha antiimperialista. Su compromiso militante lo llevó entre otras cosas a emprender un viaje a Cuba en 1964 --junto con los periodistas Froylán Manjarrez y Eduardo del Río *Rius*, con motivo del proyecto fallido para la realización del libro *Cuba por tres*-- e inclusive adentrarse en el corazón de las guerrillas centroamericanas y suramericanas de mediados de los sesenta, logrando conseguir un importante retrato de este fenómeno social característico de los años sesenta.⁷⁵

Durante los meses de marzo y abril de 1961, Moya asistió a la Conferencia Latinoamericana por la Soberanía Nacional, la Emancipación Económica y la Paz, y a la marcha en contra de la invasión norteamericana a la isla de Cuba, ambas efectuadas en la capital. No cabe duda que las fotografías tomadas durante esta y otras marchas contienen muchos elementos que nos remiten directamente a ese discurso antiimperialista y militante vigente durante de esos años, del que el fotógrafo formó parte. Al respecto, Moya ha señalado que “la militancia te da capacidad de atención, organización mental, armas de discusión, mucha lectura, te permite organizar tu descontento, darle un sentido a tu enojo contra la realidad.”⁷⁶ Podríamos decir que el fotógrafo construyó su representación a partir de estas consideraciones, lo que dio como resultado una puesta en imagen cuidadosa y oportuna e indica que probablemente se tomó su tiempo para previsualizar cada fotografía, antes de hacer los encuadres. Dentro del grupo de imágenes de la marcha efectuada el 18 de abril de 1961, vuelve a resaltar el sentido de secuencia narrativa y temporal que existe entre una imagen y otra que muestran desde el momento en el que se empiezan a congregarse los manifestantes (imagen 37), hasta la culminación del acto en la noche, con el discurso pronunciado por el ex presidente Lázaro Cárdenas (imagen 38), al que muchos periódicos hicieron referencia al día siguiente. Nuevamente podemos ver cómo muchas de estas

fotografías estuvieron hechas desde dentro de la marcha, en las que Moya pudo tomarse el tiempo para observar y enfocarse en los rostros y pancartas de las personas que asistieron. Es el caso de la imagen 39, en la que nos atrae la expresión del joven que se muestra alegre y risueño, frente al discurso irónico y satírico contenido en la pancarta. Esto tiene que ver directamente con una reflexión que hizo Moya en torno a la relación del fotógrafo con lo retratado: “[...]siempre intento reproducir la atmósfera y buscar el equilibrio interno entre las líneas de tensión. La gesticulación de la gente es muy importante [...]que un gesto corresponda a una expresión y que todos estos elementos estén en su punto al momento de tomar la foto”.⁷⁷

Por su parte, la imagen 40 da cuenta también del buen manejo de sintaxis visual por parte del autor, puesto que en la fotografía se manifiesta abiertamente una oposición discursiva entre los distintos símbolos perceptibles en el encuadre. Por un lado destacan, debido a su proporción y por estar ubicados más cerca del obturador, los monigotes que simbolizan a la “prensa vendida” y al *tío Sam* respectivamente, cuyos atributos como la cara en forma de calavera en uno, y el proyectil bajo el brazo en el otro, aluden a los métodos violentos emprendidos por los Estados Unidos en la invasión de Bahía de Cochinos, misma que fue apoyada por buena parte de la prensa. Este discurso contenido en los monigotes, así como en una de las mantas que dice “Juventudes revolucionarias chiapanecas”, contrasta sin duda con el escudo del Partido Acción Nacional (PAN) que se percibe en cada extremo superior de la imagen, frente al edificio que parece ser la sede representativa de dicho partido que simboliza, desde el discurso disidente, al conservadurismo y a la derecha. De igual forma, Moya tampoco desaprovechó la ocasión para tomar fotografías que contienen cierto sentido del humor por su grado de oportunismo frente algunos instantes, y que podríamos atribuir a su experiencia como fotoperiodista

(imagen 41). Asimismo encontramos fotografías que sobresalen por sus cualidades formales como la imagen 42, hecha a partir de una toma superior durante el anochecer en la que destaca un buen manejo de las formas a través de claroscuros, donde la ausencia de *flash* provoca que resalte el aspecto blanco de la manta ubicada al centro así como las pancartas a su alrededor dispuestas en círculo, como si se tratara de manchas de luz que emergen en medio de la oscuridad.

La mayoría de los periódicos y revistas dieron seguimiento a esta marcha por el hecho de que existió cierta presión por parte de la sociedad civil hacia el gobierno para que condenara la política agresiva emprendida por los Estados Unidos hacia Cuba. En ese sentido, la prensa puso mayor énfasis en la defensa de la postura neutral del gobierno mexicano, refiriéndose al discurso de Cárdenas, pronunciado el día de la marcha en el Zócalo, como imprudente.⁷⁸ En cuanto a las imágenes, se limitaron a privilegiar las que mostraban de lejos el aspecto multitudinario de la marcha, así como retratos de Lázaro Cárdenas, a diferencia de las fotos de archivo de Moya que, como hemos visto, muestran una visión más cercana y detallada del desarrollo al interior de la manifestación.

Otra marcha a la que asistió Rodrigo Moya y que tuvo mucha menos cobertura en la prensa fue la que se efectuó el 15 de marzo de 1967, con motivo de la llamada “semana del Vietnam”, organizada conjuntamente por el Partido Popular Socialista (PPS) y el Partido Comunista Mexicano (PCM) en donde militó el fotógrafo. El propósito de la marcha, a la que asistieron cerca de cinco mil personas, fue condenar la guerra de Vietnam y sus consecuencias en la población civil. A diferencia de las representaciones que de ella hicieron los periódicos, que se limitaron a mostrar la quema del muñeco que representaba al presidente Johnson (imagen 43), el conjunto de las fotografías de Moya consiguen transmitir ideas como compañerismo, solidaridad y rebeldía, fuertemente evocadas en el

discurso del militante comunista.⁷⁹ En ese sentido, el fotógrafo no buscó mostrar propiamente el aspecto masivo de la marcha, sino más bien enfocarse en los rostros de los manifestantes, entre los cuales había muchos a los que conocía personalmente. Es el caso de la imagen 44 en la que figura al centro acompañado por familiares y amigos, el periodista y director de la revista *Política*, Manuel Marcué Pardiñas, sosteniendo una pancarta que denunciaba la violencia de la que estaba siendo víctima la población infantil de Vietnam. Detrás de él, encontramos un muñeco hecho de cartón que simboliza al *tío Sam* ridiculizado y marcado con el signo universal del dinero. Tanto la mirada de la mujer ubicada a la izquierda como la sonrisa del periodista nos revela que no debieron sentirse intimidados por la cámara, probablemente porque pertenecía a un amigo que los había estado acompañando a lo largo de la marcha. De igual forma, Rodrigo Moya buscó hacer retratos individuales de la gente afiliada al PCM, quizá con la intención de ponerle rostro a los que genéricamente eran referidos en la prensa como “rojos”⁸⁰ (imágenes 45 y 46). Estas dos últimas fotografías destacan especialmente por la variedad de medios tonos que se perciben en la imagen, y que se consiguen por medio de un cuidadoso trabajo de revelado así como por el la utilización de la película *Tri X*, rápida de 400 asa, que por tener mayor sensibilidad en condiciones de poca luz, hace posible que se consiga una amplia gama de grises y marcados contrastes.⁸¹ Otro detalle importante con respecto a este grupo de imágenes es que el autor buscó también mostrar la presencia de distintos grupos sociales como estudiantes (imagen 47), intelectuales y periodistas --que por ser figuras públicas, solían colocarse muchas veces en la avanzada-- (imagen 48) y trabajadores (imagen 49). Esta fotografía destaca por una composición original --que podría remitirnos al constructivismo ruso-- hecha con un encuadre en contrapicado sobre un grupo de hombres que desfilan tomados de la mano frente a la cámara a la que observan detenidamente, quizá

con la intención de resaltar la grandeza de la fraternidad y compañerismo entre estos hombres.

Se podría decir que este grupo de imágenes están vinculadas fundamentalmente con un ambiente de disidencia política, dado que la marcha fue organizada por un partido, el PCM, que durante esos años no tenía reconocimiento oficial por parte de la Secretaría de Gobernación.⁸² En ese sentido, el ser militante del partido comunista significaba pertenecer a una asociación considerada como clandestina, por lo que militar en él implicaba necesariamente ser un disidente y permanecer alejado de cualquier asunto relacionado con lo oficial. No obstante, Rodrigo Moya también asistió a otro tipo de marchas de afluencia más numerosa y variada, aunque siempre vinculada a la esfera de la disidencia, como fue el caso de las protestas estudiantiles de 1968.

La década de 1960 se inició un tanto convulsionada por los movimientos sociales iniciados a fines de los cincuenta y que finalmente fueron disueltos y reprimidos, como el caso del movimiento ferrocarrilero que culminó con el encarcelamiento de su líder Demetrio Vallejo, en 1959. Asimismo el gobierno de López Mateos se encargó de poner fin al movimiento guerrillero encabezado por el líder agrarista Rubén Jaramillo, aprehendido y asesinado en mayo de 1962. Así pues los años sesenta se caracterizaron por la estabilidad y crecimiento económicos, pero también por un fuerte descontento social proveniente de los sectores medios, cuyo ejemplo más emblemático y estremecedor fue el del movimiento estudiantil. El año de 1968 fue un año de marchas y protestas masivas en la ciudad de México, en torno a un sector de estudiantes universitarios que se generó dentro de las principales instituciones educativas del país como la Universidad Nacional y el Instituto Politécnico. Durante ese año los estudiantes alzaron la voz en demanda de una apertura democrática del sistema y una mayor libertad de expresión, con el fin de obtener una

participación política más activa. Por estas razones, las organizaciones estudiantiles comenzaron a realizar paros y cerrar instalaciones al interior de los espacios universitarios, a lo que el gobierno respondió con desalojos violentos y encarcelamientos injustificados. La comunidad estudiantil y universitaria respondió a dichas acciones organizando marchas a las que se sumaron otros sectores de la población, en particular los intelectuales y la gente de izquierda.

Rodrigo Moya asistió voluntariamente a muchas de las marchas realizadas de julio a septiembre, aunque no a todas llevó su cámara.⁸³ Aún así, en su archivo particular conserva imágenes de las marchas del 1 de agosto, encabezada por el rector de la Universidad Barros Sierra, en protesta por la incursión de la policía en las instalaciones de San Ildefonso, y la del 13 de agosto a la que asistieron alrededor de 150 mil personas que mostraron su apoyo al pliego petitorio de las organizaciones estudiantiles, elaborado el 4 de agosto.⁸⁴ En la primera, Moya realizó un secuencia de imágenes en las que puso mayor énfasis en el aspecto masivo de la marcha así como en la presencia de importantes figuras de la comunidad universitaria colocados en la avanzada, como el propio Barros Sierra y el sociólogo Pablo González Casanova, que en esos años fungió como director del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM (imagen 50). Se podría decir que en algunas de estas fotografías existe un cierto grado de formalismo por parte del autor, dado que algunos encuadres destacan por su composición con base en lo que podría distinguirse como figuras geométricas bien definidas. Es el caso de la imagen 51, realizada a partir de una toma en lo alto de un edificio, en la que se percibe a los manifestantes organizados en filas y columnas que, vistas desde un ángulo superior lejano, forman un rectángulo y un cuadrado, mientras otros se encuentran colocados alrededor de un coche del lado izquierdo, formando otro espacio rectangular. Aunque se trata de una toma hecha desde una distancia considerable

que nos muestra una vista general, se alcanza a percibir el aspecto de los manifestantes como la vestimenta y alguno que otro rostro en la parte inferior del encuadre.

Por su parte, Héctor García asistió a estas marchas en calidad de reportero y, aunque sí tomó varias fotografías de diversas protestas desde distintos ángulos que atestiguan su gran movilidad a lo largo de la manifestación, su mirada parece ser más distante en tanto que muchas de sus imágenes tienen un aspecto movido, por el hecho de que fueron tomadas sin flash a velocidad lenta en escasas condiciones de luz.⁸⁵ Es el caso de la imagen 52 realizada durante una marcha de los estudiantes en septiembre de 1968, hecha a partir de una toma nocturna desde lo alto, en la que se percibe el aspecto masivo de la manifestación y cuya ausencia de luz, así como el tipo de material utilizado, provocan un efecto borroso. Aunque esta y otras imágenes del autor destacan por mostrar el movimiento reflejando cierta idea de dinamismo en la representación, ofrecen una visión de las marchas menos involucrada a diferencia de las de Rodrigo Moya, cuya mirada fotográfica se enfoca más en los rostros y detalles que se vinculan directamente con un contexto y discurso propios. Este vuelve a ser el caso del grupo de imágenes realizadas durante la marcha del 13 de agosto en donde percibimos la intención de resaltar el aspecto individual y de pequeño grupo, por encima del multitudinario y masivo, quizá porque Moya se interesó más por lo que pensaba y sentía la gente dentro de la marcha, que por cómo se veía la masa uniforme a la que se suele atribuir un solo pensamiento o sentir. Por ejemplo, la imagen 53 muestra desde una toma ligeramente en contrapicada --en la que existe un eje diagonal que se inicia con el árbol de la parte superior izquierda, y que culmina a la altura de las rodillas del personaje ubicado a la derecha-- a un grupo de estudiantes recargados sobre un coche. Nuestra mirada se enfoca en la pancarta sostenida al fondo por uno de ellos que dice “la razón y la ley armas universitarias”. Estas palabras desafiantes hacia la autoridad gubernamental, cobran

su justa dimensión al observar el aspecto de los sujetos, cuyas actitudes y atuendos podrían remitir al ideario del joven estudiante como factor social de cambio.

Por otra parte, las imágenes 54 y 55 muestran nuevamente a través de las mantas y pancartas la crítica de los jóvenes hacia la brutalidad policíaca a partir de una considerable carga de humor y sarcasmo. Así, en una imagen vemos cómo unos estudiantes se colocan en un antiguo edificio colonial en el centro de la ciudad para desplegar una manta que cuestiona si México estaba preparado para el resguardo de las olimpiadas con su “Heroico cuerpo de granaderos”, simbolizado con la figura de un violento gorila. Los dos sujetos que sostienen la manta del lado izquierdo, así como varios de los que están aglomerados en la parte inferior de la imagen, se percataron de la presencia de la cámara de Moya aunque, por su actitud, no parecen sentirse incómodos por el hecho de ser retratados. Por su parte en la imagen 55 un grupo de estudiantes posa expresamente para el fotógrafo con la intención de mostrar claramente al centro el texto contenido en la cartulina que expresa “Cuando todo granadero sepa leer y escribir, México será más grande, más próspero y más feliz”, cuyas notas musicales denotan que se trata de alguna melodía o consigna. Estas dos imágenes constituyen un buen testimonio no sólo de las demandas de los universitarios --que pedían entre otras cosas que se suprimiera el cuerpo de granaderos-- sino del tipo de estudiantes que participaron en las protestas que, por el atuendo, se induce que pertenecían a la clase media capitalina o en ascenso, que hasta entonces había sido beneficiada por el sistema pero que esta vez, salía a las calles en demanda de una mayor apertura y participación democrática. De igual forma estas imágenes dan cuenta de lo pacífico que empezó siendo el movimiento de 1968, puesto que vemos a los estudiantes en actitudes bastante entusiastas y relajadas que nos dejan con la impresión de que debían estar pasando momentos agradables y divertidos. Por ello, cuando miramos estas y otras fotografías, resulta difícil creer que la

respuesta final del gobierno hubiera sido la de perpetrar una matanza tan terrible como la ocurrida el 2 de octubre en Tlatelolco, y quizá en eso radica hoy en día su mayor elocuencia discursiva.

