



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Fotografía y militancia en América Latina
Políticas de la memoria en las formas y los contenidos fotográficos de
Rodrigo Moya

TESIS

Que para obtener el grado de
Licenciada en Estudios Latinoamericanos

PRESENTA

Verónica García Martínez



Asesor: Dr. Miguel Ángel Esquivel

Ciudad Universitaria, México 2017.



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.

No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía se ha dicho, será el analfabeto del futuro. ¿Pero es que no es menos un analfabeto fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes?
Walter Benjamin

El sistema puede asimilar cualquier fotografía. Pero sería posible comenzar a utilizarlas conforme a una práctica dirigida a un futuro alternativo. Este futuro es una esperanza necesaria ahora, si lo que queremos es mantener la lucha, una resistencia, contra las sociedades y la cultura del capitalismo.
John Berger

Transformar el mundo, dijo Marx; cambiar la vida, dijo Rimbaud: para nosotros estas dos consignas son una sola.
André Bretón

AGRADECIMIENTOS

Goethe alguna vez enunció que “el color de la Teoría era el gris y el verde de la Vida”; por ello, este trabajo representa para mí la sutil combinación de los dos tonos. El tiempo para concluir la tesis se prolongó más de lo que esperaba, no obstante, ahora considero que fue el tiempo necesario de maduración y equilibrio entre la praxis y la teoría, un período de esfuerzo constante por mantener la congruencia, la ética y la no indiferencia ante nuestra realidad latinoamericana.

Primordialmente quiero agradecer a Rodrigo Moya y a Mirna Paiz Cárcamo por darme su voto de confianza y abrirme las puertas de su hogar, por dejarme indagar en sus memorias y recuerdos. Y también, por contagiarme de su fuerza, sensibilidad y compromiso que notoriamente los caracteriza. Fue una gran dicha trabajar con y sobre ustedes. Sin su apoyo la investigación nunca se hubiera logrado.

Un agradecimiento especial al equipo del LAIS, a Carlos Hernández y Felipe Morales y principalmente a la Dra. Lourdes Roca por su apoyo incondicional, por creer en los proyectos de los novicios, y por impulsarnos a crear.

A Miguel Ángel Esquivel y a Mariana Contreras Arévalo por sus valiosas críticas y aportaciones, por los apreciados momentos de aprendizaje en clase; les debo mucho de mi formación. A Gustavo Ogarrio y Carlos Ham por acompañarme hasta el último escalón de mi paso por la facultad. Y también Haydé Toledo por sus sinceros comentarios.

A Susan Flaherty, Víctor Hugo Pacheco y, en Guatemala a Thelma Porres, Yolanda Colom, Arturo Taracena y Anaïs Taracena por su gentileza y atención; por los enlaces, las recomendaciones y el apoyo durante el trabajo de campo y de archivo.

Gracias a Pame, a Lulú y a Sonia, por la amistad y por materializarla en

nuestros viajes; que también son enseñanzas y marcas de nuestras vidas. A los compas del CELA, a mis queridas “Cimarronas” y a “Las Foppas” por construir proyectos en conjunto, a Sol, Gabo, Met, Dalila, Ilse, Sandra, Pao, Martín, Juan, César, Juanita, Pepe, Yare, Memo y Asunción no sólo por su compañía, sino por enriquecer mi formación con discusiones, intercambios y recomendaciones.

A la “Jauría” por dar soporte y acompañamiento en manada. A todas las mujeres que se entretajan en mi camino, por los fortuitos encuentros y por aferrarnos juntas a la defensa de una vida digna. A las que resisten, a las que construyen, por ser un ejemplo de lucha. A Lilia y al Colectivo Ondas de Resistencia por hacer grietas de luz en donde hace falta la iluminación. Y también quiero agradecer a todos los y las compas del *Sur Político* camaradas sureñxs, andinxs, centroamericanxs y caribeñxs, por las redes fortalecidas y las utopías compartidas.

Todo para mi madre, porque es invaluable e infinito el agradecimiento para ella por tanto de todo, por permanecer siempre, por levantarme de mis tropiezos y por toda la fortaleza que me heredó. A Ceci, Alice, Luz y a Omar por su apoyo constante. A Robert, por estar siempre y aparecer en los momentos más dramáticos de mi vida.

Finalmente, quiero agradecer a Lxs Nadie por el finísimo trabajo de diseño e impresión. Y a la Compa Patripie porque sabe que “crear también es resistir.”

A lxs que borraron de la historia tratando de cambiarla.

A todas las que nos hacen falta. NiUnaMenos

Índice

Agradecimientos.....	5
Introducción.....	13
Capítulo 1. La contrahistoria. Itinerarios de la fotografía en América Latina: una genealogía desde el discurso visual de Rodrigo Moya.....	
27	
1.1 La fotografía también fue sur.....	38
1.2 Miradas críticas, antigamonales y militantes	45
Capítulo 2: El eslabón perdido.....	
73	
2.1 El ostracismo social	75
2.2 La mirada militante de Rodrigo Moya: 1954-1967.....	86
Capítulo 3: Memorias desfragmentadas. Hacia una concreción de una obra en una imagen-ícono.....	
111	
3.1 La imagen y los con-textos contrahistóricos	118
3.2 Construcción de un discurso visual iconoclasta.....	139
3.3 Rosa María: un signo de mujer en paisaje de guerrilla.....	156
3.3.1 Dos miradas sobre la mujer armada.....	162

Conclusiones.....	167
Anexos.....	175
ANEXO 1:.....	175
Intercambio de correspondencia con Rodrigo Moya, del 27 mayo del 2016 al 8 julio 2016.....	175
ANEXO 2:.....	180
Entrevista con Rodrigo Moya, para el proyecto de Tesis “Fotografía y militancia en América Latina”. Realizada por Verónica García del día 15 de diciembre al 2015 al 12 de enero 2016.	180
ANEXO 3:.....	186
Entrevista con Rodrigo Moya, para el proyecto de Tesis “Fotografía y militancia en América Latina”. Realizada por Verónica García el día 10 de enero 2016.	186
FUENTES.....	189
BIBLIOGRAFÍA.....	192
Índice de imágenes.....	203

INTRODUCCIÓN

Mi encuentro con el trabajo visual de Rodrigo Moya suscitó durante mi curso de Estética en América Latina. Recuerdo que desde el primer instante en que observé sus fotografías me involucraron por completo, especialmente las series que realizó sobre los "Ixtleros" y, por supuesto, las de la guerrilla en Guatemala. Sin duda, de todas la que más me impactó fue la imagen de "Rosa María", la única mujer que destacaba entre varios hombres guerrilleros: me llamaba mucho la atención la serenidad que reflejaba en su rostro y la firmeza con la que sujetaba su arma.

Hasta antes de ese curso, mi tema de investigación estaba enfocado en abordar el Conflicto Armado en Guatemala; sin embargo, desconocía por completo que existía un campo dentro del programa de estudios, enfocado en analizar y problematizar las manifestaciones estéticas de la región. El hallazgo fue verdaderamente oportuno para mí, debido a que la fotografía era una de mis pasiones que había abandonado por los estudios universitarios. Era emocionante poder incursionar -ya no en la práctica, sino en la reflexión teórica- sobre la fotografía, trabajar con la memoria y la historia política, desde una metodología especializada en fuentes audiovisuales. Este enfoque me daba la posibilidad de trabajar todo en conjunto: Guatemala, la guerrilla y la fotografía, desde los Estudios Latinoamericanos.

Traigo a colación esa experiencia porque fue apasionante, enriquecedor y, sobre todo, medular para éste trabajo de tesis. Aunque en un principio no

tenía claridad sobre como problematizar el tema, mientras más profundizaba en la investigación, las piezas que conjuntan este trabajo se iban acomodando como una especie de rompecabezas. Tuve la fortuna de conocer a Rodrigo Moya, entrevistarme con él y conocer el laberinto que figura su archivo. Me fui de estancia a Colombia en el mismo año que él viajó -por segunda vez en su vida- al lugar en que nació, Medellín, Colombia. En ese lapso de tiempo la comunicación fue a través de correos, mientras yo seguía indagando sobre su trabajo fotográfico; le presenté mi aparato crítico de todo lo que se había trabajado académicamente sobre él; hasta ese momento: cuatro tesis sobre su trabajo, tres libros y diversos artículos.¹

Al regresar de la estancia, ya me había contactado con algunos investigadores y ex combatientes guatemaltecos; en entrevista con uno de ellos

¹ En el texto inédito que le presenté a Rodrigo Moya titulado "La fotografía y los textos", realicé una presentación y crítica de los trabajos escritos que se habían realizado sobre su obra hasta el 2014. El primero publicado en 2004, por Alfonso Morales y Juan Manuel Aurrecouchea, *Rodrigo Moya, foto insurrecta* de Ediciones el Milagro. Posteriormente en el 2006 se publica el libro *Rodrigo Moya, una visión crítica de la modernidad* y en 2009, *La mirada documental*, ambos del historiador Alberto del Castillo. En cuanto a los trabajos de tesis hasta ese momento eran cuatro: las dos primeras realizadas por Morales Flores Mónica, "*Rodrigo Moya y la guerrilla en Guatemala a mediados de los sesenta*", Tesis de Maestría en Historia Moderna y Contemporánea, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México. 2007. Y el trabajo de Vera Islas, Isela; "*El fotoperiodismo mexicano a través del trabajo de Rodrigo Moya en la revista Impacto de 1955-1960*" Tesis de Licenciatura de Diseño y Comunicación Visual, ENAP- UNAM 2007. Años más tarde Maldonado Valera Acacia Ligia, realizó la tesis "*La mirada disidente de Rodrigo Moya: Representaciones fotográficas de marchas y protestas políticas, 1958 – 1973*", Tesis de Maestría en Historia del Arte, FFLyL, UNAM, 2008. Y la más reciente, de Pliego Eguiluz Leonardo, "*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*", Tesis de Licenciatura en Comunicación, FES Acatlán 2012. También se han realizado algunos documentos audiovisuales cuyas referencias se pueden revisar en la videografía del presente trabajo de tesis.

me informó que Rosa María -la mujer guerrillera de la fotografía- afortunadamente vivía. Fue hasta ese momento que decidí formalizar y puntualizar mi investigación sobre ese tema. No fue hasta un año después que pude ponerme en contacto con ella y entrevistarla. Por supuesto, considero que también fue elemental y enriquecedor para la investigación, el trabajo de campo y el trabajo de archivo que pude realizar en Guatemala, así como las entrevistas con las que recuperé datos claves que me permitieron comprender la región desde una arista más vasta.

Sobre todo, porque América Latina, más que un ámbito geográfico es un ente complejo, polimorfo, multilingüístico, multiétnico, compuesto por una variedad de identidades políticas, sociales y culturales. Para comprender la región, no basta con estudiarla desde una sola perspectiva o a partir de una exclusiva área de conocimiento; como latinoamericanistas es necesario estudiar la región desde una traza más amplia, observar la región desde más de una cara del caleidoscopio para forjar una perspectiva más crítica y analítica. América Latina es una región tan diversa como compleja; en este sentido, coincidimos con el maestro Horacio Crespo quién realiza una sutil y clara apreciación sobre la región, concebida como:

un topos hermenéutico y una trama compartida de significados, un ethos cultural básico, una historia con posibilidad de enhebrarse en significados comunes. Una vasta y polifacética construcción cultural e histórica con vigorosa capacidad de producción de sentido identitario y valioso potencial de proyección política liberadora con sentidos y vías plurales. Es básicamente asimismo

un corpus de textos y de iconos, y una fascinante exegética tejida sobre ellos: una intertextualidad constituyente.²

Aclarando esta arista de reflexión, consideramos que los estudios interdisciplinarios son primordiales para la comprensión de la región latinoamericana. Es así que dentro del presente estudio se desarrolla una reflexión estética y política sin perder de vista los procesos históricos en los que se insertan los documentos audiovisuales. Si bien, el proyecto se enfoca en analizar los contenidos y las formas fotográficas producidas por Rodrigo Moya, la reflexión no se encasilla en analizar el discurso fotográfico desde la historia del arte o la teoría del arte, sino que se extiende a una reflexión desde la Estética como facultad de conocimiento, que permite comprender -en sentido no pragmático- la relación dialéctica entre la estética y la política con las formas y los contenidos de las fotografías.

En la actualidad -más que nunca- estamos atravesados por las imágenes del poder, y también por los poderes de la imagen. Nos encontramos en una época de *hipervisualidad*, en la que, por una parte, predominan nuevas tecnologías e innovadoras formas de comunicación que generan que las imágenes se reproduzcan y mediaticen la sociedad, tal como lo señala Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*.³ Paradójicamente, estamos sesgados por un analfabetismo visual, en el que concurren precarias lecturas y reflexiones sensatas para comprender los contenidos de las imágenes desde un carácter menos formalista e iconológico. “¿Y qué son hoy nuestras ciudades sino una

² Crespo, Horacio; “En torno a la fundamentación de la historiografía latinoamericana”, en Norma de los Ríos e Irene Sánchez Ramos, coord. *América Latina: historia, realidades y desafíos*, UNAM-Posgrado en Estudios Latinoamericanos. 2006.p.132.

³ Cfr. Guy Debord, “*La Sociedad del Espectáculo*”, Revista de Observaciones Filosóficas, Madrid, 1967.

suerte de exceso de imágenes, de desborde visual, una promiscuidad de escenas, signos y situaciones?”, se cuestiona acertadamente la investigadora boliviana Silvia Ribera Cusicanqui en su libro *Chíxinakaxutxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*.⁴

Una gran mayoría de *cientistas* sociales continúan devaluando a la imagen como fuente y algunos otros siguen utilizando imágenes sin mayores referencias sobre los contenidos; por lo general, se acostumbra incorporar las imágenes en los textos como mera ilustración. Pareciera que las investigaciones en donde se anexan fuentes audiovisuales siguen estigmatizadas como una tarea exclusiva a los historiadores del arte; esto a pesar de que a finales del siglo XX se conformaron escuelas especializadas en Teoría Crítica y Estudios Culturales -como la escuela de Frankfurt, la de Birmingham, o los *Cultural Studies*- que consolidaron corrientes que incidieron sobre el uso y la apropiación de la imagen en trabajos e investigaciones académicas. Así mismo, con la emergencia de corrientes historiográficas como la Historia Oral, los Estudios Subalternos, la Microhistoria, la Historia Desde Abajo, entre otras tantas que fortalecieron significativas lecturas y propuestas metodológicas para analizar los documentos audiovisuales.

Es importante mencionar que, en las últimas décadas, el avance tecnológico incidió en la masificación, producción y reproducción -excesiva- de comunicación visual. Actualmente vivimos en una sociedad altamente *aculturada* y mediada por imágenes; tanto el internet como los medios de comunicación y la publicidad embisten diariamente nuestro entorno social. La

⁴ Cusicanqui Ribera, Silvia, *Chíxinakaxutxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Tinta Limón editores, Argentina, 2010. p.6.

pintura rupestre, las imágenes en movimiento, pasando por la pintura y la fotografía, son trazas que pueden construirse como fuentes; y, mediante un apropiado y especializado trato al vestigio visual, su lectura e investigación puede abonar nuevos datos y aportaciones innovadoras a las Ciencias Sociales. Ya desde el inicio del siglo XX Walter Benjamin afirmaba que:

No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía, se ha dicho, será el analfabeto del futuro. ¿Pero es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos? Son estas cuestiones en las que la distancia de noventa años que nos separan de la daguerrotipia se descarga de sus tensiones históricas. En la reverberación de estas chispas emergen las primeras fotografías, tan bellas, tan intangibles, desde la oscuridad de los días de nuestros abuelos.⁵

En 1930, Walter Benjamin publicó el breve y potencial texto *Pequeña historia de la fotografía*, el cual, más que un recuento cronológico, el ensayo constituyó un esfuerzo por reflexionar sobre los modos de recepción social de los emergentes aparatos tecnológicos, como lo fue la cámara fotográfica. A partir de los años setenta, se agudizó la reflexión sobre la fotografía desde un área más social y política, incorporando los contextos de producción y de distribución. Del mismo modo, en 1979, Gisèle Freud publica el resultado de su tesis doctoral, *La fotografía como documento social*, un texto que se convirtió apresuradamente en un clásico desde el momento en que se divulgan su contenido.

