



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

MARX Y EL FOTOPERIODISMO. LA OBRA FOTOGRÁFICA DE
RODRIGO MOYA EN SU LIBRO *FOTO INSURRECTA* COMO
UNA EXPRESIÓN ARTÍSTICA E IDEOLÓGICA ANALIZADA
DESDE LA ESTÉTICA MARXISTA.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

P R E S E N T A :

LEONARDO PLIEGO EGUILUZ

ASESOR: MTRO. FERNANDO MARTÍNEZ VÁZQUEZ

MARZO 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
---------------------------	----------

CAPÍTULO 1

TEORIZANDO

Cultura	19
Cultura y comunicación	20
Identidad	21
Esencia	24
El humano y el objeto	26
Praxis y enajenación	28
Estética, goce y reflejo artístico	30
Ideología	35
Arte de masas y plusvalía	36
Aspectos contextuales y la mirada	38
La doble cámara	40
Fotografía y cultura	41

CAPÍTULO 2

LA MIRADA INDEPENDIENTE	44
--------------------------------------	-----------

Capítulo 3

ENRAMADO METODOLÓGICO

Metodología cualitativa	60
Problemática y objetivo de la investigación	
La técnica formal de investigación	61
Técnica	64
Instrumento de investigación	66
Imágenes	68
Tabla técnica	84
Tabla ideológica	85
Descripción de los datos	86
Técnico	86
Ideológico	87
Concepción estético marxista	91
Análisis	92

CAPITULO 4

DESARROLLO DE LAS CONCLUSIONES

Conclusiones generales	106
Bibliografía	110
Anexos	113

A mi madre
Margarita Eguiluz Ordóñez
por todo ese increíble amor
basto e incondicional.

A mi tía
Cristina Eguiluz Ordóñez,
por el apoyo, pero sobre todo,
por estar siempre
en los momentos más difíciles
y en los más hermosos.

“Todavía quedará algo que encontrar,
quien hablará derritiendo suspiros,
un fluir de gentiles lágrimas
te cegarán a lo largo de la luz”

Carlos Marx

INTRODUCCIÓN

El fotoperiodismo a lo largo de su propio desarrollo, ha representado como trabajo creador la imagen de momentos inverosímiles, importantes, terribles; algunas veces bellos, otras no. La discusión de teóricos con respecto al lugar de esta rama de la fotografía en el arte ha sido amplia, fotoperiodistas como el propio Rodrigo Moya concluyen en que este quehacer periodístico cumple con la única tarea de informar, de mostrarle a un público escenas o instantes que amplíen la comprensión del suceso.

Por otro lado, se encuentra la estética que, aún en mayor medida y a lo largo del pensamiento humano, ha tenido importantísimas discusiones dependiendo de la época y el enfoque filosófico del cual ha sido abordada. Sin embargo, la estética marxista es quizá una de las ramas filosóficas peor aplicadas e interpretadas. Esto se debe entre varios factores a los análisis simplistas de varios teóricos como Plejánov acerca del arte. Esta reducida forma de comprender y analizar el arte nos orilla a minimizar las ideas que el propio Carlos Marx tuvo acerca de la estética, su desarrollo y relación dialéctica entre la realidad humana y su historia social.

Es, por lo tanto, imprescindible en la presente investigación, señalar que se tiene como base la estética marxista en su lado humanista y, que el análisis del fotoperiodismo como una expresión artística requiere de un enfoque amplio que no se limite en interpretaciones simplistas lo estético así como el proceso de creación y objetivación humanos.

Entre los principales teóricos que retoman y vuelven a dar vida a la estética marxista está el español Adolfo Sánchez Vázquez, este reconocido teórico propone y actualiza los principales pensamientos de Carlos Marx respecto a la estética. Elabora una fuerte crítica a teóricos como Kautsky y Berstein, que en su opinión sólo le podían ofrecer al marxismo una: "Explicación del condicionamiento del arte por factores económicos, pero con la particularidad de que la tesis capital

del materialismo histórico sobre el papel determinante en última instancia, de las relaciones económicas era interpretada por estos teóricos socialdemócratas en forma tan esquemática y unilateral que desnaturalizaba por entero su verdadero sentido”.¹

No resulta extraña la irónica frase de Carlos Marx refiriéndose a sus supuestos partidarios en Francia: “Lo único evidente es que yo mismo no soy marxista.”² En los días en que Marx vivía, ya se atisbaba la malformación y desviación del humanismo sobre su método dialéctico.

El horizonte plejanoviano que se implantó en la Rusia Comunista sólo era capaz de analizar al arte como una expresión meramente ideológica, es decir, que el arte debía estar al servicio del Estado Comunista, y que las demás expresiones resultaban ser desde esta perspectiva sociológica del arte una expresión sin valor estético.

La errónea interpretación de los textos marxistas para teóricos que veían en las publicaciones como *Manuscritos económicos filosóficos de 1844* como meras opiniones personales de Marx, faltos de algún valor teórico, fue por décadas un freno para la integración del aspecto estético a la obra de este teórico. Los primeros esfuerzos por rescatar la herencia marxista respecto al arte fueron gracias a V. I. Lenin con su obra *La Organización del Partido y la Literatura del Partido*, en donde se abordan temas sobre la literatura y las relaciones entre el arte, ideología y sociedad. A.V. Lunacharsky en su libro *En el Mundo de la Música* y Mijail Lifchiz encargado de la primera recopilación de los textos que Marx y Engels escribieron sobre arte.

Para Adolfo Sánchez Vázquez, el principal error de estos teóricos que tratan de abordar el tema estético marxista y sobre todo posterior a la Revolución de Octubre, es la preponderancia que se le otorga a la ideología en las obras de arte:

¹ Sánchez Vázquez Adolfo, *Las ideas estéticas de Carlos Marx*. Editorial Era 1965. p.15.

² Carlos Marx y Federico Engels. Compilador M. Lifchts. *Sobre el Arte*. Editorial Estudio. Argentina Buenos Aires. 1967. p.11.

“Una de las tentaciones más frecuentes entre los estéticos marxistas ha sido, particularmente hasta hace unos años, la sobreestimación del factor ideológico y la consiguiente minimización de la forma, de la coherencia interna y legalidad específica de la obra de arte”.³ Sánchez Vázquez elabora claras advertencias respecto a mezclar el estudio de la estética con la ideología: “Las relaciones entre arte e ideología presentan un carácter sumamente complejo y contradictorio, y que al abordarlas debemos rehuir como dos extremos igualmente nocivos tanto como su identificación como su oposición radical”.⁴

Pese a estos puntuales y muy acertados avisos, la presente tesis tiene como objetivo analizar la ideología desde la perspectiva de la hermenéutica profunda, con el único fin de contextualizar la vida de Rodrigo Moya, su idea de mundo y cómo la plasmaba a través de sus fotografías. Tener como único propósito el estudio de la ideología en la forma simbólica por analizar sería un gran retroceso en la elaboración de un análisis marxista.

El aspecto ideológico puede en ocasiones y dependiendo del artista definir ciertos rasgos de una obra, pero no se puede abordar sólo desde esa óptica. El propio Engels en una carta dirigida a miss Harkness en abril de 1888 considera como “uno de los más grandes triunfos al realismo” en la *Comedia Humana*, de Tolstoi, el haber puesto en primer plano la verdad artística sobre un terreno ideológico falso.⁵

Retomando al arte más como un medio de objetivación del humano que como una herramienta ideologizante, podemos apreciar que en primera instancia el artista expresa su visión del mundo por medio de humanizar la figura, transfigurarla. El acercamiento a la realidad y el reflejo de ella es un proceso de objetivación del artista, claro que desde una posición ante lo real pero potencializando sus habilidades creadoras para afirmarse como humano. La forma de conocimiento del

³ Ibíd 1. p. 27

⁴ Ibíd 1. p.28.

⁵ Ibíd1. p.32 .

arte requiere una significación muy particular, por ejemplo no se puede reflejar la realidad tal cual es, debe pasar por un plano estético-filosófico.

Sería imposible que una imagen fotográfica contuviera dentro de ella a un paisaje que ha sido retratado, es según Lukács una “reproducción desantropomorfizadora de la objetividad”, porque el humano es el objeto específico del arte aunque no siempre sea el objeto de la representación artística.⁶

Para el fotoperiodista la realidad le está dada, lo concreto real e inmediato está frente a sí mismo, pero no se puede quedar en un plano general, debe ir al punto donde lo particular y lo general se unen y crean en una dialéctica a lo humanamente universal que debe retornarse a lo concreto; “Lo que hace un buen retrato es que la cámara capta lo esencial de un ser humano. Sus actitudes internas, su rostro, su manera más auténtica de ser, de pararse, de mirar. Cada retrato logrado es un fragmento de la historia del retratado. A veces su historia completa en una fracción de segundo”.⁷ Así el proceso fotográfico no se convierte en una mera reproducción del reflejo real, crea una nueva realidad, muestra un momento irrepetible.

Un riesgo que se corre al hablar de la fotografía como medio realista de representar la realidad es que al igual que ciertos teóricos se toma a este reflejo real como la representación de las cosas *per se*, como un simple fin y no como un medio de nuevo conocimiento o de trabajo creador.

Por lo tanto, se pueden diferenciar dos tipos de fotografías, las que muestran a los objetos como son y las que se convierten en un medio de conocimiento que se presentan al servicio de la verdad, creando una realidad compleja y rica en sentidos simbólicos. El segundo cobra un nivel superior, ya que está enfocado a captar la esencia y no sólo la forma.

⁶ *Ibíd1.* p.34.

⁷ Moya, *Entrevista de Pablo Corral Vega a Rodrigo*. Revista Nuestra Mirada. Recuperado el 4 de Julio 2011. <http://revistanuestramirada.org/inicio/rodrigo-moya>

Estas formas simbólicas son entendidas desde el marxismo como objetos, objetos que el hombre crea. Dicha relación dialéctica se abordará en el capítulo uno, mientras tanto es pertinente citar lo que los objetos representaban para Marx en relación con los humanos: “Confirman y realizan su individualidad (la del hombre)... La manera en que estos objetos se convierten en suyos depende de la naturaleza del objeto y la naturaleza de la facultad correspondiente;... El carácter distintivo de cada facultad es, precisamente, su esencia característica y así, también, el modo característico de su objetivación, de su ser viviente, objetivamente real. Es, pues, no sólo en el pensamiento, sino a través de todos los sentidos como el hombre afirma en el mundo objetivo”.⁸

En esta compleja relación, observamos al humano tomando materia natural para transformarla en objetos y que a su vez por medio de esta relación se da la esencia creadora objetiva.

Retomando ahora a Rodrigo Moya, podemos volver a la idea de objeto, pero desde un plano más fotográfico, es decir, este objeto que hace del humano un hombre objetivo, le da sentido a su vida, modifica su realidad inmediata por medio de la objetivación y esta objetivación da sentido a la vida humana. ¿Será entonces que los objetos, en este caso las fotografías, dan sentido a la vida de Moya?

La respuesta es evidente. Sin embargo, Marx explica en su método dialéctico que “para llegar, arrancando de aquí, al hombre de carne y hueso; se parte del hombre que realmente actúa y, arrancado de su proceso de vida real, se expone también el desarrollo de los reflejos ideológicos y de los ecos de este proceso de vida”.⁹

De esta forma se esclarece un objetivo importante en la presente tesis, llegar al análisis de la vida y obra de Moya partiendo de su proceso real de vida. Para ello en el capítulo dos se hablará a detalle sobre la vida de este fotógrafo.

⁸ C.Marx. *Manuscritos económicos filosóficos de Marx*. Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 43 Apéndice 1.

⁹ *Ibid* 2. p.21.

Por el momento, se puede mencionar el panorama sobre el tiempo en que Moya vivió; una época convulsa a lo largo de América Latina que fotografió. Guerrillas, huelgas, movimientos sociales, zonas marginadas etc., son tema recurrente en su obra; en un primer momento podemos identificar una intencionalidad, una forma característica de ver y escoger ciertos aspectos de esa realidad que le es dada, y que a simple vista pareciera que muestra todo un contexto histórico social.

Complejizando un poco más, podemos preguntarnos también si este interés en ciertos temas de esa época no son en realidad la verdadera intención del autor, si lo importante para Moya es tomar el momento histórico por su peso ideológico, si el fin de realizar dichas tomas es éste y no el aspecto estético. ¿Será que lo relega a segundo plano? cómo esto puede afectar a la forma simbólica y al análisis de la misma.

Otro punto importante para contextualizar es referente al fotoperiodismo mexicano, el cual por muchos años fue relegado al mero papel de ilustración de la nota periodística, lo que empobreció la idea de la imagen periodística. Los fotoperiodistas aprendían empíricamente las técnicas y debían por sí solos encontrar su propio estilo, sin tener recursos teóricos que ampliaran el panorama gráfico ¿En qué forma afectó la obra de Moya la falta de instrucción teórica sobre la fotografía y si es que la afectó, cómo se percibe a través de sus diferentes etapas gráficas?

Otro punto a abordar está relacionado con el mercado, la fotografía como una mercancía en una sociedad global. ¿Es el fotoperiodismo arte? Si lo es, ¿cuáles son sus relaciones con el mercado artístico o con las galerías? ¿De qué depende que una foto sea o no estética, y esto cómo se ve reflejado en la sociedad capitalista? El fotógrafo Paco Elvira menciona respecto a esta cuestión que: “Es un tema polémico. Se discute si el fotoperiodismo es o no es arte, y eso es como discutir sobre el sexo de los ángeles. Al fin y al cabo, se trata de la ley de la oferta y la demanda. Los fotoperiodistas están buscando un espacio económico que están perdiendo en sus medios tradicionales de subsistencia, que son las revistas

y la prensa. Los beneficios que se obtienen de estas ventas se reinvierten normalmente en desarrollar nuevos proyectos, que de otro modo no se podrían hacer”.¹⁰

La enajenación del arte y el análisis económico social aplicado a un mundo globalizado es quizá uno de los mayores retos para la presente investigación, ya que para hablar de un análisis estético marxista debemos ahondar en dichos menesteres, los cuales se retomarán en los próximos capítulos.

Otros problemas a los que se enfrenta la estética marxista son el realismo y algunas posturas estético-marxistas como es el caso de Lukács, que favorecen sobre todo a las obras clásicas de la literatura, pintura y escultura, lo que significa dejar a un lado al arte que no precisamente refleja la realidad a detalle.

Sin embargo, esta perspectiva excluyente es fácilmente derribada por el hecho de que la sociedad y los mecanismos o herramientas que el proceso artístico va padeciendo, orillan a que las técnicas artísticas vayan cobrando un ritmo natural de cambio, nada es estático.

En Leningrado se llevaron a cabo conferencias donde a pesar de toda la herencia reduccionista y sociológica de las erróneas interpretaciones de la estética marxista existían opiniones que llevaban inequívocamente a la idea de cambio: “Debo reconocer que, con frecuencia, uno se da cuenta de su propia impotencia para que la creación encuentre un curso más profundo con los métodos de la novela tradicional. Hay que descubrir métodos nuevos, y creo que esto no es sino un proceso natural”.¹¹

Retomando a la fotografía y en específico al fotoperiodismo parece pertinente referir y aclarar su proceso dialéctico el cual nos permite ver cómo la imagen

¹⁰ *Entrevista a Paco Elvira*. Recuperado el 6 de enero del 2011. http://www.quesabesde.com/noticias/paco-elvira-entrevista-libro-un-dia-de-mayo,1_7528.

¹¹ Hajek, Jiri. intervención en el Coloquio entre Oriente y Occidente sobre la novela contemporánea, celebrado en Leningrado. Del 5 al 8 de agosto de 1963. *Esprit*, no. 329. P. 39.

fotoperiodística supera los obstáculos realistas reabsorbiendo las figuras y formas reales para así llevarlo a una síntesis más elevada.

El fotoperiodismo no puede quedarse en el punto simple del reflejo y la figura exterior como anteriormente he recalcado; debe, para poder alcanzar una verdadera estética, buscar la profundidad de la esencia, debe superar a la figura, rebasarla, capturar el momento en que esa inmediatez que le es otorgada cobra una significación universal, transforma la figura para transfigurarla en realidad humana y al mismo tiempo afirmarse como humano. “Desde el punto de vista estético, la obra de arte no vive de la ideología que le inspira ni de su condición de reflejo de la realidad. Vive por sí misma con una realidad propia, en la que se integran lo que expresa o refleja. Una obra de arte es ante todo, una creación del hombre y vive por la potencia creadora que encarna”.¹²

Retomando a Carlos Marx en sus *Manuscritos económicos filosóficos de 1844* señala la relación existente entre el arte y el trabajo a través de su naturaleza creadora. La concepción del arte como actividad que manifiesta la capacidad creadora del hombre, y lo consideraba como “creación conforme a las leyes de la belleza”.¹³

La praxis en el arte pone también en evidencia al humano como ser creador, así el fotoperiodista cobra una dimensión de sujeto que humaniza la realidad, la eleva y se hace consciente de su condición de humano. En la tesis sobre Feuerbach se establece la relación sujeto-objeto y por lo tanto se percibe ya al objeto artístico como un producto de la actividad sensorial humana como prolongación objetivada del sujeto.¹⁴

“La gran aportación de Marx a la estética consiste en haber puesto de relieve que lo estético como relación peculiar entre el hombre y la realidad, se ha ido forjando

¹² Ibid 1. p .44.

¹³ Carlos Marx, citado en Sánchez Vázquez. Ibid 1. p.48.

¹⁴ Ibid 1. p. 49.

histórica y socialmente en el proceso de transformación de la naturaleza y de la creación de un mundo de objetos humanos”.¹⁵

En cuanto al trabajo, Marx cita y a la vez critica las posturas abstracto-irreales del idealismo Hegeliano, a pesar de que reconoce su gran aportación. En la *Fenomenología del espíritu* hace resaltar que la historia humana puede ser vista como un proceso de objetivación y superación de la enajenación. Sólo que Marx deja ese mundo idealista y asienta estos términos en el proceso de producción: “Lo más importante de la Fenomenología de Hegel y de sus resultados finales –la dialéctica de la negatividad, como el principio motor y engendrador- es, por tanto, de una parte el que Hegel conciba la autogénesis del hombre como un proceso, la objetivación como desobjetivación, como enajenación, el que capte por tanto la esencia del trabajo y conciba el hombre objetivado y verdadero por ser el hombre real, como resultado de su propio trabajo.”¹⁶ De esta manera, el fotoperiodista objetiva sus fuerzas esenciales por medio de su trabajo sujeto como ser social.

En términos generales, el fotoperiodismo puede ser abordado desde muchos conceptos e ideas marxistas, ya sea la praxis, conocimiento, mercancía, la objetivación, etc. Una posible senda para vislumbrar más al fotoperiodismo comprometido como una expresión artística del hombre del siglo XX y XXI es que satisfacen la necesidad humana de la visión de otras realidades regidas por las leyes de la belleza.

Para entrar a detalle en la vida y obra de Rodrigo Moya hablaremos en este punto del aspecto casi inédito de sus imágenes, más adelante en el capítulo II se ahondarán detalles de su contexto histórico social, pero ahora es pertinente hacer mención de que después de tres décadas y media de haber estado guardada, una selección de las mejores imágenes del fotoperiodista Rodrigo Moya sale a la luz en el año 2002. La publicación encargada de estas obras inéditas es la revista *Cuartoscuro* en el número correspondiente al mes de mayo-junio de 2002. En

¹⁵ Ibid 1. p.50.

¹⁶ Ibid 1. p.43.

dicha publicación el fotógrafo menciona algo relevante para este trabajo, afirma que su obra fotoperiodística no es arte.

En el 2004 un gran número de imágenes inéditas de Moya son publicadas en el libro *Foto Insurrecta*, el cual incluye imágenes en Latinoamérica entre los años de 1955 a 1968. Campesinos, marchas, escenas de la vida cotidiana de la ciudad de México, ciudades perdidas y hasta retratos de Ernesto Guevara de la Serna son el tema de esta recopilación que en términos generales muestra una América Latina convulsa y envuelta en la desigualdad social y económica.

Pensando en el comentario de Rodrigo Moya respecto de que el fotoperiodismo no lo consideraba como una expresión artística y partiendo del texto *Las ideas estéticas de Marx* de Adolfo Sánchez Vázquez, se cobra interés por aclarar el papel estético que juega el fotoperiodismo; ¿cómo aplicar un análisis estético marxista para abordar esta rama de la fotografía? Sánchez Vázquez sitúa la estética marxista del lado humanista, hace fuertes críticas a las concepciones estalinistas y al mismo tiempo aborda la obra estética de Lukács desde una postura en la que el realismo no es el que goza únicamente de la belleza. Este autor en la presente investigación cobra importancia medular.

Un importante obstáculo para abordar un análisis estético marxista sobre el fotoperiodismo es en parte la escasa producción de investigaciones sobre el enfoque teórico. La tesis *Contenido y forma en la obra de arte: algunos aspectos del problema en la estética marxista*, de José Luis Barcarcel Ordóñez, publicada en el año de 1965 es lo más cercano a este tema. Otro dilema para la dilucidación de la estética marxista se encuentra en la errónea interpretación que sólo consigue reducirla, al considerar al marxismo como una mera doctrina económica y política.

Un claro ejemplo de la obra que tanto Marx como Engels dedicaron al arte se encuentra en el libro *Sobre el Arte* que Mijail Lifchiz en el año de 1933 publicó y que en su versión rusa contiene más 2 mil páginas de textos que ambos teóricos redactaron en diferentes publicaciones a lo largo de toda su vida. Esta recopilación

que ha sido parcialmente traducida al español fue clave importante para comprender que el marxismo integra a la estética y ubica al arte en el mundo de las necesidades humanas.

Existen también argumentos sobre la supuesta desactualización de la estética marxista que provienen como lo hemos subrayado de la errónea interpretación de sus textos, y la óptica reduccionista no sólo en términos estéticos sino en generales de la obra de Marx; son un obstáculo que puede superarse con el sólo hecho de ubicar a los autores como Plejánov, Lafargue, Mehring, los cuales si bien, tuvieron una gran influencia en la interpretación artística luego de la Revolución de Octubre y el periodo estalinista en Rusia, poco sirvieron para dar un camino claro al enfoque humanista de Marx.

Sin embargo, se encuentra también el problema actual de la reproducción en masa de la imagen que John Berger considera que “la desintegra y deja a un lado su sentido primigenio”¹⁷, lo cual podría hacer pensar que el hecho de que una fotografía publicada en algún periódico no fuera de una u otra manera artística ya que su misma reproducción en masa haría que perdiese cierto sentido original. A pesar de ello, es importante recalcar que este proceso de reproducción masiva también le otorga a la imagen la cualidad de llegar a más gente y dicha gente al observarla viviría un proceso cognoscitivo que la ubica en un contexto histórico, social y en algunos casos, al poner atención a la hipotética imagen fotográfica se podría hablar de un sentir en la interpretación de susodicha realidad.

El subjetivismo de la imagen fotoperiodística puede cobrar también una dimensión problemática, ya que la visión del fotógrafo es después de todo un recorte de la realidad que desea mostrar por una serie de diferentes cuestiones, no obstante, Berger también señala que: “Toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen que depende también de nuestro propio modo de ver”¹⁸; así que el problema se sitúa tanto en el creador de la imagen “X”

¹⁷ Berger, John. Recuperado. 15 de junio 2011. <http://es.scribd.com/doc/33293477/Modos-de-Ver-John-Berger>.

¹⁸ Ibid.

que escoge la realidad “Y” para ser mostrada a un público que tendrá su muy personal forma de interpretar la imagen.

Otra fundamental barrera para comprender al fotoperiodismo como arte se encuentra en las clásicas concepciones de la belleza que desde Grecia hasta el Renacimiento se caracterizan por brindarle al realismo todo el crédito de la belleza. En este plano realista parecería que la imagen fotográfica no tendría mayores problemas para ser estipulada como artística y tomando en cuenta la visión cultural clásica de la belleza del Renacimiento bien se podría justificar al retrato fotográfico como arte, sin embargo, se corre el riesgo de entrapar a la obra de arte en aspectos de índole academicista, dejando de lado el sentido histórico, sensible, cognoscitivo e ideológico que la fotografía contiene.