En esta ocasión volvemos a encontrar imágenes que atestiguan la buena ubicación del fotógrafo al momento de hacer los encuadres, como el caso de la imagen 56, en la que dos estudiantes sostienen a un monigote hecho a base de cartón y papel periódico simbolizando al general Luis Cueto Ramírez, uno de los responsables del desalojo violento de las instalaciones de la Escuela Vocacional de Ciencias Sociales del IPN, el 23 de julio. En su archivo Rodrigo Moya conserva una secuencia de varias imágenes en la que se observa desde la preparación del monigote hasta la quema del mismo, ocurrida durante el anochecer en el Zócalo capitalino. La fotografía que aquí seleccionamos forma parte de esta serie y destaca fundamentalmente por su composición triangular ascendente, tan característica en las representaciones clásicas occidentales desde el Renacimiento. Asimismo, la utilización de la sensibilidad especial de la película *Tri X* es la que permite que distingamos estas figuras que emergen del espacio oscuro, iluminado solamente por la luz artificial de la calle, dado que Moya tampoco utilizaba *flash* en su cámara. Otra secuencia interesante es la del seguimiento que dio el fotógrafo al objeto en forma de ataúd hecho de madera, cuyas palabras “Vacío! El ejército ha incinerado los cadáveres” se presenta como un reclamo a la autoridad por la desinformación en torno a la supuesta muerte de algunos estudiantes durante los desalojos y toma de instalaciones universitarias (imagen 57). Parecería que Moya realizó la toma discretamente sin que los sujetos se percataran de ello, mientras consiguió adentrarse en el reducido espacio creado en torno al féretro posado en el suelo y los jóvenes que lo rodean ubicados de pie, provocando cierta sensación claustrofóbica en la imagen.

Curiosamente Enrique Bordes Mangel, que también dio seguimiento a estas protestas, fotografió el mismo ataúd momentos antes de que se efectuara la marcha, cuando todavía se encontraba en Ciudad Universitaria en donde se llevaban a cabo las asambleas estudiantiles (imagen 58). Con esta fotografía Bordes Mangel logró vincular el ataúd con una fecha específica, la del 26 de julio, gracias a la presencia de la bandera que simboliza a la huelga en la que se hace alusión a los “mártires” que se supone perdieron la vida ese día. Si bien esta imagen constituye un buen testimonio del discurso y forma de organización de los espacios estudiantiles por medio de la bandera y las mesas rodeadas de papeles, así como de los recortes y cartulinas pegadas que se observan atrás, se trata de un encuadre bastante convencional y poco atractivo en cuanto a la composición, además de que está ausente el elemento humano tan presente en las imágenes de Rodrigo Moya. En ese sentido, la fotografía de Bordes Mangel es esencialmente documental y está inserta en un contexto más general, en la que no existe mayor intención formal o plástica.

Hacia septiembre de ese año, el fotógrafo ya había renunciado definitivamente a su labor como fotoperiodista para dedicarse de lleno a la reciente creación de su Revista *Técnica Pesquera*, de la que fue editor por casi veinte años, por lo que ya no pudo dar el mismo seguimiento fotográfico a las manifestaciones estudiantiles por falta de disponibilidad y tiempo. Por ello no asistió a la concentración inicialmente convocada para el 1 de octubre, que culminó en los trágicos acontecimientos de la matanza del día siguiente. Sin embargo, continuó asistiendo por iniciativa propia a las marchas relacionadas con la búsqueda de la propagación y defensa del socialismo.

Por otro lado, el 11 de septiembre de 1973 el golpe militar perpetuado en Chile sorprendió al mundo por tratarse de un atentado contra la democracia chilena gracias a la que se había logrado instaurar un gobierno abiertamente de izquierda. La experiencia

socialista en Chile, representada por la figura del presidente Salvador Allende, volvió a renovar en México el discurso antiimperialista que había decaído un poco, a raíz de los conflictos de 1968, así como a la ya lejana referencia de la Revolución cubana. La existencia de un gobierno socialista en Chile desde 1970 continuó despertando entusiasmo y sentimientos de esperanza en los sectores disidentes puesto que, a diferencia de la experiencia cubana, el caso chileno se había dado sin violencia dentro de los marcos institucionales establecidos, hasta entonces fuertemente defendidos por el discurso norteamericano en relación con el desarrollo político económico de América Latina. El golpe militar en Chile significó entonces una gran frustración para aquellas personas que se sintieron esperanzadas por la llegada de un gobierno socialista al continente suramericano. Por ello muchos países, entre los que se encontraba México, organizaron una marcha masiva el 14 de septiembre de 1973, para condenar aquella acción encabezada por el comandante en jefe de las Fuerzas Armadas, Augusto Pinochet.

A la marcha que recorrió desde el monumento del Ángel de la Independencia hasta el Zócalo, acudieron cerca de 40 mil personas y en aquella ocasión la prensa dio una importante cobertura, en particular el periódico *Excelsior*, dirigido en esos años por el periodista Julio Scherer.⁸⁶ Por su parte, Rodrigo Moya asistió nuevamente al llamado de la marcha en calidad de manifestante, llevando consigo su cámara con la idea de captar imágenes para conservar un testimonio personal de aquel momento. Dentro del vasto grupo de imágenes de esta marcha, en la que vuelve a existir una secuencia temporal, desde el inicio hasta la llegada al Zócalo capitalino, llaman de nuevo la atención algunos encuadres originales como el de la imagen 59, en la que los rostros y cuerpos de los jóvenes alineados diagonalmente, ocupan todo el campo visual provocando que se pierda la referencia del

espacio en donde se encontraban ubicados, como si la intención hubiera sido la de aludir fundamentalmente a la idea de la convivencia colectiva.

De igual forma, la imagen 60 destaca por tratarse de una toma en movimiento hecha al momento en que un grupo de personas corre mientras se mantienen sujetados de los brazos. A pesar del movimiento resulta sorprendente la nitidez conseguida en la imagen al momento de hacer la toma, en la que nuestra mirada se dirige particularmente hacia el rostro perfectamente distinguible de la chica ubicada al centro, cuya sonrisa bien podría evocar cierto grado de esperanza y alegría. Asimismo la imagen resalta por transmitir claramente la idea del instante detenido.

También encontramos un encuadre hecho de frente y a contraluz de la escultura de Carlos IV que, a diferencia de la de Héctor García comentada anteriormente, está hecha sin telefoto desde una distancia cercana, probablemente al momento en que el curso de la marcha desfilaba frente al monumento (imagen 61). Aún así, ambas imágenes atestiguan sobre la antigua costumbre de subirse al “Caballito” durante las marchas, desde donde se solía agitar las banderas, mostrar las pancartas y levantar el puño, como una forma de expresar en alto la protesta. La imagen de la escultura de Tolsá saturada de gente ha sido recurrente en la fotografía mexicana a lo largo de varios momentos históricos, entre los que destacan el de la entrada triunfal de Francisco I. Madero a la ciudad de México en junio de 1911, documentada entre otros por Manuel Ramos⁸⁷, así como durante los desfiles del 16 de septiembre y del 20 de noviembre de 1938, fotografiados por Enrique Díaz.⁸⁸

Por último, vuelve a estar presente en la mirada de Moya el elemento que relaciona a la marcha con el discurso antiimperialista, puesto que rara vez desaprovechó la ocasión de fotografiar a aquellas personas que, como en la imagen 62, expresaban de alguna forma su rechazo a la política norteamericana. En ella observamos a un joven que mira cómo se

arrastra la bandera de Estados Unidos, en cuya composición existe un eje diagonal marcada por la línea blanca de tránsito, así como por la inclinación de la bicicleta que continúa con la extensión de la bandera. Se podría decir que en estas imágenes el fotógrafo logró crear testimonios visuales elocuentes y estéticos de una gran fuerza discursiva iconográfica.

Conclusiones

El análisis que se ha realizado en torno a este grupo de las imágenes de Rodrigo Moya, sirve para retomar la noción de la “puesta en imagen” o representación visual de lo real, mencionada al principio. No cabe duda que en las fotografías de este autor existe una intención documental dado que el autor partió de la idea de guardar un testimonio visual sobre las marchas y protestas sociales a las que asistió. De igual forma, siempre ha insistido en señalar el carácter documental en su obra desde la postura del compromiso social con la realidad, defendida también por otros fotógrafos como Nacho López y el propio Héctor García. De igual forma estas imágenes también constituyen un registro emocional de las reacciones individuales y de pequeño grupo de las personas que asistían a este tipo de manifestaciones.

No obstante, para el historiador del arte se vuelve necesario ir más allá de estas cuestiones circunstanciales puesto que como se vio al principio la fotografía, por más documental que sea, no deja de ser una imagen en la que suelen operar ciertos códigos de representación que pueden responder a una infinidad de cuestiones. En el caso de Rodrigo Moya hemos visto que existe una representación de las marchas y protestas políticas directamente relacionada con un discurso ideológico, es decir, con el del disidente político y militante de izquierda. Desde sus textos denominados “*Encromes*” hasta en las entrevistas y diversas intervenciones, el fotógrafo ha dejado en claro que para él, la fotografía

constituye una forma de ver y mostrar el mundo de lo real, lo que necesariamente implica que estaba conciente de ello al momento de hacer sus encuadres, sobre todo aquellos que fueron hechos desde su iniciativa personal en los que podía tomarse más tiempo para su elaboración. En ese sentido, la particularidad de la mirada fotográfica de Rodrigo Moya radica precisamente en la forma en la que logró plasmar en estas imágenes el ambiente y discursos propios de cada marcha. Para ello recurrió a ciertos recursos visuales que se repiten en varias ocasiones, como el hecho de enfocarse en las mantas y pancartas. Al hacerlo, el fotógrafo consiguió establecer un vínculo contextual entre un discurso escrito y la imagen, eliminando la necesidad de crear un título o pie de foto con el que muchas veces podía modificarse el sentido original y la lectura correspondiente de la imagen, algo que sucedía frecuentemente en la prensa. No cabe duda que al poner énfasis en las pancartas de “El buen vecino” en la marcha pro Cuba (imagen 39), como en las mantas de los estudiantes de 1968 (imagen 54), el fotógrafo dirige la mirada con la que determina de alguna forma la interpretación de la imagen desde el discurso de los representados, en este caso, el del antiimperialismo y el de los jóvenes disidentes.

Otra particularidad que encontramos es la del valor secuencial narrativo que une a las fotografías de cada marcha, con el que se da un sentido lineal a la representación, en términos espacio temporales. De igual forma, a través de la secuencia se evoca la noción del traslado y del desplazamiento de la marcha con el que se puede trazar visualmente la ruta geográfica del recorrido. Resulta interesante ver cómo con este tipo de fotografías se fue creando también una especie de iconografía característica en la representación de las marchas, puesto que encontramos elementos que se repiten en algunas imágenes de varios autores, tales como la escultura de Carlos IV saturada de gente así como la aglomeración de las masas al anochecer en el Zócalo, hacia la recta final del recorrido.

Otro tema recurrente en las imágenes de Rodrigo Moya es su enfoque hacia la gente joven, en particular los estudiantes, llegando incluso a establecer un cierto código de representación de los universitarios vinculados a elementos tanto discursivos --a través del enfoque en sus formas de manifestación como pancartas y mantas-- como aparentes --a través de sus atributos físicos, atuendo y forma de vestir--, con los que se construye una forma de identidad del estudiante universitario de los años sesenta. Asimismo, en las imágenes encontramos un ambiente de cordialidad entre los asistentes a las marchas que remiten a una idea de pertenencia a un grupo social con el que el fotógrafo seguramente se sentía vinculado, recogiendo aspectos distintos de las manifestaciones que otros no captaban o mostraban.

Hemos visto también cómo la mirada de Moya es por lo general muy cuidadosa en cuanto a la construcción de planos y disposición de los espacios, algo que da cuenta de su buen manejo del lenguaje fotográfico en el ámbito de la composición. Esto se explica por el hecho de que intentó siempre, en la medida de sus posibilidades, de planear bien las tomas en términos compositivos creando distintos puntos y líneas de fuga que dan un mayor dinamismo a la representación, aunque también están presentes los valores del azar y del instante preciso, a su vez tan característicos del género fotoperiodístico. Así pues, el fotógrafo consiguió interactuar todos estos elementos en la búsqueda de un discurso adecuado a sus necesidades expresivas. En ese sentido, lo que resulta determinante en la mirada fotográfica de Moya es la presencia del elemento ideológico desde el cual se posicionó para emprender la realización de sus fotografías. Al tomar plenamente conciencia de que la fotografía puede ser entendida como “una manera de ver el mundo”⁸⁹, Moya asumió la postura de fotografiar desde su conciencia ideológica vinculada a la militancia comunista. Paradójicamente, esta cuestión fue lo que lo llevó en gran parte a abandonar las

filas del fotoperiodismo nacional a fines de los sesenta, por no sentirse satisfecho con las condiciones generales que prevalecían en las que se sintió limitado para desarrollar su trabajo como autor desde su postura militante, aún en la revista *Sucesos para todos* en donde el director, Gustavo Alatríste, le permitió elaborar algunos fotorreportajes y textos con mayor libertad.

Así pues, el elemento ideológico es el que vuelve posible que sus representaciones puedan ser consideradas como extensiones de su pensamiento en imágenes dado que, para el autor, existe una estrecha relación entre ver y pensar.⁹⁰ A través del conjunto de estas imágenes pudimos ver la existencia de un discurso visual y de una iconografía que nos remiten a algunos valores e ideales del militante comunista como podrían ser los de juventud, disidencia, compañerismo, solidaridad, ingenio, esperanza, participación, protesta social y resistencia a partir de la reiterada utilización de ciertos elementos representativos, en ocasiones con un gran sentido del humor. Al respecto, debemos señalar la importancia de las nociones de fotografía de archivo y fotografía de autor puesto que, como lo vimos, las imágenes de marchas y protestas sociales se originaron en la iniciativa del fotógrafo de construir un repertorio visual en tanto testimonio personal. Por lo tanto es ahí en donde estas representaciones cobran su mayor sentido, es decir, en un archivo de memoria personal e histórica en donde podemos encontrar las secuencias completas de las imágenes agrupadas en categorías que, en este caso, son propias del autor.

Como historiadores del arte resulta interesante acercarse a estos acervos personales en los que se vuelve posible trazar un puente entre el autor, un contexto específico y la interpretación de las imágenes. En el caso de Rodrigo Moya su archivo personal no sólo constituye una forma de acercarse a él y a su obra, sino también a un contexto político

social que de alguna forma le fue propio, ofreciéndonos una visión particular a través de sus representaciones fotográficas, y del cual podemos ahora apropiarnos.