No obstante, pese a la acumulación de producción teórica e historiográfica en el tema, aún impera un tipo de *analfabetismo visual* dentro de

⁵ Walter Benjamin, “Breve historia de la fotografía” en *Discursos Interrumpidos*, Taurus, Madrid, España, 2007.

la sociedad en general, y en particular en los científicos sociales, quienes eluden analizar los documentos audiovisuales, o simplemente no formalizan los datos, testimonios y referencias que proyectan los documentos audiovisuales dentro de las investigaciones. Son verdaderamente pocos los espacios públicos dentro de los cuales se ha podido sistematizar seriamente una metodología y análisis formal sobre las imágenes. En la UNAM, por ejemplo, son escasos los investigadores que desde las Ciencias Sociales se han arriesgado a trabajar interdisciplinariamente con fuentes visuales, sin el trato exclusivo de la historia del arte.

Todavía son limitados los grupos de estudio que han podido consolidar un área de encuentro multidisciplinario en México; sin embargo, el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del Instituto Mora es un espacio ya consolidado en el que desde hace quince años se ha especializado en formación de técnicas y metodologías; un espacio pionero en nuestro país que ha impulsado la investigación social con fuentes audiovisuales, convocando anualmente a investigadores internacionales y nacionales -con experiencia en el tema- a debatir, intercambiar propuestas y reflexionar no sólo sobre investigación, sino también en materia de archivística y conservación de los materiales.

A nivel regional, sobre todo en los últimos años, han aumentado los centros y los laboratorios de investigación interesados en tratar a la imagen como objeto de estudio y desde un mosaico amplio de disciplinas. México es un país con reconocimiento internacional por desempeñar un avanzado trabajo de archivística (debido al gran cúmulo de fototecas, galerías, archivos y hemerotecas que existen). Sin embargo, seguimos a la deriva por la ortodoxia

académica que desestima éste tipo de estudios, en comparación, por ejemplo, con universidades de Brasil, Chile o Argentina.⁶

Es así que, en esta tesis, la incorporación de las imágenes será con el objetivo de establecer un discurso visual paralelo al escrito, cuya finalidad será contextualizar y profundizar sobre el sentido político e histórico de las fotografías. Por ello, justificamos el no remitir las imágenes en los anexos, sino como acompañantes y dialogantes con el mismo texto. No se trata de preponderar una fuente sobre otra, sino de darle un uso y pertinencia adecuada a cada labor de pesquisa.

Si se logra comprender la utilización del signo fotográfico como una forma de reflexión global (social, ideológica, política, estética e histórica), la fotografía se convertirá en una fuente sustancial de primer orden en su conjunto, que podrá abonar datos en diversas estirpes sociales y científicas. De alguna manera, el horizonte de análisis que se propone tiene de referencia la

⁶ En la Universidad de Buenos Aires (UBA), con el Centro de Estudios de la imagen Sans Soleil (CEISS) y la Red de Conceptualismos del Sur; en Brasil el grupo INARRA (Grupo de Pesquisa Imagens, Narrativas e Práticas Culturais) de la Universidad de Río de Janeiro dedicado a la investigación en torno a las narrativas visuales. En la Universidad de Sao Paulo el Laboratório em Imagem e Som em Antropologia (LISA); en la Universidad Estatal de Vale do Acaraú (UVA) el Laboratorio de Memorias y Prácticas Cotidianas (LABOME) quienes trabajan con historia oral y análisis de la imagen. De manera similar el Taller de Historia Oral Andina (THOA) impulsado por Silvia Ribera Cusicanqui en la Universidad Mayor de San Marcos en Bolivia; en Colombia la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad de los Andes cuentan con un destacado grupo de Estudios Visuales; lo mismo en la Universidad Andina Simón Bolívar y la Pontificia Universidad Católica de Perú, que cuentan con maestrías en Estudios de la Cultura y Antropología Visual. Así como FLACSO-Andes en Ecuador y el Centro de Estudios en Antropología Visual (CEAVI) en Chile, que, desde mi perspectiva, son de los grupos más sólidos y con una destacada trayectoria, en la que además promueven publicaciones digitales e impresas para difundir y abonar la discusión sobre este tipo de temáticas.

propuesta del filósofo argeliano, Jacques Rancière, quien desarrolla una fina reflexión sobre la incidencia política en el arte; para quien lo político en las manifestaciones estéticas no radica en dotar a los marginados de un aparato representacional que le haga justicia simbólica a su condición de desfavorecidos (situando la producción fotográfica de Rodrigo Moya), sino en introducir una correlación entre la obra, el espectador y la comunidad; entre lo representado y el dispositivo mismo de la representación: una paradoja encargada de alterar las convenciones de observar, sentir y nombrar las identidades en juego que deben dejar de ser análogas a su propia representación, para admitir el salto y la ruptura de lo no coincidente⁷.

Esto quiere decir, en principio, elaborar el sentido mismo de lo que es designado con la palabra estética; no la teoría del arte en general o una teoría del arte que lo remitiría a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre formas de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y de los modos de pensar sus relaciones, implicando una cierta idea de la efectividad del pensamiento.⁸

El trinomio clave: histórico, estético y político, representa una totalidad que permite reflexionar sobre América Latina desde los discursos visuales a través de una dimensión estética que reivindica la sensibilidad como facultad de conocimiento autónoma, dotada de una identidad y un lenguaje propio. Es así

⁷ Alegre Valencia, Sobre Crítica y Política de Nelly Richard, en AISTHESIS No. 53 (2013): 229-233 (Consultado en Marzo del 2015) Versión digital: [http://scielo-test.scielo.cl/pdf/aisthesis/n53/art14.pdf]

⁸ Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible. Estética Política*. Prometeo libros Buenos Aires Argentina 2014. p.15.

que en el primer capítulo se propone una contrahistoria⁹ de la fotografía latinoamericana, exponiendo un proceso propio regional, estudiado a través de la historia de los fotógrafos, las fotografías mismas, el contexto político social en que fueron realizadas y las relaciones que se establecen entre ellas. Tal y como propone John Berger cuando enfatiza que, “si queremos reconstruir una fotografía al contexto de la experiencia social, de la memoria social, hemos de respetar las leyes de la memoria. Hemos de situar la fotografía impresa de forma que adquiera algo del procedente carácter decisivo de aquello que fue y es.”¹⁰

Aunado a ello, se hace una precisión sobre el carácter militante de la producción fotográfica que responde a las características propias del trabajo fotográfico de Rodrigo Moya, inserto en un contexto y una época particular (1950-1960). Cabe acotar que hay una característica propia sobre el tipo de fotografía que se analiza a lo largo de esta investigación: el carácter documentalista, que trasciende la inmediatez, la superficialidad y la sobrerrepresentación -en la que puede caer otro tipo de fotografía-.

Rodrigo Moya provoca que nos acerquemos a una realidad desde la fotografía, como vehículo expresivo distinguido entre aquello que muestra una fotografía -como producto de un contexto particular- y aquello que delimita la mirada propia de fotógrafo, centrándose en el valor de la imagen como una forma de acercarnos a contextos culturales distintos. La ausencia del trabajo de Rodrigo

⁹ Por contrahistoria reivindicamos una posición de ruptura frente a la historia tradicional, colonialista, androcéntrica, positivista y ortodoxa. Proponiendo una lectura más amplia y crítica de los procesos históricos. Hacer una contrahistoria es analizar a detalle los hechos y documentos; reivindicar y visibilizar a los actores omisos a la historia hegemónica.

¹⁰ Berger, John, *Mirar*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, Argentina, 1998. p. 82.

Moya dentro de las historias oficiales exige que nos insertemos en la búsqueda de formas y los contenidos concomitantes a Moya. Por ello, dentro del capítulo uno se articula un itinerario visual, donde la fotografía producida por Moya establece una especie de diálogo-puente con las formas y los contenidos que proponen otros fotógrafos que trabajaron en América Latina: los disidentes, los militantes, críticos que mantienen distancia respecto a las prácticas mercantiles, artísticas y agencialistas. Es un apartado en que emerge de una crítica historiográfica a la historia eurocéntrica, patriarcal y decimonónica que no inscribe con este tipo de actores históricos sociales de la región. Por tanto, se propone una genealogía desde el discurso visual y político que denota Moya para comprender desde una totalidad histórica, la incidencia e importancia que tiene el trabajo de este fotógrafo que vamos a analizar.

En el capítulo dos, se formula una propuesta para comprender el por qué Rodrigo Moya representa el eslabón perdido de la historia reciente. Moya realizó imágenes que habían quedado fuera de los manuales de historia y fotografía; estableció una mirada propiamente disidente que nos permitió hallar las concomitancias estéticas e ideológicas a través de una revisión contrahistórica de la fotografía en América Latina. Es un apartado en donde más que describir su proceso de formación estética y política, se propone una caracterización propia del trabajo visual estrechamente ligado a la mirada que conformó; se presenta un análisis sobre la incidencia ideológica en la configuración de su trabajo como fotógrafo y militante.

Es un capítulo en el que se desarrolla una reflexión sobre las categorías estéticas y políticas por las que atraviesa el discurso fotográfico y escrito de Rodrigo Moya; así mismo, pretende presentar los caracteres formales y

*contenidistas*¹¹ de su trabajo. Es la parte medular de la tesis en la que se buscó incorporar la reflexión que el fotógrafo ha ido construyendo sobre su propia obra fotográfica manifestada a través de sus escritos (*encromes*) y a través de entrevistas realizadas a él, en donde la finalidad era identificar la naturaleza, formación y construcción de la mirada -militante-.

La fotografía es una praxis social de una época. Es más que un objeto que plasma de manera visual las formas de concebir un tiempo y espacio determinado. A simple vista, podría parecer una escueta acumulación de símbolos y códigos, sin embargo, al construirse y trabajarse como una fuente legítima puede gestionar nuevas formas de conocimiento para las ciencias sociales. La fotografía como representación de la realidad, y también como medio de conocimiento a través de ella.

Finalmente, en el último capítulo se presenta una propuesta teórica y metodológica al analizar una imagen desde los Estudios Latinoamericanos. Cabe mencionar que la fotografía que se analiza a detalle, fue la que me motivó a emprender este trabajo de tesis, debido a que todos los elementos contenidos y la fuerza visual denotada, fueron la provocación a investigar tanto que impulsó un apasionante trabajo tipo detectivesco, que llevó a reunirme con Mirna Paíz Carcamo -Rosa María- la mujer guerrillera retratada por Rodrigo Moya, a la cual por fortuna tuve la oportunidad de entrevistar y recuperar valiosa información sobre el Conflicto Armado en Guatemala, desde la perspectiva de género.

¹¹ En el Tomo 1, de las antologías sobre *Estética y Marxismo* que coordinó Adolfo Sánchez Vázquez, se incluye un breve texto en el que Antonio Gramsci discute sobre el "Contenido y la Forma", de ahí retomo el término "contenidista ". Cfr. Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y Marxismo/ Ensayos sobre estética y marxismo*. Editorial Era, México, 1970. p. 254.

Por consiguiente, a partir de una serie de imágenes fotográficas, se hace una reconstrucción sobre el circuito de vida que cumple la imagen de Rosa María, sin perder de vista ninguno de los procesos que competen a la producción, difusión y puesta en circulación; la postura del fotógrafo y los contextos históricos que representan, para complementar con esos datos el ciclo de vida de una imagen y las derivaciones que de ellas suscitaron y con la confrontación de fuentes audiovisuales de aquella época. Con lo cual pudimos poner en crisis la representación política de la mujer en la guerrilla. Como exponen en *Tejedores de Imágenes* el equipo del Laboratorio Audiovisual en Investigación Social:

Al confrontar las fuentes, podemos encontrar información complementaria, localizar continuidades o rupturas discursivas, enfrentar contradicciones de información entre otros escenarios. Previa recuperación de contextos de producción para cada caso, la posibilidad de confrontación de las diversas fuentes construidas es la que hace posible avanzar en la investigación.¹²

¹² LAIS, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, *Tejedores de Imágenes, propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio audiovisual*. Instituto Mora, Conaculta, Fonca, México, 2014. p. 34.

Capítulo 1. La contrahistoria

Itinerarios de la fotografía en América Latina: una genealogía desde el discurso visual de Rodrigo Moya

El sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida misma, cuando combate.

Walter Benjamin, Tesis XII, *Sobre el concepto de historia*

La solución del problema del indio tiene que ser una solución social. Sus realizadores deben ser los propios indios.

José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*

Para poder desplegar una genealogía sobre el proceso de forma y contenido de la obra de Rodrigo Moya, se requiere realizar una crítica a la historia de la fotografía en América Latina, donde se enuncien las ausencias, las omisiones, las censuras y los equívocos referenciales para formalizar los caracteres alegóricos que de manera directa o indirecta contribuyeron en el proceso creativo del trabajo fotográfico de Rodrigo Moya.

Una frase coloquial señala “que la historia oficial ha sido edificada desde la visión de los vencedores”; desde mi perspectiva, el dicho es muy certero ya que, a partir de la Conquista de América Latina, en el siglo XVI, se instauró la tradición historiográfica positivista, criolla e idealista que constituyó una visión eurocéntrica, vertical, colonialista, occidental, blanqueada y -añadiría yo- androcéntrica. Basta con revisar los programas educativos con lo que se enseña la Historia -desde la educación más básica-, y observar cómo es la “historia” referida discriminadamente sobre los grandes “personajes” y sobre los magnos “acontecimientos”, en donde se excluye la voz de los de abajo, de los oprimidos y de los múltiples sujetos históricos relegados como: los obreros, los campesinos, los afrodescendientes, los indígenas y las mujeres.

La historia de la fotografía no se excluye de esta tradición historiográfica decimonónica y colonialista en la que generalmente predominan las investigaciones soslayadas hacia la historia del arte o los trabajos que *historizan* sobre la fotografía como un objeto aislado de los contextos en los que se inserta, sin incursionar en los procesos sociales que de ella devienen. En realidad, existen muy pocas investigaciones que articulan una historia regional propia de la fotografía en América Latina -incluyente, heterogénea y

no eurocentrista-. No existe una historia general que rompa con la visión institucional y monopólica que circunscriba, por ejemplo, las miradas y las experiencias disidentes, insurrectas, críticas, anticoloniales y/o militantes -como ha sido el trabajo de Rodrigo Moya-. Por ello es transcendental forjar una historia a contrapelo que enuncie las críticas necesarias y que reincorpore las miradas de la región que han caído en el anonimato.

Boris Kossoy, un historiador brasileño –probablemente pionero en publicar un libro de corte historiográfico sobre la fotografía en América Latina- en su ponencia “Elementos para el desarrollo de la historia de la fotografía en América Latina” presentada en el Primer Coloquio de Fotografía Latinoamericana en 1978, señala tempranamente la necesidad de recuperar los testimonios visuales para contribuir a la memoria histórica de cada país latinoamericano y con ello forjar una identidad fotográfica propia:

Los fotógrafos del pasado, nacionales, o en su mayoría, extranjeros que trabajaron en los países latinoamericanos, nos legaron el testimonio de su actividad a través del producto final, el documento fotográfico. No se discute el valor de los documentos que retratan culturas y sociedades, paisajes urbanos o rurales y hechos que marcaron la historia. Todos conocemos su importancia. Falta saber dónde se encuentran esas imágenes y si están debidamente catalogadas y preservadas.¹³

Sabemos que América Latina es una región que ha estado en constante pugna por las imágenes; desde la colonización del continente, la filosofía, las prácticas

¹³ Kossoy Boris, “Elementos para el desarrollo de la historia de la fotografía en América Latina” en *Hecho en Latinoamérica. memorias del primer coloquio latinoamericano de fotografía*. Consejo Mexicano de Fotografía A.C, INBA, México, D. F. 1978. p. 21.

religiosas, las formas de organización política y social se han transformado de manera determinante.¹⁴ El siglo XVI demarcó una época en la que los paradigmas eclosionaron a nivel mundial, pero en América Latina, el choque cultural incidió en la emergencia de una *usurpación identitaria* regional, con el advenimiento de construcciones sociales “exóticas”, marginales y racistas hacia todo aquello que fuera disímil al imaginario occidental –lo “otro”-. Una *usurpación identitaria* que Fanon definió como el *blanqueamiento cultural*; en el libro *los Condenados de la Tierra*, Fanon reflexiona sobre la abnegación del ser colonizado: “se promueve al indígena, se intenta desarmarlo mediante la psicología y, naturalmente, con algunas monedas. [...] El hambre del colonizado es tal, su hambre de cualquier cosa que lo humanice.”¹⁵

Ese blanqueamiento o usurpación cultural incitó a que, hasta nuestros días, se reproduzcan las formas neocoloniales de dominación que aún tienen peso en las formas de pensamiento, y por tanto, las formas de escribir la historia. Es así que la intención del presente ejercicio teórico, es elaborar una crítica a la colonización de pensamiento -y de las miradas- en América Latina. Es un análisis desde una lectura descolonizadora que propone una mirada fresca, en contraposición a la visión hegemónica de la historia; se pretende recuperar una historia de la fotografía que, de alguna manera, sea más diversa, compleja e incluyente, abriendo brecha a reflexionar sobre las miradas insurrectas que construyeron un discurso militante en América Latina, como lo

¹⁴ Para incursionar más sobre esta temática vale la pena consultar las publicaciones de Serge Gruzinski, principalmente, *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492-2019) y *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español S.XVI-XVIII*. Ambos editadas por el Fondo de Cultura Económica, en México.