Todos estos aspectos que parecieran ir en contra de la presente tesis, se discutirán y develarán en los próximos capítulos; se acometerá el análisis estético marxista junto con la Hermenéutica profunda de Thompson, la cual heredera del pensamiento marxista ancla y dirige el curso del análisis.

Por otro lado, la cultura y comunicación son de igual importancia para explicar las formas simbólicas a analizar como contexto y proceso ontológico de Rodrigo Moya.

Es también de gran importancia recalcar que para lograr una investigación amplia, compleja y fructífera se enfrentan y complementan ideas de los propios autores que se usan en este trabajo. Asimismo, se parte de la idea de que el arte es libre, y todo afán por determinarlo es inocuo y torpe, por ende no se busca realizar un método universal para el escrutinio del fotoperiodismo sino una alternativa estético-marxista basada en el humanismo de Carlos Marx para abordar un análisis comunicativo de diversas formas simbólicas.

CAPÍTULO I

TEORIZANDO

Una vez planteado a grandes rasgos las vicisitudes, coyunturas, alternativas y caminos a seguir en la presente tesis, se proseguirá a abordar las relaciones e ideas que diferentes teóricos han elaborado, comenzándolos a ligar con el objeto de estudio, de esta manera se vislumbrará la primera etapa a analizar que es la relación entre comunicación y cultura, estética e ideología, nociones imprescindibles en mi investigación. Cabe mencionar que el primer par de conceptos en no pocas ocasiones suele pensarse como uno solo, como si la comunicación fuera lo mismo que la cultura; esta idea errónea será aclarada más adelante.

Cultura

En un primer plano y para recalcar una fuerte diferencia retomo la idea del teórico Stuart Hall, en la cual señala que la comunicación depende de “la interacción social a través de mensajes”.¹⁹ Partiendo de este sentido y concibiendo al humano desde esta primera parte del presente trabajo ya como un ser meramente social y simbólico, se pone en evidencia el hecho de que la relación social es la base de nuestra forma de vida, la cual se halla inmersa en un universo de ideas que opera bajo la forma de “pre-construidos sociales”,²⁰ según Gilberto Giménez, y ellos al mismo tiempo engloban el universo cultural.

Lo anterior, visto desde la óptica de Jesús Martín Barbero sobre la cultura comprendida no únicamente como un conjunto de objetos sino como un principio

¹⁹ Giménez, Gilberto. *Comunicación, cultura e identidad. Reflexiones epistemológicas*. Recuperado el día 18 de junio del 2011, disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/m4/gimenez.pdf>, Pág. 10.

²⁰ Ídem.

de comprensión, el modelo de comportamiento se define también como un modelo cultural.²¹ En otras palabras, la cultura influye en los comportamientos humanos.

Así, la cultura se sitúa en un plano simbólico en el que los sentidos que los sujetos sociales producen y consumen son inherentes a la comunicación, siendo esta relación producción/consumo algo impensable sin la interacción social en la cual son también observables patrones de conducta que dependen de dicha relación.

Estos patrones de conducta son reproducidos por la sociedad dándole una manera específica de sentido a su idea de mundo, reproduciendo a la vez conductas que otros individuos de dicha sociedad consumen y al mismo tiempo reproducen. O en palabras de Marx: “Es en su trabajo sobre el mundo objetivo como el hombre se muestra realmente como ser genérico. Esta producción es su vida activa como especie; mediante ella, la naturaleza aparece como su obra y su realidad. El objeto del trabajo es, pues, la objetivación de la vida del hombre como especie; porque él no se reproduce ya sólo intelectualmente, como en la conciencia, sino activamente y en un sentido real, y contempla su propio reflejo en un mundo que él ha construido”.²²

Cultura y comunicación

Todos estos procesos y conductas son evidentemente impensables sin la presencia de la comunicación, lo que complejiza y completa nuestra manera de comprenderla, ya que la visión reduccionista de emisor, receptor, ruido y canal no incluye las posibles irregularidades que un proceso cultural complejo en alguna determinada sociedad pueda incluir. El fracaso de la comunicación ahora no depende del ruido que contuviera una hipotética transmisión radiofónica, sino de discrepancias y desproporciones culturales.

De todas estas posibles relaciones entre humanos socializando en su universo cultural, representándolo, produciéndolo y consumiéndolo en un ciclo siempre en

²¹ Canclini García, Néstor, *Ni folclórico ni masivo ¿Qué es lo popular?*, p. 94.

²² *Ibid* 2, p. 112.

constante movimiento surge un aspecto de intercambio entre los mismos personajes y es lo que los teóricos llaman *identidad*. A este término tan controversial lo ligaremos ya desde ahora al proceso comunicativo del cual no puede tampoco deslindarse.

Identidad

Comprenderemos en un primer término la identidad como un proceso sólo posible en un ámbito humano, inmerso en sociedad y dependiente de la cultura. Ya sea individual o colectivamente la identidad dota a los humanos de la posibilidad de diferenciarse unos de los otros, la cual “se mantiene y se manifiesta en y por los procesos de interacción y comunicación social”²³ que al mismo tiempo producen las condiciones para que la comunicación se desarrolle, esta relación dialéctica enriquece el proceso comunicativo.

El enfrentamiento de identidades es una constante en la vida diaria de los humanos. Los elementos que marcan las diferencias en la identidad de los actores sociales dependen de su historia personal, la presencia de interpretaciones o idiosincrasia y la pertenencia a grandes colectividades.²⁴ Lo que por un lado causa confrontaciones por otro crea que el actor social produzca pertenencia social, desarrolle su propia identidad en medio de una colectividad a la que le brinda lealtad consumiendo la idea de mundo y los procesos simbólicos que como colectividad se diferencia de las demás.

Al abordar en la presente investigación al fotógrafo Rodrigo Moya es importante tomar en cuenta que como ser social todos estos procesos de socialización, visión del mundo, afectan al autor, por lo tanto, siendo de esa manera un actor social también posee determinada identidad personal y colectiva. ¿Será posible que estos procesos marquen una línea observable en los temas de sus imágenes? ¿Será que la óptica de los fotoperiodistas se vea reflejada según sus configuraciones sociales? Es evidente que como ser humano tenga su idea de

²³ Giménez, Gilberto, *Materiales para una teoría de las identidades sociales*. p. 48.

²⁴ *Ibid.* p. 49.

mundo y según su propia historia personal y contextual haya sido constituida su identidad, la cual evidentemente juega un papel importante en su actuar, en su forma de mirar.

Entonces, comprenderemos que las representaciones sociales son “una forma de conocimiento socialmente elaborado, compartido y orientado a la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social”.²⁵ La conducta de los individuos que ya han internalizado estos procesos son poseedores de atributos que los identifican tanto para ellos mismos como para los demás lo que comienza a generalizarse en cierto grupo y se empieza a tomar como una categoría establecida lo que en la obra de Moya se puede entender en esta parte como fotografías de izquierda, contestatarias,²⁶ o en contra del sistema económico, político y social.

Por otro lado, la postura marxista, que es de cardinal importancia, permite postular lo anterior ya que la noción biográfica que el individuo cobra al hablar de identidad se puede considerar como una concepción marxista. El humano no puede concebirse sin su contextualización, sin la historia; es un individuo inmerso en un proceso material-histórico y, refiriéndonos a la idea de “narrativa biográfica”,²⁷ de Gilberto Giménez, queda muy en evidencia que la identidad corresponde al proceso histórico tanto personal como cultural y social.

La secuencia de hechos que afecta y dirige la identidad personal se encuentra relacionada con la identidad colectiva la cual vincula a los individuos en acciones (no forzosamente) y/o comportamientos que se mezclan y contraponen en un espacio social que al mismo tiempo trasciende a través del tiempo y el espacio, en un proceso que puede ser modificado y adaptado al contexto histórico según sea la necesidad de administrar su visión de mundo. El choque de la identidad colectiva a la que Moya pertenecía podría estar colisionando con la identidad de otro colectivo, la clase política en el poder.

²⁵ Íbid. p. 54-55.

²⁶ Este término se desarrollará en el capítulo 4, ya que Thompson habla de él como un cierto tipo de forma simbólica que contiene ideología pero que no es dada a conocer.

²⁷ Íbid. p. 58.

Regresando un poco al tema que se ha ido desarrollando, se hace hincapié en que los conceptos de cultura, comunicación e identidad dependen uno del otro. Es imposible hablar de identidad o cultura sin tener presente a la comunicación; esta dialéctica producida por los humanos trae consigo una red de relaciones complejas que al mismo tiempo contienen un universo de significados, en este caso de ese universo delimitaremos nuestro objeto de estudio a la fotografía de Rodrigo Moya que se incluye en el libro *Foto Insurrecta* y de ella trataremos de dilucidar aspectos estéticos e ideológicos.

Para ahondar más en los fenómenos culturales retomaremos la concepción estructural de la cultura entendiéndola como “las formas simbólicas en procesos ya estructurados”²⁸ e interpretaremos el análisis cultural como “el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas”.²⁹ Estos conceptos nos ayudan a comprender por una parte la obra fotográfica de Moya como una expresión significativa, que al mismo tiempo es un producto transmitido de forma masiva en la impresión de un libro o revista.

El hecho de que esta obra haya sido publicada hace que circule como forma simbólica en nuestra sociedad, se está mediatizando la mirada fotográfica de Moya, lo que como artista abstraigo de la realidad que le estaba dada, la procesó y transfiguró el objeto de su mirar para crear una realidad producida por él mismo, ayudado claro por diversos procesos referentes a la impresión, técnicas fotográficas y mercantilización.

Es de resaltar que el proceso histórico que vive el fotógrafo comprende una serie de fenómenos sociales en una América Latina convulsa, llena de movimientos, insurgencias y guerrillas, contrapuesto con un discurso político de prosperidad; en la concepción estructural de cultura es de vital importancia ya que de este contexto histórico es de donde son producidas y luego transmitidas las formas simbólicas. (Fotografías del libro *Foto Insurrecta*).

²⁸ Thompson, John B., *Ideología y Cultura Moderna*. p. 185.

²⁹ Ídem.

Dejando a un lado un poco los conceptos abstractos se puede entender desde este punto de la investigación que Moya quería expresarse por medio de la fotografía. Es incoherente (sobre todo porque algunas de sus fotografías fueron publicadas) que capturara imágenes sólo para que él mismo las viera. Las formas simbólicas son producidas por un sujeto que busca la expresión de sí. Lo que más adelante se tratará de escudriñar es sobre lo que Moya trataba de expresar en ese mensaje ¿acaso su ideología? ¿su idea de orden estético?

¿Qué implicaba el hecho de que sus imágenes fueran publicadas en un medio masivo como era una revista o libro? (en el caso de las publicadas). Posiblemente se puede hablar de una intención no sólo de interpretación de la forma simbólica o mensaje, sino también de haber sido publicada en una revista en la cual las decodificaciones del mensaje son convencionales. ¿Moya estaba consciente de ello? En el capítulo II se ahonda en la historia personal de Moya, capítulo en el que trataré de dar respuesta a esas preguntas por medio del análisis histórico contextual del autor y en el capítulo III de análisis.

Esencia (*wesen*)

Luego de evidenciar los conceptos de comunicación, cultura e identidad, es claro el universo dialéctico que existe entre los humanos, un universo en perenne moción. Se proseguirá a elucidar conceptos marxistas claves para construir un análisis pertinente, que empiece desde la base ontológica de la esencia, nuestra relación con la naturaleza, con los objetos y, lo más importante, la potencialización de nuestras habilidades creadoras, es decir, las relaciones del humano con la realidad. En palabras del teórico psicoanalista Erick Fromm, autor del prólogo en la versión de *Manuscritos económicos filosóficos*, del Fondo de Cultura Económica, la tarea de un pensador dialéctico es “el problema de la relación entre la esencia y la existencia. En el proceso de la existencia se realiza la esencia y, al mismo tiempo, existir significa una vuelta a la esencia”.³⁰

³⁰ Ibid 2. p. 38.

Por lo tanto, para elaborar realmente un análisis dialéctico se proseguirá a definir la esencia y la existencia como una forma de comenzar a explicar la relación ontológica entre Moya y su realidad.

La esencia y la existencia son también dos conceptos inherentes, esto se debe a que la esencia se desarrolla o muestra durante la existencia y esta misma existencia es un regreso a la esencia. El humano, ser objetivo que transforma a la naturaleza por medio de la creación de objetos que requiere para apropiarse del mundo, transformarlo, esto por la relación entre el humano y los objetos, la cual está en constante cambio, pasa de una existencia a otra. “Una cosa es para sí sólo cuando ha afirmado todos sus determinados y los ha convertido en momentos de la realización del mismo; está así, en medio de las condiciones variables, siempre volviendo a sí misma”.³¹

Esta identidad por medio del cambio es para Hegel proceso fase en el cual “todas las cosas resuelven sus contradicciones inherentes y se revelan como resultado... La esencia es, pues, tanto histórica como ontológica. Las potencialidades esenciales de las cosas se realizan en el mismo proceso amplio que establece su existencia. La esencia puede realizar su existencia cuando las potencialidades de las cosas han madurado en y a través de las condiciones de la realidad.”³²

Esta idea de la esencia como concepto histórico y ontológico en el pensamiento tanto hegeliano como marxista conduce a la idea del humano como un ser productivo, es aquí donde el ser humano aprehendiendo el mundo expresa sus habilidades creadoras, produce objetos, capta al mundo por medio de sus capacidades humanas. Erick Fromm considera que: “En tanto que el hombre no es productivo, en tanto que es receptivo y pasivo, no es nada, está muerto”.³³

Marx consideraba que estos objetos que el humano crea para satisfacer ciertas necesidades, y que a la vez objetiva su ser en dicho objeto, son consumidos por

³¹ H. Marcuse, *Reason and revolution*, Oxford University Press, Nueva York, 1941. Citado en *Manuscritos económicos filosóficos*. p. 38.

³² Marcuse en *Ibíd.* 2 p. 38.

³³ *Ibíd.* 2. p.41.

los sentidos humanos por facultades específicas. Y estos objetos son creados gracias a la potencialidad humana, un cierto tipo de materia prima dada; con ella el hombre transforma su naturaleza, crea objetos, los usa, se objetiva en ellos y es como hace de la historia también un producto. “El total de lo que se llama historia del mundo no es más que la creación del hombre por el trabajo humano y el surgimiento de la naturaleza para el hombre, éste tiene, pues, la prueba viviente e irrefutable de su autocreación, de sus propios orígenes”.³⁴

Es, por tanto, cómo esencia y objeto están vinculados, se unen en otra idea que Marx expresa en la búsqueda de lo humano, de ese lado humano perdido en el capitalismo, explicando la pasión humana. “El hombre como ser sensible objetivo es un ser sufriente y como experimenta su sufrimiento, es un ser apasionado. La pasión es la fuerza del hombre que se esfuerza por alcanzar su objeto”.³⁵

El humano y el objeto

Una vez aclarado que el humano es un ser sensible, genérico, objetivo, es importante señalar su relación con estos objetos que crea. Es sencillo pensar en el hombre de las cavernas creando utensilios para desarrollar cierto tipo de trabajo, pero ¿si el ejemplo fuera el arte? No es de sorprender que al leer a Marx hable de pasión, ya que este concepto pertenece a una dimensión propia y única de los humanos, necesaria para entender el trabajo, la realización.

Pero esta relación entre el humano depende mucho de la facultad por la cual se consume dicho objeto; depende de las características del objeto y de nuestros sentidos. Los objetos para Marx “confirman y realizan su individualidad (la del hombre)... La manera en que estos objetos se convierten en suyos depende de la naturaleza del objeto y la naturaleza de la facultad correspondiente;... El carácter distintivo de cada facultad es, precisamente, su esencia característica y así, también, el modo característico de su objetivación, de su ser viviente,

³⁴ Marx en *Ibíd* 2. p.38.

³⁵ Marx en *Ibíd* 2. p.189.

objetivamente real. Es, pues, no sólo en el pensamiento, sino a través de todos los sentidos como el hombre afirma en el mundo objetivo”.³⁶

Marx consideraba al humano como un ser natural, limitado, dotado de fuerzas, tendencias, capacidades, facultades naturales; con objetos de sus impulsos rondando fuera de él mismo y al mismo tiempo dichos objetos siendo indispensables para la confirmación de sus facultades. “El hecho de que el hombre sea un ser corpóreo, viviente, real, sensible, objetivo, con facultades naturales, significa que tiene objetos reales, sensibles como objetos de su ser o que sólo puede expresar su ser en objetos reales, sensibles. Ser objetivo, natural, sensible y al mismo tiempo tener uno mismo objeto, naturaleza y sentidos fuera de uno mismo o ser uno mismo objeto, naturaleza y sentidos para una tercera persona es la misma cosa”.³⁷

Es evidente que Marx recalca la importancia de la objetivación de la esencia humana, indispensable para humanizar nuestros propios sentidos creando al mismo tiempo sentidos correspondientes a la riqueza del ser humano. Más adelante se analizará al arte como objetivación de la esencia humana, como creador de nuevas realidades. Por ahora podemos comprender al humano como un ser que busca con pasión su objeto.

Al igual que las plantas y los animales Marx estaba consciente de que la realidad humana se encontraba también limitada por ciertas necesidades como la del alimento. Pero hace hincapié en una frase de suma importancia para la presente tesis: “Los animales construyen sólo de acuerdo con las normas y necesidades de la especie a la que pertenecen, mientras que el hombre sabe producir de acuerdo con las normas de toda especie y sabe aplicar la norma adecuada al objeto. Así, el hombre construye también de acuerdo con las leyes de la belleza. Es en su trabajo sobre el mundo objetivo como el hombre se muestra realmente como ser genérico. Esta producción es su vida activa como especie; mediante ella, la

³⁶ Fromm y Marx en *Ibíd* 2. p.43.

³⁷ *Ibíd* 2. p. 188.

naturaleza aparece como su obra y su realidad. El objeto del trabajo es, pues, la objetivación de la vida del hombre como especie; porque él no se reproduce ya solo intelectualmente, como en la consciencia, sino activamente y en un sentido real, y contempla su propio reflejo en un mundo que él ha construido”.³⁸

Praxis y enajenación

Hasta ahora se puede comprender que Marx situaba al ser humano en un contexto histórico en el cual, a diferencia de los abstraccionismos idealistas, se reflejaba con el actuar, con la realidad de los hombres, las relaciones entre ellos y su forma de producir. Las habilidades creadoras del humano dependiendo la época en la cual se haya desarrollado lo hacen objetivarse y transformar al mundo.

En el capitalismo, a diferencia de otras fases de la humanidad, lleva al ser a un nivel de producto, un objeto que sólo sirve como tiempo de trabajo, alienado, extrañado, desposeído de sus habilidades creadoras. En la búsqueda por encontrar lo humano que el sistema económico capitalista había borrado es cuando Marx recurre al arte. Este arte como trabajo creador es el perfecto ejemplo para denotar la importancia de la realización en el trabajo.

Para comprender la filosofía marxista es necesario retomar el concepto de praxis, de la práctica, ya que se busca transformar la realidad humana, transformar la sociedad capitalista. Una vez que el humano se encontró desposeído de sus fuerzas esenciales, por medio de trabajos alienantes y arduos, la manera de poder potenciar sus habilidades es por medio de su trabajo pero gracias a un cambio económico, a la sociedad comunista en la que “el hombre sea el ser supremo para el hombre”.³⁹

Para Marx el socialismo era: “Crear una forma de producción y una organización de la sociedad en que el hombre pueda superar la enajenación de su producto, de

³⁸ *Ibíd* 2. p. 112.

³⁹ Marx en *Ibíd* 1. p. 14.

su trabajo, de sus semejantes, de sí mismo y de la naturaleza; en la que pueda volver a sí mismo y captar al mundo con sus propias facultades, haciéndose uno, así, con el mundo. O para para Paul Tillich, el socialismo lo entendía como “un movimiento de resistencia contra la destrucción del amor en la realidad social”.⁴⁰

Es evidente que el cambio que se busca es por la recuperación del humano, para liquidar la enajenación de su ser y dar una vuelta hacia su verdadera esencia. La preponderancia en el mundo capitalista por los objetos y el dinero devalúa al mundo humano, se vuelve un hombre masa, descontextualizado, desposeído, se hace un objeto que sólo sirve para controlar o reproducir otro objeto ajeno a él mismo.

En el capitalismo el trabajador es parte del proceso de creación de un objeto que nunca verá concluido, mientras más grande se vuelve el mundo de cosas que lo rodean pero que al mismo tiempo le son ajenas, más se deshumaniza. “A medida que se valoriza el mundo de las cosas se desvaloriza, en razón directa, el mundo de los hombres”.⁴¹ Su ser, su esencia se ve perdida en un mundo de cosas que él mismo ha ayudando a construir, pero que le son ahora ajenas, extrañas, se aliena.

El trabajo como idea de potencialización, realización, tarea que lo humaniza y hace consciente se pierde. “La producción no produce al hombre, solamente como una mercancía, la mercancía-hombre, el hombre en función de mercancía, sino que lo produce además, precisamente en esa función, como un ser deshumanizado tanto espiritual como físicamente”.⁴²

Para Marx los artistas crean su trabajo como el resultado de una necesidad interna en la cual la esencia del trabajo humano encuentra su cause, se expresa, libera y en el cual se reconoce a sí mismo. La producción de este objeto artístico lo eleva a una riqueza no material sino humana. “El hombre rico es, al mismo tiempo, un

⁴⁰ Ibíd 1. p. 69.

⁴¹ Marx en Ibíd 1. p.84.

⁴² Marx en Ibíd 1. p.73.

hombre que necesita un complejo de manifestaciones humanas de la vida y cuya propia realización existe como necesidad interna. No sólo la riqueza, sino también la pobreza del hombre adquiere, en una perspectiva socialista, un sentido humano y por tanto social. La pobreza es el vínculo pasivo que conduce al hombre a experimentar una necesidad de la mayor riqueza, la otra persona. El dominio del ser objetivo en mí, la expresión sensible de mi actividad vital, es la pasión que aquí se convierte en la actividad de mi ser”.⁴³

Marx expresa perfectamente la situación de los hombres enajenados, esclavos, pobres de su propio ser, ajenos a su trabajo y a la realidad que los rodea; el trabajo que como condición de carácter positivo para el obrero aparece como una trampa para su propia esencia.

Estética, goce y reflejo artístico

La realización de la esencia humana por medio del trabajo es un aspecto que la producción artística deja en evidencia, Sánchez Vázquez interpreta que “La creación artística y el goce⁴⁴ estético prefiguran, a los ojos de Marx, la apropiación específicamente humana de las cosas y de la naturaleza humana que ha de regir en la sociedad comunista, una vez que el hombre salte del reino de la necesidad al de la libertad”.⁴⁵

El objeto que el humano crea en su relación con la naturaleza lo hace potenciando sus fuerzas creadoras, este mismo objeto hace al humano un hombre objetivo, que se relacionará con el objeto dependiendo de sus propias facultades para así darle un uso, transformar su entorno, satisfacer alguna necesidad, pero de la misma forma este objeto cobra significado en el mundo social del humano y en el caso del arte crea una nueva realidad.

⁴³ Ibíd 2. Apéndice 1 p. 145-6.

⁴⁴ Sánchez Vázquez define el goce artístico como: apropiarse de su significación humana (del objeto), de su belleza, del contenido espiritual que a través de determinada forma ha objetivado en él su creador. Ibíd1. P.228.

⁴⁵ Ibíd 1. p.14.