NOTAS

¹ Hasta el momento existen pocos textos sobre Rodrigo Moya entre los que destacan el reciente ensayo escrito por Alberto del Castillo para la colección *Círculo de Arte* de CONACULTA (2007), el libro *Foto insurrecta*, con textos de Alfonso Morales y Juan Manuel Aurrecochea (2004) y el número 54 de la revista *Cuartoscuro*, correspondiente al periodo mayo-junio 2002, entre otros artículos especializados en revistas (ver bibliografía). Actualmente existe una investigación extensa en proceso por parte de Alberto del Castillo en torno a la trayectoria fotoperiodística de Rodrigo Moya en las publicaciones semanales *Impacto* y *Sucesos para todos* (en prensa), así como la investigación de Mónica Morales Flores, *Rodrigo Moya fotoreportero y el frente guerrillero "Edgar Ibarra"*, México, Instituto Mora, 2007. [tesis de maestría en Historia Moderna y contemporánea].

² Lo que resalta por parte de Rodrigo Moya fue su alejamiento total del mundo de la fotografía desde fines de los sesenta, a diferencia de otros fotógrafos como Nacho López que, si bien se mantuvo activo en el medio fotoperiodístico por ocho años, específicamente de 1949 a 1957, no dejó de tener presencia en el medio de la fotografía, impartiendo cursos y participando en coloquios, entre otras actividades. Por lo tanto, el hecho de que Rodrigo Moya no haya figurado hasta hace algunos años como uno de los fotógrafos más importantes de México de las décadas del cincuenta y sesenta, responde fundamentalmente a este alejamiento voluntario del medio por parte del fotógrafo, y que se relaciona directamente con su postura disidente, de la que hablaremos más adelante.

³ Este aspecto ha sido señalado por Alfonso Morales en el libro *Foto insurrecta*.

⁴ Vid André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

⁵ Vid. James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Era, 2000. Expondremos más detenidamente los distintos niveles de discurso a los que se refiere el autor, al momento de comentar las imágenes.

⁶ Específicamente las del 18 de abril de 1961 en contra de la invasión estadounidense a la isla de Cuba, las marchas del movimiento estudiantil del verano de 1968 y la marcha de protesta en torno a la guerra de Vietnam en marzo de 1967 y en contra del golpe militar en Chile, del 11 de septiembre de 1973.

⁷ Agradezco profundamente a Rodrigo Moya por permitirme investigar en su archivo, así como por su buena disposición al prestarme sus imágenes para la realización de este trabajo.

⁸ Por mencionar algunos que se publicaron en las décadas de los setenta y ochenta, destacan los trabajos de autores como Barthes, Bourdieu, Dubois, Flusser, Freund y Sontag, entre otros (ver bibliografía).

⁹ Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ Charles S. Peirce (1839-1914) filósofo estadounidense que elaboró una teoría sobre los signos, en la cual se basaría posteriormente la semiótica como filosofía del lenguaje. En términos generales, Peirce distingue tres grandes categorías de signos: el icono (que guarda una relación de analogía con lo que representa), el índice (que guarda una relación causal de contigüidad física con aquello que representa) y el símbolo (que mantiene una relación de convención con lo que representa). Vid Martine Joly, *Introduction a l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 27, y P. Dubois, *op.cit.*, p. 56.

¹² Vid. Roland Barthes, *La Cámara lúcida: notas sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

¹³ P. Dubois, *op.cit.*, p. 50.

¹⁴ Este aspecto de huella/índice también caracteriza a las imágenes de cine y video.

¹⁵ Martine Joly, *Introduction a l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 32. [la traducción es mía]

¹⁶ Vid André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Editions Gallimard, 2005, p. 15. Dado que no existe traducción al español de esta obra, reproduzco literalmente el fragmento del texto al que me he referido en esta parte: "Le "ça" barthésien n'est rien d'autre que la chose matérielle représentée, celle qui est supposée avoir préexisté à l'image, avoir été enregistrée en une image totalement transparente. La notion de "ça à été" enferme la photographie dans le carcan d'une problématique métaphysique de l'être et de l'existence, elle réduit la réalité aux seules substances, elle rabat les images "toujours invisibles" sur les choses, et néglige totalement les formes photographiques. Or, la photographie ne représente pas automatiquement le réel, et ne tient pas lieu d'une chose extérieure. Le dogme de l'empreinte masque que la photographie, comme le discours et les autres images, et selon ses moines propres, fair être: de part en part construite, elle fabrique et fair advenir des mondes. Tandis que

l’empreinte va de la chose (préexistente) à l’image, il importe d’explorer comment l’image produit du réel. Ce qui revient à défendre l’autonomie relative des images et de leurs formes vis-à-vis des référents et à réévaluer la part de l’écriture face à l’enregistrement”.

¹⁷ Esta idea es la que guía la argumentación de Gisèle Freund en su obra “Photographie et société” de 1974, y que es retomada también por André Rouillé. Vid Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gili, 2001.

¹⁸ Al respecto, el autor explica que la fotografía no es en sí un documento puesto que la balanza del sentido de la imagen se ha inclinado ya sea por el valor documental o por el valor expresivo, según las circunstancias y los contextos. Así pues, es importante analizar ese valor documental, que no es fijo ni absoluto, en función de su variabilidad dentro de un régimen específico de “verdad” documental. Ese valor documental de la fotografía se ha fundamentado en su dispositivo técnico sin que éste realmente llegue a garantizarla *per se*, dado que varía en función de las condiciones de recepción de la imagen y de las creencias que imperan en ella. La utilización de la fotografía como registro puede ayudar a sostener algo, a dar fiabilidad pero nunca llegar a garantizar “la” verdad, puesto que se trata de una categoría de construcción social y cultural. Ver *Ibid.*, p.26. y Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gili, 1997, p. 16.

¹⁹ Es en ese sentido en el que Laura González considera que el fotógrafo no está más próximo de la realidad que un pintor. Vid., Laura González, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 11.

²⁰ Vid. Laura González, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”, en Ma. Isabel Benítez Dueñas (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*. México, CONACULTA, 2001, p. 84.

²¹ En diversas ocasiones Rodrigo Moya ha señalado la importancia de este concepto a partir del cual surgió su interés por tomar fotografías: “realidad y fotografía están absolutamente vinculados para mí, aún ahora, pero en los años en que fui fotógrafo iban de la mano, y yo con ellas[...]Ya el problema de que si la realidad es o no es, de si existe o no, que si la fotografía la capta en algo o en nada, eso ya es pleito de ociosos y yo fui solamente fotógrafo de prensa, documentalista intuitivo...capté lo que vi, a veces un poco menos, a veces un poco más, pero siempre mi referente fue la realidad, el movimiento del tiempo, la acción de lo vivo que existe fuera de mí, más allá del yo mismo”. En Claudi Carreras, *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, Barcelona, Gili, 2007, p. 225.

²² En este punto resultan esclarecedoras las consideraciones de Laura González: “Desde nuestra perspectiva posmoderna, la fotografía documental comprometida de los setenta y ochenta no deja de tener cierto tamiz ingenuo o idealista. En su mayor parte, la motivación que originaba ese tipo de práctica respondía a las necesidades de clase social de los fotógrafos. Más que hacer una referencia al mundo, neutral y transparente, los fotógrafos necesitaban expresar su visión subjetiva y sus convicciones ideológicas sobre éste. Aunque no puede ponerse en duda de que hubiera fotógrafos que orientaban su trabajo bajo una mística de referencia directa o un intención de estricta documentación no podríamos, desde una perspectiva crítica posmoderna, entender sus propuestas como denotación pura. [...]La mayor parte de la fotografía documental mexicana parte más de preceptos y preconcepciones ideológicas que de una relación neutra con la realidad del país: más que ser una referencia a lo otro, la fotografía tiene como propósito servirse de ello para construir un discurso ideológico”. En L. González, “Fotografía mexicana...” *op.cit.*, p. 86.

²³ C. Carreras, *op.cit.*, p.224 .

²⁴ Para mayores detalles sobre la trayectoria de Rodrigo Moya en estas revistas, remito al lector a los textos “Moya en el oleaje de las fotografías” de Alfonso Morales, que forma parte del libro *Rodrigo Moya. Foto insurrecta*, y al ensayo *Rodrigo Moya* de Alberto del Castillo, citados anteriormente en la introducción.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Vid. Alfonso Morales, “Moya en el oleaje de las fotografías”, en *Rodrigo Moya. Foto insurrecta*, México, Ediciones El Milagro, 2004, p. 24.

²⁸ Los investigadores Rebeca Monroy y John Mraz han estudiado parte del desarrollo histórico de este género en nuestro país, en las décadas de los veinte, treinta y cincuenta respectivamente. Ver Rebeca Monroy, *Historias para ver: Enrique Díaz fotorreportero*, México, INAH-IIE, 2003 y John Mraz, *Nacho López y el fotorreportismo mexicano de los años cincuenta*, México, Océano, 1999.

²⁹ Para más detalles sobre el desarrollo histórico de la nota gráfica y del fotorreportaje ver Rebeca Monroy Nasr, “Del olor a pólvora a la luz del rascacielos: tres décadas de fotorreportismo mexicano”, en

Esther Acevedo (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, 2002, pp. 170-191. [tomo III]

³⁰ Dentro del medio fotoperiodístico existen también subgéneros como podría ser el fotorreportaje que, a grandes rasgos, se caracteriza por tratarse de una secuencia narrativa de imágenes ubicadas en tiempo y espacio. Para mayores detalles en torno a los subgéneros fotoperiodísticos ver Rebeca Monroy, “Del olor a pólvora a la luz del rascacielos: tres décadas de fotoperiodismo mexicano”, en Esther Acevedo (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, 2002. y J. Mraz, *op.cit.*

³¹ Para más detalles sobre estos mecanismos y las relaciones de poder entre la prensa y el estado ver Jacinto Rodríguez, *La otra guerra secreta. Los archivos prohibidos de la prensa y el poder*, México, editorial Debate, 2007.

³² Vid. Alberto del Castillo, “Moya y el fotoperiodismo mexicano”, en *La Jornada Semanal*, México, 30 de abril 2005, p. 2.

³³ Vid. J. Mraz, *op.cit.*

³⁴ Ver la entrevista en el anexo y C. Carreras, *op.cit.*

³⁵ Al respecto, Rodrigo Moya declaró en una entrevista lo siguiente: “[...]la foto de entonces era un subproducto de segundo orden y los reporteros gráficos tenían sueldos miserables. El fotógrafo se emparejaba con los embutes y yo nunca le entré a eso. Me chocaba por ser algo inaceptable”. Vid. Adriana Malvido, “Rodrigo Moya: una asignatura pendiente”, en *Cuartoscuro*, número 54, México, mayo-junio 2002, p. 14. En cuanto al mecanismo del “chayote” Julio Scherer explica cómo éste continuó operando en el ámbito de la prensa en los años setenta. Vid. Julio Scherer, *Estos años*, México, Océano, 1995.

³⁶ Para mayor información sobre la creación de esta asociación ver Rebeca Monroy, “Ases de la cámara”, en *Luna Córnea*, número 26, México, mayo-agosto 2003, p. 19.

³⁷ Rodrigo Moya, *Encromes (Ensayo, Crónica, Memoria)*, textos inéditos.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Entrevista realizada por Acacia L. Maldonado a Rodrigo Moya el 13 de julio de 2007 en su casa en Cuernavaca, Morelos. Vid. Anexos.

⁴⁰ Vid. Pierre Jean Amar, *Le photojournalisme*, Paris, Nathan, 2000, p. 69.

⁴¹ Vid. “Adiós a Diego”, por Antonio Rodríguez”, en *Impacto*, núm 409, 4 de diciembre de 1957, pp. 36-46.

⁴² Vid. “Goitia vivió pobre por el placer de ser pobre”, en *Impacto*, núm 529, 13 de abril de 1960, pp. 28-31.

⁴³ Por ejemplo, los números de *Impacto* de los días 18 y 24 de diciembre de 1957, dedican varios reportajes a las posadas tradicionales, ilustrados con fotografías de Rodrigo Moya. Vid. *Impacto*, 24 de diciembre de 1957, pp. 36-48.

⁴⁴ Vid. Anexos

⁴⁵ Rodrigo Moya, “Las imágenes prohibidas”, *Ibid.*

⁴⁶ El proceso de lo que se conoce como la institucionalización de la Revolución Mexicana a través del sistema del partido único (el PRI) conoció dos grandes etapas; una, de 1929 a 1940 en la que predominó una inclinación importante hacia la organización y la resolución de los problemas y demandas emanadas del conflicto armado, entre los que se encontraba la Reforma Agraria y la organización sindical del sector obrero y campesino. La segunda etapa comenzó hacia 1940 en el que se dio prioridad al proceso de industrialización y desarrollo económico capitalista, que benefició en gran medida a las clases medias y altas. Asimismo, a partir de 1940 dio inicio el proceso de corporativización de las clases medias en torno al Partido de la Revolución Mexicana (PRM), posteriormente PRI, a través de organizaciones sindicales como el Sindicato Nacional de los Trabajadores de la Educación (el SNTE) y la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP). Dado que casi todas las organizaciones de carácter sindical estaban vinculadas al PRI, desde los años cincuenta surgieron algunos movimientos disidentes en pos de un sindicalismo independiente, y que fue uno de los temas centrales en los conflictos al interior del sector educativo y ferrocarrilero. Para más detalles ver Tiziana Bertaccini, “La corporativización de las clases medias en el Partido Revolucionario Institucional (1940-1964)”, en *Itinerarios: cultura, memoria e identidades en América Latina*, México, INAH, 2004 y Olga Pellicer y José Luis Reyna, *Historia de la Revolución Mexicana, 1952-1960: el afianzamiento de la estabilidad política*, México, El Colegio de México, 1978.

⁴⁷ Vid., Olga Pellicer...*op.cit.*, p. 131.

⁴⁸ Para mayor información sobre el movimiento magisterial ver Aurora Loyo Brambila, *El movimiento magisterial de 1958 en México*, México, Era, 1979.

⁴⁹ Entre las demandas no sólo estaba el aumento salarial del 40 por ciento, sino también el reconocimiento al MRM como el órgano indicado y legal para negociar directamente con el gobierno. Este hecho causó gran agitación dentro de la Secretaría de Educación Pública puesto que el MRM, liderado por Salazar, desconoció a los líderes oficiales de la sección IX, por no sentirse representados por ellos. Por lo tanto, la lucha del MRM se fue convirtiendo a la larga en una lucha por el reconocimiento del sindicalismo independiente. Sin embargo, el movimiento encabezado por el MRM llegó a su fin en 1960 con la expulsión de los líderes de la sección IX del SNTE y encarcelamiento previo de Othón Salazar. *Vid.*, Olga Pellicer...*op.cit.*, pp 149-152.