¹⁵ Franz Fanon, *Los condenados de la tierra*, FCE, México, 1963. pp. 128-129.

es la mirada de Rodrigo Moya.

Por otra parte, se procura reflexionar sobre el carácter con que observamos, estudiamos y analizamos la producción de imágenes sobre y desde América Latina. Es una búsqueda de una construcción histórica crítica para formular nuevos cuestionamientos, buscar dotar de otros significados y contenidos al modo de utilizar las imágenes en las ciencias sociales, -y sobre todo en los Estudios Latinoamericanos-. Parafraseando a Catherine Walsh, se propone analizar desde una base teórica decolonial que encuentra su razón en los esfuerzos de confrontar desde «lo propio» y desde otras lógicas y otros pensamientos a la deshumanización, el racismo, la negación y destrucción de los otros campos del saber:

Por eso, su meta no es la incorporación, o la superación, (tampoco simplemente la resistencia), sino la reconstrucción radical de seres, del poder y del saber, es decir, la creación de condiciones radicalmente diferentes de existencia, conocimiento y del poder que podrían contribuir a la fabricación de sociedades distintas.¹⁶

Requerimos descolonizar la historia, formular nuevas fuentes, incorporar los datos desestimados; y también alterar la mirada con la que observamos las imágenes -las fotografías-. Como expone la investigadora boliviana Silvia Ribera Cusicanqui, para quién las imágenes tienen la fuerza de construir una narrativa crítica capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo -y neocolonialismo- contemporáneo. Cusicanqui propone, a partir de la

¹⁶ Walsh, Catherine (editora). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial reflexiones latinoamericanas*. Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya Yala, Quito, 2005, p. 24.

metodología empleada en su proyecto de investigación *Sociología de la imagen* confrontar las imágenes para poder encontrar narrativas sociales e interpretaciones que denoten un trasfondo social, que, a la vez, pueda ofrecer una perspectiva crítica que nos ayude a comprender las circunstancias actuales de la sociedad.

El ejercicio analítico que realizó Ribera Cusicanqui consistió en recuperar los dibujos del cronista indígena peruano Huaman Pomma, con en base a ellos reinterpretó el pasado con una mirada integral; con lo que posibilitó una interpretación de la historia oficial con arenga descolonizadora. Para Cusicanqui, la sociología de la imagen representa una propuesta complementaria para recuperar otros aspectos de la sociedad encubiertos desde la colonización que se reproducen en la actualidad de manera simbólica desde el propio lenguaje verbal. De acuerdo con la investigadora, dentro del colonialismo hay una función muy peculiar del lenguaje verbal, ya que las palabras encubren más de lo que designan, siendo las imágenes una especie que cumple con la develación:

La sociología de la imagen, la forma como las culturas visuales, en tanto pueden aportar a la comprensión de lo social, se han desarrollado con una trayectoria propia, que a la vez revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social. Nuestra sociedad tiene elementos y características propias de una confrontación cultural y civilizatoria, que se inició en nuestro espacio a partir de 1532. Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando

se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos una mayoría de la población.¹⁷

Un ejemplo claro sobre esta interpretación eurocéntrica al que se refiere Cusicanqui -en el caso de la historia de la fotografía- es el trabajo reconocido de Paloma Castellanos en el *Diccionario histórico de la fotografía*, donde hace un recuento de los fotógrafos y personajes “más importantes en el mundo” sin mención alguna a los fotógrafos o precursores de la fotografía en América Latina, como lo fueron: Hercule Florence, Martin Chambi, Carlos Meza, Esteban García -por mencionar algunos- o el mismo Rodrigo Moya; quienes desde mi perspectiva, eran actores histórico-sociales fundamentales de mencionar dentro de este tipo de fastuosas recopilaciones. Y quiénes por sus aportes técnicos y figurativos, delimitaron valiosas tendencias representativas como para que pasen desapercibidos dentro de un importante ejercicio de sistematización cronológica y conceptual sobre la fotografía.¹⁸

Tal es el caso puntual de la fotoperiodista inglesa Christina Bromm (1862-

¹⁷ Ribera Cusicanqui Silvia, *Chixinakaxutxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón, Buenos Aires, 2010. p. 19

¹⁸ Pese a que, en la introducción del diccionario, Paloma Castellanos explica que: “La tarea de realizar un *Diccionario Histórico de Fotografía*, teniendo en cuenta el número de fotógrafos importantes que existen y han existido en el mundo, ha sido una labor muy arriesgada [...] -Su pretensión era- orientar en cierta medida al consultante, sin ningún tipo de presuntuosidad”. Lo cual nos parece discordante al darle mayor peso a la producción de fotografía contemporánea, incluyendo a los creadores más “representativos” de la industria y mercado fotográfico internacional, evadiendo procesos fotográficos únicos, generados a raíz de los procesos de revolucionarios en América Latina, la fotografía documental, el caso de Hercule Florence etc. Reproduciendo así una visión hegemónica y occidental de la historia de la fotografía. Cfr. Castellanos, Paloma, *Diccionario Histórico de Fotografía*, Ediciones Istmo, Madrid, España, 1999.

1939), quien, a pesar de no ser latinoamericana, su caso refleja la invisibilización histórica de las mujeres fotógrafas a nivel internacional. Bromm, es considerada hasta la actualidad como la primera mujer que realizó registros fotográficos durante la primera guerra mundial; logró capturar imágenes transcendentales del movimiento sufragista femenino en Londres y uno de los primeros desfiles militares realizados al calor de la guerra mundial. El archivo de Bromm se conforma de al menos 1800 registros fotográficos sobre la época¹⁹, que en un conjunto representa una mina de datos y fuentes de importe histórico y social. (ver Imagen 1.1)



Imagen 1.1 Christina Broom, "Sufragistas", 13 junio 1908. Archivo Museo de Londres, Docklands.

¹⁹ "Christina Broom, fotoperiodista" en Revista Digital Cuarto Oscuro. (Consultado el 20 de agosto del 2015) [<http://cuartoscuro.com.mx/2015/08/christina-broom-fotoperiodista/>]

No obstante, pese al gran valor histórico que representa el trabajo de Bromm, lamentablemente no fue tan difundido, por ser producto de una mujer que vivió en una época sumamente machista, y quien como otras mujeres que destacaron en su época e hicieron grandes aportes a la ciencia, el arte o la innovación tecnológica, fueron excluidas de la historia universal por un mundo que consideraba la mayoría de los oficios estrictamente para los ambientes varoniles²⁰; esto muy evidente en las historias de vida y obra de la alemana Gerda Taro (1919-1937) y las mexicanas Lola Álvarez Bravo (1907-1993) y María García, colegas y compañeras sentimentales de Endré Friedman mejor conocido como Robert Capa y Manuel Álvarez Bravo y Héctor García respectivamente, quienes fueron subordinadas por los historiadores y críticos de arte al trabajo de sus compañeros.

Con estas reflexiones quiero puntualizar que una gran apuesta en este apartado, es construir una formulación teórica que nos brinde herramientas para analizar la historia desde una mirada crítica y descolonizadora; así como formular una genealogía a contrapelo de la fotografía en la región, que atraiga los testimonios visuales que son imprescindibles para poder comprender los procesos contemporáneos de la fotografía. Así mismo, poder ejercer una lectura sensata sobre el lenguaje y discurso fotográfico de Rodrigo Moya, el tema central de análisis.

²⁰ El archivo y el trabajo de Christina Broom se dio a conocer apenas este año 2015, con el montaje de la exposición en el Museo de los Docklands de Londres, la cual pretende difundir el acervo de Broom, conformado por 2 500 piezas de las cuales son 1 800 fotografías y el resto negativos, además de credenciales de prensa y otras pertenencias de la fotógrafa, que en su conjunto son una caja de pandora que posibilita multitudinarias reflexiones e investigaciones para abonar a esa época, como por ejemplo sobre la participación de la mujer en la primera guerra mundial.

Tengo la certeza de que las caracterizaciones propias del discurso estético de Moya, se comprenderán a partir de este itinerario histórico donde se reivindicuen los datos inhóspitos que manifiesten la naturaleza de una apuesta estética militante de la región, que sólo pueden relucir desde una historia forjada a contrapelo, así como puntualizaba Walter Benjamin: “Y así como el documento no está libre de la barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el cual ha pasado de uno a otro. En la medida de lo posible, el materialista histórico se aparta de tal transmisión. Considera que es su tarea cepillar a contrapelo la historia.”²¹

Si partimos de la idea de analizar las formas fotográficas de un sujeto determinado, como lo es el trabajo de Rodrigo Moya, suele ser relevante -dentro de este primer apartado- contrapuntear la historia lineal a la luz de los discursos generados propiamente desde la región latinoamericana y recuperar los casos de los fotógrafos que desde una mirada insurrecta plasmaron su crítica a los diversos modos de opresión. Por ello, descolonizar la mirada implica -parafraseando nuevamente a Catherine Walsh²²- algo más que dejar de ser colonizados; inscribir en los sentidos de no-existencia e inferioridad, las prácticas estructurales e institucionales de *racialización*, *subalternización* y *generoización* que siguen posicionando algunos sujetos (blancos, criollos y mestizos masculinos letrados) y sus conocimientos por encima de otros (indígenas, negros, femeninos) y en base a ello formular una propuesta contrahistórica de la fotografía.

²¹ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia” en *Estética y Política*, Ed. Las cuarenta, Buenos Aires, Argentina, 2009. p. 138.

²² Walsh Catherine, “Interculturalidad, conocimientos y (de)colonialidad”, *Colonialidad del saber y educación. Revista Educativa Cultural Saint Andrew's* La Paz, octubre 2006.

1.1 La fotografía también fue sur

El colono hace la historia y sabe que la hace. Y como se refiere constantemente a la historia desde la metrópoli, indica claramente que está aquí como prolongación de esa metrópoli. La historia que escribe no es, pues, la historia del país al que despoja, sino la historia de su nación en tanto que ésta piratea, viola y hambrea.

Frantz Fanon, *Los Condenados de la Tierra*

La historia de la fotografía en América Latina se remite a las experiencias precursoras de Hercule Florence en pleno siglo XIX en la Vila de Salo Carlos, Sao Paulo, Brasil. En la mayoría de los manuales, libros y textos sobre la historia de la fotografía universal se le atribuye el descubrimiento de la cámara fotográfica, a los franceses Nicolás Niépce y Daguerre, una historia erróneamente reproducida por las grandes academias de arte e historia hasta que en 1977 se publica el libro *Hercule Florence, El descubrimiento de la fotografía en Brasil*, del investigador brasileño Boris Kossoy.

El trabajo de Kossoy crítica la historia decimonónica y occidental de la región, la investigación viene a poner en crisis las formas de construcción histórica sobre los procesos de fijación y captura de imagen, como diría Walter Benjamín: “una historia universal sin ninguna armazón teórica. [...] para llenar el tiempo homogéneo y vacío.”²³ Con la investigación de Kossoy, por primera

²³ Walter Benjamin, *Estética y Política*, Ed. Las cuarenta, Buenos Aires, Argentina, 2009. p.150.

vez se rebate la historia oficial de la fotografía, al reivindicar la trayectoria de un migrante francés que llega a Brasil en 1825, con la expedición científica del Barón de Langsdorff; quien cerca del año de 1833, logra fijar una de las primeras imágenes con cámara, casi al mismo tiempo que Henry Fox Talbot, Louis Jacques Mandé Daguerre y Niépce –los reconocidos y llamados padres de la fotografía-.

Más que un texto histórico, el trabajo de Kossoy sustenta un aporte metodológico esencialmente pertinente para forjar la historiografía desde la propia región latinoamericana. Para el investigador, la construcción del conocimiento histórico no puede ser comprendido de forma determinada o definitiva, sino, por el contrario, la historia es concebida como un proceso más complejo, en el que en la medida que se van aportando nuevos datos, las interpretaciones se van renovando y complementado.

Así, los abordajes teóricos que realiza el investigador brasileño sobre la imagen fotográfica exterioriza la necesidad de tomar en cuenta el contexto sociocultural, para realizar desde esas coordenadas –socio temporales y socio espaciales- un recóndito análisis de la imagen. Los casi cinco años de investigación que le llevaron a Boris Kossoy concluir su libro, dieron cuenta de una vasta cantidad de datos, registros y documentos inéditos que evidencian un ejemplo para trabajar con fuentes diversas a las escritas. Debido a que el investigador no sólo recuperó los diarios de trabajo, sino también dibujos, fotografías y poligrafías (resguardadas en el archivo de la familia Florence) que dieron cuenta de datos substanciales para la historia general de la fotografía.

El recuento de Kossoy recupera una innumerable cantidad de personas²⁴ que aportaron sus conocimientos para la construcción de la cámara y quienes con sus experimentos colaboraron en el perfeccionamiento de la impresión fotográfica.²⁵ Se sabe que, en 1822, Niépce inició sus experimentos con el betún de Judea vertida sobre una placa de vidrio, pero no fue hasta 1827 que finalmente logró fijar una imagen (proceso que obtuvo el nombre de heliografía). Posteriormente, cerca de 1829 Niépce comenzó a trabajar con Louis Jacques Mandé Daguerre para mejorar la luminosidad y la calidad de las imágenes fijas; siendo hasta 1831, y de manera accidental, que Daguerre logra fijar una imagen nítida (con el uso de sales de plata amalgamadas a placas metálicas sometidas a vaporizaciones con cristales de yodo). Y con ello, de una manera evasiva, se le atribuye el descubrimiento de la cámara fotográfica, discriminando todas las aportaciones realizadas por los científicos previos a él.

Por un percedero lapso de tiempo el nombre de Niépce pasa desapercibido por las instituciones científicas de aquella época, hasta que en 1841 Isidore Niépce (su hijo) publica un pequeño libro titulado: *Historia del*

²⁴ Algunos de los personajes que contribuyeron en un primer proceso fueron Joseph Priestley (1733-1804), Jean Senebier (1742- 1809), Giacommo Battista Beccaria (1716-1881), Carl Wilhem Scheele (1742-1786) y Thomas Wedwood. En una segunda etapa destacan Hippolyte Bayard (1801-1887), John Frederick William Hershel (1792-1871), Louis Lassaigue, Andrew Fyfe, Fraz von Kobell y Carl von Steinhel. En Boris Kossoy, *Hercule Florence. El descubrimiento de la fotografía en Brasil*, INAH, México, 2004. pp. 85 y 66.

²⁵ Por ejemplo, expone que desde la época de los 384-322 a.d.n.e, Aristóteles ya desarrollaban anotaciones sobre el paso de luz a través de un árbol. Posteriormente, en el siglo XVII los avances en el área de la química aceleraron el proceso de experimentación y para mediados del siglo XVIII, fueron diversas personas las que ejercieron aportaciones a base del ensayo y error, para la configuración de este proyecto; entre quienes destacaron: Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), William Henry Fox Talbot (1800-1877).