Que la sociedad lo consuma y lleve a este objeto producido más allá de su propio creador es porque esta nueva realidad satisface una necesidad de consumo, de goce artístico, que determinadas personas en alguna época pueden llegar a tener, pero ello depende del mundo de las necesidades, tanto del artista como necesidad de apropiarse la realidad, humanizarla y transfigurarla en un objeto simbólico como de la sociedad como necesidad de dicha apreciación: “La relación estética con la realidad es una relación esencial para el hombre”.⁴⁶

Para que el artista tenga una apropiación estética de la realidad debe integrarla al mundo humano, transformarla, no es un mero reflejo idéntico; para la estética marxista se entiende como reflejo artístico: “Cuando el arte cumple una función cognoscitiva y, a la vez, cuando este reflejo muestra una serie de rasgos característicos que no se pueden dejar de tomar en cuenta: carácter específico de la realidad reflejada, papel peculiar del sujeto en la relación estética, funciones propias de la imaginación, los sentidos, la emoción y el pensamiento en ella, etc. En suma, incluso en un arte que refleja la realidad, el reflejo artístico difiere radicalmente del científico”.⁴⁷

El creador debe apropiarse de su realidad y ponerla en un soporte de significación humana. Es por ello que el realismo no es ni puede ser realismo como tal, es sólo un tipo de técnica para transfigurar la realidad y humanizarla. Este hecho permite comprender que el arte realista que solía tener preferencia para los autores de la estética rusa incluyendo a Lukács exige un revaloración, lo cual de cierta manera le da más oportunidades de ser comprendido y renovado.

Sánchez Vázquez razona sobre la forma en cómo el arte se construye y está determinado históricamente, lo cual lleva a las expresiones siempre a procesos, técnicas y soportes diferentes variando la manera de transfigurar la realidad. “El hombre es el objeto específico del arte aunque no siempre sea el objeto de la representación artística. Los objetos no humanos representados artísticamente no

⁴⁶ Ibíd 1. p.9.

⁴⁷ Ibíd 1. p.19.

son pura y simplemente objetos representados, sino que aparecen en cierta relación con el hombre; es decir, mostrándonos no lo que son en sí, sino lo que son para el hombre, es decir, humanizados. El objeto representado es portador de una significación social, de un mundo humano. Por tanto, al reflejar la realidad objetiva el artista no adentra en la realidad humana. Así, pues, el arte como conocimiento de la realidad, puede mostrarnos un trozo de lo real –no en su esencia objetiva, tarea específica de la ciencia- sino en su relación con la esencia humana”.⁴⁸

La estética marxista no se empecina solamente en la descripción del objeto, sino que requiere de la condicionalidad social de la obra a la que se esté analizando, no podríamos estudiar de igual forma la obra pictórica de Vincet Van Gogh que la música de Beethoven, teniendo en cuenta que cada autor y obra son distintos y sólo por vía de la abstracción, entender sus aspectos esenciales, comprendiendo el fenómeno humano del arte. “La estética trata de apresar conceptualmente el ser del arte, la estructura de toda obra artística, sus categorías, su lugar con respecto a otras actividades humanas, su función social”.⁴⁹

Para Sánchez Vázquez, los problemas que debe abordar la estética marxista además del contexto de la obra se relacionan con la estructura de la obra de arte, la dialéctica de su universalidad y particularidad, su perdurabilidad, peculiaridades de su objetivación, expresión y comunicación artísticas, relaciones del arte con la realidad. Todos se abordarán en el capítulo III y IV de la presente investigación.

Un punto importante a tocar hablando de la fotografía es su relación con el reflejo, es decir, es muy lógico pensar que la fotografía es un mero espejo de la realidad, pero si se piensa en ella como la creación de un objeto potencializando las actividades creadoras de un individuo que transfigura la realidad, entonces este arte cobra otro sentido. Es claro que existen diferentes niveles de fotografías, por

⁴⁸ Ibíd 1. p. 35.

⁴⁹ Ibíd 1. p.108.

ello no debemos caer en un falso realismo al abordar cada forma simbólica al analizar.

Al falso realismo lo entenderemos como “la representación de la realidad como un fin y no un medio al servicio de la verdad” o “el que teniendo la realidad humana por objeto, busca en ella no lo que es sino lo que debe ser y transforma las cosas para que reflejen una realidad humana hermosea, sin aristas, cayéndose así en un irrealismo o idealismo artísticos.”⁵⁰

Es claro que el papel de la fotografía como expresión artística en la estética marxista es complicado, se deben analizar cuidadosamente ciertos aspectos para no caer en la trampa de generalizar como artísticas todas las imágenes, mucho más las que buscan ser un documento histórico y no una expresión del ser. Por ahora se comprende que la creación de objetos artísticos no es tan sencilla, y que no sólo se incluye una expresión sino ciertos conceptos que van desde el contexto de la obra hasta la verdad. “Si el arte es una forma de conocimiento que capta la realidad humana en sus aspectos esenciales y desgarrá así el velo de sus mistificaciones, si el arte –sirviendo a la verdad- puede servir al hombre en su construcción de una nueva realidad humana”.⁵¹

Como ya se ha mencionado anteriormente, en la estética marxista existe cierto tipo de preferencia por el arte realista, sin embargo existen también factores que no pueden excluir a la fotografía. Por ejemplo, está el cambio de los procesos por medio de los cuales el humano transfigura la realidad; el 4º punto de la resolución del partido Bolchevique sobre la política a seguir en la cuestión de literatura expresa que “...el carácter de clase del arte en general y de la literatura en particular se expresa en formas, se expresa en formas infinitamente más variadas que por ejemplo en la política.”⁵²

⁵⁰ Ibid 1. p.37.

⁵¹ Ibid 1. p. 37.

⁵² Ibid 1. p. 21.

Si los procesos, soportes, métodos y expresiones cambian conforme el humano cambia y adquiere nuevas necesidades para expresarse las cuales determinan a la obra de arte, entonces el fotoperiodismo puede cambiar su giro de mero reflejo documental a una forma más compleja de mostrar la realidad humana. “El arte es pues una de las formas por las cuales el mundo, la realidad, se descubre al hombre. Esta realidad, por supuesto, se halla en proceso constante de cambio y de ahí la necesidad de que varíen los medios de expresión. La historicidad de la realidad objetiva impone, a su vez, una historicidad de los medios expresivos, y, con ello, determina el movimiento mismo del arte. Sin embargo, lo que permite diferenciar al gran arte del que no lo es y, al mismo tiempo, lo que explica la supervivencia de la verdadera obra artística es su capacidad de reflejar la realidad, la fuerza y profundidad con que capta la esencia de lo real”.⁵³

Si para Sánchez Vázquez el verdadero realismo “comienza cuando esas formas o figuras visibles son transformadas para hacer de ellas una clave del mundo humano que se quiere reflejar y expresar. Debemos decir, por ello, que el realismo necesita rebasar la barrera de la figuración, en una superación dialéctica que reabsorba las figuras y formas reales para elevarse a una síntesis superior. La figura real, exterior, es un obstáculo que tiene que ser superado para que el realismo no sea propiamente figuración, sino transfiguración. Transfigurar es poner la figura en estado humano”.⁵⁴

Entonces, ¿las fotografías no captan la esencia de lo real y lo humano? Sería ingenuo pensar que al igual que las imágenes tomadas del cumpleaños de algún niño tienen el mismo valor estético que fotografías que muestran la vida en pobreza extrema de los ixtleros en el estado de Hidalgo, como si todo el contexto histórico social que se muestra fuera una “simple” foto. Por el lado de la técnica, o de la realización humana del fotógrafo ¿es que acaso no existe una intencionalidad o pasión? Es evidente que el discurso que aborda a la fotografía como un mero reflejo es simplista y sectario.

⁵³ Ibíd 1. p.40.

⁵⁴ Ibíd 1. p.42.

Ideología

Como ya hemos mencionado anteriormente la preponderancia del estudio estético de los teóricos estalinistas reducía y empobrecía la capacidad que tiene el marxismo para abordar el arte; dicho problema entre algunos que se han ya abordado es la ideología. Se concebía como la arista más importante por identificar y analizar.

Sánchez Vázquez nos advierte de este tema: "Las relaciones entre arte e ideología presentan un carácter sumamente complejo y contradictorio y que al abordarlas debemos rehuir como dos extremos igualmente nocivos tanto como su identificación como su oposición radical".⁵⁵

Por ello, en esta investigación se procurará por medio de la ideología contenida en la obra de Moya conocer los factores con los cuales se identificaba con el único fin de contextualizar más al autor, conocer su mirada por medio del objeto, sus intereses, así como su posible intencionalidad.

A pesar de que Marx nunca habló como tal de una ideología socialista o proletaria, sí creía que era negativa, "un síntoma de una enfermedad".⁵⁶ Lukács y Lenin la interpretaban de manera similar según Thompson, las entendían como ideas que promueven los intereses respectivos de las principales clases implicadas en el conflicto.

Tal vez una interpretación de ideología más compleja es la del sociólogo Karl Mannheim, la cual comprendía como "los sistemas de pensamiento y los modos de experiencia entretejidos que condicionan las circunstancias sociales que comparten los grupos de individuos dedicados al análisis ideológico".⁵⁷ Además de

⁵⁵ *Ibid* 1. p. 2.

⁵⁶ Thompson, John B., *Ideología y cultura moderna*, UAM, México, 1999. P.69.

⁵⁷ *Ídem*. p. 74.

comprender su interpretación como “las formas simbólicas que buscan esclarecer las interrelaciones de significado y poder, que buscan demostrar cómo, en circunstancias específicas, el significado movilizado por las formas simbólicas sirve para nutrir y sostener la posesión y el ejercicio del poder”.⁵⁸

En el análisis de la ideología que se presenta en el capítulo III tiene como principal propósito mostrar mediante el análisis de ciertos conceptos que propone Thompson, identificar a grandes rasgos ciertas vertientes y al abordar el análisis de cada obra ya en un nivel más completo, usando estos datos como conceptos o resultados que contextualicen más la vida de Moya.

Un punto importante respecto de la ideología y ello explica de cierta forma el por que al abordarla se reduce la obra artística es que las grandes obras de arte trascienden a la ideología de la cual dependían históricamente, a la ideología de su época. Es decir que las grandes obras griegas o romanas perduran hasta nuestros tiempos, dejando atrás la ideología esclavista de su tiempo.

Arte de masas y la plusvalía

Es seguro que ni Carlos Marx, Engels, Lenin, Lukács, o el propio Sánchez Vázquez se imaginaron hasta qué punto el capitalismo podría desarrollarse y crear un arte de masas tan globalizado como el que existe hoy en día. El ensayo de *Las ideas estéticas de Marx* habla a profundidad sobre este tema pero en la década en la que fueron publicados no existía aún Internet.

A pesar de ello algunos conceptos son muy aplicables, ya que las versiones impresas, televisión y radio son usadas por millones de seres humanos. Esta inmensa multitud de gente consume productos “artísticos” como películas, música, programas de TV los cuales satisfacen su necesidad de goce artístico, pero este goce es precario, pobre, vano.

⁵⁸ *Ideología y cultura moderna*, UAM, México, 1999. P.77-8.

El sistema capitalista produce este tipo de productos donde en un lenguaje sencillo y cotidiano atrae al consumidor, el cual reproduce el sistema enajenante; dicho sistema elabora estrategias publicitarias a tal grado que expertos en países de primer mundo trabajan a diario para crear nuevas estrategias para las masas. El verdadero goce estético se ve anulado, confinado a un pequeño grupo, se crea una relación imposible entre el arte culto y las masas. A pesar de que un humano masa esté frente a una gran obra de arte, le es incapaz comprenderla, sus sentidos estéticos se encuentran atrofiados, prefiere el lenguaje sencillo de productos alienantes.

El claro ejemplo de todo esto es el cine, en donde las películas más taquilleras son siempre las más banales y carentes de contenido verdaderamente estético, mientras que las películas de arte duran a penas un par de semanas en cartelera.

Claro que no todo en el capitalismo es un error, los medios técnicos que ha producido desarrollan métodos con los cuales se pueden hacer copias impresas de buena calidad mostrando a cada día más humanos arte verdadero. Por supuesto que no será lo mismo que vivir la obra de arte original, pero es un gran avance en cuanto la difusión del arte se refiere.

En el caso de la fotografía, Internet le ha dado un impulso increíble, hoy en día podemos ver miles de imágenes de los mejores fotógrafos del mundo sin tener que acudir a un museo, los blogs de los fotógrafos egregios son de total acceso a la comunidad interesada, lo cual permite un libre consumo entre la obra de arte y el espectador.

Existe sin embargo un concepto que va en contra del arte, la plusvalía de las obras. “Lo que tiene de productivo un trabajo artístico “no se halla vinculado para nada al contenido concreto del trabajo, a su utilidad especial, al valor de uso determinado en que se traduzca”. Como trabajo productivo, el trabajo artístico pierde lo que tiene de específico, de trabajo concreto y cualitativo superior, y sus

productos se despojan asimismo de su naturaleza específica, cualitativa, para ser pura y simplemente mercancías”.⁵⁹

Esta desvalorización de la obra de arte como objeto para el goce artístico es substituido por un valor de cambio y en la sociedad burguesa como mero estatus social, el capitalismo en contra del arte.

Aspectos contextuales y la mirada

Lo contextual de la obra fotográfica de Moya será de gran importancia para entender la identidad del autor, su intencionalidad y posteriormente su ideología, no sólo en su obra gráfica sino también como fotoperiodista, el rol del trabajo en un periódico (institución social), la clase de corporación mediática en la cual de desenvolvía, así como la línea editorial y las implicaciones que esto traía al tipo de imágenes que llegó a publicar. El capital económico y simbólico del que gozaba la empresa periodística es de vital importancia para la valorización y publicación de la obra de Moya en la década del 50 y 60.

En este momento me parece pertinente tocar el tema de la lucha de clases, la eterna lucha entre diferentes posturas ante el mundo y el deseo de hegemonía sobre otras, con el propósito de imponer la idea de mundo sobre las demás interpretaciones, siempre con un interés de alguna clase en particular.

En el arte este término cobra varios sentidos, por ejemplo la idea de belleza, que en este caso es impuesta por las economías hegemónicas encargadas de producir mensajes masivos mostrando personas con ciertas características; lo que trata de esconder o mal interpretar con sus categorías impuestas de lo bello o de lo no bello, disfrazando el arte de masas como un arte verdadero.

Si comparamos una de las fotografías de Moya en donde aparezca el Che Guevara con alguna otra fotografía que haya producido la industria estadounidense anunciando algún producto de belleza usado por un modelo, lo

⁵⁹ Marx, *Hitoria crítica de la teoría de la plusvalía en Ideas Estéticas*. P.182

más lógico es que la última nos parecería más agradable. Esto se debe en parte al sentido que han impuesto los países anglosajones como frente cultural en relación a la estética. Es sólo una interpretación a la forma simbólica producida por la clase en el poder.

Otra dimensión que podría tomar el frente cultural es por parte del autor, el hecho de mostrar sus fotografías (formas simbólicas) es otra manera de imponer la imagen a lo que fue algún hecho; es la expresión del autor mostrando lo que él quiere que sea mostrado, el reflejo de una época que para él fue de una manera y no de otra. Pone en juego sus capitales simbólicos para expresar su perspectiva, legitima su cotidianeidad.

Por otro lado, el capital cultural del fotógrafo es el que de una u otra manera afecta directamente la producción de su obra, llevándolo a expresar su conocimiento y cultura acumulada para la interpretación de su contexto situacional además, claro, de que él mismo ya contara con cierto capital simbólico.

Es importante tomar en cuenta que la mayoría de la obra del fotógrafo no fue publicada sino hasta el año 2004 en la publicación *Foto Insurrecta*. Ello muestra formas simbólicas que ahora están situadas en otro contexto sociohistórico, lo que le da un diferente nivel de valoración a la obra, el primero con el contexto en el cual fue publicada la forma simbólica y el segundo cuando se interpreta casi 40 años después.

Comprendiendo el concepto de *poder* como “la capacidad de actuar para alcanzar los objetivos e intereses que se tienen... el poder de intervenir en la secuencia de sucesos y de alterar su curso”.⁶⁰ La fotografía contiene su propia clase de poder al mostrar la mirada del fotógrafo, y que un espectador lea esta mirada es en donde el fotógrafo muestra lo que él desea que sea observado y que dicha producción de determinado sentido sea consumido por un público para luego éste haga la lectura del sentido y elabore su aprendizaje-interpretación.

⁶⁰ Ídem. p. 225.

También se relaciona con nuestro autor, por un lado, la institución para la cual trabajaba, por otro, la capacidad que él como fotógrafo tenía de seguir su objetivo y potencializar sus habilidades creadoras para expresarse e, inevitablemente, para imponerse sobre el discurso de otros, por ejemplo mostrando imágenes que un periódico conservador no publica.

Por un lado se desenvuelve nuestro fotógrafo buscando su propia legitimación, expresión, la potencialización de sus habilidades creadoras en medio de un juego de capitales simbólicos, inmerso en un contexto en el cual él crea por medio de la cámara otra realidad, una realidad suspendida en una fracción de segundo, una realidad que después de cuatro décadas sale publicada masivamente en un libro y cobra un nuevo sentido de valor. Esta realidad es la interpretación de su contexto situacional.

Su realidad escindida en lucha constante, a veces en el terreno de lo axiológico, a veces en el terreno fotoperiodístico donde lo bello no tiene cabida. Es en otro nivel más complejo cuando se toma en cuenta tanto la legitimación del autor como la del grupo de fotoperiodistas con un tinte de protesta social, ya que evidentemente no es el único fotógrafo de esa época que busca ese tipo de imágenes. Ello se abordará en el capítulo II.

La doble cámara

Este concepto es medular en la vida y obra del fotógrafo; se ha hablado hasta ahora de la necesidad del artista de potenciar sus actividades creadoras y crear un objeto que lo trascienda y muestre su idea de mundo a otros seres humanos, este objeto como nueva realidad transfigurada tiene, dependiendo de su estructura y las posibilidades de la sociedad que lo consume la posibilidad de trascender en el tiempo e ir más allá de los valores que el mercado pueda llegar a otorgarle.

Es justamente la doble cámara un aspecto fundamental para comprender la relación de Moya con la realidad y con su contexto histórico social. A pesar de que

se ahondará más en posteriores capítulos, es desde este momento imprescindible abordarlo.

Se trata de una parte del actuar en la vida de Moya; como fotógrafo *freelance* era de cierta manera un asalariado que tenía una orden de trabajo para cubrir algún evento para el que fue contratado, pero fuera de esta dinámica capitalista, él solo daba paseos por la ciudad para encontrar aspectos de la realidad social que le llamaban. Entre los trabajos que realizó siendo libre en su trabajo creador existen imágenes que muestran la pobreza y marginalidad de México en aquellos años.

Es lógico pensar que como fotógrafo de revistas Moya tenía una línea editorial, pero cuando trabajaba por su cuenta no existía más que la potencialización de su ser, su objetivación, su ideología (que más adelante veremos que era de izquierda) y su habilidad para por medio de su “herramienta” la cámara fotográfica transfigurar la realidad y mostrarnos un puente a una realidad que el *Milagro mexicano* no incluía, eso era la doble cámara, por un lado trabajar por un salario y por otro realizar por medio del arte su esencia, su ser.

Fotografía y Cultura

Esclarecer la relación entre la fotografía y la cultura, una vez aclarado anteriormente que la cultura, ideología e identidad son impensables sin la comunicación, se puede esclarecer que la fotografía es un medio de comunicación que produce sentidos, dichos sentidos que al mismo tiempo son la mirada contextualizada del fotógrafo y que dicha mirada se refleja en la imagen periodística que a su vez es publicada y consumida por un público que de igual manera vive en un contexto y ha sido enseñada a leer de cierta manera las imágenes periodísticas. Entonces la definición del chileno Lorenzo Vilches sobre la imagen en la comunicación de masas es de gran ayuda: “Se transmiten en forma de textos culturales que contienen un mundo real o posible, incluyendo la propia imagen del espectador. Los textos visuales son ante todo un juego de diversos

componentes formales y temáticos que obedecen a reglas y estrategias precisas durante su elaboración”.⁶¹

Pensando esto, podemos ahora abordar a la fotografía como un texto visual/cultural y su interpretación, según Lorenzo Vilchis, es un juego textual que “Se realiza a través de tres componentes: la manipulación de las formas y técnicas que constituyen el universo de los productos audiovisuales por parte de un realizador individual o colectivo al que llamamos autor, la puesta en escena de un producto complejo, pero formalmente coherente que constituye propiamente el texto, y finalmente su recepción activa por un destinatario individual o colectivo al que llamamos *Lector modelo*”.⁶²

No se debe olvidar que este lector modelo es el que interpreta la imagen, pero al mismo tiempo este nivel de interpretación recae en las reglas y conocimientos de esta persona que está consumiendo el sentido del texto visual/cultural. Es decir, que la cultura del intérprete es de vital importancia en la lectura de la imagen, “en los sistemas culturales actualizados en las operaciones de representación.”⁶³ Así, la cultura aparece tanto en el autor de la obra como en los que la consumen, según Vilches, ambos son activos y están en la parte o modalidad del hacer:

-fotografiar es un hacer-ver de un autor

-leer es un ver-hacer del lector en la fotografía⁶⁴

Aquí es importante destacar que al darle vida a este proceso comunicativo, los intérpretes se convierten al mismo tiempo en sujetos cognoscitivos. Se pone en juego la cultura *a priori* y se genera nuevo conocimiento al responderse la sencilla pregunta de ¿qué es lo que estoy viendo?

Para Joan Costa las imágenes (en este caso pensando en la fotografía) se han convertido en una especie de alimento para la cultura: “Los documentos están ahí,

⁶¹ Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen, prensa cine, televisión*. p. 9.

⁶² Ídem. p. 9-10.

⁶³ Ídem. p. 28.

⁶⁴ Ídem. p. 96.

para dar testimonio de lo real. El documento es la imagen del acontecimiento: símbolo.⁶⁵ O, en palabras de la estadounidense Susan Sontag: “En la manera de conocer moderna debe haber imágenes para que algo se convierta en «real». Las fotografías identifican acontecimientos. Las fotografías confieren importancia a los acontecimientos y los vuelven memorables. Para que una guerra, una atrocidad, una epidemia o un denominado desastre natural sean tema de interés más amplio, han de llegar a la gente por medio de los diversos sistemas (de la televisión e internet a los periódicos y revistas) que difunden las imágenes fotográficas entre millones de personas”.⁶⁶

Entonces podemos recalcar que la cultura y la fotografía se encuentran también estrechamente ligadas, por un lado el contexto del fotógrafo, por otro el del intérprete y al mismo tiempo la cultura siendo nutrida por así decirlo del proceso mediático de las imágenes. En los próximos capítulos se esclarecerá más el contexto histórico social del tema y se propondrá un marco metodológico para el estudio marxista de la obra fotográfica.

⁶⁵ Joan Costa, *La fotografía entre la sumisión y la subversión*. p. 70.

⁶⁶ Susan Sontag, *Al mismo tiempo, ensayos y conferencias*, Barcelona 2007. Recuperado el día 25 de junio del 2011, disponible en: <http://lacomunidad.elpais.com/zanganeando/2009/1/4/la-fotografia-susan-sontag>

CAPÍTULO 2:

LA MIRADA INDEPENDIENTE

“Por mi parte, como fotógrafo no me consideré ni me considero artista, ni vi como arte el producto de mi oficio, ni pensé que una foto mía pudiera ser algo más que un documento social o periodístico. No se me ocurrió colgar mis fotos que no fueran sindicatos, asociaciones progresistas o universidades y, en el mejor caso, verlas en revistas, carteles o panfletos de oposición. Nunca nadie me compró una foto para adornar su casa, y a pesar de la fascinación que muchas de ellas ejercen sobre mí, nunca colgué una sola en alguno de los numerosos muros que a lo largo de la vida me han cobijado”.

Rodrigo Moya

Para abordar el estudio de la obra fotográfica de Luis Rodrigo Moya Moreno es oportuno comenzar con algunos datos que alumbren un poco la apasionada vida de este fotoperiodista. Más adelante la información será precisada con sus fuentes correspondientes; el propósito de la presente introducción es hablar del hombre que arriesgaba su vida no sólo por una imagen periodística, sino al mismo tiempo por sus valores e ideología. Al tomar una fotografía Rodrigo no sólo ordenaba inconsciente/conscientemente sus objetos por fotografiar sino que se posaba del lado de los disidentes. El simple hecho de estar detrás de los esbirros del gobierno en una manifestación ponía en duda su postura ideológica, así que arriesgándose a recibir algún tiro de bala Moya estaba del lado de los insurrectos, de los inconformes.