⁵⁰ Es el caso, por ejemplo, del encabezado del periódico *Excélsior* del 7 de septiembre de 1958, que se refiere a la marcha convocada por el MRM el día anterior y que fue reprimida por la policía, con el pretexto de no haber hecho caso a la secretaría de gobernación que les negó el permiso de marchar: “cuarenta heridos y más de cien detenidos en los disturbios de ayer. Gases y porrazos al por mayor en varias calles. Los otónistas insistieron en el desfile que había sido prohibido. Sin esperar los resultados de la elección en la disputada sección IX magisterial, que tanto embrollo ha producido por las gestiones y maniobras de líderes adictos al agitador Othón Salazar, se produjo ayer una manifestación que había sido prohibida y que causó algunas víctimas [...] La manifestación preparada por líderes extremistas se vio frustrada, sin embargo, ante la enérgica reacción de la policía, que provisionalmente puso a bien recaudo al líder magisterial Othón Salazar, quien se ha distinguido en las últimas fechas por sus demostraciones agudas de radicalismo que le llevaron anteriormente a apoderarse del edificio de la SEP”, en *Excélsior*, 7 de septiembre de 1958, p.1

⁵¹ No reproduzco en este trabajo más imágenes de este tipo debido a la deficiente calidad fotográfica que ofrece el papel periódico y que se reduce todavía más al momento de hacer la reproducción. No obstante, podemos decir que los periódicos dieron prioridad a la publicación de imágenes cuyo valor se encontraba más en su grado de inmediatez de captar un instante, que en sus cualidades visuales y compositivas. En lo que respecta al conflicto del MRM, periódicos como *Excélsior* y *El Universal* publicaron imágenes de maestros al momento de agredir o devolver los gases lacrimógenos que les lanzaba la policía. En ese sentido, las fotografías sirvieron para sostener, con los pies de foto, el discurso oficial que calificaba a los integrantes de MRM como “agitadores”. Para corroborar esto ver *El Universal* y *Excélsior* del 7 de septiembre de 1958.

⁵² Algunos periódicos como *Excélsior* comentaron en su momento la toma del edificio de la SEP en mayo de 1958, así como las marchas encabezadas por el MRM los días 15 y 30 del mismo mes, pero no publicaron imágenes de las mismas. Ver *Excélsior* del 16 y 31 de mayo de 1958.

⁵³ En *El Universal*, 7 de septiembre de 1958, p. 8.

⁵⁴ *Vid.* John Mraz, “Ojo. Una revista que ve”, en *Luna Córnea*, número 26, mayo- agosto 2003, p. 74.

⁵⁵ En esos años, Héctor García trabajaba para publicaciones como *Excélsior*, *Novedades* y *Mañana*. Por su parte, Bordes Mangel en los semanarios *ABC*, *Mañana* y *Hoy*.

⁵⁶ Aunque este es un tema que se presta para hacer una profunda comparación entre la mirada fotográfica de los tres autores, en este trabajo nos limitaremos sólo a comentar brevemente algunas diferencias, ya que para una interpretación más compleja se necesitaría investigar más a fondo los archivos personales de Héctor García y Bordes Mangel, tal como pude hacerlo con el de Rodrigo Moya. En ese sentido, es importante aclarar que las imágenes de García y Bordes Mangel que aquí se comentan han sido publicadas y dadas a conocer a través de libros, revistas y exposiciones, a diferencia de las de Moya que, como mencioné, corresponden a mi selección personal hecha desde un archivo particular que ha permanecido en su mayor parte inédito.

⁵⁷ Entrevista (*Vid.* Anexos)

⁵⁸ El conjunto de estas imágenes fueron publicadas en el libro *Héctor García*, editado por Turner en 2004.

⁵⁹ R. Moya, “Las imágenes prohibidas”

⁶⁰ En el archivo particular de Moya se encuentran las secuencias fotográficas completas de algunas de las marchas del MRM efectuadas en el verano de 1958, y algunas culminan con ciertas tomas hechas desde el Palacio Nacional, lo cual indica que en algunas ocasiones el fotógrafo también hizo uso de su posición de fotoreportero acreditado para cumplir con ciertas órdenes de trabajo.

⁶¹ *Vid.* A. Morales “Moya en el oleaje...”, *op.cit.*, p. 24.

⁶² J. Mraz, “Ojo...”, *op.cit.*, p. 74.

⁶³ Rodrigo Moya tuvo la oportunidad de publicar sus fotografías de los enfrentamientos nueve años después, en *Sucesos para todos*, en enero de 1967. En aquél número aparecieron 17 fotografías acompañadas de un texto y pies de foto escritos por Moya, bajo el seudónimo Pinco Palino, titulado “La violencia en México”. Vid. Juan Manuel Aurrecochea, “La circunstancia de las imágenes”, en *Foto insurrecta...op.cit.*, p. 195.

⁶⁴ Para más detalles ver Peter H. Smith, “México 1946-1990”, en Leslie Bethell (ed.), *Historia de América Latina. México y el Caribe desde 1930*, Barcelona, Crítica, 1998, volumen 13, pp. 97-109.

⁶⁵ Para complementar la comparación entre los tres fotógrafos, ver anexo 3.

⁶⁶ Vid. *Excélsior*, 28 de agosto de 1958, p. 1.

⁶⁷ En su obra *Los dominados y el arte de la resistencia*, Scott hace un interesante análisis de las relaciones de poder entre los sectores sociales que sustentan el poder (los dominadores) y los subordinados al sistema político institucional controlado por los poderosos, a los que denomina genéricamente “dominados”. A partir de este planteamiento esquemático, el autor se centra en el estudio de los mecanismos del dominio del poder que paralelamente generan reacciones y estrategias diversas de resistencia que se manifiestan por medio de la creación y defensa de “un espacio social en el cual se podrá expresar una disidencia marginal al discurso oficial de las relaciones de poder”. Vid. James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Era, 2000, p. 20.

⁶⁸ Alberto Híjar, “Moya: construir al pueblo”, en *Cuartoscuro*, número 54, México, mayo-junio 2002, p. 24.

⁶⁹ Vid. Adriana Malvido, “Rodrigo Moya: una asignatura pendiente”, *Ibid.*, p. 18.

⁷⁰ Vid. Deborah Dorotinsky, “Itinerario de un fotógrafo indigenista”, en Nacho López, Luna Córnea/Centro de la Imagen, RM, 2008, p. 198.

⁷¹ En 1891, el periódico mexicano *El partido Liberal* publicó el ensayo *Nuestra América* de José Martí (1853-1895) en donde el político y escritor cubano se manifestaba en contra del panamericanismo promovido por el gobierno de los Estados Unidos, al mismo tiempo que pronunciaba la idea de la “segunda independencia” de América Latina. Vid. José Martí, *Nuestra América*, México, siglo XXI, 1982.

⁷² Alfonso Morales, “La Venus se fue de juerga: ámbitos de la fotografía mexicana, 1940-1970”, en *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, México, CONACULTA/Lunwerg, 2005, p. 201.

⁷³ Revista fundada en 1960 por un grupo de intelectuales encabezados por Manuel Marcué Pardiñas, Jorge Carrión, Carlos Fuentes, Vicente Lombardo Toledano, Francisco López Cámara, Salvador Novo, Víctor Rico Galán y Emilio Uranga, entre otros. El objetivo editorial de la revista fue unificar a la izquierda y propiciar una lucha por las mejores causas nacionales, así como defender las causas de la Revolución cubana. Rodrigo Moya figuró en los créditos de los servicios fotográficos de 1961 junto a otros como los Hermanos Mayo, Prensa Latina y Bordes Mangel. No obstante, la revista no manejaba una buena política de créditos, dado que los nombres de los fotógrafos no aparecían en los pies de foto. Asimismo, la calidad de las impresiones así como de la puesta en página de las fotografías dejó mucho que desear, seguramente por tratarse de una revista con pocos recursos que privilegió en su contenido el periodismo escrito, de carácter crítico y reflexivo. Para mayores detalles ver Gabriel Careaga, *Los intelectuales y la política en México*, México, Extemporáneos, 1971, pp. 75 a 84.

⁷⁴ La estancia de Rodrigo Moya en *Sucesos* fue más significativa para el fotógrafo dado que pudo realizar con bastante libertad una serie de reportajes completos relacionados con el hambre y la pobreza en México, dado que se trató de una publicación que en esos años manejó una política y línea editoriales de izquierda, al mostrar su apoyo a la Revolución cubana y a los ideales de izquierda en general. Para más detalles ver *Rodrigo Moya. Foto insurrecta*.

⁷⁵ Mónica Morales Flores del Instituto Mora presentó recientemente su tesis de maestría sobre Rodrigo Moya y su experiencia con las guerrillas latinoamericanas de Venezuela, Guatemala y República Dominicana durante los años sesenta. Vid. *Rodrigo Moya fotorreportero y el frente guerrillero “Edgar Ibarra”*, México, Instituto Mora, 2007. [tesis de maestría en Historia Moderna y contemporánea].

⁷⁶ En A. Malvido, *op.cit.*, p. 18.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁸ Vid. *Excélsior*, 19 de abril de 1961, p.1, y la revista *Impacto* del 26 de abril de 1961, p. 6.

⁷⁹ Vid. “¿Ser comunista? Una manera de ser”, en Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1991, volumen 2, p. 403.

⁸⁰ Por ejemplo, el encabezado de la nota referida un día antes de que se efectuara la marcha en el periódico *Excélsior* decía “Que desfilen pero en orden los rojos”, *Excélsior*, 14 de marzo 1967, p. 1

⁸¹ La Tri X Pan es una película rápida pancromática que produce excelente gradación y altas luces brillantes con cualquier tipo de iluminación, cuyo control de los contrastes se obtiene según la variación en los tiempos de revelado. *Vid.* Manual de películas Kodak para fotografía profesional en blanco y negro (sin año).

⁸² El Partido Comunista Mexicano (PCM) fue creado hacia 1919 y actuó de manera casi clandestina hasta 1946, año en el que participó oficialmente en las elecciones. Sin embargo, en 1951 perdió su registro supuestamente por falta de afiliados, aunque durante la década de los sesenta se mantuvo vinculado a diversas organizaciones y movimientos políticos como el Movimiento de Liberación Nacional (MLN), el Frente Nacional del Pueblo (FNP) y la Central Nacional de Estudiantes Democráticos (CNED), entre otras. Finalmente obtuvo su registro oficial en la Secretaría de Gobernación en 1978. *Vid.* Miguel Basañez, *La lucha por la hegemonía en México, 1968-1980*, México, Siglo XXI, 1982, p. 112.

⁸³ Al respecto, el fotógrafo me platicó en alguna ocasión que lamentó profundamente no haber llevado consigo su cámara a la llamada “marcha del silencio”, del 13 de septiembre a la que asistieron cerca de 250 mil personas, en donde el ambiente fue de gran elocuencia, puesto que se utilizó la estrategia de guardar silencio durante la protesta, como una forma de evitar que el gobierno utilizara la provocación como pretexto para reprimir la manifestación.

⁸⁴ Las principales demandas del Consejo Nacional de Huelga (CNH), organizado por estudiantes y maestros de la UNAM, El IPN, las escuelas Normales, la Universidad Iberoamericana, El Colegio de México y la Universidad de Chapingo, entre otras, fueron la libertad de los presos políticos, la derogación del delito de disolución social del Código Penal, la destitución de los Jefes Policíacos, la desaparición del Cuerpo de Granaderos y la indemnización a los familiares de los muertos y heridos de los enfrentamientos anteriores. Para más detalles consultar, Raúl Álvarez Garín, *La Estela de Tlatelolco*, México, Itaca, 2002 y Jorge Volpi, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, ERA, 1998.

⁸⁵ En el libro de Héctor García editado por Turner del que se retomaron las imágenes aquí presentadas, se encuentran varias fotografías con estas características, lo que hace suponer que este tipo de encuadres movidos que juegan con el movimiento y la luz, debían ser frecuentes en el trabajo de este fotógrafo, en parte por la ausencia de la utilización del *flash*.

⁸⁶ Tanto *El Universal* como *Excélsior* y la revista *Siempre!* publicaron extensas crónicas sobre el desarrollo de la marcha, aunque sin mucho énfasis en las representaciones fotográficas, hechas nuevamente con base en tomas bastante convencionales. Para más detalles sobre la cobertura fotoperiodística del movimiento *Vid.* Alberto del Castillo, “Historias del 68. La cobertura fotográfica de Excélsior, el periódico de la vida nacional”, en Revista *Historias*, INAH, México, septiembre-diciembre 2004; y “Fotoperiodismo y representaciones del Movimiento Estudiantil de 1968. El caso de El Heraldo de México”, en Revista *Secuencia*, núm. 60, Instituto Mora, México, septiembre-diciembre 2004.

⁸⁷ Manuel Ramos (1874-1945) documentó para el periódico *El País*. *Diario católico* la entrada triunfal del Ejército maderista a la capital, el 7 de junio de 1911. Entre sus numerosas imágenes destaca la de la escultura de Carlos IV, que fue publicada en *El País* con el pie de foto “Ecos de la recepción a Madero. La estatua de Carlos IV coronada por racimos humanos”, y en la que se distingue a una persona sujetando una manta con la inscripción “Gloria al caudillo de 1911”. *Vid.* Acacia Maldonado Valera, *Manuel Ramos en la prensa ilustrada capitalina de principios de siglo XX: 1897-1913. Un acercamiento a los antecedentes del fotoperiodismo en México*, México, UNAM, 2005, p.180. [tesis de licenciatura en Historia]

⁸⁸ Enrique Díaz fue autor de una espectacular imagen en contrapicado del “Caballito” repleto de gente durante los festejos oficiales del 20 de noviembre de 1938, que le valió la portada de la revista *Hoy*. *Vid.* Rebeca Monroy Nasr, *Fotografía de prensa en México: Un acercamiento a la obra de Enrique Díaz, Delgado y García*, México, UNAM, 1997, p. 395. [tesis de doctorado en Historia del Arte]

⁸⁹ C. Carreras, *op.cit.*

⁹⁰ Ver párrafo citado en la página 14.

ANEXOS

Anexo1: Imágenes



Imagen 1: Fotografía con crédito de Rodrigo Moya publicada en *Impacto*, el 10 de septiembre 1958 con el pie de foto “Manos femeninas arrojan claveles al paso del presidente de la República, don Adolfo Ruiz cortines, cuando marchaba rumbo a la cámara de diputados el pasado primero de septiembre, para rendir su sexto informe de gobierno ante el congreso de la Unión recientemente instalado”.



Imagen 2: Fotografía con crédito de Hermanos Mayo publicada en *Mañana*, el 6 de septiembre de 1958 con el pie de foto “A su paso por las calles de México, el señor presidente de la República antes de rendir su VI informe, fue aclamado por todo el público”.



Imagen 3: Fotografía sin crédito publicada en *El Universal*, el 7 de septiembre de 1958 con el pie de foto, “Este maestro, identificado como uno de los lugartenientes de Otón Salazar, en medio de la nube blanca de gases despedida por una bomba, la regresa a los granaderos, aun cuando ésta ya está con mínimo efecto”.



Imagen 4. Fotografía de Rodrigo Moya (Archivo Fotográfico Rodrigo Moya)



Imagen 5. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 6. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 7. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 8. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 9. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 10. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 11: Fotografía sin crédito publicada en *El Universal* el 7 de septiembre de 1958, con el pie de foto “Los maestros, entre ellos algunas mujeres, en lugar de atender la indicación policíaca de retirarse a sus hogares y no causar desordenes, insultaron a los granaderos, como se puede apreciar en esta foto captada momentos antes del zipizape”



Imagen 12: Fotografía sin crédito publicada en *El Universal* el 7 de septiembre de 1958, con el pie de foto “El oficial comandante de los granaderos, comenzó a ser hostilizado primero e insultado después por los maestros, en respuesta a sus requerimientos para que desistieran de seguir adelante. Aquí puede verse a varias personas increpando al capitán Roberto Dehesa.”



Imagen 13. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 14. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 15: Portada de *Impacto*, del día 3 de septiembre de 1958.