*descubrimiento impropriamente llamado daguerrotipo, precedido de una reseña de su verdadero inventor Joseph-Nicéphore Niépce, con el cual logra que las investigaciones hechas por su padre –y hasta ese momento atribuidas por Daguerre- sean reconocidas.*²⁶

La disputa por la invención de la fotografía se puso en tensión al momento en que se difundieron las aportaciones realizadas por Hercule Florence, quien de acuerdo a la investigación que realizó Erika Billeter en *Canto a la realidad: Fotografía latinoamericana 1860- 1993*, Florence es la primera persona en el “Nuevo Mundo” que logra fijar la inaugural imagen fotográfica, colocando papel tratado con nitrato de plata en el interior de una rudimentaria cámara.²⁷

En la misma etapa histórica, en otras latitudes geográficas, diferentes personas también estaban realizando sus experimentos, como el mismo astrónomo, químico y lingüista inglés Henry Talbot, quien en 1833 utilizó la cámara para dibujar a bocetos; siendo que un año más tarde, al momento de sensibilizar papel con cloruro de plata, logró fijar imágenes de hojas, flores y plumas de aves, sin la necesidad de pasar por un proceso de revelado y sin exponerlas a la luz del sol.²⁸

²⁶ El 5 de julio de 1833 Niépce muere repentinamente sin que ninguna de sus aportaciones haya sido reconocida públicamente. Posteriormente, para “el 19 de agosto de 1839, el procedimiento de Daguerre era revelado en detalle ante una sesión conjunta de la Academia de Ciencias y la Academia de Bellas Artes de París; el gobierno de Francia adquiriría así el invento y lo donaba “noblemente” al mundo entero. Mientras tanto, cinco días antes Daguerre patentaba su invento en Inglaterra” *Ibid.* p. 90.

²⁷ Billeter, Erika, *Canto a la realidad: Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Lunwerg, Madrid 1993. p 15.

²⁸ Para 1835, Talbot ya utilizaría cámaras de pequeño formato con las que lograría fijar imágenes de la naturaleza mediante el principio que rige a la fotografía moderna: positivo-

Al momento en que la noticia de esa innovación científica de Daguerre llegó a Londres, Talbot se apresuró a comunicar sus experimentos a la Royal Society, y para 1839 fueron anunciadas las dos aportaciones; casi de manera simultánea que llegaba las primeras indagaciones de Daguerre a las colonias de América. En cuanto llegaron las noticias a Brasil, inmediatamente Florence envió un comunicado de prensa para exponer su postura ante tal hecho; cabe mencionar que Florence estaba consciente de que se encontraba situado en un espacio poco promisorio para la difusión de proyectos; siendo él mismo quien escribió el comunicado a la prensa donde recalca que no iba a disputar los créditos por el descubrimiento:

Es posible que la prensa brasileña haya sido la primera en América del Sur en divulgar el descubrimiento de Daguerre, y sobre este tema, tuve la oportunidad de tenerme específicamente en otro trabajo. El hecho es que, durante el año de 1839, diversas noticias del descubrimiento fueron divulgadas en todas partes.²⁹

Boris Kossoy destaca en su libro que son numerosas las razones que tratan de explicar los motivos por los que el descubrimiento de Florence no fue conocido por un público amplio y que la noticia no se haya divulgado fuera de Brasil. El historiador explica que el mismo Florence fue quien comprendió que su descubrimiento fue desarrollado en el interior de un país con una estructura socioeconómica de características coloniales y dentro de un ambiente poco receptivo y promisorio ante las innovaciones técnicas y de avance científico

negativo.

²⁹ "La fotografía en América Latina en el siglo XIX: la experiencia europea y la experiencia exótica" en Wendy Watriss y Louis Parkinson (coords.), *Image and Memory; Photography from Latin American, 1866-1994*. Houston Texas University Press/Foto Fest, 1998, p.18-54.

europeo, debido a que los investigadores del viejo mundo contaban con mayores recursos técnicos para el desarrollo de sus experimentos y tenían mayor cercanía con las innovaciones científicas -como la química y la óptica- que podían incidir sobre sus propios experimentos.

Por otra parte, la sociedad de aquella época no estaba preparada para poder disuadir la dimensión real de tal descubrimiento, era una sociedad poco interesada en los avances científicos y con una estructura semifeudal que imposibilitaba el apoyo a este tipo de proyectos. No obstante, a pesar de que Florence se encontraba alejado de la metrópoli y se enfrentaba a muchas otras dificultades de la época, la creatividad y el sentido práctico que lo caracterizaban no se vieron frenados. Florence buscó alternativas para superar las barreras de comunicación, tecnológicas y económicas para concluir su proyecto y realizar un invaluable aporte científico autónomo e independiente.

Los descubrimientos de Antoine Hercule Romuald lo sitúan como uno de los precursores de la fotografía, así como el pionero en América, por el lugar y la época en que se registraron. Kossoy afirma que "es posible que Florence hubiera podido alcanzar el merecido reconocimiento en un espacio sociocultural del otro lado del mar. El caso contrario también es verdadero, solo hay que ver la suerte reservada para los demás inventores que no ocuparon la posición que le fue destinada a Daguerre o Fox Talbot."³⁰

El trabajo de Boris Kossoy, *Hercule Florence, El descubrimiento de la fotografía en Brasil*, es una meritoria investigación en la que el autor logra abordar varios aspectos que engloban la historia de vida del científico,

³⁰ Boris Kossoy, *Hercule Florence, El descubrimiento de la fotografía en Brasil*, INAH, México, 2014. p.184.

vinculada a la historia económica y social del Brasil colonial del siglo XIX. Aunado a ello, el autor focaliza una breve interpretación sobre Europa en plena etapa de la revolución Industrial, la cual demarcó las múltiples invenciones e innovaciones técnicas y científicas que ordenaron la transición del siglo XVIII al siglo XIX.

Sin duda alguna, el trabajo realizado por Boris Kossoy contribuyó a la construcción de un nuevo conocimiento histórico en la que logró recuperar sujetos históricos del anonimato. Cabe mencionar, que la investigación representó un parteaguas metodológico para promover la *historización* y análisis de la fotografía en los países latinoamericanos, el cual comenzó a difundirse y desarrollarse desde la organización de los Coloquios de Fotografía Latinoamericana, efectuados en 1978.

La reproducción y difusión del invento de Hercule Florence y la investigación de Boris Kossoy han venido ocurriendo de forma gradual y continua. A pesar de los silencios y la desinformación y el sabotaje que algunas personas buscaron imponerle a este acontecimiento histórico, la inserción de Florence entre los demás científicos que innovaron la fotografía, hace poco sustentables las posturas etnocentristas y xenófobas de aquellos historiadores de la fotografía que sólo destacan a Daguerre o Talbot como los únicos precursores del descubrimiento, lo cual contribuyó a la propagación de un estilo que reproduce una historia reduccionista y excluyente que se impone como modelo único en la región.

1.2 Miradas críticas, antigomonaes y militantes

De residuos de teoría construimos el
martillo para demoler lo viejo.

Mario Payeras, *Poemas de la zona reina*

La configuración de las formas y contenidos del trabajo fotográfico de Rodrigo Moya deviene de influencias -directas e indirectas- de largos procesos históricos, sociales, políticos y estéticos que atraviesa la historia de la humanidad. Así como las corrientes literarias, las manifestaciones estéticas e ideologías políticas son la expresión de una sociedad y de una época; la mirada y la postura que toma Moya frente a lo fotografiado, representa una alegoría de las experiencias previas que demarcaron conceptualmente algunos fotógrafos latinoamericanos en el pasado. Como bien advierte sobre el pasado Walter Benjamin:

El pasado lleva consigo un índice secreto y a través de él remite a la redención. ¿No nos roza, entonces, el aire que estuvo entre nuestros antepasados? ¿Acaso las voces que escuchamos no resuenan el eco de otras que enmudecieron? [...] De ser así, hay un acuerdo secreto entre las generaciones pasadas y la nuestra³¹

El pasado, para Benjamin tiene una sincronía con el presente que retorna a modo de *flashazos* y constelaciones petrificadas en imágenes -y conceptos- que generan rupturas en la temporalidad; por ello, en aras de puntualizar las concomitancias estéticas y políticas que visibilicen el lugar de enunciación al trabajo fotográfico de Rodrigo Moya y con el fin de identificar algunas otras

³¹ Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia" en *Estética y Política*, Los Cuarenta, Buenos Aires 2009. p.132

experiencias de fotógrafos -militantes, insurrectos y críticos- circunscritas en la historia de la fotografía latinoamericana, es necesario exponer este preámbulo para poder profundizar sobre el trabajo del fotógrafo insurrecto, el cual es producto de este largo proceso de configuración histórica, estética, política y social de la región.

Siendo así que el propósito de recuperar los siguientes datos, actores histórico-sociales y acontecimientos invisibilizados, es con la finalidad de enunciar una historia de la fotografía con un mosaico amplio de referencias, que puedan dar cuenta de una identidad fotográfica propiamente latinoamericana para comprender los procesos, en un sentido *braudeliano*,³² de larga duración hasta nuestro presente.

El presente recorrido histórico crítico e itinerante a desarrollar, se desplegará desde el proceso de forma y contenido que manifiesta el trabajo fotográfico de Rodrigo Moya; sin perder de vista la faena de los fotógrafos insertos en su determinado proceso social y desde una perspectiva crítica a la “historia oficial”, una historia mutilada, fragmentada y con diversas omisiones referenciales, los cuales son fundamentales para comprender los procesos creativos que configuraron la historia general de América Latina, -y en particular la historia de la fotografía latinoamericana-.

No es casual que en al menos tres de los más elementales manuales de fotografía latinoamericana no figuren los investigadores y críticos propios de la región, como lo son en el libro clásico *Fotografie Lateinamerika von 1860 bis*

³² Término acuñado al historiador francés Fernand Braudel, quien a principios de siglo XX revolucionó las formas de concebir los procesos históricos. En este sentido, la “larga duración” designa a un nivel de concepción histórica correspondiente a las estructuras prolongadas en el tiempo, que trasciende el nivel de medición por coyunturas.

heute, publicado en 1981 por Erika Billeter, y reeditado en 1993 bajo el título *Canto a la realidad* por la editorial española Lunwerg; el libro de Wendy Watriss y Louis Parkinson Zamora, *Image and Memory. Photography from Latin America: 1866-1994*, publicado por la Universidad de Texas en el marco del FotoFest de 1998. Y el compendio de Alejandro Castellote *Mapas Abiertos*, publicado en 2003, quien más que elaborar una tesis sobre la existencia de una fotografía que pueda definirse como latinoamericana, pretendió brindar un panorama amplio sobre los discursos fotográficos.

Al menos estos tres significativos trabajos coinciden en formular una reflexión sobre la identidad fotográfica latinoamericana y en los tres casos -desde mi perspectiva- ciertamente no es logrado. En principio porque no se puede hablar de una forma singular de identidad latinoamericana, los procesos identitarios son procesos más complejos y extensos de lo que se debate en los textos. Quizá lo más cuestionable sea que las compilaciones de fotografías y escritos se constituyeron desde una subjetividad que no es estrictamente desde una perspectiva latinoamericana, o con intenciones críticas a la colonialidad. El análisis de estos teóricos es desde su propia subjetividad y condición occidental, como lo enuncia la fotógrafa argentina Alicia D'Amico: "La verdad de nuestros países colonizados o influenciados cultural o económicamente, no es la verdad de los países colonizadores, ni la visión puede ser la misma", se pronunciaba en el Primer Coloquio de Fotografía Latinoamericana en 1978.

Con el argumento anterior no quiero insinuar que las nociones occidentales se excluyen de reproducirse en las propuestas de teóricos latinoamericanos, más que sea o no una subjetividad propiamente regional, lo refutable es que en el ejercicio analítico y en el recuento de datos históricos, se

hayan omitido sucesos y actores sociales relevantes para comprender una amplia configuración de discursos visuales en la región. Es evidente que no existe una inclusión histórica seria sobre los ejercicios de registro fotográfico, por ejemplo: de colectivos independientes, de perspectivas militantes o desde las miradas de los sujetos subalternos como las fotografías mujeres o los fotógrafos indígenas –los tradicionalmente relegados por la historia-.

Justamente lo que permea y se reproduce en estos textos es una construcción monopólica de la historia de la fotografía regional que ha demarcado y constituido escuelas acrílicas a la realidad, que sobreentienden y reproducen lecturas de manera aislada de los procesos, los contenidos, los contextos y las formas fotográficas. Cabe enfatizar que, desde la última etapa del período colonial, la fotografía comenzó a propagarse en América Latina con una explícita correspondencia a los intereses criollos y europeos. Desde mediados de siglo XIX -en plena expansión mundial del capitalismo europeo- las primeras imágenes fijas representaban una tendencia paralela que lograba hacer visible los intereses de época. La mayoría de las imágenes –pinturas, grabados y fotografías- muestran “al otro”- lo diferente a la cultura occidental- de forma *exotizante* y con una mirada fijada desde la alteridad; tienden a reproducir una visualidad influenciada por el colonialismo, y por el advenimiento de la modernidad capitalista -con el engrandecimiento de las grandes metrópolis y con la expansión del sector industrial-.

Al respecto, Peter Burke realiza una atinada lectura en su libro *Visto y No Visto* sobre las visiones estereotipadas hacia “el otro”, reivindicando la perspectiva del crítico árabe Edward Said y menciona lo siguiente:

Lo que Said bautizó con el nombre de <<orientalismo >> constituye un caso específico de un fenómeno mucho más amplio, a saber, la percepción estereotipada de una cultura por otra, o de los individuos de una cultura por otra, o de los individuos de una cultura por los individuos de otra. [...] Las imágenes europeas de África se desarrollaron en paralelo a las de Oriente. En América del Sur y del Norte los artistas representaban a los esclavos negros de una manera más o menos estereotipada.³³

Como se hizo explícito en el apartado anterior, la invención de la fotografía se cimienta por disímiles procesos de experimentación, que hasta el siglo XIX habían estado exclusivamente al servicio de la clase dominante, quienes representaban el único sector económico que podía tener acceso a una cámara fotográfica. La mayoría de los fotógrafos de ese período histórico formaban parte de una élite burguesa interesada en lucrar con una imagen posada. Por lo general los registros fotográficos se cimentaban en una construcción ambiental aislada del tiempo y el espacio real, cuyo fin último era crear postales de viaje, las llamadas *cartes de visite*, para ser vendidas dentro del mercado europeo.

La población indígena, por ejemplo, era un objetivo del retrato fotográfico, pero de una forma extravagante; se reproducían imágenes creadas para satisfacer el placer visual de grupos reducidos que podían costear una representación fotográfica, como los *gamonales*³⁴, quienes se enriquecieron a

³³ Burke, Peter, “Estereotipos de los otros”, *Visto y No Visto*, Biblioteca del Bolsillo, España 2005. p. 165 y 166.

³⁴ Gamonal es un término utilizado en el Perú del siglo XIX, para denominar a los hacendados advenedizos, que expandieron sus tierras y su poder socio-político a costa del saqueo, la explotación y la violencia ejercida contra los comuneros indígenas. “Gamonal” podría ser un término similar al de Cacique. Manuel González Prada, Víctor Hugo Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui son los primeros pensadores en utilizar este término.

base de la explotación del trabajo campesino y obrero. De acuerdo con Mariátegui en los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, establece que el *gamonalismo*:

No designa sólo una categoría social y económica: la de los latifundistas o grandes propietarios agrarios. Designa todo un fenómeno. El gamonalismo no está representado sólo por los gamonales propiamente dichos. Comprende una larga jerarquía de funcionarios, agentes, parásitos, etc. El indio analfabeto se transforma en un explotador de su propia raza porque se pone al servicio del gamonalismo.³⁵

En este sentido, una apuesta estética fotográfica *antigamonalista* surge a finales del siglo XIX, cuando de manera disuadida, la técnica fotográfica comienza a ser utilizada como un medio de registro propio de indígenas latinoamericanos; siendo Martín Chambi y César Meza, pertenecientes a la Escuela Fotográfica del Cusco, en Perú, quienes se esmeraron en aprender la técnica fotográfica para capturar aspectos paralelos de su propia época y sociedad. Probablemente ellos son los primeros fotógrafos que construyen una representación intrínseca, que caracterizaría los aspectos culturales y sociales propiamente indígenas, desde una visión *antigamonal*, rompiendo con la estética colonialista implementada desde el virreinato.