Posiblemente una de las anécdotas que mejor muestran la pasión con que este fotógrafo llevaba al extremo el imperativo categórico fue entre algunas dejar el

fotoperiodismo luego de la muerte del comandante Ernesto Guevara de la Serna. Su búsqueda incansable por la Sierra Falcon en busca de este legendario comandante, su participación con grupos de izquierda, la manera en que dividía su trabajo con la meta de mostrar la pobreza que el milagro mexicano albergaba. Toda una Latinoamérica convulsa se puede observar en *Foto Insurrecta*, se puede ver claramente a un México cansado del mismo gobierno heredero de la Revolución, harto de contrastes y corrupción, con el fantasma del socialismo rondando por el aire, entre las pancartas y las viviendas míseras.

En este capítulo Moya y su obra son situados en su contexto histórico. Se abordarán temas específicos sobre su vida y el lugar en donde se desarrolló como fotoperiodista, se mencionarán algunos detalles relevantes para poder así comprender el producto de su trabajo, explicar los momentos del México de aquellos años, así como de América Latina.

El análisis de las forma simbólica se llevará acabo por medio de la hermenéutica profunda de Thompson, por esto para poder comprender e interpretar las imágenes de *Foto Insurrecta* (formas simbólicas) es necesario su contextualización social. Además de tocar en algunos puntos la ideología marxista de Rodrigo, para lo cual se contextualizará las relaciones de poder gubernamental sobre algunas publicaciones en la que Moya trabajó y usos que se le dieron a sus fotos.

Es también importante mencionar ya desde este momento que Rodrigo Moya se desenvolvía en ocasiones como fotógrafo “freelance”, es decir, trabajaba por cuenta propia, entregando imágenes a algunas revistas las cuales más adelante se detallarán. Por otro lado, trabajaba como fotógrafo para ciertas publicaciones lo que lo obligaba a seguir una línea editorial.

Tal vez el aspecto más relevante de esto es a lo que el propio fotógrafo nombraría “la mirada independiente”.⁶⁷ Este término es creado por Moya en sus textos

⁶⁷Alberto del Castillo Troncoso. Rodrigo Moya una visión crítica de la modernidad. Editorial Círculo de Arte. México 2006. P.22

inéditos llamados *encromes*, concepto vital en la vida de este fotógrafo, se refiere al trabajo creativo que realizaba fuera de las líneas ideológicas que tenían las revistas en las que trabajaba. Un claro ejemplo de esto es su trabajo *El ixtle es hambre*, del cual se mostrarán más adelante algunas imágenes.

*“Desde que 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 como reportero: vivienda infrahumana, miseria, niños abandonados y sin escuela, marginación, violencia social, explosión demográfica, descontento por doquier. Creo que poco después de iniciado acepté que tenía dos cámaras en la mente: una para cumplir con la información de mi patrón en turno y otra para captar lo que empezaba a entender con la claridad y profundidad que instruyen la realidad y la consciencia rebelde”.*⁶⁸

Es de vital importancia indicar que para la elaboración del presente capítulo se recabó información de diversas publicaciones referentes al periodismo y fotoperiodismo mexicanos, así como entrevistas realizadas a Moya y textos escritos por él.

Para empezar a narrar la vida de este fotógrafo, su relación con lo hegemónico y la forma simbólica es imperativo indicar en primera instancia el poco tiempo de su carrera en el fotoperiodismo mexicano (1955-1968), esto claro sólo en comparación con otros fotógrafos como Héctor García o Nacho López, antecesores y amigos de Moya. Su vida en los medios de comunicación masiva comenzó en el año de 1954 en el que tenía el puesto de *floor manager* en el estudio Q de Televisión.⁶⁹ En esos años Moya conoce al colombiano Guillermo

⁶⁸Rodrigo Moya. *Foto Insurrecta*. Editorial El Milagro. México 2004. P. 28-29

⁶⁹Rodrigo Moya. *Foto Insurrecta*. Editorial El Milagro. México 2004. P. 20

Angulo el cual era reportero gráfico de la revista *Impacto* y quien se convirtió en su maestro.

El departamento de fotografía de *Impacto* se ubicaba en la calle de Manuel María Contreras número 30, en la Ciudad de México y fue el lugar en el que Rodrigo aprendió las técnicas de impresión fotográfica, así como el manejo de la cámara. El director de dicha revista era Regino Hernández Llergo quien estaba influenciado por los estilos de revistas como *Life* y *Paris Match*; también había fundado en los años treinta la conspicua revista *Rotofoto*. La revista *Impacto* tenía preferencias por las imágenes espectaculares, así que la primera fotografía de portada de Moya fue publicada el 21 de noviembre de 1956 y aparece Gloria Ríos, la “Reina del Rock and Roll” famosa por ser la primera mujer en interpretar bailes estadounidenses de la década de los 50.

Una fecha importante para la carrera periodística de Rodrigo es el 18 de noviembre de 1958, día en que se inaugura la muestra fotográfica colectiva “Lágrimas y risa de México” llevada a cabo en los salones del Centro Deportivo Israelita. Esta muestra organizada por Antonio Rodríguez y Malkah Rabell, directora de la galería de dicho Centro, buscaba “convocar bajo el mismo techo a un heterogéneo grupo de maestros de la fotografía mexicana: cinco autores nacionales y una extranjera trasterrada que representaban las posibilidades creativas y documentales de un medio que todavía batallaba, en nuestro país, por hacerse de un lugar en las bellas artes”.⁷⁰ Los fotógrafos que expusieron en dicha colectiva fueron: Manuel Álvarez Bravo, Héctor García, Berenice Kolko, Nacho López, Antonio Reinoso y Rodrigo Moya.

Antonio Rodríguez escribió una reseña sobre dicha exposición en la revista *Siempre!* y expresó: “Una parte de las huellas digitales de nuestra presencia en este mundo. Espejo con alma en que se detienen la vida cambiante y el tiempo fugaz, la fotografía le importaba al escritor lusitano por su condición de vestigio: Huella que nos sirve hoy para encontrarnos a nosotros mismos –con la ficha de

⁷⁰Ibíd 2 P. 21

nuestras acciones- en el *kardex* de la sociedad, servirá mañana a los que habrán de sucedernos, para reconstruir los trazos ya olvidados de nuestro rostro”.⁷¹ La impresión que Moya tuvo de sí mismo en aquella exposición fue “tarde, mojado y mal vestido, pues antes había tenido que cumplir una orden de trabajo en el extremo opuesto y lluvioso de aquella ciudad cadenciosa de cuatro millones de habitantes, donde los fotógrafos no solíamos tener auto”.⁷² Esta exhibición de fotógrafos que el día de hoy son pilares en el fotoperiodismo mexicano sería la única hasta el año del 2002 cuando Moya participaría hasta el homenaje que se le hizo por parte de la revista *Cuartoscuro* “Fuera de moda”.

Con la finalidad de comenzar a abordar el estudio de la forma simbólica es imprescindible hablar de un viaje que hizo Moya en 1955 a la edad de 21 años, por encargo del Programa Integral del Valle del Mezquital, acompañado del periodista Ricardo Torallaya. Ambos hicieron un recorrido de varios días a la región Ñañú, ahí se encontraron con un panorama de profunda pobreza. Es evidente lo ilógico que resulta el panorama mísero comparado con las noticias que hablaban de una excelente economía mexicana en aquellos años.

En el famoso “milagro mexicano” que comenzó en el sexenio de presidente Manuel Ávila Camacho 1940-1946, México tuvo un crecimiento económico sin precedentes, en el cual la vida de la mayoría de sus habitantes obtuvo cierta mejoría.⁷³ Sin embargo, los estudios publicados por la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) muestran una realidad mexicana con millones de pobres.⁷⁴

⁷¹Exponen los fotógrafos. *Risas y lágrimas de México*. Siempre! Num. 286, 17 de diciembre 1958. P. 44-47

⁷²Ibíd 2 P. 21

⁷³**Martín Jiménez Alatorre**. Universidad de Guadalajara. Recuperado martes 16 de agosto.

<http://sincronia.cucsh.udg.mx/jimenez06a.htm>

⁷⁴SEDESOL. Miguel Székely Subsecretario de Prospectiva, Planeación y Evaluación Secretaría de Desarrollo Social. *Pobreza y Desigualdad en México*. Agosto 2005. P. 22

Pobreza en México 1950-2002

Año	Población Total	Pobres Alimentarios (millones)	Pobres Capacidades (millones)	Pobres Patrimonio (millones)
1950	27,038,625	16.7	19.8	23.9
1956	32,144,711	20.7	22.4	26.8
1958	34,284,912	20.9	24.0	27.9
1963	40,491,145	18.5	22.6	30.5
1968	47,688,732	11.6	21.3	33.1
1977	62,637,753	18.5	20.7	40.0

A pesar de que en 1958 el sector agrícola creciera 7.6%, ya para esos años la tasa de producción agrícola disminuyó, esto debido a que la inversión en este sector se redujo.⁷⁵ Por aquellos años, Moya visita este pueblo Ñañú, en donde retrata la vida de niños; una imagen memorable es en donde un infante toma clases con unos pantalones en extremo sucios y sin portar calzado alguno, con los pies ennegrecidos (anexo 2). Resulta paradójico comparar el momento en el que México tuvo su mejor época económicamente hablando, con la cifra de 16 millones de habitantes viviendo en pobreza alimentaria. Dicha incongruencia económica puede observarse claramente en las imágenes que Moya tomó en aquel viaje y que seguramente marcaron su mente fotográfica.

⁷⁵Martín Jiménez Alatorre. Universidad de Guadalajara. Recuperado martes 16 de agosto.
<http://sincronia.cucsh.udg.mx/jimenez06a.htm>

Retomando la idea el concepto Moyano *la mirada independiente*, es cardinal pensarlo como una manera de vida, como una forma de dialogar entre su ideología y el trabajo encargado por revistas que no les interesaba mostrar la realidad mexicana de pobreza. Por esos años Moya cubría fotográficamente tanto movimientos sociales como eventos espectaculares, un ejemplo de ello es la danza exótico primitiva de Caridad Valdez e Isaí López, publicada en 1957 o noticias sensacionalistas en donde el enano Margarito es retratado con Ula Yensen, ganadora de la “Chica con impacto 1957” (anexo 3 y 4 respectivamente). Entre estas dos perspectivas de la realidad mexicana Moya se desenvolvía, *la mirada independiente* correspondía a una forma de ganar dinero trabajando para revistas ideológicamente contrarias a lo que él trataba de mostrar, un México pobre.

*“Nunca me interesaron las clases medias acomodadas, menos las altas o la cercanía con el poder y la fama. Me intrigaba y dolía –como me sigue doliendo– la desigualdad, los fenómenos de la pobreza, los mundos sumergidos sin esperanzas, la absurda distribución de los bienes terrenales”.*⁷⁶

El final de la década de los 50 fue para Moya una época de mucho movimiento, aparte de imágenes sensacionalistas y de marginación también fotografiaba la vida nacional, imágenes de María Félix comprando en la Lagunilla, a Diego Rivera mostrando la pintura del *Primero de Mayo en Moscú* junto con David Alfaro Siqueiros. O en el sepelio de este pintor guanajuatense, en donde su hija Lupe Rivera es retratada aventándose contra Siqueiros, indignada por el discurso de éste.(anexo 5) Entre la lista de los personajes célebres que Moya retrató a lo largo de su trabajo fotográfico podemos encontrar a Gabriel García Márquez, el Indio Fernández, José Luis Cuevas, David Alfaro Siqueiros, Dolores del Río, Juan

⁷⁶Pablo Corral Vega. La ciudad que yo viví. Recuperado lunes 15 de agosto. <http://revistanuestramirada.org/inicio/rodrigo-moya>

Soriano, Juan de la Cabada, Francisco Goitia, Fernando García Ponce, León Felipe, Mariana Yampolsky, Carlos Pellicer, Renato Leduc, Santiago Genovés, Antonio Rodríguez, Oscar Lewis, Carlos Fuentes y Carlos Monsiváis entre otros.

En los años de 1958 a 1960 se llevaron a cabo importantes manifestaciones y conmociones sindicales por el Movimiento Magisterial que en 1956 rechazó el aumento salarial del 14% exigiendo el 30% de incremento. Por aquellos días el periodista Alberto Domingo y su esposa, maestra de primaria, invitan a Moya a retratar las condiciones de algunas escuelas del Distrito Federal. Fotógrafo y periodista se propusieron hacer una serie de reportajes con el fin de mostrar las marginales condiciones en las que se hallaban las escuelas de la capital mexicana.

La memorable imagen que no se publicará sino hasta casi 10 años después, en la revista *Sucesos para Todos* y muestra un sórdido salón de clases con la maestra al frente y en el pizarrón está escrita la frase “La pobreza no es vergüenza” (anexo 6). Esta imagen fue utilizada para ilustrar la columna “A tiro limpio”, del periodista Juan Duch, denunciando una campaña contra el libro de texto gratuito, auspiciada por la Asociación de Padres de Familia.⁷⁷

A finales de los 50, los plantones, manifestaciones y paros por parte de electricistas, telegrafistas, petroleros, estudiantes universitarios, normalistas y maestros de primaria agrupados en el Movimiento Revolucionario del Magisterio (MRM) sacudieron la capital mexicana. El saldo de los enfrentamientos por esos años cuenta con la terminal camionera de Bellas Artes-Villa Obregón quemada y un paro en los patios de la Secretaría de Educación Pública (SEP). El 28 de agosto de 1958 se hizo una huelga de hambre por trabajadores petroleros de la secciones 34 y 35 del Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana (STPRM).

⁷⁷Ibid 2 P. 194

Por la tarde de ese día de agosto, el edificio de Pemex fue atacado con bombas lacrimógenas, lanzadas por granaderos. El desorden que esto causó llegó a tal magnitud que terminó siendo controlado por el ejército mexicano. El edificio fue resguardado por miembros de la milicia y policías, pero con la ayuda de ferrocarrileros, estudiantes y maestros los petroleros siguieron con la huelga de hambre. A la una con diez minutos del 29 de agosto⁷⁸ se inició el enfrentamiento el cual duraría toda la tarde. Estos combates siguieron durante varios días y se conoció como *la semana ardiente*.

A dos años de que *la semana ardiente* conmocionó al Distrito Federal, resurgió y ahora el saldo llevó consigo presos a los conspicuos David Alfaro Siqueiros y Filomeno Mata. En la revista *Impacto* para la que trabajaba Rodrigo fueron publicadas escasas imágenes, pero los panfletos y periódicos murales mostraban imágenes que Moya había donado a los cismáticos. La publicación normalista de *Arriba* era ejemplo de esto, además de que Moya, junto con el periodista Froylán Manjarrez, bajo el seudónimo de PincoPalino, publicaron en 1967 el artículo de “La violencia en México” en la revista *Sucesos para Todos*. Poco después de todos estos acontecimientos, Rodrigo decide renunciar a *Impacto* y volverse Freelance, vendiendo sus reportajes al mejor postor.

En contraste con los demás fotógrafos que retrataron la *semana ardiente*, Moya no recibió ningún reconocimiento. En 1959 Adolfo López Mateos es el encargado de entregar los reconocimientos en el certamen de periodismo, en el que participó la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa (fundada en 1911 por Agustín Víctor Casasola). En el ámbito fotográfico fueron premiados Héctor García y Borges Mandel. En cambio, las imágenes de Moya pasaron por el filtro editorial de *Impacto*. La hegemonía editorial vetó aquellas imágenes de Moya.

Es trascendental mencionar que dichas fotografías tomadas por Rodrigo en esa *semana ardiente* contienen algo que a simple vista puede pasar desapercibido. Por cuestión ideológica, la posición en que Moya decidió tomar fotografías no fue

⁷⁸íbid 2.

del lado de los policías, granaderos y militares, sus imágenes las capturó del lado de los manifestantes arriesgando así su propia integridad física; esto muestra una especie de mirada dogmática de estar del lado del manifestante y no del poder hegemónico gubernamental. Para Rodrigo, la elección de la ubicación como reportero gráfico incluye también los principios y valores frente al poder.

*“Me complace mencionar que siempre fui un fotógrafo ligado a las organizaciones de izquierda. Quizá mi principal característica en el ámbito de la fotografía, más que ser un fotógrafo de gran calidad o tener fotos excepcionales, es haber sido una persona comprometida, que siempre ha respetado sus principios e ideales. Nunca anduve chaqueteando. Quizá ésa es la mejor herencia que puedo dejar al gremio y a mi familia, el ser un hombre de principios”.*⁷⁹

La manera en que Moya se deslizaba en aquel complejo México del “milagro” muestra a un fotógrafo con principios e ideologías de izquierda. Basta con mencionar que en 1961 Moya se hace militante del Partido Comunista Mexicano. Esto aunado a su alejamiento del gremio fotoperiodístico, la inconformidad con el veto impuesto en los filtros editoriales que dependían a la vez de un gobierno que fácilmente limitaba por medio de diversos métodos de control como “corrupción, censura, represión, asesinato, control a través del papel, de la publicidad y a través de la distribución”.⁸⁰ Básicamente si una publicación divulgaba algo en contra del poder político, militar o eclesiástico era inevitablemente víctima de la represión.

La mirada independiente es la que muestra la obra que correspondía a la parte ideológica de Moya. A finales de la década del 50 y principios de la del 60, Rodrigo

⁷⁹Entrevista realizada a Rodrigo Moya el 4 de noviembre del 2002 en Cuernavaca, Morelos. Recuperado martes 16 de agosto. <http://es.scribd.com/doc/56927148/Entrevista-Rodrigo-Moya>

⁸⁰Francisco Javier Torres A. El periodismo mexicano, ardua lucha por su integridad. Editorial Coyoacán. México 1999. P. 90-91

lleva a cabo paseos por la ciudad de México, elaborando un proyecto al que tituló “La casa del hombre”, proyecto que no se editaría de forma completa, sino en artículos separados varios años después. En este grupo de fotos se incluyen ciudades perdidas, niños jugando en suelo de tierra rodeados de basura, infantes hijas de prostitutas, madres cargando a bebés portadores de ropa vieja y sucia (anexo 7).

Los artículos que publicaron imágenes de este trabajo llevaban títulos como: “¿Se descongelan las rentas?”, “Sicoanálisis para todo el mundo”, “Dolorosa y trágica es la existencia de miles de niños mexicanos”. Estos fueron publicados por la revista *Sucesos para Todos*, en los años 1964-1966. Moya y Juan de la Cabada, pensaban publicar decenas de imágenes y texto con el nombre de *Taulebe 90*, pero el proyecto se quedó inconcluso.

En enero del 64, luego de participar en algunas revistas de corta duración, Rodrigo entra a *Sucesos para Todos*, semanario de los pocos que representó a la izquierda no sólo de México sino de toda Latinoamérica. Ahí Moya participó los últimos años de su carrera en la fotografía periodística junto a conocidos periodistas como: Ermilo Abreu Gómez, Héctor Anaya, Laura Bolaños, Carlos Loret de Mola, Froylan Manjarrez, Carlos Monsiváis, Víctor Rico Galán, Armando Rodríguez. Y en la sección de fotografía contaron con Juan Rulfo, Nacho López, Fernando Mayolo, Sergio Morales y Héctor García. En la dirección se encontraba Mario Méndez y el propietario era Gustavo Alatraste. Ahí Moya llevó al límite el retrato de la vida que tenía la gente más pobre.

Realizó junto con el periodista Froylan Manjarrez el fotorreportaje *El ixtle es hambre*, en dónde retrataron la vida que casi dos millones de campesinos que vivían de extraer la cera de la candelilla y tallar el ixtle de la palma samadoca, llegando a la conclusión luego de hacer cuentas de que la ganancia de dicho trabajo que estos campesinos obtenían era de un peso por día de arduo trabajo, siendo éstos sometidos por las empresas: Fibras Mexicanas de Monterrey, Fibras Saltillo, La Forestal, Banco Nacional de Crédito Ejidal. Froylan escribió en dicho

artículo: “De la miseria de los ixtleros y candelilleros se han hecho fortunas y más de un gobernador – el de Querétaro por ejemplo- ha podido costear su campaña”.⁸¹ Ambos en ese viaje trataban de encontrar pistas del asesinato del militante del partido comunista Ricardo Todd Estrada, el cual tenía cifras exactas del problema ixtlero.

Una gran aportación de la obra de Moya al periodismo de la década de los 60 fue haber viajado a Cuba, en esa época existía un cerco informativo que los Estados Unidos la *Cortina de Hierro*. En el 64 cubrió la masacre en Panamá, que llevaron a cabo marines estadounidenses que en aquel entonces controlaban el canal de Panamá (anexo 8). En el 65 entró a República Dominicana lo que se le reconoce como su mayor triunfo periodístico, registrando la intervención estadounidense que cercó la rebelión de Manuel Caamaño (anexo 9).

Mucha de la obra de Rodrigo fue perdida por cuestiones del riesgoso trabajo, una parte de ella contenía imágenes de generales de la guerrilla guatemalteca, Moya afirma que aproximadamente el 40% de su obra se extravió. Por fortuna, los negativos sobre su visita a Cuba y la entrevista a Ernesto Guevara no se encuentran en esa obra perdida para siempre. Junto con el caricaturista Eduardo del Río, *Rius* y Froylan Manjarrez visitaron al legendario comandante en la sala de juntas del Banco Central. Planeaban un proyecto llamado *Cuba por tres*, el cual nunca se imprimió. Se había quedado que el encuentro duraría 15 minutos, pero se alargó por dos horas, ya que el guerrillero por antonomasia era conocedor de la publicación *Los agachados* la cual era obra de Rius (anexo 10).

Luego de esta entrevista, Moya vivió un suceso que lo cambiaría de por vida, un fusilamiento en Guatemala en nombre de la guerrilla del cual él no estaba de acuerdo y fue forzado por el director de *Sucesos para Todos* a fotografiarla. Luego de que las imágenes fueron publicadas hubo un choque entre el fotógrafo y director (anexo 11). Esto culminó cuando ambos hacen un difícil viaje a la Sierra Falcon de Venezuela en busca de los guerrilleros del Frente Armado de Liberación

⁸¹Sucesos para Todos. Números 1702, 25 de diciembre 1965.

Nacional. Luego, Menéndez se dirige hacia Colombia pero ahora Moya se niega y es substituido por Armando Salgado.

Como una revelación, cuando murió el Che entendí que mi trabajo estaba fuera de tiempo y lugar, y paulatinamente abandoné la foto. Me enfilé a otros quehaceres, y de la fotografía que tanto quise me quedó la soledad de la cámara sola y un archivo que es el testimonio de mí mismo, a lado de los demás.

En 1965, Ediciones Destino, de Barcelona le encarga a Moya ilustrar un libro llamado *México*, el cual va acompañado de textos de Salvador Novo, y fue pensado para publicarse en las Olimpiadas del 68. Novo se opuso en que algunas imágenes de Moya se publicaran con sus textos, es impresionante la diferencia entre la visión de un México moderno que plantea el poeta confrontado con imágenes de indígenas, gente pobre, trenes y manifestaciones que a final de cuentas incluyeron en el libro. La discrepancia entre las fotografías de este libro y el texto son una muestra de la mirada independiente que contiene decenas de fotografías del archivo Moyano.

Curiosamente el libro de *México* termina con dos fotografías correspondientes al mar. La penúltima contiene a un pescador arreglando cuerdas y redes en una pequeña embarcación y la última a un señor esquiando sobre el mar de Acapulco (anexo 12). Esto coincide con el retiro de Moya, ya que luego de dejar la fotografía se muda al mar, hace una revista especializada en biología marina durante 22 años. El proyecto se llama *Técnica Pesquera*.

Sobre la marcha fui descubriendo la pesca en todas sus infinitas gamas. Vivía la aventura de mi vida, donde se conjuntaban mi desmesurada pasión por el mar y mi amor por el periodismo. Lograba dos cosas; vivir el mar más allá del turismo

*playero y más cerca de su esencia de pescadores, noches de mal tiempo a bordo, pesca en alta mar, biología marina, interminables conversaciones en las cubiertas de embarcaciones mayores o a bordo de pequeñas pangas, aprendiendo de todos y apuntando lo que querían decir y contándoles yo lo que iba sabiendo de pescadores de otros rumbos, de otros mares de otras pesquerías; y por otro lado, me liberaba para siempre de las direcciones de los periódicos, donde padecí los sueldos de hambre que casi invariablemente conducen al periodista mexicano a la corrupción, a la improvisación y a final de cuentas a la pérdida del amor y el respeto por la profesión.*⁸²

El retiro de Moya y su repentina aparición en el 2002, alberga gráficamente una época agitadísima en América Latina. Revela momentos que fueron capturados con una mirada muy especial, una mirada afectada por la batalla entre la ideología y la necesidad económica.