Imagen 16: Fotografía sin crédito publicada en *Impacto*, el 3 de septiembre de 1958, con el pie de foto "El jueves, 28, desde el medio día, se iniciaron violentos sucesos en torno al edificio de PEMEX. El tránsito quedó paralizado y los ánimos se caldearon hasta consumir hechos trágicos. La policía trató de imponer el orden con el uso de bombas lacrimógenas. Los empleados y huelguistas de PEMEX se refugiaron en el

propio edificio, y después lucharon dramáticamente para salir de los despachos y edificios convertidos en verdaderos y graves infiernos”.



Imagen 17: Fotografía sin crédito publicada en *Impacto*, el 10 de septiembre de 2007, con el pie de foto “En la confluencia de las avenidas reforma y Juárez, los petroleros y estudiantes tuvieron espectaculares encuentros con la policía y bomberos. Las piedras fueron las armas utilizadas por los revoltosos, que al fin fueron sometidos al orden”.



Imagen 18: Portada de la revista *Ojo! Una revista que ve*, aparecida en septiembre de 1958. Fotografía de Héctor García



Imagen 19. Fotografía de Héctor García



Imagen 20. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 21. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 22. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 23. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 24. Fotografía de Enrique Bordes Mangel



Imagen 25. Fotografía de Enrique Bordes Mangel



Imagen 26. Fotografía de Enrique Bordes Mangel



Imagen 27. Fotografías de Héctor García



Imagen 28: Fotografía de Belisario Domínguez publicada en *Impacto*, el 10 de septiembre de 1958 con el texto: “Otro camión incendiado por los estudiantes. Esto aconteció el pasado viernes 29, frente al monumento a la Revolución, cuando los estudiantes se unieron a los trabajadores petroleros en su lucha contra las fuerzas policíacas”.



Imagen 29: Fotografía sin crédito publicada en *Mañana*, el 30 de agosto de 1958, con el pie de foto “75camiones, luego de recorrer las calles de la ciudad fueron llevados al zócalo”.



Imagen 30. Fotografía de Héctor García



Imagen 31. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 32. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 33. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 34. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 35. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 36. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 37. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 38. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 39. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 40. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 41. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)

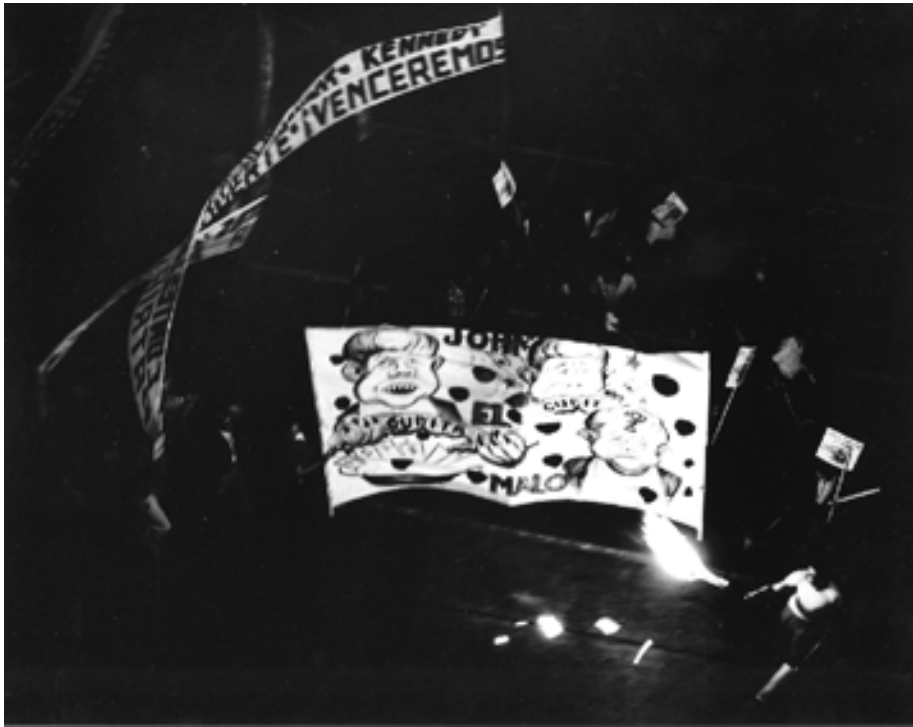


Imagen 42. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 43: Fotografía sin crédito publicada en *Excélsior* el 18 de marzo de 1966, con el pie de foto: Las llamas devoraron en pocos minutos un ataúd que llevaban los estudiantes que ayer se unieron al desfile de protesta por los sucesos en Vietnam”.



Imagen 44. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 45. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 46. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 47. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 48. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 49. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 50. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 51. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 52. Fotografía de Héctor García.



Imagen 53. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 54. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 55. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 56. Fotografía de Rodrigo Moya



Imagen 57. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 58. Fotografía de Enrique Bordes Mangel



Imagen 59. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 60. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 61. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)



Imagen 62. Fotografía de Rodrigo Moya (AFRM)

Anexo 2: Entrevista

Entrevista hecha por Acacia L. Maldonado a Rodrigo Moya en su casa en Cuernavaca, Morelos. 13 de julio de 2007

Acacia Maldonado: ¿Cómo calificarías, en términos generales, tu trabajo fotoperiodístico de 1955 a 1967? Háblame sobre sus características, funciones etc.

Rodrigo Moya: Mi trabajo fue esencialmente periodístico y documental, de carácter directo, humanista, basado en la realidad y las circunstancias circundantes visibles. Dentro del oficio realicé una amplia gama de trabajos fotográficos, pero mi atención principal se sustentó en la realidad social, en el universo de los desposeídos. b) Desde que terminé la etapa de aprendizaje, o desde ella misma, me interesó la calidad fotográfica en el aspecto técnico y en el compositivo, aspectos que fui afinando con el tiempo y la práctica. c) Apliqué la fotografía a la información periodística, principalmente en las revistas *Impacto* y *Sucesos*, y en menor grado en *Siempre!*, *Política*, *El Espectador*, como *freelance*. También trabajé algunos años en cuestiones de arqueología y arquitectura colonial y prehispánica.

AM: ¿Sientes que estuvo determinado por las circunstancias periodísticas de las revistas en las que colaboraste?

RM: En mi época todo trabajo periodístico estaba determinado por la revista que empleaba al fotógrafo. Pero dependiendo de la flexibilidad de la dirección y de la personalidad del fotógrafo, existía cierto umbral de autonomía. Los medios, a su vez, estaban determinados por las líneas informativas del Estado.

AM: ¿Qué tanta libertad tenías para hacer tu trabajo?

RM: En algunos temas, ninguno. Uno recibía una orden de trabajo, o dos, o tres en un día, y lo necesario era ilustrar la nota o el reportaje adecuadamente. Era el propio fotógrafo quien en algunos asuntos, en especial los reportajes, se tomaba ciertas libertades y trataba de imponer su punto de vista, a veces en confrontación con la dirección o las jefaturas de información. Ya en la revista *Sucesos*, a partir de 1964, tuve autonomía y una voz directa en la edición de mis imágenes. La inconformidad fue siempre con la baja calidad de impresión en el taller donde tiraban *Sucesos*. De poco servía esmerarse en un buen copiado

si en el fotolito hacían verdaderas porquerías con la foto mejor balanceada. Alatraste, el director, prometía siempre que iba a cambiar de taller. Luego decía que no conseguía mejor precio en ninguna parte. Yo echaba de menos la buena impresión en rotograbado de *Impacto*.

AM: ¿Qué aspectos fueron los que más te interesaron fotografiar?

RM: Me interesaron principalmente los aspectos sociales y documentar los conflictos de mi época. Otorgué mucho énfasis a la vivienda pobre en el campo o en la ciudad, siempre como un proyecto personal que luego colaba en las revistas como artículos o reportajes.

AM: ¿Qué podrías decir con respecto al valor estético y formal de tu trabajo? ¿Consideras que los valores estéticos y documentales están a la par o para ti, tiene más peso uno que otro?

RM: Tiene un promedio bastante aceptable de acuerdo con las medidas de calidad del periodismo de mi época. Cuarenta años después he aprendido a revalorar imágenes que veía como trabajos cotidianos, pasajeros, condenados de antemano al olvido. Ahora me emocionan algunas de mis imágenes, sin tomar en cuenta opiniones exteriores. He aprendido a verme a mí mismo.

AM: ¿Qué tanto te respetaban los editores y redactores los encuadres originales de tus fotografías?

RM: Desde mis primeros años en *Impacto* me reconocían capacidad informativa como reportero, y cierto calidad plástica. Pero por lo menos los primeros dos años cumplía labores ínfimas, acompañaba a los publicistas a informes de gobierno tomas de posesión de gobernadores ; fotografiaba bautizos, bodas, ilustraba las páginas vendidas como publicidad pagada y cubría con gusto cosas de teatro. Pero estos asuntos marginales no se acreditaban, menos si los temas principales estaban controlados por el Belisario Torres, un mediocre y primitivo pero eficiente fotógrafo de prensa. Entregaba mis fotografías con mi “corte” personal, y trataba de defenderlo hasta donde lo permitieran las necesidades del espacio y el formato. En *Impacto* tenía acceso a las mesas de formación, que aproveché

aprendiendo el diseño de una página o un reportaje. En *Sucesos* se respetaba en general mi punto de vista, pero nunca dejaba de haber problemas con la dirección.

AM: ¿Cómo y cuándo fue que decidiste emplear lo que has denominado “la doble cámara”?

RM: Desde los acontecimientos de 1958 y la lucha magisterial, cuando en la dirección de *Impacto* publicaban muy poco del dramático material que conseguía, y que además no me devolvían. Empecé a captar imágenes con mi punto de vista personal, sin pensar mucho en “la información”, y a tratar de recuperar los negativos, que en mis primeros años no me interesaban mucho.

AM: ¿Cuándo empezaste a fungir como fotógrafo independiente y en qué radicaba esa independencia?

RM: En 1958 abandoné una información importante en el sureste, al conocer a quien luego sería mi primera esposa. Regresé a la ciudad sin trabajo y aprendí a operar por mi cuenta, tanto en asuntos periodísticos que trataba de colocar, o fotografiando teatro, obra artística, muebles, modelos, foto comercia, etc. Gané independencia pero no dinero. Volví por un tiempo a *Impacto* gracias a la estima que me tenía el director, Regino Hernández Llergo, pero pronto tuve problemas con un nuevo gerente y volví a abandonar esa publicación. En 1960, empujado por la necesidad, trabajé como fotógrafo de planta en una dirección nueva del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Fue un trabajo fructífero y feliz, que por desgracias se quedó en los archivos del INAH.

AM: ¿Y cómo definirías al fotoperiodismo en aquella época?

RM: Pues mira elemental, con algunos destellos personales. En general el periodismo ha sido siempre avaro con los fotógrafos, sin perspectiva del poder de la imagen. Además, el control estatal sobre la prensa imponía el una visión estereotipada, oficialista. Los reportajes notables de Nacho López, por ejemplo, fueron una excepción, pero los elaboró como iniciativas personales, al margen de la mecánica interna del medio. Respecto al periodismo fotográfico de países desarrollados, el nuestro fue pobrísimo por falta de apoyo

y de talento. Aún así, hubo fotógrafos con momentos notables, y otros que han dado lugar a mitos por completo injustificados o exagerados.

AM: ¿Con qué tipo de cámaras y materiales trabajaste generalmente? ¿Qué podrías decir, a partir de tu experiencia, sobre la importancia de la edición en la fotografía?

RM: El grueso de mi información periodística y documental está hecha con cámaras de formato medio de 6 x 6 cm., como la *Rolleiflex*, distintos modelos de *Mamiya* y la *Brónica reflex* directo. Esto por la necesidad y la voluntad de obtener buena calidad, y porque ese formato me servía al mismo tiempo para trabajos comerciales no muy complejos. Indistintamente usé también cámaras de 35 mm, casi siempre modelos *Nikon*. Usé también cámaras *Graphic View* de fuelle de negativos de placa 4 x 5, exclusivamente para algunos trabajos de reproducción de arte o de arquitectura.

La edición o corte de la fotografía era muy importante, ya que al usar negativos 6 x 6 obtenía un formato cuadrado, que en general no me gusta, aunque a veces es hermoso. A pesar de una buena composición desde la toma, de todas maneras tenía que darle a la imagen final un sentido vertical u horizontal, por lo cual el corte era inevitable, pero casi siempre utilizando completo el alto o el ancho del negativo, lo que me permitía una calidad óptima. En 35 mm componía instintivamente desde la toma, para aprovechar todo el negativo, por lo cual la amplificación no requiere corte, excepto en raras ocasiones o por un juego creativo en la amplificación.

AM: ¿Qué te motivó a alejarte del fotoperiodismo? ¿Consideraste en alguna ocasión regresar a esa labor?

RM: Las causas son múltiples y complejas y están sugeridas sin detalle en algunos textos propios, como por ejemplo “La soledad de la cámara sola”, pero puedo adelantar algo: la inherentes decadencia del periodismo fotográfico de la época; pugnas con los directores y malos salarios o mejores entradas con trabajos comerciales o de teatro; por la decepción existencial que fue para mí el declive y derrota de la lucha armada y política en América Latina, el asesinato del Che; mi marginación de los sectores de la izquierda militante y la imposibilidad de llevar a cabo algunos de los proyectos personales más queridos; porque mi afición por el mar y el buceo me jalaba cada vez más y, al fin, porque sabía más de

cuestiones editoriales y edición fotográfica que cualquier fotógrafo de la época, y desde enero de 1968 empecé a editar mi propia revista.

Desde que dejé la fotografía como medio para ganarme la vida, nunca pensé en volver a ella, aunque la ejercí en *Técnica Pesquera* con intenciones puramente ilustrativas, o durante marchas o manifestaciones a las que acudía como ciudadano, a veces con la cámara al hombro, a veces sin ella. Es literalmente exacto decir que colgué la cámara porque nunca volví a salir con ella —excepto en las situaciones antedichas— y no era mi medio de vida.

AM: ¿Para ti, cuáles serían las principales diferencias entre fotoperiodismo y documentalismo?