Los dos fotógrafos eran originarios de pequeñas localidades descentralizadas. Martín Chambi, provenía de una familia de campesinos que

³⁵ Mariátegui José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Biblioteca Amauta, Lima Perú, 1980. p. 37.

radicaban en Puno (un pueblo pequeño ubicado al sureste de Perú).³⁶ En tanto, César Meza nace en Huancasancos, Ayacucho, a la edad de trece años ingresa a un taller de fotografía en Pisco y en 1929 se traslada a Cusco para dedicarse a la realización de retratos fotográficos, junto a los fotógrafos criollos, Miguel Chani y Juan Manuel Figueroa Aznar.

Tanto Chambi como Meza, lejos de reproducir una visión colonialista y apartados de reproducir todo tipo de compasión o condescendencia por sus semejantes, utilizaron la cámara de gran formato para registrar su propia sociedad: la sociedad mestiza e indígena de su propio tiempo y época. A diferencia de los fotógrafos europeos, quienes básicamente capturaban imágenes con sentido comercial, las imágenes capturadas por estos dos fotógrafos muestran una aproximación más adyacente y real sobre los contextos, en las que se pueden recuperar cuantiosos datos (históricos y antropológicos) que pueden manejarse para realizar un análisis más específico sobre la época.

Cabe subrayar que al momento en que Martin Chambi perfeccionaba su trabajo como fotógrafo documentalista y César Meza como retratista, paralelamente en Perú estallaba el movimiento indigenista que movilizó a un gran número de sectores sociales en el país andino, siendo el departamento de Cusco una cuna de la insurrección. A principios de los años treinta, emerge un movimiento dirigido principalmente por los Luis E. y Uriel García, dos intelectuales que impulsaron un grupo heterogéneo conformado por artistas,

³⁶ A los 17 años Chambi decide emprender un viaje al departamento de Arequipa con la finalidad de volverse diestro en la fotografía; al poco tiempo de su llegada se encuentra con Max T. Vargas, un maestro precursor de la fotografía en Perú, quien lo instruye en la técnica fotográfica y de quien acoge el sensible cuidado de la luz para fijar imágenes.

académicos, y autoridades que no tenía una clara corriente de pensamiento, sino que eran diversos planteamientos ideológicos sobre los problemas nacionales, tales como: la subordinación del poder colonial, el origen de la explotación del indio, el despojo de tierras, de sus dioses, etc. problemáticas que propiciaron levantamientos organizados y la politización de las personas.

En 1931, César Meza se afilia al partido del APRA, Alianza Popular Revolucionaria Americana, y participa activamente en las revueltas estudiantiles y campesinas de aquella época. Durante una manifestación cae preso y es ingresado a la cárcel conocida como “El Sexto” (donde también estuvo encarcelado José María Arguedas) y tras años de encierro logra salir con enfermedades letales que le ocasionaron una muerte lenta y en el anonimato social.

Desafortunadamente, la mayor parte del archivo de César Meza se encuentra perdido, y la otra pequeña parte de su trabajo fue vendido al Instituto Guaman Poma de Ayala y a la Fototeca Andina. Una de las pocas fotografías preservadas de César Meza, es el “Retrato de un Campesino” tomada en la ciudad de Cusco en 1940 (Imagen 1.2), una imagen bastante peculiar de su obra que refleja aspectos característicos de su técnica fotográfica, así como su postura militante; que podría tener ciertas concomitancias formales y *contenidistas* con el retrato a un obrero de la serie fotográfica “Negromex” de Rodrigo Moya, un registro fotográfico realizado a los trabajadores de una empresa de llantas ubicada en la colonia Vallejo del Distrito Federal, en el año de 1967.



Imagen 1.2 César Meza, "Retrato de un Campesino". Perú, 1940. Fototeca Andina.



Imagen 1.3 Rodrigo Moya, Obrero de la Serie Negromex, Vallejo, Ciudad de México, 1967. Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.

Las dos imágenes exponen un escenario sobre la situación de los obreros y campesinos respectivamente; son dos retratos realizados con una diferencia abismal en el tiempo (1940 y 1967) pero con ciertas similitudes en el modo en el que capturan la condición social de las personas representadas. Se puede apreciar la cautela que resguardan para mostrar los detalles más imperceptibles de los rostros, propiciando una especie de diálogo visual con el espectador. La captura de los minuciosos detalles y la provocación emotiva que generan al observador son un logro que sólo un fotógrafo sensibilizado por los aspectos sociales y con mirada militante podría registrar. Los dos retratos son incursiones fotográficas que ponen en evidencia la complicidad ejercida entre

el *retratante* y el retratado; en los dos casos se logra capturar las miradas del sujeto retratado y con ello logran mostrar los aspectos sensibles y sociopolíticos de cada época.

Por otra parte, las dos imágenes poseen características peculiares para recuperar datos históricos de época, por ejemplo, los detalles que aparecen en la vestimenta del campesino capturados por César Meza, funcionan para saber la condición de clase y como un indicador étnico del retratado. (Ver imagen 1.2) Debido a que para la cultura andina –y la mayor parte de las culturas precolombinas- los textiles poseen un propio lenguaje. La indumentaria en la tradición quechua, es un indicador social que relaciona al sujeto con una realidad compleja -como el caso de los quipus-.³⁷

De acuerdo con Paula Trevisan y Luis Málaga, dos investigadores residentes en Cusco, Perú, los textiles como lenguaje son un medio para conceptualizar el mundo, ya que en ellos se representan algunas ideas religiosas y objetos de la vida cotidiana:

El poncho, el chullo y la montera son indicadores de procedencia. El diseño de los mismos, muchas veces deja leer, para los conocedores de la simbología y del código textil: la región, el estado civil y jerarquía de quien lo porta. En los andes peruanos la vestimenta conlleva un sinnúmero de mensajes que permiten al

³⁷ “El Quipu era una herramienta que utilizaban los Incas – y las sociedades precedentes – para llevar el registro y la contabilidad. La palabra Quipu proviene del quechua [escrito: khipu] y significa nudo. El Quipu más antiguo data del año 2.500 a.C. y fueron utilizados hasta la colonización del Imperio Español ya que fueron destruidos por los colonos. Los Quipus normalmente estaban hechos de algodón o lana a base de pelo de llama o alpaca. Estos se coloreaban y se anudaban. Una vez hecho los hilos se codificaban en valores numéricos siguiendo un sistema posicional de base decimal” En: [<https://getquipu.com/que-es-un-quipu>] (Consultado en noviembre del 2015.)

propio y al ajeno, conocer y reconocer a través de símbolos, la identidad de quien la viste.³⁸

De manera paralela, el trabajo fotográfico de Chambi, sobre todo en la última faceta de su obra, refleja un compromiso más documental y un interés hacia los movimientos indigenistas; se percibe una reflexión visual sobre su propia sociedad, circunscribiendo a los campesinos e indígenas desde una mirada desflorclorizada. Su trabajo fue una propuesta estética que motivó una mirada propia de época, una mirada que reflejaba una propia identidad peruana e indígena. La investigadora María Luisa Bellido Gant, en su pequeño texto sobre la *Fotografía Latinoamericana. Identidad a través de la lente*, explica que “con una visión occidental, era evidente considerar más importantes las fotografías de personajes europeos de la cultura o la política, que personajes desconocidos procedentes de tierras americanas.”³⁹

Sin embargo, esta cuestión la alteraría Chambi al convertirse en uno de los primeros fotógrafos latinoamericanos e indígenas de reconocimiento internacional, sorprendiendo al público no sólo por los contenidos que plasmaba en su obra, sino por la meticulosa técnica que resguardaba al ser muy cuidadoso con el uso de la luz y por su habilidad para capturar imágenes en espacios recónditos. Por ello, para el escritor Mario Vargas Llosa, Martín Chambi era “la malicia y la destreza del modesto artesano que cuando se ponía detrás de la cámara se volvía un gigante, una verdadera fuerza inventora,

³⁸ Trevisan Paula, Luis Massa “Fotografías cusqueñas atravesando el indigenismo” en *Aisthesis*, Número 46, Santiago de Chile, 2009. pp. 39-64. (Consultado en noviembre 2014) En [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=So718-71812009000200003&script=sci_arttext]

³⁹ Bellido Gant, María Luisa, “Fotografía Latinoamericana. Identidad a través de la lente”, en *Revista Artigrama*, núm. 17. pp. 113-126.

recreadora de la vida.”⁴⁰

Al analizar la obra de Chambi, se evidencia el interés del fotógrafo por representar la diversidad étnica que conformaba la sociedad cusqueña. No sólo realizó retratos por encargo -a gobernadores, dueños de minas, de haciendas, de la clase terrateniente, *gamonal*, o burguesa- sino que, por primera vez en esa época, se retrató al indígena con una mirada propia y desde una condición social semejante. Aunado a ello, en sus imágenes se percibe la sensibilidad por valorizar el trabajo de los campesinos -quechuas- y su relación con los espacios propios, los asombrosos paisajes, los rostros de la gente común, y la forma de ver y entender el complejo mundo de tradición quechua, sin establecer ningún tipo de jerarquía u oposición marcada por la cultura occidental.

Martín Chambi constituyó un ángulo de mirada que reflejaba una afinidad con el retratado, logrando establecer una especie de correspondencia visual que ningún otro fotógrafo de época había logrado hasta ese entonces; ya que desde la llegada de los primeros fotógrafos a América Latina, por lo regular se centraban en realizar imágenes como mero registro superficial, los intereses de los viajeros y exploradores europeos iba más encaminado en elaborar *cartes de visité*, como medio de proximidad del público occidental con la realidad del “Nuevo Mundo”. Es así como surgen las primeras fotografías urbanas enfocadas en capturar primordialmente calles, monumentos y edificios sincréticos -básicamente iglesias construidas sobre ex centros ceremoniales de culturas precolombinas- como se percibe en el trabajo de los franceses Jean Louis Prelier Dudoille y Louis Compte, quienes en 1840 realizaron los primeros

⁴⁰ Mario Vargas Llosa, “Perdonen la tristeza” en Revista argentina Página 12. (Consulta en línea diciembre 2015). [<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-10/01-10-07/nota5.htm>]

daguerrotipos en América sobre las catedrales coloniales del centro de México y Uruguay, respectivamente. (ver Imagen 1.4)

Imagen 1.4 Litografía reproducida por José Cielis del Daguerrotipo de Louis Compte. Fachada de la Iglesia Matriz de Montevideo, Uruguay, 1840.



Martin Chambi y César Meza, en discordancia con ese estilo de registro, optaron por desmarcarse de este tipo de representaciones pictoricistas y románticas; logrando construir una autonomía visual, enfocando su mirada en retratar, por ejemplo: las antiguas ciudades incas, la vida cotidiana de campesinos, las festividades locales, las ceremonias indígenas y algunos retratos de las clases marginadas, etc.; por ello, para la fotógrafa e investigadora argentina, Sara Facio, Chambi es considerado como “el primero que mira a su gente con ojos no colonizados.”⁴¹

Cuando los fotógrafos europeos -principalmente españoles y franceses- tenían gran interés por registrar las nuevas ciudades coloniales, Chambi y Meza se encauzaban en retratar antiguos centros ceremoniales incas como:

⁴¹ Dato tomado de la presentación sobre Chambi en el Foto Museo, Museo Nacional de la fotografía en Colombia. (Consultado en diciembre 2015) [<http://www.fotomuseo.org/martin-chambi---museo-nacional-de-la-fotograf%C3%ADa-de-colombia.html>]

Machu Pichu, Huaynapichu, Sacsayhuamán etc. así como algunas calles de Cusco donde se preservaba la herencia arquitectónica y cultural precolombina. (Ver imagen 1.6)

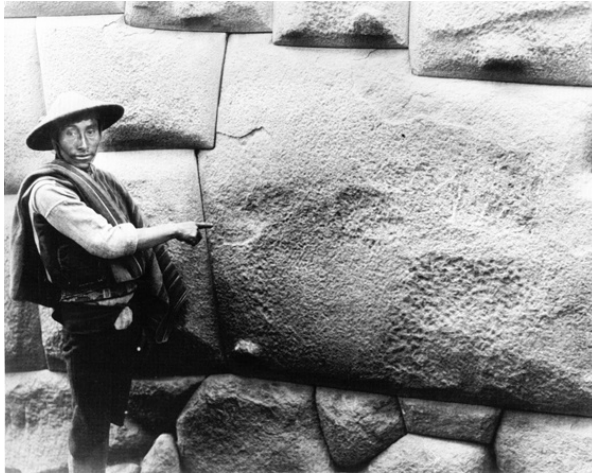


Imagen 1.5 César Meza, Campesino y Piedra de los doce ángulos, Cusco Perú, 1945. Fototeca Andina

Inclusive en las imágenes de otros fotógrafos reconocidos contemporáneos de Chambi y Meza, pero de otros países latinoamericanos como los hermanos Vargas(1874-1959) o Juan Manuel Figueroa (1878-1951) en Perú, Juan José de Jesús Yas (1844-1917) en Guatemala, Meliton Rodríguez (1875-1923) en Colombia, Charles de Forest Fredericks (1823-1894) en Cuba, Alejandro S. Witcomb (1835 -1905) en Argentina, Federico Lessmann (1826- 1886) en Venezuela, entre otros, es muy evidente la influencia de la tradición occidental y la reproducción técnica de los cánones europeos en su obra. Por lo general sus registros capturan la herencia indígena de una manera extravagante e insólita, con repetitivas representaciones descontextualizadas a la realidad, muy diferente a las tomas de Chambi y Meza, quienes realizaban imágenes

intrínsecas a la propia cultura andina, alejados de todo tipo de *folclorizaciones* y paternalismos culturales.

En el caso particular del trabajo de Chambi, se nota el alcance que despliega al retratar a las personas en los propios espacios en que habitaban y trabajaban, rompiendo con la tendencia habitual de época –de la fotografía de estudio-. Sus imágenes, por el contrario, denotan correspondencia y complicidad con sus interlocutores. (Ver imagen 1.6) Tal es el caso similar de la serie fotográfica realizada por Rodrigo Moya sobre la región Ixtlera del norte de México (Ver imagen 1.7), donde retrata a las personas en su propio ámbito laboral y más que un trabajo de registro, Rodrigo explica que la finalidad de las imágenes era documentar y denunciar las injusticias sociales y la explotación laboral.

Lo que mi cámara trató de captar en aquellos páramos hostiles iba más allá de las necesidades de un reportaje, de una denuncia inútil de las formas de vida de la mayoría de otros mexicanos, o del para mí mal llamado “ensayo fotográfico”. Intenté algo que podría llamar testimonio, y con esa intención volví a finales de ese año.⁴²

⁴² Archivo Fotográfico Rodrigo Moya AFRM, Revisión en línea. (Consultado el día 10 de octubre del 2015.)
[<http://archivofotograficorodrigomoya.blogspot.mx/search/label/Ixtleros>]



Imagen 1.6 Martín Chambi, Campesino masticando coca, Cusco Perú, 1939. Archivo Martin Chambi

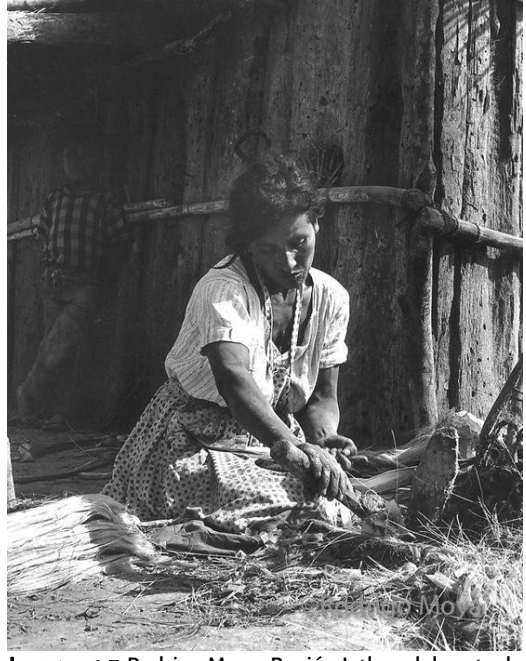


Imagen 1.7 Rodrigo Moya, Región Ixtlera del norte de México, México, 1966. Archivo Rodrigo Moya

La investigadora Amanda Hopkinson refrenda en su publicación sobre Chambi, que el fotógrafo tampoco tenía intereses exclusivamente mercantiles, a pesar de que poseía un estudio montado donde hacía trabajos por encargo, su trabajo no se limitó a estar al servicio de los hacendados, empresarios y gamonales; el fotógrafo habitualmente obsequiaba copias de las imágenes que realizaba a los campesinos e indígenas que no podían costear el pago de una imagen. “Regalaba tantas fotografías como las que vendía y estas apenas cubrían los costos de la manufacturada”.⁴³

⁴³ Hopkinson Amanda, *Martin Chambi*, Editorial Phaidon, Londres, 2001. p.6.