Corresponde a una pregunta primordial para el presente trabajo ¿De qué lado tomo la foto? ¿Será que a caso la ideología de Moya afectó sus acciones creadoras? En este punto se puede pensar que sí, que el contexto social, cultural e ideológico que Moya vivió en sus años como periodista movió su mirada a la protesta, a ser fiel a sus principios ¿Será análisis de la hermenéutica profunda podrá desenmarañar la carga simbólica-histórica de las fotografías de Moya?

Abordar *Foto Insurrecta* desde la perspectiva de la hermenéutica profunda nos brinda la oportunidad de interpretar esta forma simbólica desde una perspectiva socio histórica lo cual embona perfectamente con el propósito de este tema, el cual pretende elaborar un análisis estético marxista, y Thompson retoma al marxismo para explicar las formas simbólicas tomando a la condición humana fundamentalmente histórica.

⁸²Técnica pesquera. *La revista de la pesca mexicana*, núm. 240, enero-febrero. 1988 P. 22

La contextualización elaborada en este capítulo sobre la vida de Rodrigo Moya muestra la particular manera en que éste, en su vida cotidiana se apropió de ciertas ideas y las reinterpretó, marcando de un modo en particular su obra fotográfica. Para no hacer una investigación reduccionista, el capítulo siguiente contendrá el marco metodológico que no sólo analizará la técnica fotográfica sino que incluirá cómo lo hace la hermenéutica profunda por medio del análisis formal o discursivo y la interpretación/reinterpretación.

Thompson determina lo siguiente: “Las formas simbólicas que son el objeto de la interpretación son parte de un campo predeterminado: ya están interpretadas por los sujetos que constituyen el mundo sociohistórico, son el objeto de la interpretación “ Así que se debe tener presente al abordar el análisis hermenéutico que se reinterpreta un campo que está preinterpretado, que el conflicto interpretativo es casi característico.

CAPITULO 3

ENRAMADO METODOLÓGICO

El presente capítulo cobra importancia fundamental en esta investigación ya que implica cuestiones de aplicación de técnicas las cuales nos llevarán a aterrizar los conceptos y contextos históricos mencionados en capítulos anteriores. En este descender se analizarán 15 imágenes del libro *Foto Insurrecta*, para ello se presentará una propuesta de herramienta de análisis para detectar a grandes rasgos la ideología y la técnica fotográfica, posteriormente se analizará cada una de las imágenes escogidas desde una perspectiva marxista.

En la tercera fase del análisis de las imágenes, se retomarán los conceptos mencionados en el capítulo I, los cuales abordarán cada forma simbólica y la analizarán tomando en cuenta también los resultados del análisis técnico de la obra y el ideológico. Como hemos indicado anteriormente, el análisis técnico e ideológico no persigue de ningún modo la idea de estudiar a fondo la ideología, sino que busca meramente conocer más acerca de la obra de Moya.

Es pertinente resaltar que la relación existente con los capítulos anteriores y éste ya que no puede quedar de lado, en el presente trabajo, la intención de abordar conceptos filosóficos que Marx usó sobre todo los *Escritos Económicos-Filosóficos*, así como el texto de *Las ideas estéticas de Carlos Marx* de Adolfo Sánchez Vázquez por ello es imprescindible ligar constantemente el contexto histórico de Rodrigo Moya en su etapa como fotoperiodista con las imágenes que se mostrarán más adelante. De no hacer esto se podría velar la intención dialéctica, contextual, histórica e ideológica que para efectos de esta investigación son primordiales.

Para comprender la vida pero, sobre todo, la obra de Rodrigo Moya se recurrirá a una propuesta dialéctica estética basada en el método materialista de Marx

entendido éste como el estudio de la vida económica y social del hombre influenciada por su modo de vida real relacionado con sus sentimientos y pensamientos

Esto ilustra la pretensión que persigue la presente investigación y es menester subrayar que el lado humanista de la teoría marxiana, que busca a un hombre ya no alienado sino poseedor de sus potencialidades creadoras, siendo esto un motor de creación en su vida diaria, la fuerza expresada en el trabajo y éste a diferencia del mecanizado o autómeta es la expresión del ser. Un ejemplo de ello es el fotógrafo que con su mirada y habilidad desarrolladas se convierte en un hombre que se proyecta por medio de su actuar y expresar la realidad.

El capítulo anterior trató el factor histórico de la vida de Moya, sus puntos de vista, sus posiciones ideológicas etc. La hermenéutica profunda de Thompson aplicada al presente trabajo ha cubierto en parte la relación histórica social en este investigación, pero ahora se propondrán herramientas metodológicas para analizar su obra fotográfica de manera marxista.

Metodología cualitativa

El uso del método cualitativo será la base para el desarrollo de los instrumentos de análisis. Esta metodología proviene de las ciencias sociales y se basa en la creación de datos que identifiquen las relaciones sociales que se dan en contextos determinados en las formas simbólicas. Se pretende describir la realidad partiendo de la identificación del origen y características de esas relaciones.

Algunos investigadores se han propuesto analizar las experiencias cotidianas de las personas con el fin de adquirir una interpretación más amplia sobre lo que se está estudiando. La vuelta a la narrativa ha beneficiado a las ciencias sociales profundizando sus investigaciones cualitativas al analizar e interpretar la narrativa de la realidad humana.

O se puede entender también como con el término “investigación cualitativa”; entendemos cualquier tipo de investigación que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos y otros medios de cuantificación. Puede tratarse de investigaciones sobre la vida de la gente, las experiencias vividas, los comportamientos, emociones y sentimientos, así como el funcionamiento organizacional, los movimientos sociales, los fenómenos culturales y la interacción entre naciones”.⁸³

Las características del método cualitativo también construyen diseños de investigación flexibles los cuales toman en cuenta el contexto entendiendo a las personas como seres complejos relacionados por medio de campos de interacción.

Problemática y objetivo de la investigación

La técnica formal de investigación

La presente investigación estará basada en el análisis de contenido, esto por permitirnos cierta proximidad con la realidad. Como herramienta de investigación comprende cierto tipo de procedimientos en el procesamiento de los datos y proporciona el conocimiento, interpretaciones y representaciones de hechos así como una guía para actuar.

También se caracteriza como un método que sistematiza y cuantifica el contenido en la comunicación, extrayendo el significado simbólico de las formas simbólicas.

Este método funcionará para comprar los datos técnicos e ideológicos que contienen las fotografías de Rodrigo Moya, extraer esa información y luego hacerla visible, esto con el fin de comprender ahondar en el conocimiento de las formas simbólicas.

⁸³Strauss Anselm y Corbin Juliet. *Bases de la investigación cualitativa*. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada. Editorial de Universidad de Antioquia, Colombia 2002, pp11-12

Ha sido impresionante encontrar tan pocos textos serios que abordan a la fotografía desde la estética e ideología y más aún de la fotografía periodística, a tal punto que su propia escases obliga a generar la propuesta de análisis de la estética e ideológica la imagen fotoperiodística.

Sin lugar a dudas el terreno del análisis cualitativo queda bastante bien adecuado a la base marxista en la que esta investigación está basada, ya que según Klaus Krippendorff en su libro de *Metodología del análisis de contenido* menciona que el diseño de investigación se deberá adecuar al contexto de donde los datos se están sacando, es decir, que el contexto es primordial en este tipo de investigación. Por ello cada fotografía en un momento del análisis tendrá información de su contexto histórico.

Los pasos básicos que debe incluir el análisis de contenido según José Luis Piñuel Raigada son:

- a) Comunicación que será estudiada.
- b) Categorías que se utilizarán.
- c) Unidades de análisis.
- d) Sistema de recuento o de medida⁸⁴

La selección de imágenes a estudiar retomadas del libro *Foto Insurrecta* son 15 y pertenecen a tres diferentes etapas de la obra del fotógrafo, dichas imágenes serán estudiadas desde tres diferentes ángulos, en primer lugar el aspecto técnico, que nos permitirá saber si hay coincidencias en el estilo fotográfico de Moya, por un lado la forma y por otro el contenido, cuestión que nos mostraría la intencionalidad del autor a la hora de escoger y retratar sus momentos de la realidad.

⁸⁴ *Epistemología, Metodología y Técnicas del Análisis de Contenido*, José Luis Piñuel Raigada. www.ucm.es/info/mdcs/A.Contenido.pdf rescatado el miércoles 24 de octubre 2011

El contenido se estudiará con la propuesta de Thompson en el libro de *Ideología y Cultura Moderna* para identificar si la forma simbólica es ideológica o contestataria.

Los aspectos técnicos e ideológicos se medirán con tablas de frecuencias entre los elementos por categorías, así se determinarán relaciones, asociaciones, y tendencias entre los conceptos. A esto José Luis Piñuel Raigada lo define como análisis de contenido relacional y permite “el esclarecimiento de estructuras de relaciones lógicas entre categorías, para constatar la discriminación o la consistencia de unas sobre otras”⁸⁵

El protocolo será de la siguiente manera:

- Selección de imágenes
- Elaboración de la tabla de operacionalización
- Aplicación de ítems a las propuestas de herramientas para el análisis de la imagen
- Aplicación de tablas a las imágenes
- Creación de datos
- Análisis de datos

Antes de comenzar con el análisis es imprescindible para esta investigación recalcar varios aspectos importantes. En materia de las imágenes, su gama tonal de grises, así como el tamaño en concreto de cada imagen son aproximaciones, es decir, que los trazos de la zona aurea y la ley de tercios son aproximados. Esto se debe a que las imágenes que se extrajeron digitalmente del libro *Foto Insurrecta* no son una copia meramente fiel, sin embargo el investigador trató de que estuvieran lo más apegadas posible a la impresión original.

La tabla de análisis estético se retomó en forma y contenido de dos fuentes diferentes. La primera se obtuvo del libro *La Fotografía Entre la Sumisión y*

⁸⁵ ibid. P. 15

Subversión, de Joan Acosta, el cual elabora en dicha publicación un análisis fenomenológico para estudiar los aspectos expresivos, estéticos y técnicos de variadas imágenes que van desde lo abstracto hasta lo realista. Aunque el trabajo de Acosta es un gran avance en materia de análisis de imagen, sólo tomé los indicadores de su tabla, esto simplemente porque su análisis es un tanto comparativo y engloba muchas técnicas fotográficas diferentes que van del realismo al abstraccionismo, cuestión de la que se detalló en el capítulo I.

Técnica

En el caso de la presente investigación se aborda a la fotografía periodística, por lo cual en materia de técnica se recurrió a la compilación de textos del Centro Activo Freire, dicho compendio llamado *Expresión Fotográfica* maneja diferentes conceptos que se agregaron a la tabla de análisis estético/técnico para dilucidar los patrones repetitivos en la elaboración de imágenes de Moya.

Las definiciones de los ítems de la gráfica técnico/estética son las siguientes:

Tono: La mayoría de los sujetos incluyen numerosos tonos entre el negro y el blanco. La luz, las propiedades reflectoras de los materiales y los colores afectan al intervalo tonal. Las tonalidades pueden cambiar abruptamente o gradualmente.

Escala: Para dar importancia al sujeto es conveniente hacer que parezca mayor en proporción al resto. El fotógrafo puede controlar el tamaño del sujeto en relación a lo demás, variando la distancia entre la cámara y el sujeto

Disposición: el sujeto adquiere importancia según la posición que ocupe en la fotografía, esto es, el lugar que ocupa en relación con las otras unidades que forman la escena y respecto al cuadro real de la fotografía.

Zona aurea: Relación cuantitativa de una parte con el todo ó entre sus partes constitutivas. Tiene como función el equilibrio visual, logrando así estética dentro de la imagen. Para encontrar la zona aurea de la imagen en cualquier formato, se

multiplica el largo de uno de sus lados por .618, trazando una línea imaginaria de extremo a extremo a la altura del resultado es la zona aurea.

Ley de tercios: Se reduce sencillamente a dividir exactamente en tres partes iguales el espacio fotográfico; al colocar los elementos fotográficos en este orden nos genera imágenes más dinámicas, aunque se tiene que ver bien definida la ley de tercios conformada por los mismos.

Ritmo: Los elementos visuales tienden a combinarse espontáneamente en grupos que participan de propiedades preceptuales comunes tales como forma, color, tamaño, esplendor, orientación espacial, etc. Si los elementos de un grupo muestran características repetitivas de orientación, se presenta como ritmo. Consiste en la repetición de líneas y formas.

Textura: Representa las cualidades de superficie de un sujeto. Puede usarse la textura para dar realismo y carácter y hasta puede convertirse en el tema mismo de una fotografía. La calidad de la luz y la dirección de la luz son de capital importancia al reproducir una textura.

Forma: Por lo general la identificación de los objetos depende de ella, y junto a la línea proporciona la estructura principal a la mayoría de las componentes. Es un elemento de dos dimensiones, aunque el intervalo tonal puede aportarle una calidad tridimensionalidad: el volumen, la iluminación puede también romper la forma o, mediante las sombras fundir varias en una.

Encuadre: La forma y la línea pueden emplearse para dirigir la vista hasta el sujeto central. Las formas pueden dirigir la vista simplemente enmarcando el centro de atención: puertas, ventanas, etcétera.

Centro de interés: Es el elemento de la imagen que evita que el ojo del observador la recorra sin reparar en los detalles. Atrae la mirada y la dirige de si mismo al resto de los elementos del encuadre. Desde el punto de vista técnico se entiende como el punto del encuadre donde se enfoca; no obstante, ha pasado

también ha designar el elemento protagonista de la fotografía, esto es, aquel elemento que capta la atención del observador y dirige la mirada al resto de la composición.

Ángulo de toma normal: Es cuando el eje óptico está paralelo con el horizonte, se utiliza para motivos lejanos o de retrato. Mantiene las imágenes bien proporcionadas.

Ángulo de toma en picada: El ángulo del eje óptico es menor en relación con el horizonte.

Contra picada: El eje óptico es mayor en relación con el horizonte, engrandece las cosas y tiene un punto de convergencia lineal.

Exposición media: Es el equilibrio entre las altas luces y las sombras.

Profundidad de campo: Se usa mediante los diafragmas (f) para colocar el objeto principal en algún punto estratégico de la imagen primero, segundo y tercer plano.

Condiciones de luz: Es la cantidad de luz reflejada o emitida por una fuente luminosa.

Sujeto fotográfico: Es el elemento principal, al que se le da primacía, jerarquía y en el cual se debe centrar nuestra atención para que sea correctamente registrado en la placa fotográfica.

Instrumento de investigación

Con el fin de encontrar una guía en cuanto a los términos que se requieren para poder contestar el problema de investigación y confirmar o contradecir la hipótesis se elaboró una tabla de operativización la cual contiene los ítems que se agregaron a las tablas técnica e ideológica. (Ver anexo1)

Cabe resaltar en este punto anterior al análisis de las fotografías que dicho quehacer es sumamente subjetivo y no se pretende en esta investigación elaborar un axioma o principio de generalización, sólo se aborda a las imágenes en cuanto a su contenido, luego de haber producido los datos se proseguirá a analizarlas en su contexto histórico, ya que como nos advierte Thompson; “Que una estrategia dada de construcción simbólica sea ideológica depende de cómo se usa y entiende en circunstancias particulares la forma simbólica así construida por medio de tal estrategia; depende de si la forma simbólica así construida está sirviendo, en tales circunstancias, para sostener o subvertir, para afirmar o socavar, las relaciones de dominación”.⁸⁶

De dicha manera en la tabla técnica se aborda la imagen como tal, no se hace ninguna referencia al contexto de las mismas. A diferencia de ello en la tabla ideológica se abordan los conceptos que Thompson propone para saber si en la forma simbólica se encuentran relaciones de dominación.

Los datos producidos por dicha tabla serán complementados también con su contexto histórico, para así saber si dichas formas simbólicas establecen o sostienen dominación o son sólo formas simbólicas contestatarias. Para saber de ello es de vital importancia contextualizar las imágenes y conocer si fueron publicadas, en dónde y en qué fechas. De ello se ha hablado ya en el capítulo anterior pero con el análisis de los datos se complementará con los contextos correspondientes de cada foto.

Uno de los factores para determinar si una forma simbólica es o no ideológica es la Narrativización. Esto lo menciono ya que las imágenes escogidas en tres diferentes etapas de la obra de Moya son parte de alguna serie de fotografías pero al escoger una muestra de 15 imágenes de diferente etapa este apartado de Narrativización queda para efectos de la tabla excluido. Los detalles de cada imagen se abordarán en la descripción de los datos.

⁸⁶ J.B. Thompson. Ideología y Cultura Moderna. UAM.

Al tener ya los datos se proseguirá al punto quizá más importante, la interpretación de los datos con el aspecto ontológico marxista, es decir, la relación de Rodrigo Moya con su realidad, como ser necesitado y creador, así como la praxis y conceptos estético-marxistas.

Imágenes

La zona aurea se encuentra marcada con las líneas blancas, los entrecruces son los puntos de fuerza. La ley de los tercios se encuentra marcada por las líneas negras y de igual manera los puntos fuertes son los entrecruces.

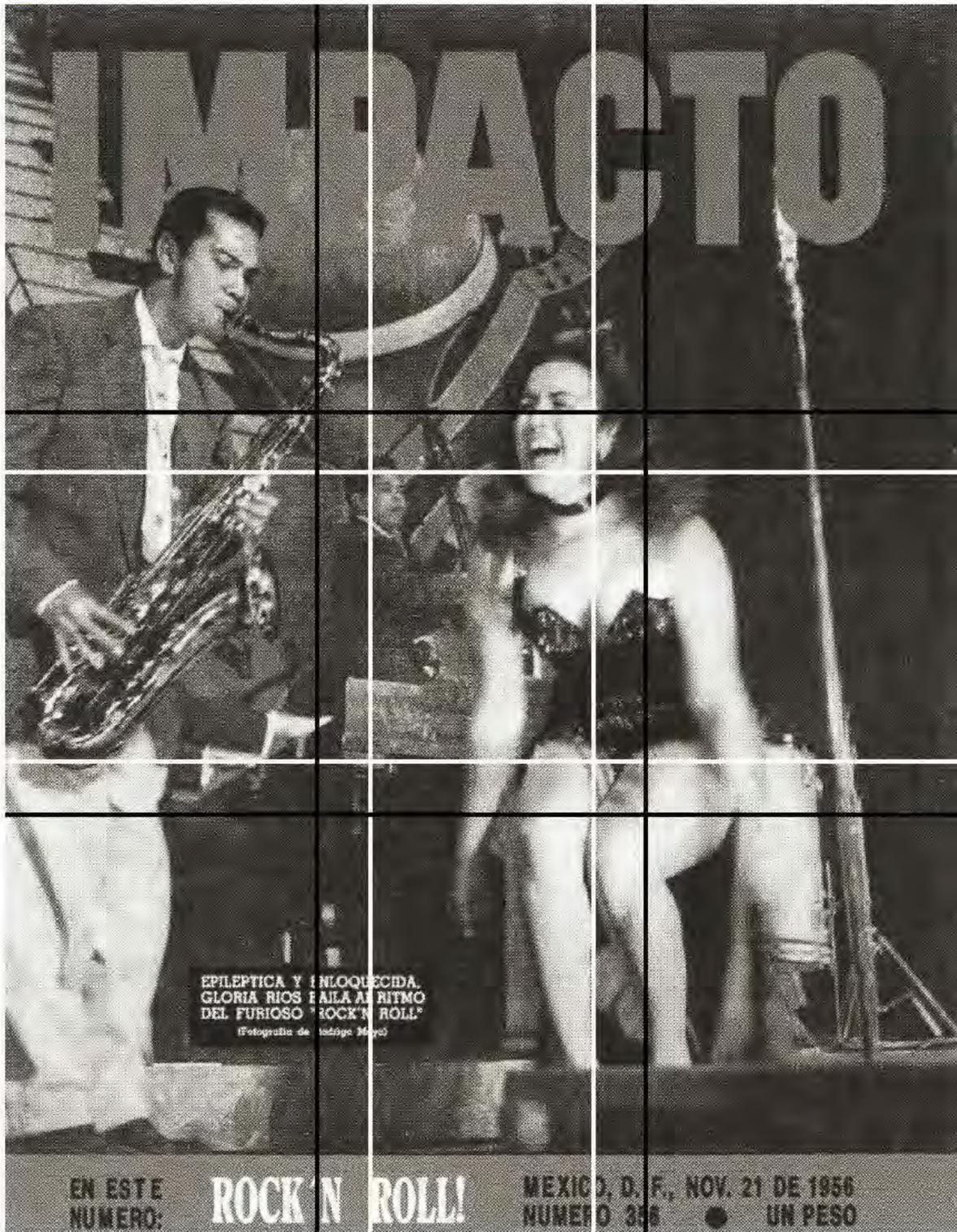


Foto 1: Gloria Ríos bailando Rock'n Roll en el teatro *Iris*. Primera portada de Moya en la revista *Impacto*, núm. 356, 21 de noviembre de 1956.

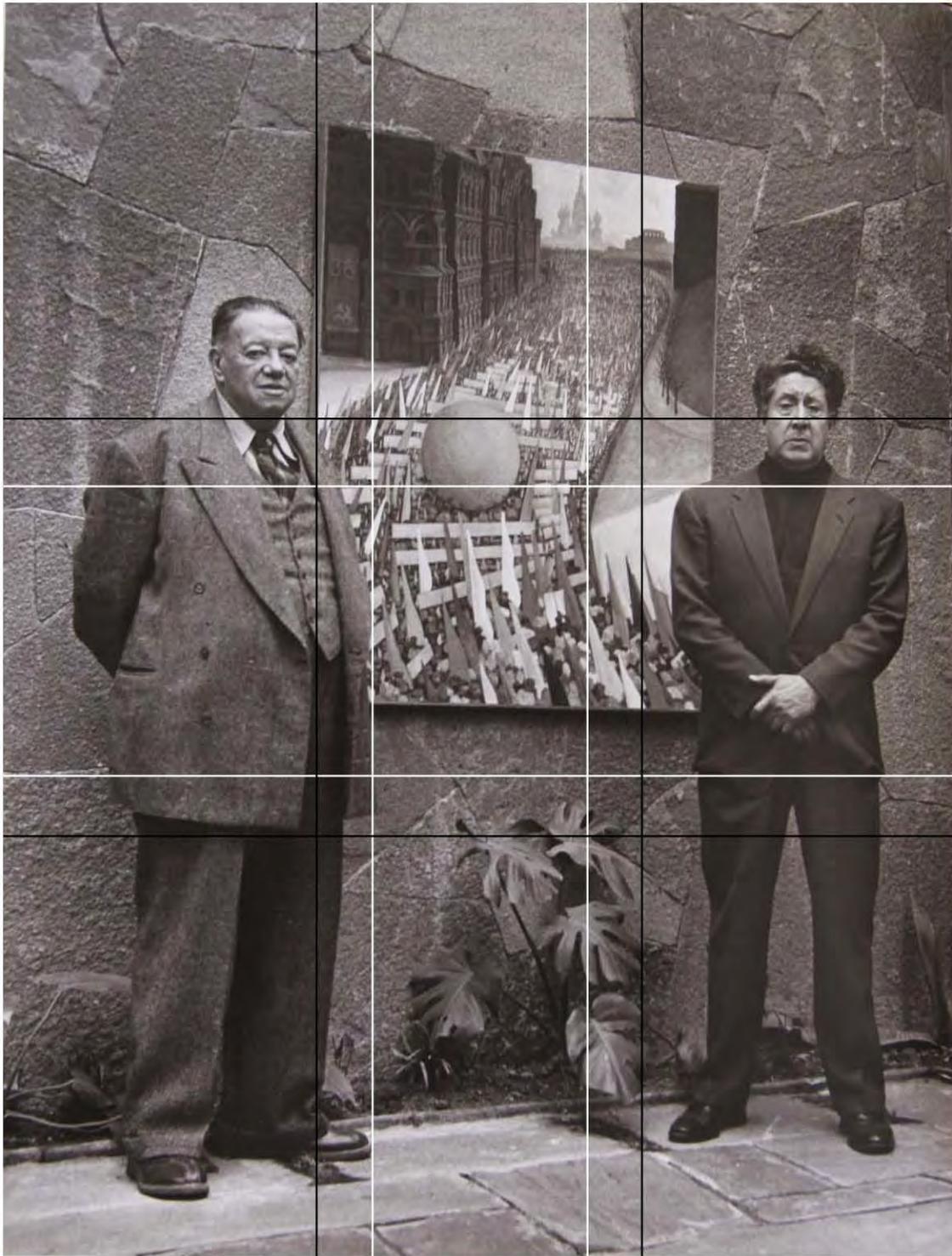


Foto 2: Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros frente al cuadro Primero de Mayo en Moscú, obra de Rivera, D.F. 1957.