RM: El investigador John Mraz ha tratado de definir estas diferencias, y aunque en buena parte estoy de acuerdo con sus puntos de vistas, me atrevo a una opinión personal como fotógrafo que fui en ambos terrenos. La foto documental y la periodística tienen diferencias importantes, pero a veces se entrelazan, se entrecruzan, se confunden. La diferencia fundamental es que la fotografía periodística parte de un hecho particular, fortuito o predeterminado, pero preciso en un tiempo y un espacio que cumple una función específica para uno o varios medios informativos, sin que sea el fotógrafo quien decide registrar el hecho, sino su centro de trabajo. Es decir, es de factura inmediata sobre una acción no elegida por el fotógrafo. Su función primordial es dar a conocer un acontecimiento, cuyo interés se pierde generalmente en poco tiempo, aunque la imagen merezca sobrevivir en un archivo de cualquier índole. La foto documental, en cambio, parte de circunstancias, lugares, sujetos o hechos existentes en un tiempo-espacio más amplio y maleable, en el cual el fotógrafo puede determinar el momento y las circunstancias de su intervención, ya sea por cuenta propia o en cumplimiento de un contrato. Resulta claro que estas definiciones aproximativas pisan un territorio movedizo, pues la foto periodística puede convertirse en foto documental por razones fortuitas y ajenas a la voluntad inmediata del fotógrafo, así como la foto documental puede ser periodística en coyunturas particulares. Fuera de este empalme casual, de este trasiego de un género al otro, la foto documental requiere, más que la periodística, la voluntad y la reflexión previa del fotógrafo. Existen millares de ejemplos notables en que una imagen de intención periodística en su origen, pasa a ser con el tiempo documental o histórica. De la misma manera, las imágenes hechas

con voluntad documental pueden usarse como fotos periodísticas, ya sea en el tiempo de la toma, o años después. En mi caso personal he visto como el tiempo, el envejecimiento de ciertas imágenes tomadas como noticia o circunstancialmente, han adquirido con los años el peso de documentos históricos o con cierta artisticidad, al margen de mi voluntad. De manera contraria, varias fotografías que capté por mi cuenta con afán documental, tiempo después fueron armadas coherentemente apoyadas con la palabra escrita, y se convirtieron en foto periodismo; periodismo que a su vez, al paso del tiempo, vuelve a ser documento, historia, tal vez una forma menor de arte. Una definición exacta de estos dos géneros de fotografía es casi imposible por el umbral borroso que existe entre los dos, por sus entrecruzamientos constantes, por la intervención tanto de historiadores, investigadores y especialistas que hacen de una foto casual o informativa un documento, como de periodistas sensibles que vuelven a darle actualidad periodística a las imágenes de raíz documental. Creo que este problema de las definiciones es más apropiado para investigadores o pensadores de la imagen, que para fotógrafos. Si me he lanzado a aproximar una definición, es solamente porque como fotógrafo viví las dos maneras de ver el mundo, y me consta cómo se entrecruzan, se confunden y con suma facilidad burlan su tenue frontera, y anulan cualquier definición apodíctica.

AM: ¿Cómo definirías a la fotografía documental? ¿Crees que debe cumplir con alguna función en particular?

RM: De lo que he dicho anteriormente se puede inferir mi aproximación para definir la fotografía documental. Respecto a que “deba” cumplir una función social, claro que la cumple, pero no como deber o línea obligatoria, sino por la combinación —no siempre posible o visible— de sus intenciones intrínsecas y el encuentro con un medio apropiado, un investigador, un historiador, un editor, un receptor que le confiera el valor que contiene desde el momento de la toma. La fotografía documental es por esencia utilitaria, funcional y como circunstancia, no como finalidad. Cuando yo tomaba fotografía con un punto de vista documental, sabía lo que estaba haciendo y daba por sentado que de momento esas tomas no tenían un destino específico. Pero estoy ya repitiendo conceptos de la respuesta anterior... en la medida en que la pregunta misma es un tanto reiterativa.

AM: En relación con esto, ¿en qué radica la diferencia entre tu trabajo hecho para la prensa, en tus años como fotoperiodista, y en las fotografías que continuaste haciendo después, particularmente las relacionadas con las marchas y movimientos político-sociales?

RM: El trabajo que hice para la prensa, aún en las mejores condiciones de libertad, tenía como única finalidad su publicación para ilustrar hechos o situaciones, encuadrado siempre en la línea editorial del medio. Las fotografías que hice de movimientos sociales, ya fuera como fotorreportero activo, o dedicado a otros menesteres, tenían siempre una voluntaria función documental, aún a sabiendas de que no tenían destino editorial. Debo también de decir que, en mi caso particular, las fotos de marchas y manifestaciones tomadas antes o después de mi alejamiento del periodismo a mediados de 1967, fueron también un acto de solidaridad, una participación política.

AM: ¿Qué te motivó a llevar tu cámara fotográfica a dichos eventos?

RM: La solidaridad con los manifestantes, el vicio de documentar la realidad, los rescoldos de alguna esperanza, la inercia política común a los hombres con pensamiento de izquierda, muy distinta del dogmatismo que se les achaca.

AM: ¿Cuáles eran los aspectos que más te interesaba fotografiar?

RM: Pues básicamente el desplazamiento, la actuación, la conducta colectiva de las masas como uno de los pocos actos de solidaridad unánime que se da dentro de las sociedades urbanas como una manifestación de la pugna contra un “Estado opresor”.

AM: ¿Qué sentimientos y qué valores te pasan por la mente cuando ves dichas imágenes? ¿Piensas que contienen un discurso político social?

RM: Cuando veo las imágenes que tomé de las grandes manifestaciones, oscilo entre el desencanto y un cierto orgullo de haber estado allí, de haber documentado aquellas horas de entusiasmo o cólera colectiva. Una de mis obsesiones actuales es imprimir hasta donde puedo los negativos de aquellos hechos, de ordenarlos y enseñarlos a algunas pocas personas interesadas.

Y no creo que contengan un discurso político. Sólo en casos muy excepcionales una foto puede contener un discurso político concreto. Contienen, si acaso, un recordatorio, un leve contrapeso a la pérdida colectiva de la memoria de la historia reciente. Esas imágenes tendrían algún valor y reforzarían su susurro de protesta, si algún día fueran difundidas mediante su publicación. Una forma de mi resistencia contra el mundo actual es padecer a veces crisis económicas por los gastos que origina el mantenimiento de mi archivo y el copiado de miles de imágenes sin un destino determinado.

AM: ¿Cómo definirías tu representación fotográfica de las marchas? ¿cuál crees que sería su particularidad?

RM: Es difícil y peligroso autodefinirse o calificarse. Pero siento que mi fotografía de las marchas no es más que una continuación de mi trabajo de índole documental y social. En particular mis fotos cubren en amplitud y profundidad el sentido de las manifestaciones públicas de protesta o apoyo y reflejan la intensidad de esa vivencia colectiva. No me apena decir que por lo menos en las marchas que yo viví, no vi nunca otro fotógrafo tan metido en el acto como yo. Por lo menos hasta que no vea otro conjunto de fotografías como las que yo tengo a la vista.

AM: ¿Qué tanto te involucraste en las marchas? ¿Qué recuerdos y experiencias guardas de ellas?

RM: En las marchas me involucré con empatía hacia una colectividad en movimiento bajo el influjo de una idea. Participé como militante comunista al principio, y después como obcecado disidente de la dominación imperial sobre las riquezas de las naciones, sobre las costumbres y la historia. Fui solo un manifestante más, con la diferencia de que llevaba una cámara, tomaba fotografías y no permanecía estático, sino en constante movimiento, yendo de un lado a otros, recorriendo la columna de principio a fin, fotografiándola desde dentro o desde arriba. Sin cámara no tomaba un lugar fijo, sino que era al mismo tiempo manifestante y observador. Las marchas las recuerdo como una gran fiesta multitudinaria, como una alta expresión de la solidaridad social, pero también como una muestra de la derrota de las clases sociales más combativas. Son una muestra de unión social beligerante, pero también de la impotencia ante la clase dominante en el poder.

RM: ¿Generalmente ibas solo o acompañado?

AM: Raramente acompañado, porque debo decir, sin presunción, que la capacidad de caminante o trepador que tuve, no es común. Sin embargo, compañeras ágiles y entusiastas, o camaradas, me acompañaban a trechos hasta el final de la manifestación, de donde solíamos, como era la costumbre, festejar el triunfo momentáneo de la esperanza en alguna cantina popular o de lujo, según.

AM: ¿Cómo definirías el concepto de militancia política y social? ¿Te consideras militante? ¿En qué sentido?

RM: Militancia es pertenecer a una organización política —en mi caso el Partido Comunista Mexicano— y seguir sus lineamientos y aportar el esfuerzo propio para la consecución de sus objetivos históricos. Militancia es tener una ideología específica sobre ciertos aspectos de la historia y el destino del Hombre, no inamovibles, sino basados en la convicción, el análisis y la sensibilidad social. En mi caso la militancia influyó o determinó mi manera de fotografiar y ver la realidad. Ahora puede sonar utópico o cursi, pero así fue. Desde luego que esta utopía no deja de producir conflictos y conducir a interrogantes ontológicas complejas. Pero aceptar una utopía y una militancia ideológica es una manera de vivir y de ser. Me considero aún militante por la idea de un mundo distinto y mejor, y en mi interés constante por el destino de la humanidad y la lucha de clases, patente en las guerras actuales y en el dominio del mundo por una elite imperial.

AM: ¿Qué me podrías decir sobre tu relación con el Partido Comunista Mexicano?

RM: Fue intensa al principio, en 1960, y llena de conflictos después, cuando surgió la lucha armada en América Latina. Pero siempre fue cordial, siempre colaboré profesionalmente en todo lo que se me pidió, y nunca fui reconvenido o expulsado, a pesar de mis diferencias primero, y mi alejamiento después. En realidad dejé de ser comunista cuando el Partido Comunista dejó de existir. La rendición del campo socialista fue un golpe terrible para millones de militantes por el socialismo, entre los cuales me encuentro. Los viejos comunistas cargamos las culpas de la ineficiencia y la descomposición de las naciones socialistas antes de la caída del muro de Berlín. Pero llevamos a costas también

el horror de ver al capitalismo triunfante sin contra peso definido. Las guerras que estamos viendo como espectadores pasivos no son un anuncio de lo que puede pasar, sino de lo que está pasando.

AM: ¿A qué personajes disidentes y abiertamente comunistas conociste o recuerdas bien de la época? ¿Conociste personalmente a José Revueltas?

RM: No conocí a Revueltas. Pero sí a Valentín Campa, David Alfaro Siqueiros —a quien le hice fotografías por encargo y el cual inclusive me obsequió un grabado dedicado que me expropió una hermana. Conocí a todos los dirigentes del Partido Comunista de mi época, como a Manuel Terrazas, Arnoldo Martínez Verdugo, Eduardo Montes, Gerardo Unzueta, y multitud de dirigentes estudiantiles militantes que con los años se convirtieron casi todos al cristianismo. Conocí y traté a los militantes de la rama trotskista y a periodistas destacados como Antonio Caram, Armando Rodríguez Suárez, Antonio Rodríguez, Edmundo Jardón, mi gran compinche Froylán Manjarrez, muerto a los 28 años, y otros que cambiaron, otros no, y otros se murieron, pues yo era joven entre todos. Traté a Carlos Fuentes y le hice fotografías para la revista *El Espectador*, que él dirigió alternadamente junto a otros intelectuales de izquierda durante apenas seis números. Pues como fotógrafo joven dado al marxismo, el cine, la lectura, la música y otros vicios menores, tenía que ser visible en un México más compacto y menos individualista y colonizado que esta horrible nación que estoy viviendo. En fin, mi archivo contesta mejor porque en él están los trazos de todas esas buenas personas que desfilaron por mi vida, o yo por la de ellos.

AM: ¿Crees que los valores de protesta, disidencia y militancia siguen siendo vigentes en la sociedad contemporánea?

RM: Son vigentes en pequeños núcleos de las poblaciones mundiales, a veces en manifestaciones masiva y espectaculares, que luego desaparecen y callan ante lo atroz. La militancia partidaria y la convicción ideológica es lo que da cuerpo a las luchas sociales, y eso por lo pronto está perdido en el mundo occidental, y solo se manifiesta bajo máscaras fundamentalistas en las guerras actuales. Creo que las formas de protesta y militancia están resurgiendo bajo otras formas de organización, pero son banales. Sin estructuras partidarias

potentes, sin una militancia de izquierda comprometida, la protesta y la disidencia son como granizo sobre un tanque. Cuando las protestas o la militancia arrecia, la represión es bárbara. Palestina, Ghaza, Irak, Oaxaca, Líbano, son una demostración de que con banderas y gritos el imperio y sus esbirros no se espantan, menos se transforman.

AM: ¿Qué dirías con respecto al poder de las imágenes y la recepción de las mismas en la sociedad?

RM: No creo que tengan poder. La imagen fotográfica fija ha sido atomizada y sometida por la imagen saltimbanqui de la televisión, por el agobio de las marcas y su publicidad obscena y dictatorial en ciudades y carreteras. La sociedad contemporánea ha perdido los ojos para todo aquello que no sean mujeres tentadoras anunciando cualquier cosa, desde corpiños y encajes, hasta un automóvil, fetiches del poder personal y el eros de nuestro tiempo.

AM: Y en función de lo que has hecho, visto y leído, ¿qué piensas en general sobre la historia del fotoperiodismo mexicano? ¿Cómo y en dónde te ubicarías dentro de esa historia? ¿Quiénes serían los fotógrafos más relevantes para ti?

RM: Mi incultura fotográfica tiene un hoyo de cuarenta años, que apenas estoy medio tapando. Mi experiencia personal sobre la fotografía de prensa que viví está en mis textos llamados “encromes”, y en general es pesimista, no hay ídolos, sino operarios. En esa historia me ubico —después de mirar fotografía propia y ajena en estos siete últimos años con una perspectiva más amplia y aguda— como un fotógrafo multivalente, solitario, alejado de asociaciones y con pocos amigos en el ámbito de la prensa fotográfica. Me defino siempre, ya lo he dicho, como documentalista de la realidad directa. Tal vez como un fotógrafo costumbrista, además de documentalista —por ponerle otro calificativo sospechoso a la foto documental que hoy se cuestiona, inclusive desde el propio Centro de la Imagen.

Los fotógrafos cuyas imágenes me conmovieron fueron los de la *Farm Security Administration*, y en México, desde luego, Nacho López. Antes de llegar a la fotografía de prensa el neorrealismo italiano me impresionaba mucho. Al empezar no tenía muchas

referencias, y tampoco había muchos libros, pero sí revistas especializadas llegadas del exterior.

AM: ¿Qué podrías decir sobre tu relación con otros fotógrafos como Nacho López, Héctor García o los Hermanos Mayo?

RM: Mi relación con Nacho López está también descrita en un texto específico. La relación fue muy amistosa, sobre todo después de que él inició su abandono transitorio de la foto fija entre 1955 y 1956, precisamente cuando yo aparecía. Así que la influencia fue indirecta, a través de sus imágenes. Mi estilo de trabajar y ver la imagen es muy distinta a la de López. Él aspiraba a ser cineasta y usaba, cuando le era posible, elementos del cine, como la puesta en escena, la iluminación artificial, las escenas preconcebidas, la planificación de sus series fotográficas. También nos movíamos de diferente manera. Yo que era muy ágil e impetuoso en aproximarme a la acción, y Nacho era más bien apacible y reflexivo. Yo empecé por la fotografía de prensa, noticiosa, allí me formé, peleando a codazos un buen punto para las tomas, viendo el panorama noticioso de golpe para saber cómo moverme, como si se tratara de una cancha de pelota y un juego donde gana quien prevé mejor las trayectorias y los espacios. Nacho nunca trabajó de planta en un periódico o revista, ni recuerdo que haya “cubierto” informaciones, excepto cuando atendió la campaña presidencial de De la Madrid. Normalmente él escogía sus temas, los reflexionaba, los realizaba a su ritmo, y los llevaba a las revistas y discutía al tú por tú con los directores. Yo fui, en cambio, fotógrafo de infantería, acarreado a veces, fotografiando cosas que detestaba, apocado ante el poder de los directores. Me atuve siempre a la acción ante mis ojos. Fotografiaba lo que veía a primera vista, y si esa primera mirada no alcanzaba a atrapar la foto, pues no había foto. Gran parte de mi trabajo, sin embargo, está tomado sin misión informativa específica, al paso, en mi constante ambular por la ciudad, pues no tuve coche sino hasta 1965, a los 31 años. A los Mayo los conocía, los saludaba, había cordialidad pero nunca tomé un trago con ellos. Había una corriente de simpatía por su origen republicano, pero hasta ahí. El trabajo diario de ellos lo consideré siempre deficiente, hecho a toda prisa para la circunstancia, apoyados por otros muchos fotógrafos que tenían a sueldo. Eran unos verdaderos obreros de la información, admirables pero sin una intención más allá de los compromisos informativos diarios y la venta de archivo del

día. Siempre andaban en cosas oficiales, del PRI, de los gobernadores, las campañas políticas, las cámaras. De eso vivían y no tenían tiempo de pensar en la calidad o la fuerza documental. Sus reportajes son excepciones. Eran, como Héctor García, lo que yo llamo “fotógrafos de Estado”. Sin embargo, entre esos cinco millones de negativos que conforman un archivo caótico y cetácico, existen imágenes indispensables para la historia de México y su periodismo. En cualquier caso, son admirables, pero no grandes fotógrafos a la manera de Nacho y otros diaristas de la época, cuyos nombre no recuerdo o se han perdido en el olvido, con todo y sus archivos. Fueron fotógrafos de Estado y esa condición irremediablemente mediatiza al fotógrafo o al periodista.