Otra cualidad en el trabajo de Martin Chambi es que se puede percibir el esfuerzo que realizó por registrar las tradiciones y ceremonias andinas que resistían los embates del colonialismo, así como el modo de coexistencia entre las tradiciones incas y la modernidad occidental. Un claro ejemplo de ello son las fotografías en las que registra una merienda de campesinos en Ocangate ubicada en la provincia de Quspicanchi, frente al Nevado Ausangate, las cuales develan el modo particular de convivencia y organización entre campesinos quechuas al momento de ingerir alimentos. (Imagen 1.8)

Imagen 1.8 Martin Chambi, Merienda en Ocangate, ante el nevado Ausangate, 1931. Archivo Martin Chambi



Cabe mencionar que la sensibilidad y elocuencia de Martin Chambi es evidente no sólo en sus formas fotográficas, sino también es visible en sus reflexiones escritas como la que enuncia en el marco de una inauguración de su obra en Chile en el año de 1936, donde aprovecha para pronunciarse contra el paternalismo y el racismo hacia los indígenas:

He leído que en Chile se piensa que los indios no tienen cultura, que son incivilizados, que son intelectualmente y artísticamente inferiores en comparación a los blancos y europeos. Más elocuente que mi opinión, en todo caso, son los testimonios gráficos. Es mi esperanza que un atestado imparcial y objetivo examinará esta evidencia. Siento que soy un representante de mi raza; mi gente habla a través de mis fotografías.⁴⁴

Las imágenes son tan importantes como las palabras, con esta declaración Chambi hace evidente su postura antirracista y asume una responsabilidad al representar a través de sus imágenes su propio entorno social. Si bien Chambi no fue militante como César Meza del APRA, tampoco permaneció neutral ante su objetivo fotográfico, tomó partido y posición como lo hizo Rodrigo Moya en su trabajo. Hasta la actualidad son escasos los fotógrafos que, de manera equivalente a Chambi, Meza o los magños fotógrafos como Sebastián Salgado, Nacho López o Cartier Bresson -en su momento-, se comprometen y reflexionan sobre su propio tiempo, sobre su misma producción visual y que alientan a mirar “más allá”, de lo que se puede discernir en un primer plano.

De acuerdo con Susan Sontag, lo que determina la posibilidad de que un espectador sea transgredido por una fotografía, es la existencia en ella de una conciencia política relevante. “Sin política, las fotografías del matadero de la historia simplemente se vivirán, con toda posibilidad, como irreales o como golpes emocionales desmoralizadores.”⁴⁵ A propósito de las fotografías bélicas, -imprescindibles de mencionar dentro de este ejercicio contrahistórico de la fotografía en América Latina- una final concomitancia estética y política que

⁴⁴ Martín Chambi, *La memoria del Perú*, (Consultado el 24 diciembre del 2015) Revisión digital [<http://www.consuladoperuorto.com/news/martin-chambi-la-memoria-de-peru-/>]

⁴⁵ Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Ediciones Ghandi, México, 2013. p.28.

podemos asistir, es referente al trabajo del fotógrafo uruguayo Esteban García; quien realizó un registro trascendental sobre la Guerra de la Triple Alianza -un acontecimiento y una incursión fotográfica poco valorados y reconocidos, pese a la importancia histórica que representan-.

Se sabe que el primer registro fotográfico bélico reconocido dentro de la historia universal data de la Guerra de Crimea (1853-1856), fue realizado por los británicos James Robertson y Roger Fenton; de hecho, el registro visual de Crimea es considerado como el primer trabajo integral de documentación sobre un conflicto armado en la historia universal. A pesar de que el trabajo de Fenton es el más celebrado y el más popular, sus registros muestran una situación despótica que visibiliza el servilismo del fotógrafo con el Ministerio de Guerra Inglés, la cual fue una institución que le exigió no retratar la crueldad de la guerra -muertos, mutilados, enfermos- sino por el contrario, la petición era elaborar un registro solemne, matizando violencia de la beligerancia.

No obstante, los registros de Fenton dan cuenta de su posición al generar retratos al servicio de los soldados ingleses debido a que su intención inicial era estrictamente comercial; su trabajo tenía como interés inicial la comercialización de las fotografías entre los familiares de los expedicionarios y al público ávido de información de primera mano en Londres. “Robertson, en cambio, mostró con cierta crudeza la realidad de desgarradoras vistas de las trincheras británicas y francesas, con un sentido más testimonial.”⁴⁶ –refiere el investigador argentino Bequer Casabelle.

⁴⁶ Becquer Casabelle Amado, *Imágenes el Río de la Plata, crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*, textos de A., edición gráfica M.A. Cuarterolo, Editorial del Fotógrafo, 2ª Edición 1986, Buenos Aires, 1986.

Cabe mencionar, que hasta hace relativamente poco tiempo, se consideraba que Mathew Brady -quien trabajaba para la Casa Maker de Nueva York- había realizado las imágenes fijas que registran la guerra entre México y Estados Unidos (acontecida entre los años de 1861 y 1865). No obstante, las imágenes en realidad se trataban de un conjunto de daguerrotipos con escenas reconstruidas y modelos posados dentro de un estudio, y no -como se creía- dentro del propio campo de batalla. En estos dos casos aludidos, el combate propiamente en la batalla queda fuera del alcance de la cámara, por lo que legítimamente Esteban García es el primer fotógrafo en registrar de manera visual lo que es propiamente la experiencia bélica y de una forma menos parcial.

El trabajo de Esteban García representa el tercer registro bélico del mundo y el primer registro latinoamericano sobre La Guerra de la Triple Alianza que aconteció entre 1865 y 1870. La cual inició básicamente por una disputa territorial y comercial por algunos países del Cono Sur de la región y fue desencadenada por la decisión aleatoria del gobierno de Paraguay para afianzar barreras al libre comercio y por el control exclusivo del Río Paraná. Los gobernantes de Argentina y Brasil influenciados por la monarquía inglesa -quienes tenían en ese momento un significativo poder económico- querían tener acceso al comercio paraguayo y tomar el control del paso fluvial, por ello los gobiernos de Brasil, Argentina y la República Oriental del Uruguay, instauraron una alianza bélica para derrocar a Paraguay. Teniendo como resultado el deceso de más del cincuenta por ciento del total de la población

paraguaya y la ruina económica del país.

La Guerra de la Triple Alianza tuvo un importe no sólo económico y geoestratégico en la región, dentro de la historia de la fotografía representa la primera documentación completa de una guerra en Sudamérica. La guerra se desató en un momento nodal en que la prensa ilustrada comenzaba a propagarse y expandir su difusión a gran escala geográfica y a nivel internacional. En ese momento, la fotografía comenzaba a tener transformaciones no sólo técnicas, sino empezó a develar un lenguaje propio que la haría dejar de ser una objeto privado y familiar para transformarse en un organismo de interés público y con un mayor valor comercial.

Esteban García fue un uruguayo que comenzó a trabajar en la Casa Bate & Ca, una agencia de información con sedes en Uruguay y Brasil, que dirigía el inmigrante irlandés George Thomas Bate. La Casa Bate & Ca tenía un sosegado afán lucrativo debido a que Thomas Bate tras comprobar el éxito comercial de las imágenes obtenidas en las dos primeras contiendas bélicas -en la Guerra de Crimea y la Guerra de Secesión- comisiona a Javier López y Esteban García para que realicen el registro bélico desencadenado en Paraguay, para posteriormente lucrar con la comercialización de las imágenes publicadas en los diarios conocidos de aquella época como “La Tribuna” y “El Siglo”.⁴⁷

Debido a las arcaicas y retardadas exposiciones para generar una imagen fija y por las precarias técnicas fotográficas operadas en aquella época, se entiende que son escasamente cien fotografías las que existen sobre ese registro de guerra. Lamentablemente las fotografías se encuentran dispersas

⁴⁷ “La guerra contra Paraguay en sus fotografías”, CDF (Centro de Fotografía de Montevideo), consulta en línea [<http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/la-guerra-contra-paraguay>] (consultado el día 3 de noviembre del 2015)

entre archivos y acervos de Brasil, Uruguay y Argentina, de las cuales aún no hay certeza sobre los datos específicos de los autores.

De hecho, hasta la actualidad persiste el desconcierto sobre las fotos que fueron ejecutadas propiamente por Javier López y las que realizó Esteban García; con excepción a la imagen sobre los “Cadáveres Paraguayos”. (Ver imagen 1.9) La cual destaca entre todo el conjunto por su notable diferencia en composición estética y de contenido. Es una fotografía que todavía es reconocida como un símbolo icónico, que representa la devastación de la guerra de la Triple Alianza, y la única imagen identificada que los expertos le atribuyen con firme seguridad a Esteban García.



Imagen 1.9 Esteban García, "Montón de cadáveres paraguayos", 1866. Colección de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Se sabe que la fotografía “Montón de cadáveres paraguayos” fue

producida el día en que los paraguayos perdieron la épica batalla de Tuyutí, la cual muestra una pila de cuerpos amontonados. La fotografía es de las pocas en su estilo que logra evidenciar los auténticos y catastróficos hechos generados por los conflictos armados. La mirada de Esteban García se incrusta en retratar la verdadera miseria y los estragos de la violencia perpetuada por los conflictos bélicos, es una mirada documental que lejos de retratar únicamente a los héroes de guerra, se esfuerza por capturar la condición humana. Investigadores como Marcos Zimmermann han logrado reconstruir la historia de la guerra a través de las imágenes y revelan que “el mismo día en que terminó la guerra, Esteban García –quien se había pasado al bando paraguayo al ver la injusticia de aquel conflicto– fue obligado por los aliados a destruir, una por una, la pila de placas de vidrio que había tomado durante la larga agonía de la derrota. Luego había sido fusilado.”⁴⁸

Esteban García a pesar de ser enviado por una agencia para hacer registro sobre la guerra, fue un disidente al irrumpir visualmente con las exigencias fotográficas que le exigía la propia firma. García conforma una mirada particular sobre la guerra que sólo una sensibilidad política podría establecer. Si la versión de Zimmermann es certera, lo valioso del registro de Esteban García no solo se extiende por su aporte histórico, sino también por su aporte político. Wendy Watriss señala que “Las circunstancias que rodean la obra de García reflejan la dinámica recurrente entre las fuerzas económicas

⁴⁸ Zimmermann, ¡Ay, *Paraguay!*”, Página 12 Argentina, publicado el 12 de Julio del 2012. (Consultado en diciembre 2015) [<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8074-2012-07-15.html>]

regionales e internacionales en América Latina y su impacto en la práctica de la fotografía.”⁴⁹

Cabe señalar que la fotografía de Esteban García encarna una mirada documental, como la que Rodrigo Moya demarca. En el caso de los dos fotógrafos, la disidencia es un ejercicio que los distingue de sus propios contextos socio históricos, al evitar subsumirse de las prácticas de control y censura por parte de las agencias en las que trabajaban. Es muy evidente en el caso de los dos trabajos fotográficos el esfuerzo por retratar las condiciones críticas de su espacio; desinteresados en obtener una imagen que pudiera ser la más comercial y alejados de realizar un trabajo como simples corresponsales de guerra, sin ninguna actitud política más que el único fin de registro, los dos fotógrafos asumen una postura crítica y ética respecto a la situación particular que encaran.

A pesar de que esto implicaría su renuncia al grupo, a la revista, o agencia para la que laboraban. En el caso de Esteban García un dilema ético lo motivaría a dejar con premura la firma Casa Bate & Ca y en el caso de Rodrigo Moya, la presión, la censura de sus imágenes, la descontextualización de sus fotografías publicadas y la privatización de su libre albedrío para hacer registro, lo llevó a dejar la revista *Sucesos* y posteriormente retirarse del medio fotográfico en 1967. En definitiva el trabajo de Moya como el de García, no tenían la finalidad de victimizar los hechos con sus retratos, por el contrario, las formas y los contenidos de las imágenes que generaron tenían un fin documental. En los dos casos es un trabajo visual que exige contemplarse

⁴⁹ Wendy Watriss, y Louis Parkinson (Coords.), *Image and Memory; Photography from Latin American, 1866-1994*. Houston Texas University Press/FotoFest, 1998, p6.

detenidamente para poder comprender de fondo una situación histórica y social determinada. Pepe Baeza, un teórico sobre la fotografía, explica que al menos son tres funciones primordiales que resguarda la imagen: Los usos persuasivos (publicitarios y propaganda), los usos espectaculares y modelizadores (pan y circo y auto identificación programada) y los usos de vigilancia (que violentan constantemente la intimidad del individuo).⁵⁰

La función persuasiva de la imagen se puede encontrar en el caso de los dos fotógrafos y quizá más detallado en el trabajo de Rodrigo Moya, quien por su firme postura política visualizaba previamente lo que quería retratar, el modo, la forma y el ángulo, como el mismo refiere:

Pero mi blanco no eran la belleza o una foto estética, sino la realidad de los marginados, su trabajo y sus rudas formas de vida. Quería reservar ese universo de cosas, y luchar por transformarlo al mover consciencias con fotografías conmovedoras o brutales, cotidianas pero emocionantes. Mi divisa ingenua fue captar la realidad, y enseñar a otros lo que yo veía y sentí.⁵¹

Las imágenes de Rodrigo Moya son consignas visuales que proponen sumergirse críticamente en los acontecimientos retratados; esto sobre todo muy visible en sus registros fotográficos realizado en las guerras de liberación de Guatemala y Venezuela, o en los jornadas de resistencia capturadas en Panamá, Haití y República Dominicana; en donde por las tensiones sociales en las que se realizaba el registro, era necesario tomar posición desde el primer momento y desde ángulo en el que se enmarcaba el sujeto a fotografiar. Todos

⁵⁰ Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2003. p.16.

⁵¹ Moya, Rodrigo, "La cámara sola" en *El telescopio interior*, Conaculta-Centro de la imagen, México, 2014. p.31.

los elementos que contienen las fotografías de Moya (personas, textos, objetos) conforman en su totalidad una consigna, un acto de resistencia y de militancia estética.

Así como las fotografías que ejecuta Moya sobre las guerrillas latinoamericanas en Guatemala o en la Sierra de Falcón en Venezuela (ver imagen 1.10), exigen un análisis documental para reconstruir la historia, ejercer nuevos aportes de los actores sociales y las sobre las acciones que se congelan en la imagen. Con el recuento de estos datos sobre la contrahistoria de la fotografía en América Latina, más que hacer una epopeya sobre el trabajo de los fotógrafos, se puede reflexionar sobre los aportes históricos de la imagen, desde el propio contexto histórico. Parfraseando a Boris Kossoy, compete al historiador –en este caso al latinoamericanista- lograr que los ejercicios petrificados en los textos y en las imágenes del pasado salgan de su mudez sepulcral.



Imagen 1.10 Rodrigo Moya, Guerrilleros de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional, FALN, Sierra Falcón, Venezuela, 1966. Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.

En ese sentido, cabe apuntar que las caracterizaciones formales del trabajo de los fotógrafos mencionados anteriormente y en el caso propio de Rodrigo Moya, devienen de las posturas ideológicas que asumen políticamente y que esquematizan estéticamente en las formas fotográficas, logrando un equilibrio entre la forma y el contenido de la fotografía.

Hasta aquí, todos los fotógrafos mencionados son precursores de la mirada militante y crítica que constituyen una génesis del trabajo de Moya, en donde las concomitancias que los apremia es el *acto fotográfico* que toman respecto al contexto en que desarrollaron su trabajo. Son fotógrafos que configuraron una mirada disidente a la norma estética y de contenido que se promovía en su época; conformaron un itinerario propio de la mirada militante al tomar posición frente a los sucesos políticos de un determinado espacio y tiempo. En conjunto establecen una contrahistoria de la historia de la fotografía en América Latina: la fotografía disidente, de los fotógrafos politizados y críticos que se redimieron ante las agencias, las técnicas y las editoriales hegemónicas de su propio tiempo.