Foto 3: México D.F. 1958.



Foto 4: Avenida Juárez, México D.F. 1958 Imagen perteneciente a su serie de fotos del *Otoño del Descontento*, algunas imágenes fueron publicadas en *Impacto*, otras en *Sucesos para Todos* y Moya donó algunas imágenes para los disidentes, las cuales ilustraron carteles de protesta.



Foto 5: Valle del Mezquital Hidalgo 1955. Proyecto encargado por el Programa Integral del Valle del Mezquital.



Foto 6: Región Ixtlera del norte de México. 1966. Perteneciente al fotoreportaje *El Ixtle es hambre* publicado en *Sucesos para todos* en los números 1702 y 1703 el 25 de diciembre de 1965 y el primero de enero de 1966.



Foto 7: Región Ixtlera del Norte de México. 1966.



Foto 8: Región Ixtlera del Norte de México. 1966.



Foto 9: Sierra Falcon Venezuela. 1966. Publicadas en *Sucesos para Todos* en el número 1750 el 10 de diciembre de 1966 al número 1754 del 7 de enero de 1967.



Foto 10: Monumento a la revolución, México D.F. 1958. Imagen perteneciente a su serie de fotos del *Otoño del Descontento*, las cuales, algunas imágenes fueron publicadas en *Impacto*, otras en *Sucesos para Todos* y Moya donó algunas imágenes para los disidentes, las cuales ilustraron carteles de protesta.



Foto 11: Jojutla Morelos 1964.

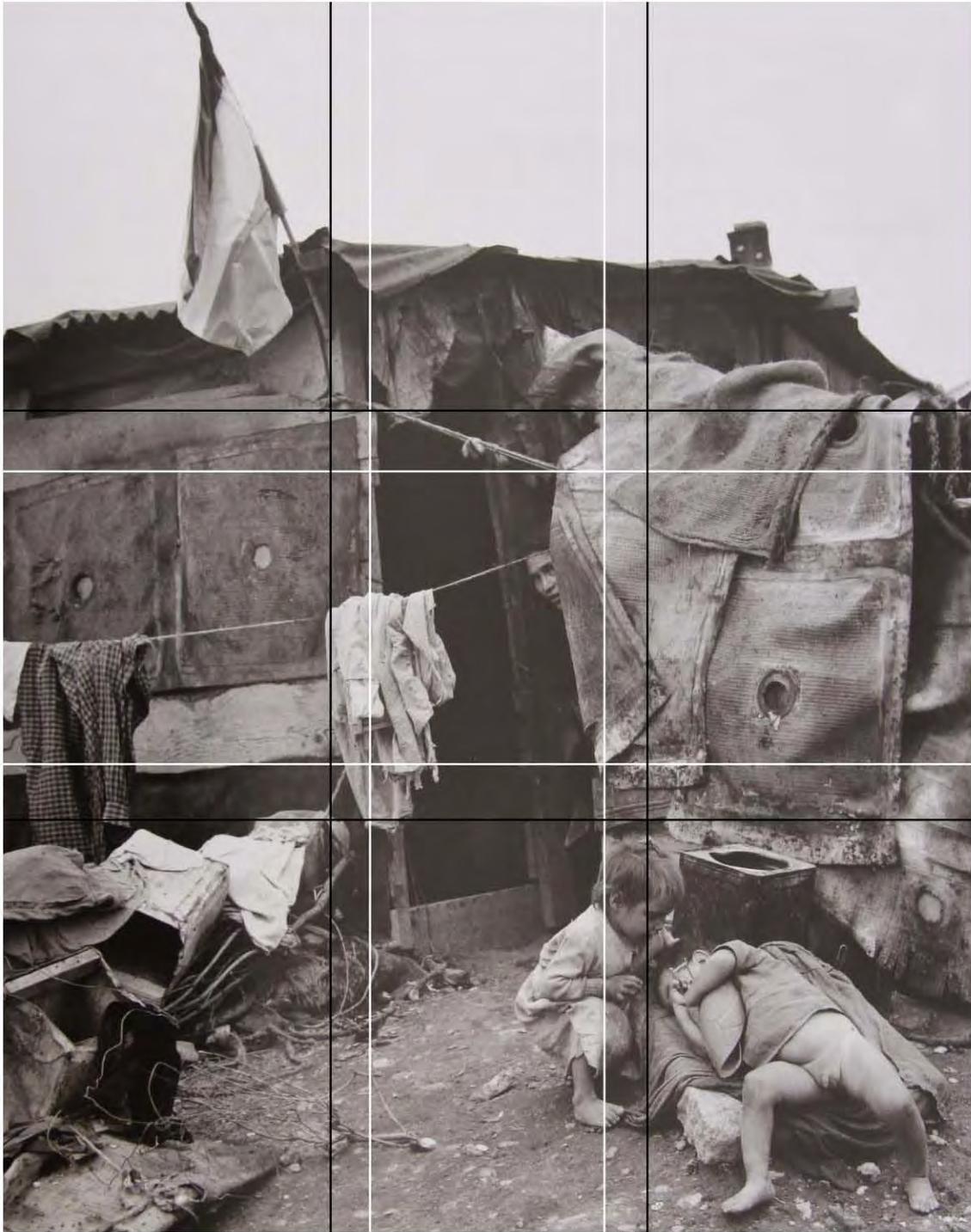


Foto 12: Nezahualc6yotl, Estado de M6xico 1965. Foto perteneciente a la serie de fotos *La casa del Hombre* publicada en *Sucesos para Todos* n6mero 1606 el 11 de febrero de 1964.

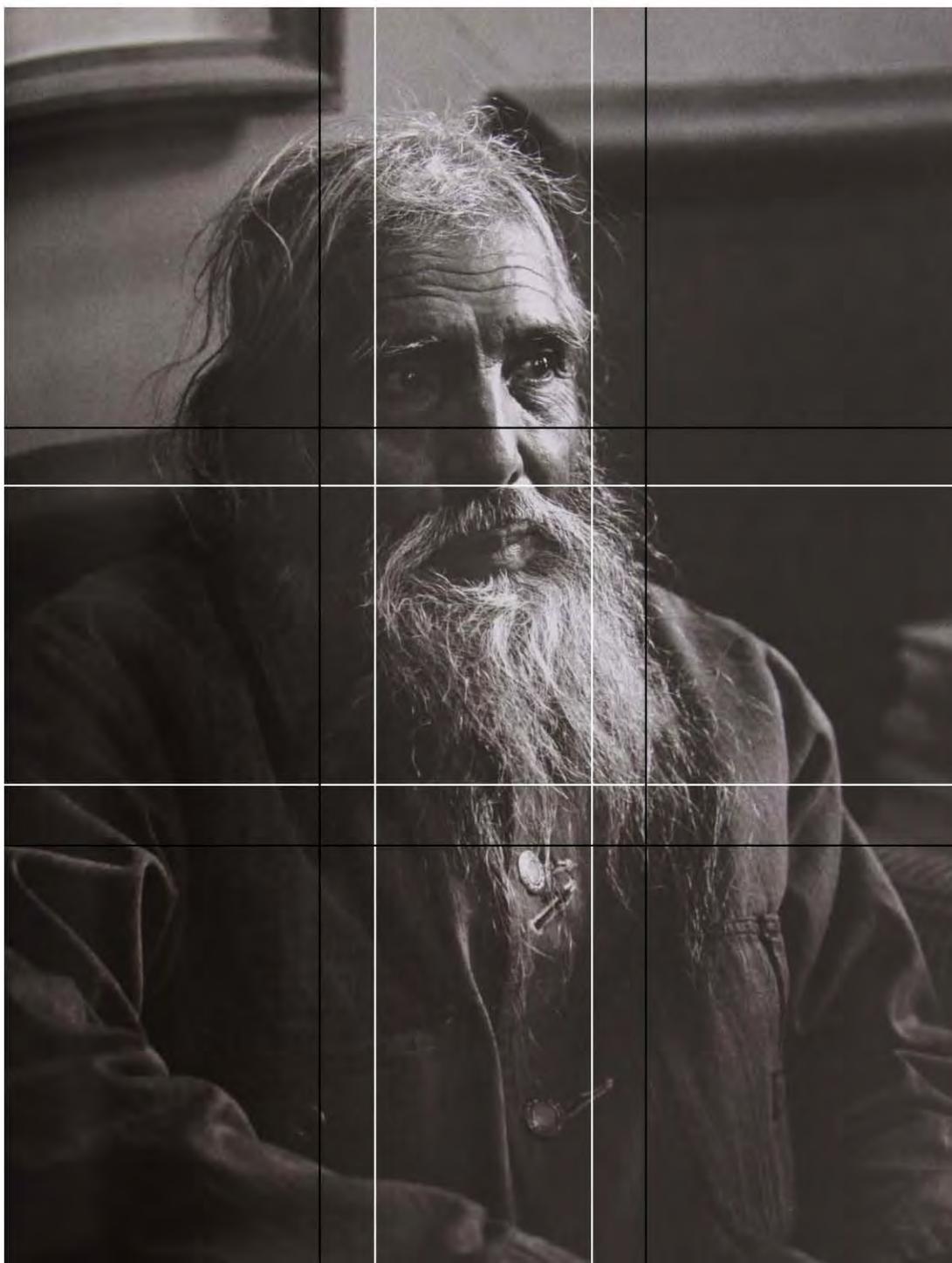


Foto 13: Francisco Goitia, México D.F 1969.

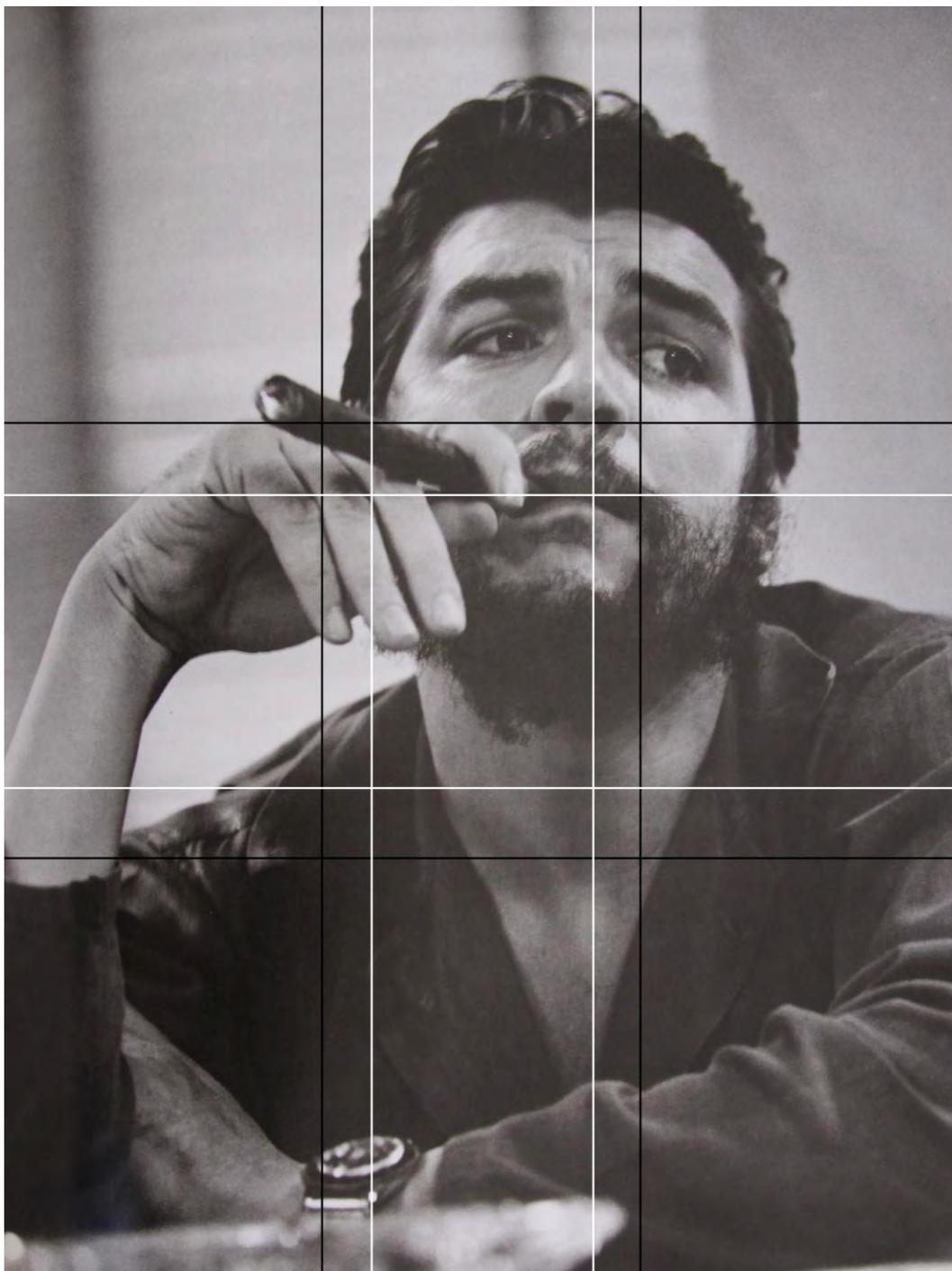


Foto 14: Ernesto Che Guevara, La Habana, Cuba 1964. Moya elaboró álbumes hechos a mano con esta y otras fotografías que le tomó al Che para repartirle a sus amigos de izquierda y obtener fondos contra la lucha en Vietnam. En 1957 Moya costeó la edición en gran formato. El prólogo estuvo a cargo de Carlos Monsiváis.

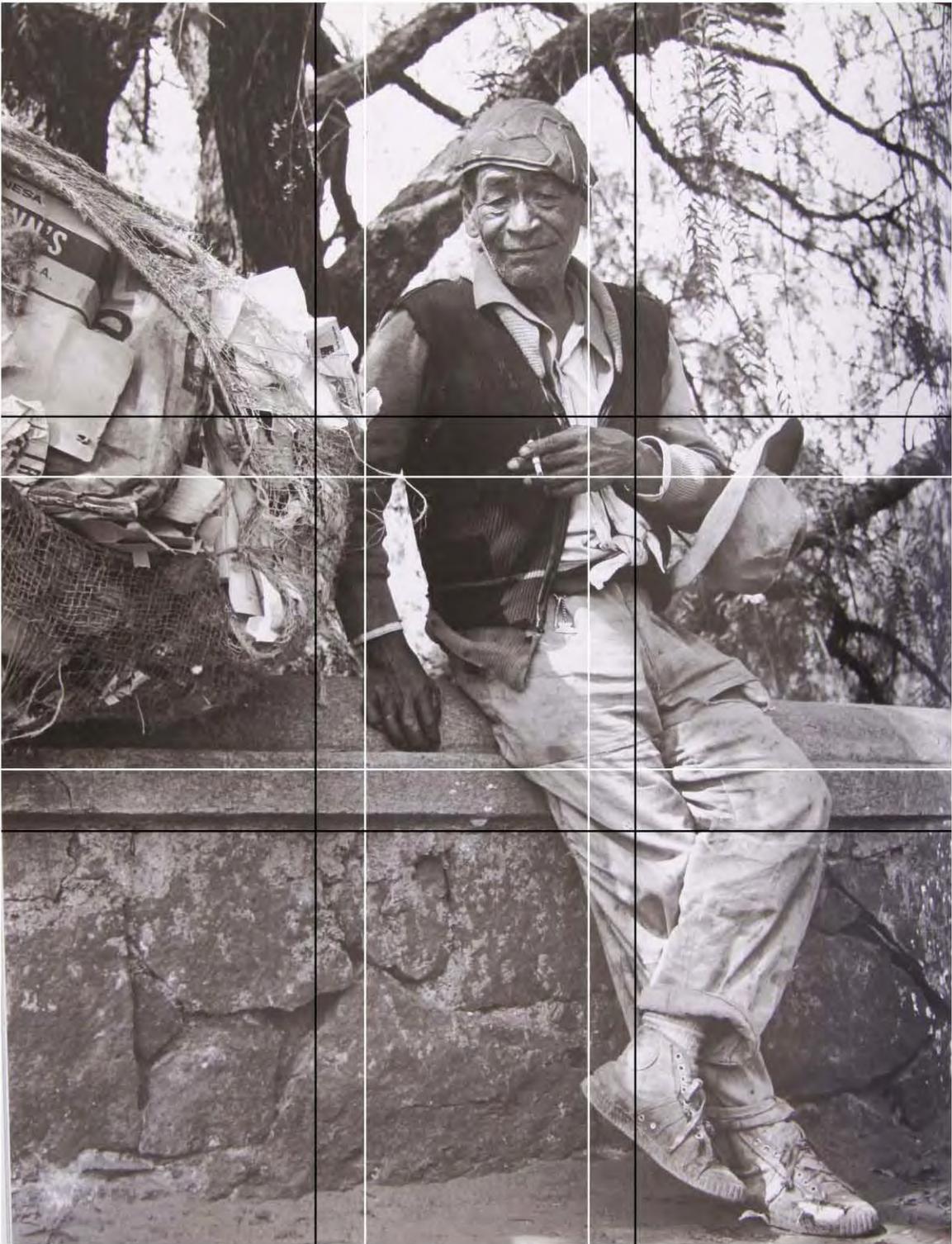


Foto 15: Avenida Virreyes, México D.F. 1963.

TABLA TÉCNICA

Técnica / Estética	Foto1		Foto2		Foto3		Foto4		Foto5		Foto6		Foto7		Foto8		Foto9		Foto10		Foto11		Foto12		Foto13		Foto14		Foto15															
	M	P	N	O	M	P	N	O	M	P	N	O	M	P	N	O	M	P	N	O	M	P	N	O	M	P	N	O	M	P	N	O	M	P	N	O	M	P	N	O				
Tono	X				X				X	X			X				X	X			X	X			X				X				X	X			X	X						
Escala	X					X			X	X			X				X	X			X	X			X	X							X				X	X			X	X		
Disposición	X				X				X				X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		
Zona Aurea	X				X				X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		
Ley de tercios	X				X				X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		
Ritmo	X				X				X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		
Textura	X				X				X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		
Forma	X				X				X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		
Encuadre	X				X				X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		
Centro de Interés	X				X				X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		
Angulo de Toma Normal					X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		
Angulo de Toma en Picada					X				X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		
Contrapicada	X					X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		
Exposición Media	X				X				X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		
Profundidad de Campo	X					X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		
Condiciones de Luz	X				X				X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		
Sujeto Fotográfico	X				X				X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X			X	X		

Nomenclatura
M: Mucho
P: Poco
N: Neutro
O: Nada

TABLA DE ANÁLISIS DE IDEOLÓGICO

<u>Ideología</u>	Foto1	Foto2	Foto3	Foto4	Foto5	Foto6	Foto7	Foto8	Foto9	Foto10	Foto11	Foto12	Foto13	Foto14	Foto15
Legitimación	x	x							x				x	x	
Simulación	x	x													
Unificación	x	x		x					x						
Fragmentación															
Cosificación															
Racionalización															
Universalización	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Narrativización															
Sustitución															
Eufemización															
Sinécdoque			x	x	x	x	x	x	x		x	x			x
Metonimia															
Metáfora															
Estandarización			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x			x
Simbolización de unidad			x		x	x	x	x			x	x			x
Diferenciación															
Expurgación del otro															
Naturalización			x		x	x	x	x			x	x			x
Eternalización	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Forma simbólica contestataria		x									x				

DESCRIPCIÓN DE LOS DATOS

Técnico

La tabla técnica muestra ciertas tendencias de Moya en cuanto a su forma de retratar la realidad. Maneja en la mayoría de las veces una gama tonal de grises que van del negro puro al blanco puro. La ley de tercios es evidente en todas las fotografías y la zona aurea pareciera estar más como resultado casual de la propia ley de tercios, no como técnica intencional, esto por que sólo aparece marcada en las fotografías seis, siete y ocho, además de los retratos, pero estos últimos al estar en un *close up* o *big close up* es forzoso que se atravesase por la zona aurea.

Es también evidente que las formas y juegos de líneas las usa para darle dinamismo a las imágenes, usando este recurso para que la vista recorra la mayoría de la imagen.

En los retratos los maneja contra picada y picada, dándole fuerza o reduciéndosela según el caso. Dos fotografías en lo que esto es muy evidente son la del Che Guevara y la del pintor Goitia.

Las condiciones de luz varían dependiendo de la escena, esto se puede comprender por la misma práctica fotoperiodística la cual depende del clima, no de luz controlada, por lo que también la profundidad de campo es variada, ya que el diafragma (f) se abrirá o cerrará dependiendo de la exposición correcta que marque la cámara o algún exposímetro exterior.

En este punto se puede interpretar con la imágenes de Moya que ordenaba los objetos para darle armonía a la imagen. También jugaba con las texturas y tonos grisáceos para dar volumen a las fotografías.

Es evidente el uso de ángulos con el propósito de dar cierto sentido a algún personaje. Las tomas en su mayoría muestran una exposición correcta, es decir, que hay poco juego de contraluces a excepción de la imagen número seis, lo que puede hacer pensar que Moya siempre le hacía caso a lo que el exposímetro de la cámara le indicaba.

Se puede también llegar a la conclusión de que antes de tomar la foto encuadraba y ordenaba las imágenes con la ley de tercios, esto quizá sea la evidencia más importante para interpretar que Moya buscaba en sus tomas el contenido pero también cierta estética fotográfica.

Ideológico

La tabla de análisis ideológico muestra que en la mayoría de las imágenes las relaciones de dominación se presentan por su mismo carácter fotográfico, es decir, por su naturaleza de ser sólo la imagen de un momento congelado como cierto tipo de eternalización, no se puede saber ni el origen ni el fin del suceso por las propias condiciones de la fotografía. Los conceptos de la tabla de análisis de la Ideología son los propuestos por Thompson⁸⁷ y a este concepto se le comprende como cuando a un fenómeno se le priva de su carácter histórico siendo retratado como permanente e invariable, siempre recurrente. En este sentido la tabla mostró que todas las formas simbólicas estudiadas se presentan como invariables, siendo esto una característica en la fotografía al mostrar los objetos retratados como permanentes.

La universalización aparece en las fotografías escogidas como un patrón que busca cierto interés, éste está reflejado en la pobreza y condiciones miserables de vida y trabajo, como algo de todos. Esta característica se puede observar sobre todo en las últimas 10 imágenes correspondientes a las últimas dos etapas de Moya como fotógrafo, las cuales incluyen temas de gente en condiciones de pobreza. La universalización es entendida como los intereses de algunos

⁸⁷ Ibid.

individuos representados como los intereses de todos por lo tanto, al retratar este tipo de personas se puede comprender que Moya promovía en esta etapa de su obra a una sociedad en condiciones de pobreza, mostrando una postura totalmente opuesta al llamado milagro mexicano, universalizando por medio de sus fotos la idea de una sociedad pobre y rural.