AM: ¿Qué podrías decir sobre la fotografía documental hoy en día? ¿Crees que su labor se ha visto limitada por otros medios como la televisión?

RM: Siempre me encuentro, en ciertas publicaciones, fotos extraordinarias de carácter documental. La fotografía documental existirá mientras exista la realidad exterior y un fotógrafo interesado en penetrarla, en conocerla, en retenerla y consignarla para usos comunes. Aún sin medios suficientes y eficientes, la fotografía documental se ejerce, ya sea a la manera clásica, o con aparatos digitales de reproducción electrónica. La gran foto documental, además con un peso plástico o conmovedor, se sigue produciendo, al margen de las fotografías de horror y guerra que llenan los periódicos actuales. La foto documental tarda en florecer, es de crecimiento lento, pero permanece en la historia como una seiba poderosa. Los ataques pueriles de los neofotógrafos como Meyer y sus discípulos, no hacen más que confirmar el poder de la fotografía documental, realista y humanista. Y claro que la televisión ha deformado la manera de ver la foto, tanto de quien la hace, como de quienes la perciben, limitado sus terrenos comunicativos y emocionales. Pero los programas de televisión, vacíos en general de contenido, se olvidan al siguiente anuncio, mientras que las grandes fotos que se siguen haciendo permanecerán y un día serán exhumadas en función de la historia o del arte. Recomiendo ver los reportajes fotográficos de *El País*, *Magazine*, *Scala* y una o dos revistas alemanas cuyos nombres no recuerdo. En México, y en general en los países pobres, la foto documental languidece por falta de medios, de interés, de cultura, de difusión. El ombliguismo neopictoralista, por lo pronto, ha ganado algunos *rounds*.

RM: ¿Qué opinas con respecto a la fotografía digital?

AM: Es una revolución tecnológica, fruto de la revolución espacial y la Guerra de las Galaxias emprendida por el presidente Reagan y resucitada hoy en día. Tal vez más fundamental para el destino de la humanidad que la Revolución Industrial. Allí está la digitalización del universo técnico como un instrumental de inmenso poder. A mí en lo personal no me atrae en el ámbito fotográfico, aunque la acepto y eventualmente la utilizo. No tendría tiempo de aprender a dominarla como parcialmente dominé la fotografía clásica. No me interesa y me parece cara y enajenante desde que se depende demasiado de los despachos de servicio y una tecnología a caballo que galopa entre cambios espectaculares y obsolescencias prematuras. De artesano independiente, de alquimista, pasas a ser cliente cautivo, consumidor obligado. Pero reconozco un antes y un después de la fotografía, centrada en esta revolución. Creo que la era clásica de la fotografía llega a su cumbre con la fotografía torpemente llamada analógica, las películas de acetato, el revelado y las copias en papeles con emulsiones de plata gelatina. Lo que ha llegado para avasallar y quedarse, implica ya otra manera de ver el mundo, un juguete universal al alcance de todos, a todas horas, bajo cualquier circunstancia. Es un juguete que produce imágenes sin destino. La pregunta sería para mí: quién es fotógrafo de ocasión y quién es fotógrafo de pasión. El verdadero fotógrafo, el de pasión, lo es con cámaras clásicas o digitales, aunque el aparato imponga ciertas condiciones para ver y obtener la imagen final. “El juguete universal” se llama un texto que estoy trabajando a partir de mi viaje reciente a Italia. bajo la percepción asombrosa y un tanto jocosa, que tuve al ver el uso masivo y multiforme de la cámara digital, que sustituye inclusive la mirada y la reflexión sobre los objetos, el arte, la belleza, el amor, el paisaje, en suma, el universo visual humano.

AM: Y ya para terminar, ¿Continúas haciendo fotografías?

RM: No consideraba hacer foto porque hoy no la contemplo en una escala vivencial y económica. Si no vivo de y para la foto, y no publico, no soy fotógrafo. Pero durante vivencias intensas como las manifestaciones políticas y ahora en mi viaje a Italia, otra vez me siento por unas semanas fotógrafo en busca de imágenes. Lamento no haber cubierto el movimiento de López Obrador, pero cuando veo que mis imágenes no tienen destino y

realizarlas me costará más que viajar, pues dejo de sentirme fotógrafo verdadero y me considero un manso explorador de circunstancias, de personajes y situaciones. En resumen, un aficionado a la fotografía costumbrista tardía.

ANEXO 3: ejercicio de análisis visual

Con la intención de complementar el análisis comparativo que se hizo en el texto, se incluye en este último anexo un ejercicio de análisis visual de algunas imágenes de Enrique Bordes Mangel, Héctor García y Rodrigo Moya, con la intención de mostrar las diferencias en las composiciones de cada uno de los autores.

La composición y la lectura de la imagen

Toda fotografía se vuelve legible gracias a la composición entendida como “el arte de la organización de los elementos que intervienen en una imagen: puntos, líneas, tonos, superficies y colores, para lograr una perfecta comunicación visual”.¹ En ese sentido sirve como elemento práctico para la transmisión del significado de la imagen. Existen dos grandes tipos de composición: la simétrica (en donde los elementos están dispuestos iguales y equilibradamente de arriba abajo y de derecha a izquierda) y la asimétrica (en donde prevalece una estructura irregular, dinámica y ágil en términos visuales). La composición es la que determina fundamentalmente la lectura de la imagen, que se da de izquierda a derecha y de arriba abajo, cuando los elementos se encuentran dentro de un mismo plano.

Posteriormente, “una vez que el ojo ha hecho estos desplazamientos, analiza la figura de izquierda a derecha, en diagonal”² y realiza la lectura en profundidad desde el primero hasta el último plano. Por lo general, la imagen bien compuesta es aquella que permite a la mirada deslizarse de un elemento a otro con cierto orden, gracias a las líneas dominantes y complementarias que nos permiten ver los motivos fundamentales y complementarios respectivamente. A su vez, estas líneas son las que se encargan de marcar visualmente el equilibrio y los ritmos contenidos en la composición que se consiguen por medio de un sistema de proporciones establecido, conocido en el mundo del arte como la “sección áurea”, que relaciona geoméricamente las partes con el todo. Dicho sistema fue utilizado como esquema básico de la composición por la mayoría de los artistas del Renacimiento, y su aplicación perdura todavía en nuestros días. En términos matemáticos, la sección áurea “es aquella cuya parte pequeña es a la mayor como ésta es al todo (0.618), y permite dividir una recta en dos partes desiguales, creando un equilibrio visual perfecto”.³ En fotografía la manera más sencilla para lograr este cuadro compositivo a priori se obtiene

¹ Galmes, Miguel *et.al.*, *Fotografía para profesionales*, Madrid, Techne, 1976, p. 195.

² *Ibidem*

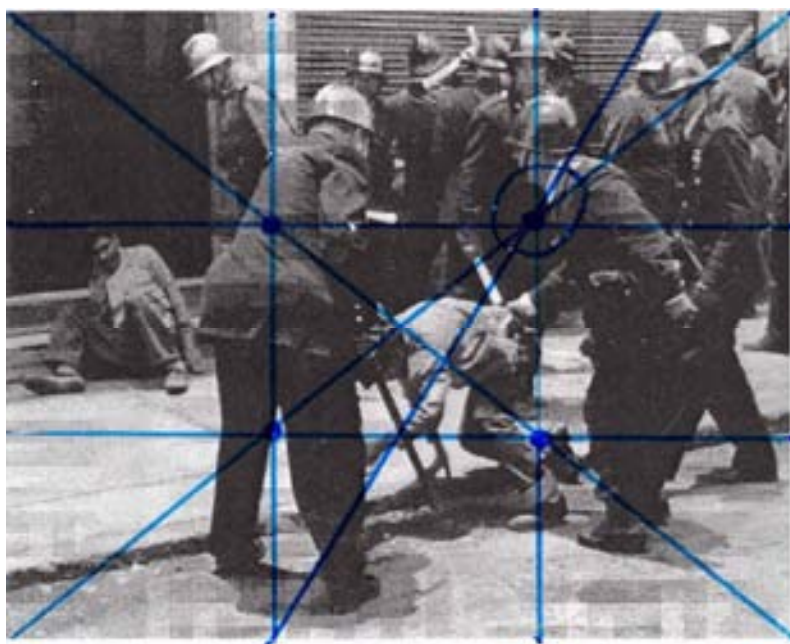
³ *Ibid*, p. 198.

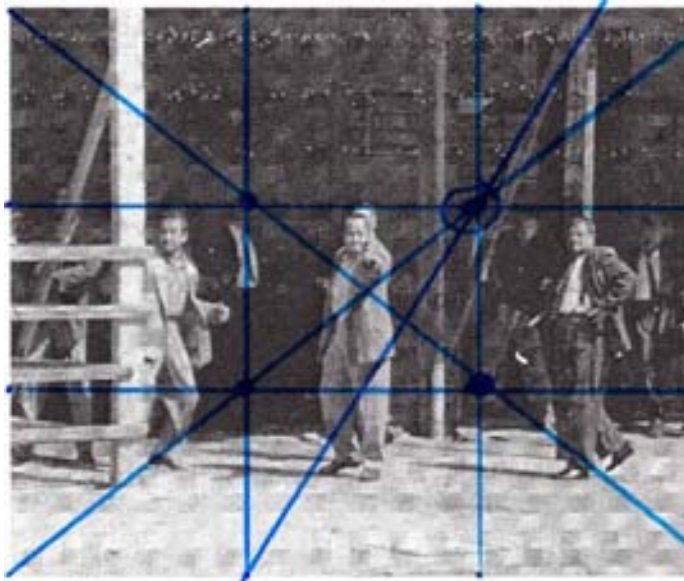
por la división de la imagen en tercios tanto vertical como horizontalmente. Las cuatro líneas que parten en tercios el área se llaman líneas fuertes y las intersecciones de las mismas, puntos fuertes. Asimismo, existen líneas secundarias que pueden ser diagonales o curvas cuyo punto o zona de intersección entre todas suele ser en el punto o asunto comunicativo más importante. Dentro de este planteamiento visual, la sección áurea constituye el sistema para dividir proporcionalmente una línea en dos partes asimétricas pero equilibradas estéticamente.

A continuación trazaremos sobre algunas imágenes estas líneas fuertes dividiendo el área en tercios con el fin de visualizar en dónde se encuentran los puntos fuertes y la sección áurea de cada fotografía, que nos servirá para entender mejor el discurso visual de cada fotógrafo.

Sería difícil afirmar con certeza que los fotógrafos se detuvieran explícitamente a reflexionar sobre estos esquemas visuales al momento de hacer la toma. Sin embargo, es muy posible que cada uno de ellos hubiera sistematizado de forma automática --y hasta cierto punto inconsciente-- su forma de ver y hacer los encuadres. Es decir, que es la propia experiencia y la educación visual lo que de alguna forma determinó automáticamente su forma de trazar mentalmente las líneas compositivas al momento de tomar la fotografía, algo que puede observarse en las siguientes imágenes.

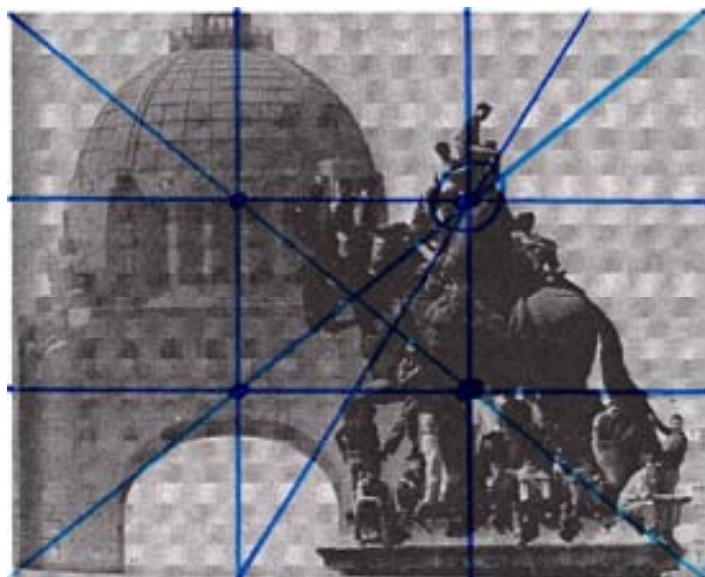
Imágenes 1 y 2.





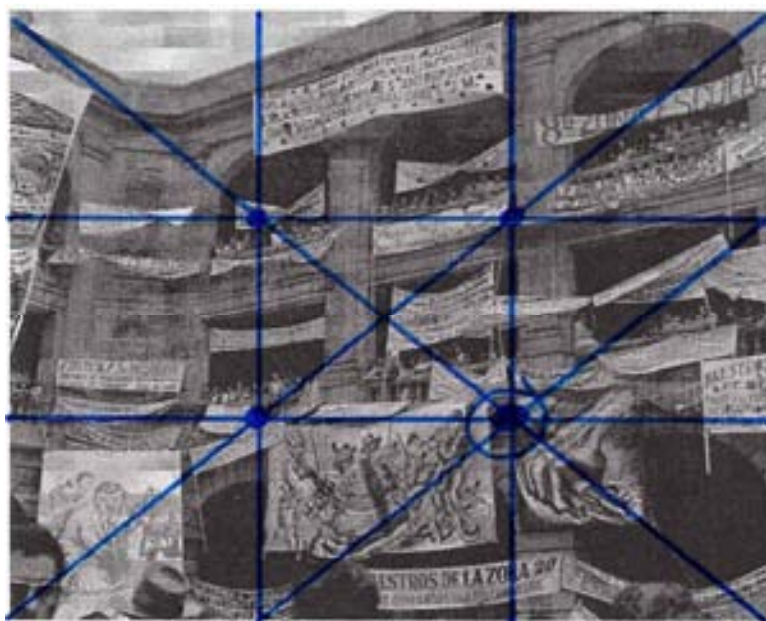
Si trazamos las líneas fuertes dividiendo en tercios el campo visual en estas fotografías de Enrique Bordes Mangel, percibimos que existe una composición asimétrica muy equilibrada con un centro bien claro y definido, en donde se encuentra el elemento discursivo más importante --en la primera es el sujeto que está siendo golpeado por los policías y, en la segunda, es el pistolero al momento de disparar su arma de fuego--, mientras que los elementos secundarios están ubicados en la sección áurea. De igual forma existe también un equilibrio de contrastes, en donde el personaje principal (imagen 2) está ubicado en la luz y los secundarios en la sombra. Estas imágenes nos revelan la formación visual clásica y académica del fotógrafo, con la que consigue transmitir un discurso visual muy claro que se relaciona con el de la violencia y la represión propiciados por el Estado.