Capítulo 2: El eslabón perdido

Sobre la imagen dialéctica. En ella está escondido el tiempo.

Walter Benjamin. *Libro de los Pasajes*

Lo que fue derrotado, y olvidado, y reprimido, y borrado de las páginas de la historia, aún siguen en espera de ser revelado, y, por ende, transformado. La redención implica la transformación del pasado.

Walter Benjamin, *Los restos de la revelación*

El sistema puede asimilar cualquier fotografía. Pero sería posible comenzar a utilizarlas conforme a una práctica dirigida a un futuro alternativo. Este futuro es una esperanza necesaria ahora, si lo que queremos es mantener la lucha, una resistencia, contra las sociedades y la cultura del capitalismo.

John Berger, *Usos de la fotografía*

2.1 El ostracismo social

Por más de treinta años el archivo fotográfico de Rodrigo Moya fue resguardado y consignado al ostracismo social. No fue hasta el 2002, que, a raíz de una mudanza de la Ciudad de México a Cuernavaca Morelos, las fotos salieron a flote, develando una riqueza material de historias, memorias y huellas de luz que databan de 1955 a 1967.

El trabajo fotográfico de Rodrigo Moya marca un momento imprescindible dentro de la historia de la fotografía del siglo XX, conforma todo un archivo necesario de analizar, debido a que las imágenes contienen una poderosa carga formalista y *contenidista* que no estaban consideradas dentro de los recuentos oficiales. Moya demarca una historia propia desde la trinchera del fotodocumentalismo;⁵² como advertimos en el apartado anterior, su obra se inserta en la historia de los fotógrafos que redimen su mirada a las normas institucionales, proponiendo nuevas representaciones creativas y críticas sobre su propia época.

Al abordar el trabajo de Moya en su conjunto, es ineludible deambular sobre la propia experiencia estética del fotógrafo y sobre cuestiones inferenciales que demandan las formas y contenidos que proponen sus fotografías: como su ideología política. La cual influyó determinantemente en

⁵² Moya ha expuesto varias veces que él no se considera artista, ni fotoperiodista, ni mucho menos corresponsal de guerra. Sensatamente se ha autonombrado fotógrafo documentalista. Cfr. Rodrigo Moya, *El Telescopio Interior*, Conaculta, Centro de la Imagen, México 2014 No obstante, John Mraz y Rebeca Monroy Nasr, y Boris Kossoy son historiadores que han reflexionado lo documental en la fotografía.

la construcción de la mirada –militante- que configuró su obra. Como declara Dubois, la foto no es sólo una imagen es producto de una técnica, una acción, una ideología, y por ende una postura que deviene de la *imagen acto*:

es también, de entrada, un verdadero acto icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo en acción, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, fuera del juego que la anima, sin hacer literalmente la prueba: algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una imagen-acto, pero sabiendo que este "acto" no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto de la "toma") sino que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación. La fotografía, en resumen, como inseparable de toda su enunciación, como experiencia de imagen, como objeto totalmente pragmático

53

Rodrigo Moya está inserto dentro de la contrahistoria de la fotografía de América Latina, pero con la peculiaridad como fotógrafo y como militante, él mismo reflexiona al respecto:

Quizás fui en México el último de los fotógrafos comprometidos con su ideología política, antes de la dispersión o virtual desaparición de la foto documental ante la avalancha de la epiléptica urgencia televisiva.⁵⁴

El trabajo de Rodrigo Moya es contundente, preciso y formal; se edifica desde una postura ideológica, de la cual también se separa para construir una crítica autónoma de la realidad, construyendo una auténtica apropiación y concepción de mundo que se complementa con los *encromes*.⁵⁵ Unos textos híbridos entre ensayo, crónica y memoria; fragmentos claves para comprender

⁵³ Phillippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, España, Paidós, 1986, p.11.

⁵⁴ Rodrigo Moya, *El Telescopio Interior*, Conaculta, Centro de la Imagen, México 2014. p.82.

el trabajo estético y político del fotógrafo. Rodrigo Moya es diestro para el uso de la cámara y también para la escritura, la cual es una característica propia del fotógrafo que se convierte en un referente –como la genealogía de las formas– para realizar un análisis más puntual sobre el trabajo formal como fotógrafo y para formular un análisis más próximo a la propia reflexión del productor sobre su obra misma. “Lo que no cabe en la fotografía, Rodrigo Moya lo concreta en la literatura y en la reflexión crítica y autocrítica.”- refiere Alberto Híjar sobre Moya.⁵⁶

Básicamente son dos coyunturas claves para comprender las causas por las que el trabajo fotográfico de Moya se mantuvo aislado del público y el motivo por el que se considera un eslabón ausente dentro de la historia del fotoperiodismo y de la fotografía documental. Él mismo decide retirarse de los medios precisamente en el momento en el que América Latina se encontraba en momentos cruciales, poco tiempo después del asesinato del Che Guevara en Bolivia (y con ello la convulsión de las utopías regionales) y un poco antes de que estallaran las movilizaciones internacionales estudiantiles del 68. Rodrigo expone en el primer *encrome* publicado en el 2002 en la revista Cuarto Oscuro.

Desde finales de los sesenta había comprendido, sin vuelta atrás, que la fascinación por las imágenes brotando de la realidad como manantial inagotable, me condenaría a la pobreza, y que mis brumosas metas ya no eran posibles. Por ello, emprendí a ciegas otros caminos y arrumbé sin remordimiento los miles de sobres

⁵⁵ Los *encromes* son neologismos inventados por Rodrigo Moya. “Se refiere a un género híbrido de textos autobiográficos que combina el (EN) ensayo, la (CRO) crónica y la (ME) memoria” Rodrigo Moya, *El Telescopio Interior*, Conaculta, Centro de la Imagen, México 2014.

⁵⁶ Híjar, Alberto, “La dimensión estética de Rodrigo Moya” en Unicornio, suplemento Científico y Cultural de ¡Por Esto! México, Domingo 13 enero del 2013. Año 20. No. 113.

con negativos sobrevivientes, decenas de cajas repletas de impresiones fallidas, proyectos que ya nunca concluiría.⁵⁷

Sus fotografías se publicaron en diversos medios impresos tales como la revista *Impacto*, *Sucesos*, *Siempre!*, *El Espectador*, *La voz de México* y *Política*, así como en pequeñas publicaciones estudiantiles, obreras y magisteriales como "Protesta", "Paralelo 28" y "Arriba".⁵⁸ La temprana salida dentro del medio fotoperiodístico fue suscitada por incómodas experiencias de corrupción, censura e inestabilidad económica a los que se enfrentaban la mayoría de los fotógrafos en su época: el control y reprimenda estatal sobre lo que se divulgaba. Moya se resistió a ser un fotógrafo de Estado, ante la censura y falta de libertad de expresión, optó por abandonar su oficio y buscar un espacio autónomo donde pudiera desarrollar sus habilidades desahogadamente. En el mar –literalmente– encontró un refugio y a principio de 1968 emprendió su proyecto editorial *Técnica Pesquera*, al que le dedicó 22 años de su vida.

Fue triste comprender que los pies de foto podían cambiar el sentido de una imagen, y hacer polvo las ideas al haber enfocado una situación, con cierto ángulo y encuadre, con un punto de vista personal sobre el hecho. Cientos de negativos y copias entregados en la redacción o en el mismo escritorio de Regino Hernández Llergo, no eran publicadas; con frecuencia se perdían o eran devueltas en mal estado. También aprendí que mi selección de lo que consideraba certero para informar de los hechos, se menospreciaba en las mesas de formación, a la que los fotógrafos no tenían acceso. La mejor foto podía ser eliminada o puesta en

⁵⁷ Aunque el artículo se publica en el 2002 la fecha original del *Encrome* data de enero de 1999. Rodrigo Moya, *Ensayo-Crónica-Memoria. Encromes*, Cuarto Oscuro, núm. 54, mayo-junio 2002.

⁵⁸ Cfr. Anexos, que se incorporaron al final de esta tesis, en donde se incorporaron las entrevistas realizadas a Rodrigo Moya.

lugar secundario, o mutilada y reducida hasta hacerle perder su sentido.⁵⁹

Un segundo motivo, fue por la crítica que Moya sostuvo respecto a la visión burguesa, elitista, acrítica y monopólica del gremio fotográfico. Rodrigo Moya decide no ser partícipe de eventos oportunos para la historia de la fotografía latinoamericana que generaron intercambio, difusión, y propagación del trabajo de fotógrafos de la región, y que dieron cabida a las formidables discusiones de época sobre la identidad latinoamericana, la relación de la fotografía con las luchas sociales, la forma y el contenido de las imágenes, entre otros. Temáticas de relevancia que se debatieron en los Coloquios de Fotografía Latinoamericana y en espacios convocados por el Consejo Latinoamericano de Fotografía (CLAF), organizados desde 1978, cuyos antecedentes fueron el Consejo Mexicano de Fotografía (CMF) y la Bienal de Fotografía en 1977.

Fueron eventos importantes de los que Rodrigo Moya precipitadamente se deslindó, a pesar de haber participado en las primeras reuniones e incluso fue nombrado como presidente del Consejo Mexicano de Fotografía. No obstante, se redimió junto con Nacho López y otros fotógrafos disidentes quienes al poco tiempo conformaron otros espacios independientes y autónomos de difusión como el “Proceso Pentágono”, “Peyote y la compañía”, “Suma”, “Rollo”, el “Grupo de Fotógrafos Independientes”, etc. que también rompieron con la organización del Coloquio por problemas de corte ideológico y congruencia política, como Rodrigo Moya, quien además de fotodocumentalista se concebía militante y no tenía el menor interés en la

⁵⁹ Moya Rodrigo, “El callejón sin salida de los setentas”, *El telescopio interior*, Conaculta, Centro de la Imagen, México, 2014. p.78.

comercialización de sus imágenes.

Como apunta Rodrigo Moya en una entrevista con Irene Barajas Bustos: “En lo que discrepaba con Meyer, era en la manera de manejar el CFM, pues en apariencia Pedro Meyer defendía la fotografía del ámbito social, siendo ésta una línea muy exitosa, pero se rodeaba de gente burguesa que no se identificaba con lo promovido.”⁶⁰ En un *encrome* publicado en 2002, en la revista Cuarto Oscuro, él expone el hastío al que había llegado en el medio y por lo que decide apartarse:

Enterré el trato con los avaros directores de periódicos y revistas, con los redactores mercantiles armados con su camarita vieja para ganarle pesos y espacios al fotógrafo, y me alejé de algunos colegas tan presuntuosos como mediocres. Ya sin roces profesionales, mis fobias contra los agentes judiciales y todas aquellas grises ánimas burocráticas y priístas que coordinaban –y pagaban- e trabajo de periodistas y fotógrafos en las <<campañas>> y cualquier acto oficial, desaparecieron de mis insomnios. Igual desaparecieron mi beligerancia contra la foto <<artística>> y el rechazo a los concursos y sus premios y los sueldos miserables remediados con dádivas infames a los lumpenes del periodismo. Guardé las mamiyas, mi vieja Rollei, las nikonas y la amplificadora Leitz Focomat que aún conservo, no sé si como una escultura, o como un fetiche.⁶¹

Con el paso de los años, el tiempo le daría la razón a Rodrigo Moya, ya que el Consejo Mexicano de Fotografía, tal como paso con el CME, comenzó a transfigurar su posicionamiento. El gremio paso a conformar algo equivalente

⁶⁰ Barajas Bustos Irene, *Un discurso Latinoamericano en la fotografía de los setenta en México*. Tesis que, para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, FFYL, UNAM. México, DF. 2007.

⁶¹ Moya, Rodrigo. “La resurrección de las imágenes”, Cuarto Oscuro, núm. 54, mayo-junio de 2002.

a una empresa lucrativa de imágenes, dimitiendo la crítica al entorno social y optando por la afición al *establishment*. Una fuerte polémica suscitó en 1979 y causó el alejamiento de muchos otros fotógrafos del Coloquio, entre ellos Paolo Gasparini y Nacho López, quienes acusaron a Pedro Meyer de autoritarismo debido a que había enviado una selección sin el mayor consentimiento de piezas de la Primer Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea a la Muestra de Venecia en 1979, traicionando los principios del Consejo. Según Paolo Gasparini el riesgo era que las imágenes fueran a caer en un contexto que las transformara, conviniéndolas en una especie de “museo” folclórico de imágenes exóticas de otras tierras.⁶² Tal como sucedió.

Estamos corriendo un grave peligro exponiendo en las condiciones de manipulación que nos impone la industria multinacional de la cultura. De esta exposición, como siempre, los dueños de la industria saldrán gananciosos y a nosotros no nos restará más que mirar importes, desde el puente de los suspiros, como dijeran tan de pasada a los <<buenos salvajes>>. ⁶³

Después de otras tantas confrontaciones, en 1993 se llevó a cabo la última edición del Coloquio Latinoamericano de Fotografía en Caracas, Venezuela; fue un evento con menores dimensiones y con un mínimo alcance y asistencia internacional. El debate estaba centrado en temas completamente diferentes a los primeros eventos; en los que se plantearon mesas de debate y trabajo para perfilar el rumbo de la producción fotográfica en América Latina, que en un

⁶² Cfr. Anna Susi, “Identidades. De la bienal de Gráfica a los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía”, Tesis para Maestra en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2009.

⁶³ Fragmento de una carta abierta a Pedro Meyer, escrita por Paolo Gasparini, Caracas, 28 febrero de 1979. Publicada en la revista AF. Arte Fotográfico, N° 232. España, agosto de 1979.

principio habían sido parte de un espacio de crítica y disidencia al autoritarismo estatal y dictatorial, después, evidentemente no.

En realidad, hay muy pocos referentes y documentos históricos sobre el Consejo y sobre los Coloquios de Fotografía, en el Archivo de Pedro Meyer, por ejemplo, únicamente se conservan las actas de constitución, existen las memorias impresas de los Coloquios, pero no hay información sobre las polémicas rupturas, renuncias o discusiones que refutaban el monopolio e imposición laboral de los coordinadores de los eventos. Tan sólo prevalece el acta de renuncia de Moya, que data del 4 de agosto de 1977, pero no está, por ejemplo, la participación de Nacho López o Moya dentro de las actas constitutivas. Con estos archivos se ejecuta un monopolio sobre la memoria que es urgente de infringir.

En la segunda mitad del siglo XX, la mayoría de los jóvenes estaban embelesados por el sentimiento de época revolucionaria, no obstante, ante la falta de crítica y formación política, los regentes de ese gremio de jóvenes fotógrafos, como Pedro Meyer, fácilmente fueron seducidos por la industria cultural. En la actualidad la fundación Meyer imparte diplomados a costos altísimos, adiestran a las nuevas generaciones para hacer fotografía digital y comercial, sin mayor reflexión política o crítica a la realidad. La fotografía se insertó en la lógica mercantil del mundo del arte: competitiva, consumista y serializada. Los espacios para fotógrafos –lamentablemente- fueron monopolizados y la fotografía fetichizada, tal como puntea José María Durán Medraño, en su artículo “PSJM: Sobre los procesos creativos del arte y capitalismo”:

Lo interesante del paradigma de la subsunción es ese sometimiento de todas las esferas de la vida a los procesos de valorización y reproducción del capital. Cuando el arte asume la lógica empresarial aparentemente se ha convertido en una simple parodia o burla de sí mismo, ha renunciado a la excedencia del ser y ha asumido su propia subsunción en el capital. Negri escribe que si algún artista acepta el mando capitalista “solo significa que carece de consciencia y que su discurso configura una contradicción in adjecto.”⁶⁴

Paradójicamente, a pesar de las rupturas del fotógrafo con el gremio, varias imágenes de Rodrigo Moya forman parte del archivo del Consejo Mexicano de Fotografía, tal como la reconocida foto del niño apuntando con un arma de juguete “Juegos de Guerra” (ver imagen 2.1), tomada por Moya en República Dominicana en 1965, en plena invasión norteamericana; la cual se convirtió en la fotografía principal de la muestra: “América, Lente Solidaria”, Archivo Centro de la imagen, Fondo Consejo Mexicano de Fotografía; una exposición montada en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, que albergó más de cien documentos del I y II Coloquio Latinoamericano (1979 y 1981). Entre los que sobresalieron el trabajo de Patricio Guzmán, Sara Facio, Alberto Díaz Korda, Mario García Joya, María Eugenia Haya, entre otros. Y paradójicamente con “Juegos de Guerra” es con la fotografía con la que inicia el recorrido con la exposición. (Ver imagen 2.1)

⁶⁴ José María Medraño, “PSJM: Sobre los procesos creativos del arte y capitalismo”, publicado en la revista *Contraindicaciones.net*, Berlín, Alemania, 2009, (Consultado en noviembre 2016) [http://www.psjm.es/CAPITALISMO_TRABAJO_ARTE.pdf]



Imagen 2.1 Rodrigo Moya, *Juegos de guerra*, Santo Domingo, República Dominicana, 1965. Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.