Los temas en las imágenes se legitiman sólo en cinco, las dos primeras, la número 9, 13 y 14. Los personajes muestran bases carismáticas basadas en un personaje que ejerce visualmente la autoridad. La legitimación muestra las relaciones de dominación como justas y dignas, en Moya se observan lo que Thompson llama como bases carismáticas, las cuales representan el carácter excepcional de una persona que ejerce el poder. Gloria Ríos, la bailarina conocida por ser de las primeras mujeres que bailaba Rock and Roll, mostrando su alegría y estilos de vestir. Siqueiros y Rivera en la presentación del cuadro *Primero de Mayo* en Moscú, con actitud seria, siendo en aquel entonces los principales íconos de la pintura muralista, personajes que impusieron el estilo muralista ideológicamente cargado.

Por otro lado están los guerrilleros venezolanos en la foto nueve, portando sus armas, serios, en medio de la selva, como un grupo que luchaba en contra del sistema político y económico de Venezuela, se presentan a pesar de las condiciones en las que vive un guerrillero como guerreros con ropa limpia, armas de alto calibre, posando dignamente y con expresión fuerte a la cámara. El retrato de Goitia, mostrando un semblante tranquilo, atento, siendo él un pintor que estaba fuera de las vanguardias oficiales de la época, un artista disidente después de todo, un pintor retratado con el rostro lleno de canosos cabellos y desordenadas barbas pero con un rostro digno.

El comandante Che Guevara muestra una postura y rostro de seguridad, dignidad y si tomáramos su contexto histórico social el concepto justicia sería una constante en su vida. Observando la fotografía se percibe a un personaje con gran carisma y

que históricamente representa la lucha por la dignidad y la justicia latinoamericana.

La simulación visible también en las dos primeras imágenes oculta la relación de poder que se establece entre los personajes de la misma, es decir, Rivera y Siqueiros aparecen juntos siendo que en el año en que se llevó a cabo el retrato ellos tenían diferencias de carácter ideológico. Este concepto nos habla de cuando las relaciones de poder están ocultas, o son negadas o disimuladas, desviando la atención de los verdaderos procesos existentes. Rivera y Siqueiros a pesar de haber tenido un cisma, se retaron para hacerle pensar a la sociedad que su relación seguía sin problemas. Gloria Ríos representaba a la música y ritmos estadounidenses, la relación de esta mujer con la juventud de aquella época sería definitiva no sólo para ellos sino para la música de las décadas de los 50 y 60.

La unificación aparece como unificando a personas en un grupo, sin mostrar las diferencias que puedan tener. Es parecido a la simulación pero, en este caso, la fotografía que más lo evidencia es la número cuatro en donde los disidentes aparecen juntos, protestando y no se diferencia el uno del otro, aparecen como un grupo con un mismo propósito. Esta construcción se ubica en el plano simbólico formando una unidad que ubica a individuos sin tomar en cuenta sus diferencias. Nuevamente el ejemplo de Siqueiros y Rivera se hace visible, también el de Gloria Ríos pero en este caso es por su posición respecto de los músicos, siendo un grupo unido por la música pero no muestra claramente las divisiones desde económicas hasta ideológicas; la estrella era Gloria Ríos, no los músicos.

Los disidentes de la fotografía cuatro se muestran como un conjunto manifestando descontento y a algunos personajes aventando objetos, este grupo a pesar de protestar por lo mismo no puede ser totalmente homogéneo, Moya presenta a los disidentes como seres iguales, en esta fotografía es un tanto difícil encontrar diferencias entre un sujeto y otro, todos resultan muy homogéneos.

La sinécdoque se muestra como una constante en el tema de Moya, como si la pobreza representara el todo de México, son la mayoría de las imágenes que

muestran o pobreza o a disidentes. Este término nos habla de la representación de una parte como el todo y el todo como una sola parte. Esto es una estandarización que se completa con la aceptación de la disidencia y discordancia en contra del gobierno, esto visto como algo aceptable y común.

En términos generales, la mayoría de las fotografías de Moya presentan sinécdoque, ya que el tema muestra una parte de la sociedad mexicana mostrada como una totalidad. La sinécdoque se ve también complementada por el término de simbolización de la unidad, el cual se hace presente en la forma simbólica al mostrar cierto tipo de elementos repetitivos como la ropa sucia, raída o vieja de las personas que se muestran en algunas fotos. De igual manera se muestra como un estado natural la disidencia y pobreza, como algo común. Moya fotografía unidades simbólicas que hace que los grupos en la pobreza sean parecidos.

Thompson ampliando el término de ideología de Marx y Mannheim lo concreta como las maneras donde las formas simbólicas se intersectan con las relaciones de poder. Al haber tomado la propuesta para identificar la ideología en las formas simbólicas de este primer autor, podemos llegar a la conclusión de que en la mayoría de las fotografías seleccionadas se presenta claramente la ideología de Moya.

Las formas simbólicas según Thompson se diferencian de las formas contestatarias sólo si éstas primeras son usadas para mantener las relaciones de poder. Esto se puede aplicar en relación a las fotografías de Moya como las que fueron impresas en algún medio y las que no. Por ejemplo, la tabla de análisis ideológico muestra que sólo dos fotografías son formas simbólicas contestatarias, ya que no fueron impresas en su momento y sólo hasta la impresión de *Foto Insurrecta*, la fotografía número dos y once. De ahí en fuera las demás imágenes jugaron un papel de una forma u otra para mantener y promover un cierto tipo de ideología.

Concepción estético marxista

Según Sánchez Vázquez, Marx en este texto está en busca de lo humano perdido, y la estética se convierte en un reducto de la verdadera existencia humana, de la existencia como esfera esencial.

Marx pone en evidencia que todo lo que el hombre ha perdido con el trabajo enajenado, y hace énfasis de lo que puede lograr en una sociedad comunista donde rijan relaciones verdaderamente humanas, desalienadas.

Siendo esto, Marx toma a la praxis como la actividad creadora, dicha actividad está fundada en la conciencia y existencia del hombre. El trabajo que aparece en la sociedad capitalista como alienado se muestra en el trabajo artístico como una expresión de ser en sí, como la objetivación de un ser social que transfigura la realidad y la proyecta con su propia forma de concebir su mundo social, histórico, simbólico.

La obra de Moya al reflejar aspectos técnicos, estéticos, ideológicos (incluyendo la relación del hombre con la realidad) está llevando a cabo un trabajo creador. Es importante retomar el término de la *Doble cámara*, el cual Moya creó para diferenciar su obra libre de la obra que le era encargada. Este lado de la obra de Moya es el que vislumbra la prolongación objetivada del fotógrafo. Se despliega la creación del humano por medio de objetos humanizados de su propia naturaleza social.

Esta *Doble Cámara* aparece como extensión de la potencia subjetiva de Moya, ya que muestra su afirmación y expresión como ser social. Sánchez Vázquez define también la relación estética con el hombre como instrumento que “satisface la

necesidad de expresión y afirmación que no puede satisfacer o satisface de forma limitada en otras relaciones con el mundo”⁸⁸.

Tomando en cuenta las fotografías de Moya como estéticas se pueden comprender como objetos que se convierten en sujeto cuya expresión objetivada rebasa el marco de la subjetividad sobreviviendo a su creador y fijada en el objeto que a su vez puede ser compartida por otros sujetos.

En este punto podemos interpretar que algunas fotografías de Moya son estéticas y que cumplen como trabajo creador los preceptos marxistas de expresión y objetivación que llevan a la obra a ir más allá del propio creador.

Análisis

Foto 1 Gloria Ríos bailando Rock’n Roll en el teatro *Iris*. 1956.

La interpretación marxista muestra que al ser Moya, aún muy joven y proyectar en pocas ocasiones su realización humana en esta primera etapa analizada, la *Doble cámara* es un recurso apenas visto.

La elaboración de su trabajo como un factor que lo realizara como humano creador no estaba completo, y en el caso de esta imagen se puede interpretar que fue un encargo para el cual no hubo ningún proceso de objetivación estético.

Es, por lo tanto, un producto para las masas, una forma simbólica en búsqueda de entretener a un público carente de criterios estéticos, la realización de esta fotografía juega en el rol de *La doble cámara* donde Moya vende su tiempo y trabajo por un salario para subsistir. Sólo busca un retrato de la realidad, es una figura simbólica pobre, alienante, que esconde en un aparentemente baile simple toda una ideología y pensamiento estadounidense que se propaga por medio de un medio masivo de comunicación. El claroscuro de *La doble cámara* enriquece la obra y la concepción e interpretación artística del fotoperiodismo.

⁸⁸ *ibid*1. P. 52

Éste en definitiva no es un objeto por el cual Moya haya potencializado sus habilidades creadoras para proyectarse, interpretar y transfigurar la realidad, aunque el proceso de tomar la foto con cierta técnica, revelar el rollo, imprimirla y entregarla al editor es un trabajo, no se busca en el la impresión de la esencia, ni siquiera la proyección de la propia ideología de Moya sino que corresponde fundamentalmente a una orden de trabajo que le fue impuesta y que éste realizó sin haber logrado una toma técnicamente destacada.

El arte requiere el descubrimiento del ser humano, su esencia, evidentemente en esta primera imagen sólo tenemos un producto para alienar más al hombre masa.

Foto 2 Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros posando frente al cuadro *Primero de Mayo en Moscú*. Ciudad de México 1957

En esta primera etapa que va de 1955 a 1959 Moya cubre los temas de la vida nacional y por casualidad algunos de esos asuntos coinciden con sucesos ligados al Partido Comunista de México, al cual en 1961 se une como militante.

A pesar de existir estos aspectos ideológicos, esta imagen no fue publicada en el tiempo en la que fue tomada. La tabla propuesta la ubica como una forma contestataria.

La realización humana se puede abordar en esta imagen como un encuentro con el mundo de izquierda en esta primera parte de la obra del fotógrafo. Esta ocasión, Moya no es mandado por ninguna publicación sino por una invitación; se puede interpretar que Moya acepta hacer la sesión de fotos por gusto, por esta aproximación a lo que su demás obra proyectaría. Se puede considerar que el tema ayuda a Moya a formar su ideología aún en construcción.

La imagen tiene características ideológicas a pesar de no haber sido publicada, por lo que es categorizada como una forma simbólica contestataria. Tiene elementos técnicos-estéticos y en el contexto se aprecia la realización personal de

Moya al ser un encargo fuera de cualquier publicación que tratara de imponer la ideología de su editorial. Moya retrata a ambos pintores por interés propio.

Esta forma simbólica corresponde, pues, al lado de *La doble cámara*, en donde el fotógrafo recurre al lugar para retratar a estos dos egregios pintores por una invitación sí, pero la decisión de cubrir el evento sin publicar luego la obra habla del interés que tenía por capturar la imagen de estos dos hombres sin importarle una paga.

En el análisis estético marxista y a pesar de ser advertidos por Sánchez Vázquez de no mezclar la ideología con la estética es, en este punto, con esta imagen y con este fotógrafo importante destacar. Esto porque a estas alturas del análisis es claro que Luis Rodrigo Moya Moreno es un hombre con una ideología de izquierda muy marcada.

El análisis estético marxista de cada obra y cada autor requiere del contexto humano del artista al que se estudia, por ello el análisis debe variar, depende de cada artista y su vida, así como su relación con su contexto socio histórico para abordar el estudio de su obra, habrá por ejemplo artistas que no tengan intención reflejar alguna ideología, pero en este caso es un aspecto evidente y para contextualizar y comprender más su relación con el mundo es necesario abordarlo.

Se comprende esta forma simbólica como un objeto que Rodrigo Moya crea para transfigurar su realidad, lo que se obtiene de ello es una imagen con ciertas características técnicas de las cuales se habló anteriormente, y presenta a dos sujetos que en México y el mundo fueron reconocidos por su arte. Luego este objeto se queda en un archivo el cual luego de décadas se da a conocer. Este objeto o forma simbólica crea un puente entre el momento en que fue creado y nuestra realidad, este puente satisface la necesidad de un público que luego de años ha ido creciendo, un público interesado tanto en estos dos conspicuos pintores como en el creador de la obra.

La forma simbólica cumple el papel de producción, consumo, goce y creación de un público a lo largo de años. Trasciende en el tiempo y perdura, así como muestra una parte no sólo de dos pintores, sino de una época y la ideología tanto de Siqueiros, como de Diego y Moya. El cuadro detrás representa el desfile que se celebra año con año en Rusia el día del trabajador, aspecto que también contiene una carga ideológica, la cual y es pertinente decirlo no es el único aspecto importante, es parte de la obra misma.

Es por ello que como esta fotografía contiene perdurabilidad a través del tiempo, no fue publicada por lo cual queda fuera del marco de la plusvalía de la obra en el mercado capitalista (por lo menos hasta la impresión de *Foto Insurrecta*), es una ventana comunicativa que nos muestra una época de la cual Moya fue partícipe como miembro activo del partido comunista, como fotógrafo de este evento en donde los dos pintores se encuentran a pesar de su rivalidad.

Estos aspectos muestran un profundo contenido ideológico que repercute a través del tiempo y es expresión auténtica de la nación y el mundo del muralismo, rebasando así la sublimación o exaltación de la “belleza”, mostrando una realidad rica y compleja. Apresa el ser de los personajes, del fotógrafo y la esencia de una época, así que se considera estética.

Un aspecto criticable, (pues se trata de ser lo más “objetivo” posible en el análisis de la obra) es que la toma presenta un retrato con el cual la ley de tercios se hace muy evidente, dándole simplicidad a la imagen, mostrando falta de ingenio en la búsqueda de una perspectiva más interesante. Es obvio que la imagen cobra importancia estética más por los personajes que contiene que por lo bella o compleja que resulta la toma.

Foto 3: México D.F. 1958.

Esta imagen fue tomada por Moya como resultado de *La doble cámara*; luego de 11 años por fin fue publicada en el libro *México*, el cual junto a Salvador Novo

publicó la editorial catalana *Destino*. Pensado como una guía para turistas que visitaran México en las Olimpiadas de 1968.

El libro de 571 páginas muestra la contradictoria mirada de la realidad que tenía tanto el fotógrafo como el poeta. Novo en su texto describe a un México moderno, en desarrollo y hasta cierto punto idealista, comparando a México desde la primera página del texto con Madrid, París, Roma, Nueva York y Tokio.

Moya muestra en sus fotografías una gran variedad de temas, lugares, sitios arqueológicos, conventos, escuelas, y demás zonas de interés turístico, pero además incluye fotografías de pepenadores, vecindades, indígenas, ancianos, camoteros, panaderos, etc., en fin, más de cuatro centenares de fotografías que ilustran dicha publicación.

Esta contradicción entre el texto de Novo y las imágenes de Moya llevan al poeta a tratar de censurar muchas imágenes, cosa que no sucedió. Este choque de percepciones del mundo o ideologías ilustra perfectamente la mirada de Moya, su identificación con el tema social de pobreza.

En esta tercera fotografía y en algunas de las siguientes se contiene lo que Sánchez Vázquez se refiere como arte popular, el cual “es un arte universal que no se contenta con la forma bella y que, fundido con esta, ofrece el rico y profundo contenido ideológico que corresponde a las aspiraciones y esperanzas que un pueblo en un fase histórica de su desenvolvimiento. Un arte que es, por ello “viento del pueblo”, su palabra viva”.⁸⁹

Este objeto simbólico, mostrado al mundo en forma de una guía turística para extranjeros que visitarían a México con el propósito de las Olimpiadas de 1968 resulta estética. Por un lado corresponde a los paseos donde Moya objetivaba su ser, capturaba momentos que le eran de interés propio en un principio y luego se imprimió en un libro que a pesar de tener un texto de un poeta idealista, muestra la realidad transfigurada en una fotografía del contexto histórico de un país.

⁸⁹ Íbid1. P.271

Tanto el choque de ideologías entre el fotógrafo y el poeta como el choque producido por el capitalismo entre una indígena y un aparador lleno de joyas, es una expresión que representa perfectamente los estragos del sistema económico, esta postura ideológica profunda y basta llega a objetivarse y a mostrarse a un público internacional, trascendiendo al autor. Sirve a la verdad mostrando un aspecto del ser humano, la pobreza en contradicción con la riqueza.

Este acercamiento a la realidad muestra la visión del mundo de Moya, su tiempo, la significación social de la indígena enriquece la forma simbólica, muestra claramente una realidad que para Moya era necesario mostrar, resaltando lo que en realidad es para él.

Foto 4: Avenida Juárez, México D.F. 1958

Esta forma simbólica a pesar de que no presenta características particularmente “bellas” es producto de *La doble cámara*, como se habló en el capítulo dos, pertenece al *Otoño del descontento*.

Un rasgo importante para abordar esta obra es que Rodrigo Moya al objetivarse en este movimiento disidente se colocaba del lado de los manifestantes y no del lado de los policías, esto por una cuestión ética.

La forma simbólica está configurada por la objetivación de Moya en un primer término, en un segundo plano se pone de lado de la verdad, mostrando una realidad de lucha de poderes entre ciertos sindicatos y el gobierno, lo que resulta una ventana o puente a esa época, además de ser parte de las fotografías que Moya regalaba a disidentes para la creación de carteles y panfletos además de haber sido publicadas en las revistas *Impacto* y en *Sucesos para Todos*.

Es notable que como objeto simbólico que transfigura la realidad tiene como propósito un fin ideológico, de establecer la idea de disidencia, revolución etc., además de ser un producto para las masas.

En una primera instancia esta forma simbólica cumple varios aspectos importantes de una obra de arte, pero a final de cuentas es consumida por un público en su momento de publicación que no tiene tal cual un goce estético o artístico. Es utilizada como objeto para mantener la hegemonía de una idea. Está más en relación con el concepto de la praxis, de la creación de una forma simbólica para promover un cambio social.

Esta forma simbólica en la publicación de *Foto Insurrecta* cobra otro tipo de sentido, ya que no se está usando como instrumento ideologizante, sino como puente a esa época, lo cual convierte a esta imagen en estética, ya que cumple funciones de objetivación, y con el paso del tiempo y la segunda reimpresión trasciende a la ideología con la que fue hecha, dándole un sentido histórico.

Cobraría sentido estético sólo si se contextualiza desde su creación hasta su consumo posterior por el público observador de *Foto Insurrecta*, si no tiene un sentido práctico y meramente ideológico, además de ser una toma fotográfica en términos generales simple, sin ángulos ni juegos de perspectiva interesantes.

Foto 5: Valle del Mezquital, Hidalgo, 1955. Proyecto encargado por el Programa Integral del Valle del Mezquital.

Esta imagen cobra el sentido estético por varias razones que hasta ahora son un tanto evidentes y que corresponden en primer lugar a la objetivación de Moya, que a pesar de haber sido contratado para elaborar dichas imágenes están ligadas a su propósito general, el cual es como se puede observar hasta ahora, reflejar un contexto histórico social de pobreza.

El personaje infante Ñañú que se presenta en la fotografía es la antípoda del milagro mexicano, es una forma simbólica que está al servicio de la verdad, transfigura una realidad desoladora, otro síntoma del sistema económico. Resulta evidente notar el contenido emocional en la foto, el cual objetiva a Moya, le permite por medio de esta forma simbólica usar cierta emoción con el rostro del niño, su expresión.

Al trascender a la figura retratada, objetivarse a sí mismo, pone en evidencia el mundo de la pobreza humana, del contraste entre el discurso político y la realidad campesina. A diferencia de la anterior, esta imagen presenta por sí sola un contenido fuerte, que a simple vista se puede apreciar, y que su contexto arroja la esencia del ser en la pobreza, la desigualdad, una forma simbólica que a pesar de contener una fuerte carga ideológica resulta emocionalmente conmovedora y definitivamente estética.

Foto 6: Región ixtlera del norte de México. 1966.

Foto 7: Región ixtlera del Norte de México. 1966.

Foto 8: Región ixtlera del Norte de México. 1966.

Este trío de fotografías a pesar de presentar sujetos y objetos diferentes, pertenecen al mismo proyecto fotográfico de Moya, se publicaron en la revista *Sucesos para todos*, lo cual las ubica como formas simbólicas para establecer un cierto tipo de hegemonía, aunque no se aprecia un contenido enajenante, sino al servicio de la verdad mostrando al ser y su contexto de pobreza.

Este trío de objetos que transfiguran la realidad, objetivan las fuerzas creadoras de Moya en formas simbólicas ricas en contenido, mostrando la esencia del ser, creando un público que si bien en un primer consumo simbólico resulta difícil pensar el goce artístico, sí es evidente la realización el autor. Sin embargo están cargadas de un fuerte contenido emocional, resultan claramente estéticas.

Son también ideológicas y prácticas, denunciando la realidad sórdida de esa gente transfigurada y buscando por medio de su impresión y divulgación un cambio, es decir, que la praxis se encuentra implícita.

Estas tres imágenes cobran un sentido altamente estético por resultar una objetivación que Moya realizó cargando de significación humana fotografías que muestran escenas de pobreza y que a pesar de ello muestran un alto grado de belleza, de esencia humana, del ser objetivado.

A diferencia de la fotografía número uno y cuatro, estas tres fotografías exponen un mayor juego con cuestiones técnicas y sensibles en cuestiones de realización fotográfica, sin mencionar el contexto en el que se obtuvieron. En las tres diferentes etapas en las que la presente investigación se dividió la obra de Moya 1955-1959, 1960-1964 y 1965-1968, es claro el avance en cuanto estilización de la imagen y profundidad del contexto se refiere.

Las imágenes planas y contextos enajenantes como son algunas fotografías sensacionalistas para hombres masa que pertenecen a su primera etapa son muy diferentes con estas tres fotografías que muestran una mirada más afinada, además de reflejar una sórdida realidad de la cual se abordaba en muy pocos medios de comunicación masiva de aquellos años.

Foto 9: Sierra Falcon Venezuela. 1966.

Foto 10: Monumento a la revolución, México D.F. 1958.

La interpretación de estas dos fotografías es muy parecida a la número cuatro, se trata de una formas simbólicas que presenta muy evidentemente rasgos relacionados a conceptos como praxis, objetivación, y contiene una fuerte carga ideológica, sobre todo por su contexto, ya que fueron publicadas en *Sucesos para Todos*.

Este tipo de formas simbólicas cobran un sentido estético al trascender sobre su propia ideología, sobre el tiempo y su autor.

A diferencia de la imagen número cuatro, podemos observar en la primera una carga emocional, pero a grandes rasgos se busca estar al servicio de la ideología, de transfigurar la realidad con un propósito de cambio, de praxis.

También denuncian realidades sociales que por ejemplo en el caso de las guerrillas van en contra de la ideología y discurso político, en definitiva buscan el cambio o concientización social, son formas simbólicas prácticas.

Sin embargo, en la imagen nueve a diferencia de la fotografía cuatro, resulta el contexto de vida de Moya un punto más profundo, ya que se internó en la Sierra venezolana para poder tomar dichas fotografías, cuestión que no resulta fácil, ya que ni introducirse ni sobrevivir en condiciones selváticas es sencillo. Es clara la realización como humano, a lo que Marx llamaba pasión, es decir la fuerza con la que el humano busca su objeto. Esta imagen más que mostrar una toma bella muestra una ventana a ese mundo de revuelta guerrillera.

Es en estas alturas de la investigación, obvia la inclusión del contexto en el análisis marxista para conocer qué tanto el ser humano se relaciona con la realidad y la transfigura en la búsqueda de su realización, esta por medio de un trabajo creador.

Estas dos formas simbólicas muestran más claramente las intenciones del autor en su trabajo, en su realización como humano. En el caso de la imagen diez, existe un mayor juego con los tamaños y la nube de humo, la creación y orden en la imagen resulta más placentera e interesante que la nueve, en al cual el retrato grupal en contrapicada no es tan interesante.

Las interpretaciones en las formas simbólicas son complejas, por ello, el contexto histórico social nos brinda la oportunidad de llevar a cabo una interpretación más congruente con el autor de la obra, ya que la estética depende no sólo de la objetivación del autor, sino de la profundidad de la forma simbólica y de su trascendencia, de qué tanto humaniza la realidad.

Foto 11: Jojutla, Morelos, 1964.

Esta imagen contiene notables características que la ubican como estética, por un lado no fue impresa hasta *Foto Insurrecta*, y fue tomada en el trabajo libre de Moya. Contiene un contexto histórico del trabajo, objetivando Moya su ser por medio de la forma simbólica que además, humaniza la forma de trabajo campesino, la transfigura y la muestra estéticamente.