Imagen 3



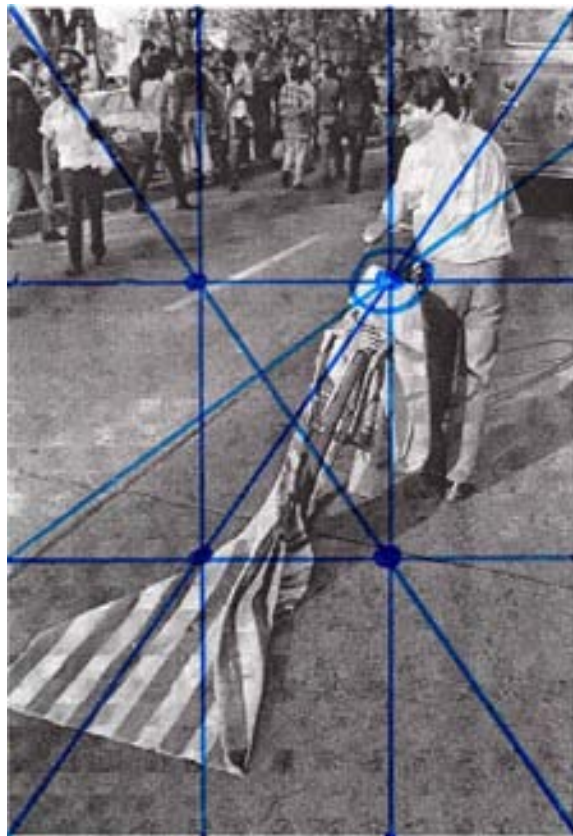
Por su parte, esta imagen de Héctor García revela una composición más dinámica y menos equilibrada, dado que los elementos principales que componen la imagen no se encuentran dentro de la sección áurea, aunque sí están cargados hacia un lado, en este caso el derecho en donde se encuentran los personajes que marcan los ritmos con líneas verticales. Por lo tanto, se trata de una imagen en la que predominan dos grandes estructuras marcadas por los dos planos claramente diferenciados. Se podría decir que el fotógrafo apostó más por el desequilibrio --marcado por la superposición de planos-- dado que no se ciñe a los patrones establecidos de composición clásica.

Imagen 4



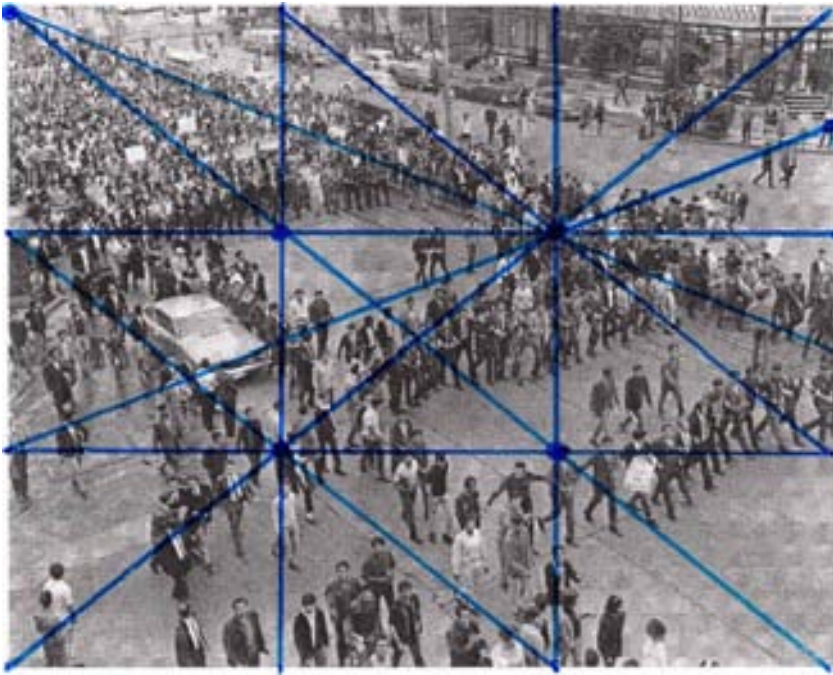
Por su parte, Rodrigo Moya realiza en esta imagen una composición en diagonal con líneas ascendentes y líneas de dirección marcadas por el movimiento de las mantas, creando ritmos internos que propician la lectura ágil y dinámica de un elemento a otro. En esta ocasión, la sección áurea se encuentra centrada en la parte inferior derecha, a la altura de la manta que evoca al puño como el elemento gráfico de lucha al interior del movimiento magisterial. De igual forma, los puntos fuertes de la composición convergen con las líneas verticales del edificio, logrando así un equilibrio visual.

Imagen 5:



Esta fotografía es muy sintética dado que están presentes pocos elementos, aunque perfectamente bien integrados unos con otro. La entrada visual se da por el ángulo inferior izquierdo con la bandera, en donde se encuentra la sección áurea. Se avanza sobre esta línea diagonal marcada por la bandera hasta llegar al personaje, desde donde pasamos al segundo plano enmarcado por las líneas convergentes en donde se encuentran los elementos que contextualizan mejor a la imagen.

Imagen 6



En esta fotografía, la composición está hecha con base en líneas estructurales diagonales que generan varios puntos de fuga así como ritmos internos de lectura, con una red dinámica de líneas que apunta a la fuerza de la manifestación y a los personajes que participan.

Si hiciéramos este tipo de ejercicio con todas las imágenes que hemos comentado en este trabajo, se observará que las composiciones de Moya son en su mayoría asimétricas equilibradas, en las que existe un dinamismo marcado por diferentes líneas diagonales y oblicuas que van marcando los distintos ritmos en el plano visual.

FUENTES

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Fotográfico Rodrigo Moya, Cuernavaca, Morelos.

Hemeroteca de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), Ciudad de México.

Hemeroteca Nacional, Ciudad de México.

HEMEROGRAFÍA

Excélsior. El periódico de la Vida Nacional, Dir: Rodrigo de Llano, México D.F., diario, mayo a octubre de 1958; julio a agosto de 1960; marzo a mayo de 1961; marzo de 1966; julio a octubre de 1968.

Excélsior. El periódico de la Vida Nacional, Dir: Julio Scherer, México D.F., diario, septiembre de 1973.

Hoy, la Revista Súper Gráfica, Dir: Raymundo Ampudia, México D.F., semanal, julio a septiembre de 1958.

Impacto, Dir: Regino Hernández Llergo, México D.F., semanal, noviembre de 1956; octubre a diciembre de 1957; mayo a octubre de 1958; abril a agosto de 1960; marzo a mayo de 1961; marzo de 1966; julio a octubre de 1968; septiembre de 1973.

Mañana. La Revista de México, Dir: Daniel Morales, México D.F., semanal, agosto a septiembre de 1958; julio de 1960; abril de 1961; marzo de 1966; agosto de 1968.

El Nacional. Diario al servicio de México, Dir: Diego Arenas Guzmán, México D.F., diario, agosto de 1960.

Política, Dir: Manuel Marcué Pardiñas, México D.F., quincenal, marzo a mayo de 1961.

El Popular, Dir: Manuel O. Padres, México D.F., diario, agosto de 1958; abril de 1961.

Siempre! Presencia de México, Dir: José Pagés Llergo, México D.F., semanal, septiembre de 1958; abril de 1961; marzo de 1966; agosto de 1968; septiembre a octubre de 1973.

Sucesos para Todos, Dir: Gustavo Alatriste, México D.F., semanal, agosto de 1964; mayo a agosto de 1965; febrero a abril de 1966; enero de 1967; septiembre de 1973.

El Universal. El gran diario de México, Dir: Miguel Lanz Duret, México D.F., diario, mayo a octubre de 1958; julio a agosto de 1960; marzo a mayo de 1961; marzo de 1966; julio a octubre de 1968; septiembre de 1973.

ENTREVISTAS

Fotógrafo Rodrigo Moya, por Acacia Ligia Maldonado Valera, el 13 de julio de 2007, en Cuernavaca, Morelos.

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Esther (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, 2002.

Aguayo, Fernando y Lourdes Roca (coordinadores), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005.

Alonso, Jorge, (Coord) *El Estado Mexicano*, México, Nueva Imagen-CIESAS, 1982.

Álvarez Garin, Raúl, *La Estela de Tlatelolco*, México, Itaca, 2002.

Amar, Pierre-Jean, *Le photojournalisme*, Paris, Nathan, 2000.

Ariès Philippe y Georges Duby, *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1991.

Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.

Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gili, 2001.

Barthes, Roland, *La Cámara lúcida: notas sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

- Basañez, Miguel, *La lucha por la hegemonía en México*, México, Siglo XXI, 1981.
- Benítez Dueñas, María Isabel (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*. México, CONACULTA, 2001.
- Bertaccini, Tiziana, “La corporativización de las clases medias en el Partido Revolucionario Institucional (1940-1964)”, en *Itinerarios: cultura, memoria e identidades en América Latina*, México, INAH, 2004.
- Bethell, Leslie, (ed.), *Historia de América Latina. México y el Caribe desde 1930*, Barcelona, Crítica, 1998, volumen 13.
- Bourdieu, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Careaga, Gabriel, *Los intelectuales y el poder*, México, SEP, 1979. (Colección Sepsetentas)
- _____, *Los intelectuales y la política en México*, México, Extemporáneos, 1971.
- Carr, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, ERA, 1996.
- Carreras, Claudi, *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, Barcelona, Gili, 2007.
- Casanova, Rosa et.al., *Imaginarios y fotografía en México (1839-1970)*, México, CONACULTA/INAH/Lunwerg, 2005.
- Castellanos, Ulises, *Manual de fotoperiodismo. Retos y soluciones*, México, UIA/Proceso, 2003.
- Castillo, Alberto del, *Rodrigo Moya*, México, CONACULTA, colección Círculo de Arte, 2007.
- Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano*, México, UIA, 1996.

- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1983.
- Flusser, Vilem, *Pour une philosophie de la photographie*; Paris, Edition Circé, 1996.
- Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- _____, (Ed.), *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gili, 2001.
- Galmes, Miguel y Joaquín Moyá, *Fotografía para profesionales*, Madrid, Techne, 1976.
- González de Alba, Luis, *Los días y los años*, México, ERA, 1971.
- González Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- Joly, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1993.
- Kossoy, Boris, *Fotografía y verdad*, Buenos Aires, ediciones La Marca, 2001.
- Lara Klahr, Flora y Marco Antonio Hernández (coordinadores), *El poder de la imagen y la imagen del poder*, Chapingo, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985.
- Loeza, Soledad, *Clases medias y política en México. La querrela escolar, 1959-1963*, México, FCE, 1988.
- Loyo Brambila, Aurora, *El movimiento magisterial de 1958 en México*, México, Era, 1979.
- Maldonado Valera, Acacia Ligia, *Manuel Ramos en la prensa ilustrada capitalina de principios de siglo XX: 1897-1913. Un acercamiento a los antecedentes del fotoperiodismo en México*, México, UNAM, 2005. [tesis de licenciatura en Historia]
- Martí, José, *Nuestra América*, México, siglo XXI, 1982.

Monroy Nasr, Rebeca, *El sabor de la imagen: tres reflexiones*, México UAM-Xochimilco, 2004.

_____, *Fotografía de prensa en México: Un acercamiento a la obra de Enrique Díaz, Delgado y García*, México, UNAM, 1997. [tesis de doctorado en Historia del Arte].

_____, *Historias para ver: Enrique Díaz fotorreportero*, México, INAH, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2003.

Morales Carrillo, Alfonso y Juan Manuel Aurrecoechea, *Rodrigo Moya. Foto insurrecta*, México, Ediciones El Milagro, 2004.

Morales Flores, Mónica, *Rodrigo Moya fotorreportero y el frente guerrillero "Edgar Ibarra"*, México, Instituto Mora, 2007. [tesis de maestría en Historia Moderna y contemporánea].

Moya, Rodrigo, *Encromes (ensayo, crónica, memoria)*, textos biográficos inéditos, 1999-2001.

Mraz, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta*, México, Océano, 1999.

Pellicer, Olga y José Luis Reyna, *Historia de la Revolución Mexicana, 1952-1960: el afianzamiento de la estabilidad política*, México, El Colegio de México, 1978.

Pérez Herrero, Pedro, *Historia de América Latina (1950-1980). Auge y caída de la autarquía*, Madrid, Editorial Síntesis, 2007.

Pinet, Alejandro, Pedro Quintino y Franco Savarino, (coordinadores), *Diálogos entre historia social e historia cultural. Memorias del simposio*, México, CONACULTA, INAH, 2004.

Revueltas, José, *Los días terrenales*, México, ERA, 1973.

_____, *Los errores*, México, ERA, 1979.

- Ribalta, Jorge (Ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Rodríguez, Jacinto, *La otra guerra secreta. Los archivos prohibidos de la prensa y el poder*, México, Debate, 2007.
- Rouillé, André, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- Rudé, George. *Revuelta y conciencia de clase*, Barcelona, Crítica, 1981.
- Scherer, Julio, *Estos años*, México, Océano, 1995.
- Sin autor, *Héctor García*, Madrid, Turner/ CONACULTA, 2004.
- Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Era, 2000.
- Sontag, Susan, *Sobre fotografía*, Alfaguara, 1971. (reedición en 2006)
- Thompson, Edward P, *Tradición, revuelta y conciencia de clase: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Barcelona, Crítica, 1979.
- Vilches, Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, ERA, 1998.

ARTÍCULOS ESPECIALIZADOS EN REVISTAS Y PERIÓDICOS

- Castillo, Alberto del, “Historias del 68. La cobertura fotográfica de Excélsior, el periódico de la vida nacional”, en Revista *Historias*, INAH, México, septiembre-diciembre 2004.
- _____, “Fotoperiodismo y representaciones del Movimiento Estudiantil de 1968. El caso de El Heraldo de México”, en Revista *Secuencia*, núm. 60, Instituto Mora, México, septiembre-diciembre 2004.

_____, “Moya y el fotoperiodismo mexicano”, en *La Jornada Semanal*, México, 30 de abril 2005.

Dorotinsky, Deborah, “Itinerario de un fotógrafo indigenista”, en *Nacho López*, Luna Córnea/Centro de la Imagen, RM, México, 2008.

_____, “Ser visto al disparar. Ismael Casasola en Guatemala”, en *Alquimia*, número 25, México, septiembre-diciembre 2005.

Híjar, Alberto, “Moya: construir al pueblo”, en *Cuartoscuro. Revista de fotógrafos*, número 54, mayo-junio, México, 2002.

Malvido, Adriana, “Rodrigo Moya: una asignatura pendiente”, en *Cuartoscuro. Revista de fotógrafos*, número 54, mayo-junio, México, 2002.

Monroy Nasr, Rebeca, “Ases de la cámara”, en *Luna Córnea*, número 26, México, mayo-agosto 2003, p. 19.

Mraz, John “Ojo. Una revista que ve”, en *Luna Córnea*, número 26, mayo-agosto 2003.