No existe mucha información respecto al contexto de esta imagen, pero resulta evidente el alto contenido simbólico que la fotografía muestra al representar a un trabajador objetivándose por medio de su trabajo. Mostrando un sentido universal, muestra la esencia del trabajo en el campo, de la realización de las actividades creadoras tanto del campesino como del fotógrafo.

Foto 12: Nezahualcóyotl, Estado de México, 1965. Foto perteneciente a la serie de fotos *La casa del Hombre* publicada en *Sucesos para Todos*, número 1606 el 11 de febrero de 1964.

La carga simbólica contenida en esta fotografía es muy profunda, es representativa de la doble cámara, como hemos visto cumple la función de realización del autor, y además de trascender en el tiempo contiene elementos muy fuertes.

Representa totalmente el opuesto del *Milagro mexicano*, muestra la esencia de la gente en pobreza extrema, de niños en su contexto de desolación y desigualdad económica.

Es la realidad escondida, la que Moya transfigura en fotografía para ser mostrada al servicio de su verdad, de la realidad humana. Contienen además de esta carga emocional de desigualdad cierta intencionalidad de indignación, de paradójica existencia, de producto de un sistema económico que esclaviza y confina a los humanos.

Es sumamente estética, y busca la praxis artística, que a pesar de no poder hacer una completa revolución con una forma simbólica, ayuda a que este cambio se dé. El arte como práctica de cambio social.

Foto 13: Francisco Goitia, México, D.F. 1969.

Este pintor zacatecano, unas semanas después de haber sido retratado por Moya fallece; en el sepelio también es Rodrigo el encargado de cubrir el evento luctuoso.

Resulta una toma que usa el rostro emotivo de Goitia para tomar fuerza, su aspecto desarreglado característico del pintor también brinda clara evidencia de su forma de vida.

No son muchos los retratos dados a conocer de este pintor, pero esta obra de Moya logra captar la esencia de Goitia, apresa su ser discordante con los pintores conspicuos de la década de los sesenta. Se considera un retrato estético.

Foto 14: Ernesto Che Guevara, La Habana, Cuba 1964.

Éste es posiblemente el retrato más conocido de Rodrigo. Es evidente que Ernesto Guevara de la Serna tiene una historia notable como guerrillero en América Latina y el mundo entero, para hablar de él se necesitaría muy posiblemente otra tesis de licenciatura, así que contextualizaremos a la forma simbólica en su contexto histórico social, del cual se habló también en el capítulo dos.

Esta forma simbólica presenta a simple vista un retrato que usa como recurso la emocionalidad de la Mirada del Che; Moya la tituló *“El Che melancólico”* y pertenece a una serie de fotografías que se realizaron en Cuba mientras Ernesto era ministro de economía.

Moya junto con el caricaturista Eduardo del Río “Rius”, el periodista Froylán Manjarrez realizaron un viaje con el propósito de recopilar información para elaborar un proyecto llamado *Cuba por tres*, el cual no sería impreso pero que llevó a estos tres periodistas a conocer al famoso guerrillero. Según el libro *Foto Insurrecta* Moya contaba sólo con rollo y medio para su cámara; la entrevista que estaba planeada para apenas quince minutos con el Che, se dilató por más de dos horas, ya que Ernesto gustaba de las caricaturas de Rius.

El retrato en contra picada tiene una intencionalidad marcada, de dar fuerza al personaje, es claro que Moya usa esta estrategia para otorgar fuerza al Che. Al observar la hoja de contactos y sobre esa entrevista se nota la falta de luz en el

lugar donde se realizó lo que explica por qué este retrato está movido, técnicamente está movido.

La intencionalidad del personaje retratado es más importante para los editores del *Foto Insurrecta* que el defecto que tiene la fotografía. Es decir, en el contexto de edición del libro antes mencionado es más importante el rostro del Che con una intención marcada que el hecho de que técnicamente sea incorrecta. No hay mucha información sobre cómo se llevó a cabo el procesos de selección de las imágenes, pero este punto en especial llama la atención. La fotografía es técnicamente incorrecta.

Esta forma simbólica contiene los aspectos de realización del ser, aprehende ontológicamente la esencia del Che, trasciende por ser un personaje mundialmente conocido pero está incorrectamente realizada.

Este error complejiza el análisis estético de la forma simbólica, ya que si bien egregios fotógrafos como Robert Capa y su obra en la toma de Normandía contienen imágenes movidas y técnicamente erróneas, se justifican por el momento en que fueron tomadas, en medio de una guerra. No es la intención del investigador crear un análisis comparativo, pero es necesario comprender las condiciones en las que una fotografía es tomada y en qué ocasiones se justifican errores técnicos, con el único propósito de mostrar a la forma simbólica y su contexto como son realmente sin tratar de “idealizarla”.

Moya estaba en un lugar cerrado, con Ernesto Guevara sentado platicando, encendiendo un cigarro, no era mucho su movimiento corporal, sin embargo resulta evidente el error *de mano alzada*⁹⁰ que tuvo Moya, es también evidente la falta de luz en el cuarto lo cual explica este error.

Sin lugar a dudas la fotografía del Che cobra fuerza y es clave en los procesos ontológicos del autor, que afín con su ideología resulta de forma amplia una

⁹⁰ Se le llama mano alzada en el léxico fotográfico cuando el fotógrafo realiza una toma con una velocidad de obturación baja, en ocasiones, como en la fotografía del Che las imágenes salen movidas, ya sea por el pulso del fotógrafo o por el movimiento del sujeto u objeto que se está retratando.

realización como hombre de izquierda. Sin embargo es mermada por un error técnico.

Foto 15: Avenida Virreyes, México D.F.1963:

Esta última imagen es publicada en el libro *México*, es importante recordar el contexto en el cual la forma simbólica es dada a conocer, junto con el texto de Salvador Novo, el cual contrastaba radicalmente con las imágenes de Moya.

El personaje es un pepenador y aún así es impreso en una publicación impresa en España y dirigida al público extranjero interesado en visitar a México en las Olimpiadas de 1968.

El retrato cobra fuerza tanto por el personaje como por los objetos que lo rodean; pertenece a la doble cámara, por lo cual el trabajo creador de Moya se despliega ya, en esta etapa madura tanto en su técnica como en la identificación de su objeto.

Luego de analizar los retratos de Goya y el Che no puede dejarse de notar que la fotografía de retrato, por lo menos de Moya cobra importancia por los personajes a los que se le realiza la toma, más que por la forma simbólica en sí. Es decir que no importando el error en la foto del Che, es más destacada que otros retratos que realizó en su obra.

Esto se puede explicar por el hecho de que la impresión y diseño de *Foto Insurrecta* fue procesada y pensada para cierto público, que podría estar interesado en consumir formas simbólicas para llegar a un cierto goce estético por el hecho de ver imágenes inéditas de personajes famosos.

Al momento de poner en venta *Foto Insurrecta*, ya existía un público dispuesto a pagar por consumir este producto comunicativo, ya pertenecía al campo de la necesidad, y de ahí que los diseñadores dieran prioridad a algunas imágenes que a otras.

CAPÍTULO 4

DESARROLLO DE LAS CONCLUSIONES

Una vez elaborado el estudio estético e ideológico de las imágenes se llegó a las siguientes conclusiones:

Las fotografías de Rodrigo Moya seleccionadas del libro *Foto Insurrecta* y divididas en tres diferentes etapas a lo largo de su obra, presentan patrones que afirman en primer lugar que el fotoperiodista sí usaba técnicas fotográficas para darle volumen, textura y disposición a los sujetos, así mismo el uso de la ley de tercios se observa como el principal orden fotográfico en las imágenes.

La exposición lumínica de las fotos es en la mayoría de los casos media, se privilegia al sujeto fotográfico en la toma y el juego de ángulos de picada y contra picada lo que se percibe sobre todo en los retratos, dándole o restándole fuerza al sujeto fotografiado. Las imágenes son técnicamente correctas, excepto la número 14.

Según el análisis ideológico se concluye que las fotografías son ideológicas, ya que muestran patrones similares en cuanto a los temas y generalizaciones de los sujetos tomados, además de mostrar personajes que históricamente pertenecieron a una postura de izquierda, a excepción de la imagen número uno.

La pobreza es la constante que más se repite en las fotografías, este concepto ilustrado con gente pobre en viviendas pobres y con ropa raída, sucia o en determinado caso sin ropa.

El término de *La doble cámara* es el eje que une la estética marxista con la vida de Rodrigo Moya. Para explicar al hombre pleno ya desalienado era necesario

plantear el trabajo como una forma de realización, como la obra artística, como el objeto que rebasa al propio sujeto que lo creó y haciendo de este objeto uno que los sujetos de la sociedad pueden ver.

Las imágenes que Moya tomó para revistas de espectáculos no son propiamente artísticas, ya que no cumplen con la idea del trabajo para la realización, sino que obedecen a la paga que Moya recibía por ellas. Las imágenes pertenecientes a sus paseos *La doble cámara* representan lo que Moya quería mostrar: eran el puente para su objetivación y realización como ser humano.

El análisis estético marxista varía de acuerdo a la forma simbólica, por lo que la hipótesis se confirma en el aspecto ideológico, a pesar de que la fotografía número uno no es propiamente de izquierda sino un producto simbólico para alienar a las masas, difunde la ideología y música estadounidense por lo que también resulta ideológica.

No todas las fotografías son artísticas, cada análisis muestra contenidos diferentes, no se puede generalizar que toda la obra de Rodrigo Moya sea estética o bella. Se puede decir que *La doble cámara* es el aspecto donde se realiza como humano, es el trabajo que Marx interpretaba como desalienado.

A pesar de esta concepción de trabajo se analizaron fotografías como la de Ernesto Guevara en la cual, un error merma al objeto simbólico y su impresión pertenece más a una selección y edición en el proceso de creación de *Foto Insurrecta*. En los textos que se abordaron para las interpretaciones estético marxistas no se habla de errores técnicos y en el caso de esta fotografía que a pesar de que contiene todos los conceptos necesarios para ser estética al ser comparada con su contexto y las condiciones con las cuales se tomó no se puede decir que sea la mejor obra de Moya.

Contradictoriamente, es la más famosa, esto por lo tanto entra en un juego de plusvalía en el mercado donde la figura del Che es vendida, no importando el error

técnico, es decir, que como obra estética pierde totalmente su valor al ser considerada culminación u obra más célebre de un fotógrafo siendo que es técnicamente defectuosa.

La complejidad al abordar la estética marxista orilla al investigador a realizar un análisis primero de la obra en sí y luego de su contexto; como se ha mencionado anteriormente no es la intención del investigador hacer un principio de generalización o un único método para abordar la fotografía desde la estética marxista.

Se buscó retomar ideas centrales del humanismo de Marx para abordar el estudio de fenómenos comunicativos, actualizándolo, (si es que esa es una palabra correcta para hablar sobre el pensamiento marxista hoy en día) a tiempos actuales. Dejando a un lado las corrientes de pensamiento que sólo veían en una forma simbólica la ideología de un partido y ampliando dichos estudios con un contexto histórico social.

La estética en la obra de Moya se articula en una primera instancia con su relación con la realidad, la expresión de su ser y la creación de un objeto que transfigura la realidad, trascendiendo la ideología y el tiempo, mostrando una ventana de otra época, pero al mismo tiempo estando al servicio de la verdad. De la ética del propio autor y en un último término en la realización como fotógrafo, es su perfeccionamiento de la técnica y su juego con los aspectos sensibles de lo que se está fotografiando, para sí hablar de su realidad no hermoseedada o idealizada sino certera y profunda.

Las imágenes que cumplen todas estas características son: 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13 y 15. Es importante aclarar que en otro posible análisis desde otra perspectiva teórica las imágenes no incluidas o interpretadas como estéticas podrían cobrar dicho sentido, pero el análisis marxista, al tomar en cuenta conceptos ontológicos y contextuales, no puede concebir a las demás fotografías completamente estéticas.

Por lo tanto, las 15 fotografías de Rodrigo Moya tomadas del libro *Foto Insurrecta* y divididas en tres diferentes épocas de su carrera como fotógrafo son algunas estéticas y otras no, dependiendo de si completan una serie de conceptos marxistas que son imprescindibles para que una forma simbólica cobre un nivel realmente artístico.

El desarrollo y ampliación de las investigaciones estético marxistas es hoy en día un campo poco estudiado, pero es de vital importancia retomar ideas y conceptos marxistas para explicar y analizar el arte en una sociedad en donde la globalización y la introducción del Internet cambia el panorama de las formas en las que los humanos nos relacionamos con el arte.

El análisis de la presente investigación abordó la vida y obra de un hombre que evidentemente era de izquierda. ¿Qué tipo de resultados arrojará una investigación de este tipo si se aplica a personajes de derecha o que simplemente no responden claramente a una ideología o que su obra depende absolutamente de abstraccionismos simbólicos?

¿Qué tipo de información relevante podría la estética marxista brindar en el análisis de expresiones artísticas como el *hiperrealismo* o al analizar los desnudos masivos de Spencer Tunick?

¿Será que los análisis estético marxistas en autores que siguen vivos y no son conocidos se deban llevar hasta un punto donde para realizar el contexto se requiera de ahondar profundamente en la vida del autor?

Estas preguntas sólo pueden obtener una respuesta en futuras investigaciones estético marxistas.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Alberto del Castillo Troncoso, *Rodrigo Moya, una visión crítica de la modernidad*. Editorial Círculo de Arte. México 2006.

Arvon Henri, *La estética marxista*. Editorial Amorrortu 1972.

Castellanos Ulises, *Manual de fotoperiodismo*. Universidad Iberoamericana, 2004.

Fischer Ernst, *La necesidad del arte*. Editorial Península 1973.

Francisco Javier Torres A., *El periodismo mexicano, ardua lucha por su integridad*. Editorial Coyoacán. México 1999.

Giménez, Gilberto, *La sociología de Pierre Bourdieu*. Investigaciones Sociales de la UNAM.

González, Jorge A., *Los frentes culturales: culturas, mapas, poderes y luchas por las definiciones legítimas de los sentidos sociales de la vida*, Cultura (S). Ensayos sobre realidades plurales. México. Conaculta, 1994.

Hegel, *De lo bello y sus formas* (estética). Editorial Espasa-Calpe 1958.

Hajek, Jiri, Intervención en el Coloquio entre Oriente y Occidente sobre la novela contemporánea, celebrado en Leningrado. del 5 al 8 de agosto de 1963. Esprit.

John Mraz con la colaboración de Ariel Arnal, *La mirada inquieta, nuevo fotoperiodismo mexicano 1976-1996*. Editorial Corunda. México 1996.

Juan, Costa, *La fotografía entre la sumisión y la subversión*, Trillas. México 1991.

Karl Marx y Federico Engels, *La ideología alemana, Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, Tesis sobre Feuerbach. Editorial Cultura Popular 1978.

Karl Marx y Federico Engels, *Sobre el arte*. Comp. Lifschits, notas: A. Vigodski. Editorial Estudio 1967.

Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen, prensa cine, televisión*. Paidós Comunicación. Buenos Aires 1984.

Lukács Georg, *Estética*. Editorial Grijalbo 1967

Lukács Georg, *Prolegómenos a una estética marxista: sobre la categoría de la particularidad*. Editorial Grijalbo 1965.

Lunacharsky Anatoly Vasilévich, *El arte y la revolución*. Editorial Grijalbo 1975.

Morawski Stefan, *Reflexiones sobre estética marxista*. Editorial Era 1977.

Rodrigo Moya, *Foto Insurrecta*. Editorial El Milagro. México 2004.

Sánchez Vásquez Adolfo, *Las ideas Estéticas de Carlos Marx*. Editorial Era 1965.

Thompson, John B., *El concepto de cultura*, en *Ideología y Cultura Moderna*, UAM, México, 1999.

Ulises Castellanos, *Manual de Fotoperiodismo, retos y soluciones*. Universidad Iberoamericana. México 2004.

Zis Avner, *Fundamentos de la estética marxista*. Editorial Progreso 1976.

Tesis

Barcarcel Ordóñez José Luis, *Contenido y forma en la obra de arte: algunos aspectos del problema en la estética marxista*. México 1965. Tesis de licenciatura.

Internet

Entrevista realizada a Rodrigo Moya, el 4 de noviembre del 2002. Cuernavaca, Morelos. Recuperado martes 16 de agosto.
<http://es.scribd.com/doc/56927148/Entrevista-Rodrigo-Moya>

Giménez Gilberto, *Comunicación, cultura e identidad. Reflexiones epistemológicas*, ponencia presentada en el IV Coloquio Internacional de Cibercultura y Comunidades Emergentes de Conocimiento Local: Discurso y representaciones sociales. 2009. Recuperado el día 2 de junio del 2011, disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/m4/gimenez.pdf>

John Berguer, *Modos de ver*. Recuperado el día 14 de mayo 2011, disponible en:

<http://es.scribd.com/doc/33293477/Modos-de-Ver-John-Berger>

Karl Marx, *Manuscritos económicos filosóficos de 1844*. Recuperado el día 15 de mayo 2011, disponible en: <http://www.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/44mp/>

Pablo Corral Vega. *Entrevista a Rodrigo Moya*. Recuperado el día 2 de junio del 2011, disponible en: <http://revistanuestramirada.org/inicio/rodrigo-moya>

Rodrigo Moya. *Aquella Cuba unánime*. Recuperado martes 16 de agosto, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/reportajes/?id=cuba>

Rodrigo Moya, *La cámara sola*. Recuperado lunes 15 de agosto, disponible en: http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/premioespejo2005/moya.html

Susan Sontag, *Al mismo tiempo, ensayos y conferencias*, Barcelona 2007. Recuperado el día 25 de junio del 2011, disponible en: <http://lacomunidad.elpais.com/zanganeando/2009/1/4/la-fotografia-susan-sontag>

ANEXOS

Anexo 1

Tabla de operativización

Concepto	Variable	Categoría	Subcategoría	Indicador	Items
1. Estética	Ciencia que apresa conceptualmente el ser del arte, la estructura de toda obra artística, sus categorías, su lugar con respecto a otras actividades humanas, su función social. Su fundamento filosófico es el materialismo dialéctico e histórico.	1.1. Arte	1.1.1. Arte como forma de Conocimiento	1.1.1.1. Relación del hombre con la realidad	1.1.1.1.1. Relación ontológica del arte y el humano
				1.1.2. Arte como trabajo	1.1.1.2.1. Arte como praxis
				1.1.3. Sensibilidad estética	1.1.1.3.1. Afirmación del hombre
		1.1.4. Arte	1.1.2.3. Valor artístico	1.1.2.1. Útil a lo estético, estético a lo útil	1.1.2.2. Doble cámara
				1.1.2.3. Arte y masas	1.1.1.3.2. Doble cámara
				1.1.3.1. Particularización	1.1.1.4.1. Sujeto fotográfico
				1.1.3.3. Relación entre el artista y el público	1.1.1.4.1. Función unificadora, homogenizadora de contenidos heterogéneos
				1.1.4.1. Expresión fotográfica	1.1.1.4.2. Relevancia en la elección de lo importante, eliminación del detalle accesorio
				1.1.4.2. Percutibilidad	1.1.1.4.3. Capacidad de crear una atmósfera estética unitaria para la totalidad de una obra concreta.
				1.1.5.1. Establecer y sostener las relaciones de dominación	1.1.1.4.4. Ángulo
					1.1.1.4.5. Condiciones de luz
					1.1.1.4.6. Planos de composición
					1.1.5.1.1. Estrategias de construcción simbólica
					1.1.5.1.2. Operación de la ideología
					1.1.1.4.3.1. Centro de interés
	1.1.1.4.4.1. Normal				
	1.1.1.4.4.2. Pícadra				
	1.1.1.4.5.1. Cantidad de luz				
	1.1.1.4.5.2. Exposición media				
	1.1.1.4.6.1. Profundidad de campo				
	1.1.5.1.1.1. Legitimación				
	1.1.5.1.2. Simulación				
	1.1.5.1.3. Unificación				
	1.1.5.1.1.4. Fragmentación				
	1.1.5.1.1.5. Cosificación				
	1.1.5.1.2.1. Racionalización				
	1.1.5.1.2.2. Universalización				
	1.1.5.1.2.3. Narrativización				
	1.1.5.1.2.4. Sustitución				
	1.1.5.1.2.5. Eufemización				
	1.1.5.1.2.6. Sinécdoque				
	1.1.5.1.2.7. Metonimia				
	1.1.5.1.2.8. Metáfora				
	1.1.5.1.2.9. Estandarización				
	1.1.5.1.2.10. Simbolización de unidad				
	1.1.5.1.2.11. Diferenciación				
	1.1.5.1.2.12. Exurgencia del otro				
	1.1.5.1.2.13. Naturalización				
	1.1.5.1.2.14. Eternización				
	1.1.5.1.2.14. Forma simbólica contestataria				

Anexo 2



Digitalizada de *Foto Insurrecta*. Abril 1955, Valle del Mezquital.

Anexo 3



Digitalizada de *Foto Insurrecta*. Publicada en *Impacto*, núm. 398, el 18 de septiembre 1957 Claridad Valdez. Centro nocturno Íntimo ciudad de México.

Anexo 4



Digitalizada de *Foto Insurrecta*, Ula Yensen y el enano Margarito. *Impacto*, núm. 398, 18 de septiembre 1957.

Anexo 5



Digitalizada de *Foto Insurrecta*. Reportaje sobre el sepelio de Diego Rivera.
Impacto, núm. 409, 4 de diciembre 1957.

Anexo 6



Digitalizada de *Foto Insurrecta*. Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, 1956.

Anexo 7



Digitalizada de *Foto Insurrecta*. Calle Taulebe, ciudad de México, 1959.

Anexo 8



Digitalizada de *Foto Insurrecta*. Panamá, Panamá, 1964.

Anexo 9



Digitalizada de *Foto Insurrecta*. Santo Domingo, República Dominicana, 1965.

Anexo 10



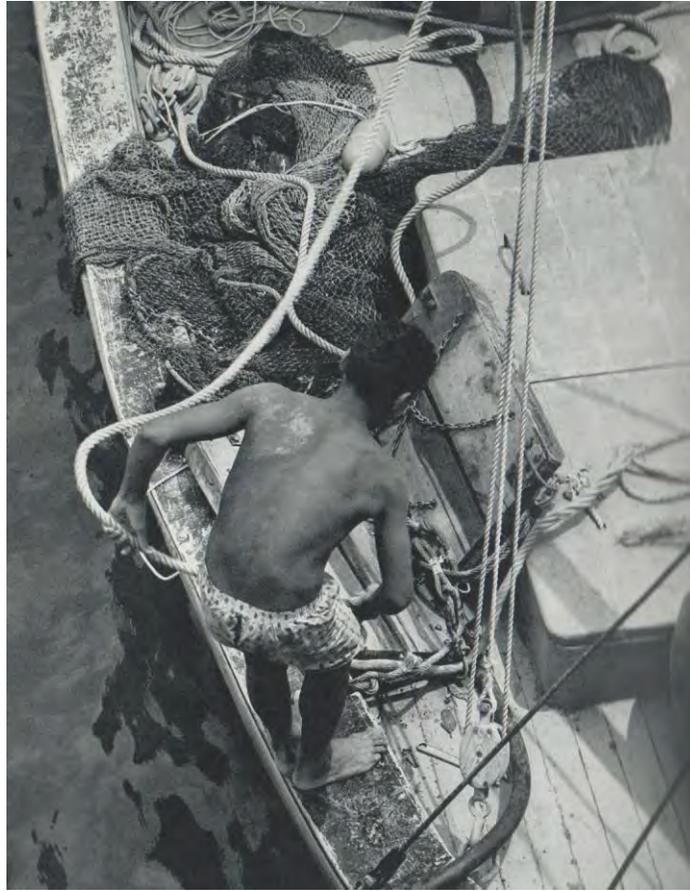
Digitalizada de *Foto Insurrecta*. Cuba, julio de 1964.

Anexo 11



Digitalizada de *Foto Insurrecta*. San Jorge, Guatemala, 1966.

Anexo 12



Digitalizada del libro *México. Pescadores.*