El trabajo de Moya es decididamente politizado, es un fotógrafo con carácter e ideología, quizá con su formación política es que pudo discernir, elegir y tomar posición para defender su trabajo frente a la censura, devaluación y corrupción. Su renuncia no fue por falta de compromiso, por el contrario, fue producto de su postura política y congruencia, que valió sacrificios, pero demarcó una época dentro de la fotografía, una cualidad distinguida de saber fotografiar: elegir qué, dónde, a quiénes y en qué condiciones. El historiador francés, George Didi-Huberman en su libro *Cuando las imágenes toman posición*, explica lo oportuno de manifestar una firme postura frente a la creación estética:

Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Pero todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta. Para saber hay que contar con dos resistencias por lo menos, dos significados de la palabra resistencia: la que dicta nuestra voluntad filosófica o política de romper las barreras de la opinión, pero, asimismo, la que dicta nuestra propensión psíquica a erigir otras barreras en el acceso siempre peligroso al sentido profundo de nuestro deseo de saber. Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar. También –porque zanjar lo implica– hay que apartarse violentamente en el conflicto o ligeramente, como el pintor que se aparta del lienzo para saber cómo va su trabajo.⁶⁵

Rodrigo Moya es un fotógrafo que comprendió perfectamente lo que es tomar posición, constantemente tuvo que tomar contundentes decisiones que más de una vez le dieron la vuelta de tuerca al rumbo de vida; se alejó del medio editorial, del gremio, de las exposiciones, de la comercialización y la banalización de las mismas imágenes. Optó por el ostracismo en una época difícil, compleja, pero totalmente simbólica. “Como una revelación, cuando murió el Che Guevara entendí que mi fotografía estaba fuera de tiempo y lugar, y paulatinamente la abandoné”⁶⁶; concluye Moya en su *encrome*.

⁶⁵ Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.

⁶⁶ Moya, Rodrigo, “La cámara sola” en *El telescopio interior*, Conaculta-Centro de la imagen, México, 2014. p.31.

2.2 La mirada militante de Rodrigo Moya: 1954-1967

Militante porque la estela de su quehacer teórico es la suma de más de un contexto.

Miguel Ángel Esquivel, *Escritura Militante*

Sirva todo lo anterior como masa propositiva para dar cuenta de una estética latinoamericana sin tradiciones teóricas propias, pero con cada rica tradición ideológica asumida por artistas y dirigentes revolucionarios a los que hay que dar lugar hasta hacer de la utopía un proyecto de lucha necesaria.

Alberto Híjar, *Arte y Utopía en América Latina*

En el año 2002, a partir del montaje de la exposición individual “Fuera de Moda” en el marco de *Fotoseptiembre* llevado a cabo en la ciudad de Xalapa, cuya curaduría estuvo a cargo de Rosa Casanova y Miguel Fematt, después de casi medio siglo se devela públicamente el trabajo fotográfico de Rodrigo Moya. Desde ese momento se desencadena el interés por parte de investigadores, historiadores, artistas y periodistas sobre el conjunto de imágenes. El archivo resultó ser una caja de pandora que resguardaba una especie de memoria visual sobre toda una época, con un invaluable valor estético y político. El trabajo fotográfico de Moya trascendió y ahora es parte de la configuración de un eslabón perdido dentro de la historia de la fotografía en América Latina, que gestionó nuevas formas de conocimiento dentro de la región y un

itinerario propio sobre la producción fotográfica documental, crítica y militante.

Y no es precisamente porque Rodrigo Moya hizo retratos sobre personajes destacados de la política y del medio artísticos de su época como: Ernesto Guevara, Rina Lazo, Gabriel García Márquez, Oswaldo Guayasamín, Adolfo Mexiac, Manuel Álvarez Bravo, Fanny Cano, Siqueiros, Diego Rivera, María Félix, Rubén Jaramillo, Oscar Chávez etc.... sino porque lo hizo al mismo nivel profesional que los retratos ejecutados sobre la clase trabajadora, campesinos, obreros e indígenas de una forma característicamente *desfolclorizada*.

Moya adiestra una mirada particular que lo hizo interesarse en actores históricos sociales invisibles a los ojos de fotógrafos con aspiraciones mercantiles, con una mirada colonizada o agencialista, como criticaba Nacho López en el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, en donde señalaba que era lamentable que un obrero únicamente representara el 0.3% dentro de la producción de imágenes; se preguntaba “¿somos burgueses la mayoría de los fotógrafos?”. Moya dispara su cámara con conciencia de clase, lo cual lo hace *desestereotipar* las tomas y abrir una ventana crítica de entender la realidad.

Rodrigo Moya comparte una afinidad por retratar lo adverso a las comodidades que representaba de la modernidad capitalista, construía una crítica a la realidad desde su trinchera política visual: la fotografía. En realidad, el archivo es un universo de referentes visuales que datan momentos coyunturales efectuados desde 1955 a 1967; tales como el movimiento magisterial y estudiantil de 1958, las marchas de solidaridad por Cuba y

Vietnam de 1960- 1965, la intervención yanqui en Panamá, República Dominicana y Haití; así como las primeras incursiones de registro visual en los movimientos guerrilleros en la Sierra Falcón de Venezuela y en la Sierra de Minas en Guatemala; Infinidad de imágenes con sustancial contenido sobre las que ya se han publicado varias tesis, libros y artículos sobre las fotografías que documentaron hechos trascendentales como lo fueron las marchas magisteriales de México en 1958, en las que Moya fue de los pocos fotógrafos que lo pudieron documentar, y en el caso de él denunciar a través de la fotografía la represión estatal al magisterio. (Ver imagen 2.2)



Imagen 2.2 Rodrigo Moya. Granaderos agreden a un maestro durante el llamado “Verano del descontento”. Glorieta de El Caballito, Ciudad de México, 1958. Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.

No obstante, pese a toda la faena ya realizada, el archivo es un extenso laberinto lleno de múltiples caminos y aún queda pendiente concluir la catalogación, la documentación y explorar desde otras aras críticas el material. El archivo es tan amplio como la infinita riqueza reflexiva a la que invita el trabajo de Moya. Aún queda pendiente, por ejemplo, analizar su obra desde la particularidad de su mirada hilada con su propia ideología. Entendiendo la ideología sin presuponer una falsa conciencia o pensamiento invertido de la realidad, si no por el contrario, retomando el pensamiento *althuseriano*, como una relación social en la que la ideología no presupone únicamente al carácter de “ideas” concebidas a nivel individuo, sino encauzado a la práctica. Como concibe el mismo fotógrafo: “La ideología es una cosa intrínseca a la naturaleza humana, aunque ahora la tendencia de los medios es desideologizar. Un fotógrafo siempre tiene una carga ideológica, pues la idea no es más que la suma de nuestras ideas”⁶⁷

Una importante aportación sobre el trabajo de Moya, por ejemplo, lo realizó Leonardo Pliego Eguiluz en el 2012, con la investigación para su tesis de grado que tituló: “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”. La tesis fue un trabajo desarrollado desde un trazo epistemológico y ontológico, que postuló reflexionar sobre la militancia y el trabajo de Moya desde conceptos de estética marxista. Es una tesis bastante sugerente que refleja un buen nivel de reflexión en cuanto a la vida y obra de Rodrigo Moya; un proyecto interesante que se acerca bastante al

⁶⁷ Moya, Rodrigo, *El telescopio interior*, Conaculta, Centro de la Imagen, México, 2014.

perfil de fotógrafo militante, una categoría en la que muy pocos investigadores se han atrevido a indagar, debido a que la mayoría de los académicos se aproximan remotamente desde una reflexión exclusivamente histórica y/o artística, evadiendo un análisis interdisciplinario.

Haciendo una breve acotación, cabe apuntar que reconozco que hay un amplio debate sobre el trabajo interdisciplinario, no obstante, sin ánimos de entrar en esa discusión, únicamente quiero apuntar que el trabajo interdisciplinario al que me refiero es como la propuesta que circunscribe uno de los fundadores del Colegio de Estudios Latinoamericanos, Mario Miranda Pacheco:

La interdisciplinaria es la interacción real y efectiva entre dos o más disciplinas diferentes. Tal interacción puede pasar de la simple comunicación de ideas hasta la integración mutua de categorías y conceptos fundamentales, métodos de investigación, terminologías, procedimientos de enseñanza y otros aspectos derivados del desarrollo científico. En tal sentido, la interdisciplinaria es una práctica, a menudo crítica y revolucionaria, que contribuye a cambiar reglas rutinarias de la comunicación educativa y formas obsoletas de socialización del conocimiento.⁶⁸

La imagen en Rodrigo Moya, debe ser un punto de partida para comenzar el análisis y el objeto primordial de estudio, no la ilustración. Por eso él es el primero en defender la fuerza y la carga política de las fotografías, por eso fue bastante crítico con su oficio. Difería constantemente con la manera editorial

⁶⁸ Ponencia presentada en el Simposio para la Coordinación y Difusión de los Estudios Latinoamericanos. México, 26 de noviembre al 2 de diciembre de 1978. En Revista digital, ANUIES N° 28. (Consultado el 6 enero de 2017) [http://publicaciones.anui.es.mx/pdfs/revista/Revista28_S1A3ES.pdf]

en los que se publicaban sus fotografías, casi siempre separadas de su sentido original. Hay una suma de quejas que él alista en las que se desacreditaba la imagen y se trastocaba el contexto debido a que el texto que la acompañaba poco tenía que ver con su contexto de producción. Por eso, al dar cuenta de que los periódicos y revistas para los que trabajaba descontextualizaban sus imágenes, Moya decide acuñar un término a las imágenes con las que registraría sucesos que no eran por encargo, y por ello, podía fotografiar desde una mirada crítica a la realidad y con mayor libertad: la “doble cámara”. La cuál le permitía realizar registros sin tener que ejecutar las normas editoriales.

Las imágenes realizadas con la *doble cámara* eran fotografías que sintonizaban más con su quehacer como fotógrafo documentalista y reflejaban su postura militante. “Creo que después de iniciado acepté que tenía dos cámaras en la mente: una para cumplir la información de mi patrón en turno, y otra para captar lo que empezaba a entender con claridad y profundidad que instruye la realidad y una conciencia alerta y rebelde.”⁶⁹

La mayor parte de la producción de imágenes que realizó el fotógrafo, las hizo en tiempos en los que las contradicciones de la modernidad capitalista aumentaron, en el momento preciso en el que EEUU afinaba su estrategia de intervención ante el asedio del comunismo soviético en la región latinoamericana. Entre el ocaso de la segunda guerra mundial, en plena guerra fría y ante la expectativa de un cambio revolucionario en Latinoamérica. La producción fotográfica social de Rodrigo Moya forma parte de la interlocución visual para comprender una época marcada por álgidos procesos históricos dentro de la región latinoamericana: la Guerra fría. Moya más que instantes,

⁶⁹ Moya, Rodrigo, *El telescopio interior*, Conaculta, Centro de la Imagen, México, 2014. p. 26.

registró circunstancias; sus fotografías no son simplemente un conjunto de signos, sino también son producto de una relación social que demarcó una propia visión de mundo y del propio proceso histórico contradictorio y nebuloso que se denominó “el milagro mexicano”.

En el escenario internacional, acontecían las trascendentales luchas de liberación nacional en Argelia, y Vietnam, cuyas experiencias influyeron estratégicamente en el proceso latinoamericano. No obstante, tanto la revolución cubana como el descontento social generalizado en la región, fueron el motor que aceleró la organización antiimperialista en América Latina. Las imágenes realizadas por Moya en esa época contienen una potente fuerza visual imputada con denotaciones críticas y políticas sobre una época compleja demarcada por la polaridad de la guerra fría que configuró: crisis, un cambio de paradigma, insurrecciones revolucionarias y tensiones en todos los ámbitos sociales.

Con el triunfo de la Revolución Cubana -en 1959- aparece una nueva expectativa de lucha en la región. Cuba no sólo irradiaba una posibilidad de cambio, sino representó un ejemplo en el que la lucha armada era una forma viable para tomar el poder y posibilitar la transformación de la despótica realidad los pueblos latinoamericanos. Sería erróneo abordar el trabajo de Moya lejos de estas importantes relaciones que configuraron la mirada militante de un joven fotógrafo. Cuba, es un referente que simbolizó el horizonte de cambio y desencadenó el sentimiento revolucionario de aquella época que contagió a los jóvenes, como a Rodrigo Moya:

Inflamado por la revolución cubana, comprometido como fotógrafo y como comunista libre de elegir mis temas y mis imágenes, aunque no se vendieran y no se difundieran, Fui mi propio jefe, endeudado conmigo mismo y con mi familia; mi propia empresa en quiebra sempiterna, el fotógrafo gratuito de todos los conflictos.⁷⁰

En tanto, en el plano estético, la revolución cubana fue un acontecimiento que demarcó la etapa de la producción estética renovada tanto en el cine, la pintura y la fotografía, posibilitando la politización de los medios de comunicación. 1959 fue un año que circunscribió simbólicamente en la propagación de arte político en el continente, así como los impulsos y necesidades de transformación se llevaron axiomáticas rupturas y renovaciones dentro de los medios de producción estética.

Desde entonces la fotografía operó como una especie de militancia desde la trinchera *visual*, las fotografías como un elemento de resistencia en un momento de agitación; descrito por Edmundo Desnoes, en el libro *Para verte mejor América Latina*, como un referente del estado desordenado que caracteriza secularmente la política en América Latina, propiciando la emergencia cíclica de revueltas que buscan cambiar la desigualdad social predominante. Principalmente, este tipo de producción fotográfica de mitad del siglo XX, se caracteriza por ser crítica, contestataria y humanista, más cercana a la visión de un documentalista, en la que se estrecha la relación con el objetivo a fotografiar.

Dentro de este contexto, también suscitó la emergencia de lo que se consideró “el nuevo periodismo mexicano”, que se caracterizó por cuestionar la

⁷⁰ Rodrigo Moya, *El Telescopio Interior*, Conaculta, Centro de la Imagen, México 2014. p 31.

información oficial promovida por el Estado y por asumir una posición crítica centrada en describir y denunciar las carencias de la mayor parte de la población, subrayando el subdesarrollo económico; cuyos precursores en México fueron Nacho López y posteriormente -en esa misma orientación- precede el trabajo de Sebastián Salgado en Brasil o en Chile la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI).

Aún con mayor ímpetu y radicalización estética fueron las imágenes producidas en Centroamérica en la segunda mitad del XX, en pleno conflicto armado que suscitó un diferente uso de la fotografía: como propaganda política y como medio alternativo de comunicación. El trabajo de Rodrigo Moya también se inserta en el círculo de fotógrafos que optaron por el clandestinaje. Son incontables los fotógrafos latinoamericanos que, en la segunda mitad del siglo XX, optaron por utilizar la cámara como arma política para documentar y difundir la lucha de los pueblos en Nicaragua, Guatemala, El Salvador, Chile, Brasil.

En una entrevista que realicé a Rodrigo Moya me explicó que, en el año de 1968, ya retirado del medio fotográfico, donó al Comité de Huelga de la Facultad de Economía varias imágenes, entre ellas una foto irónica llamada "Guerrilleros en la niebla" y la del "Che melancólico", la cual fue tomada en La Habana en 1964. Una fotografía distinta a todas las épicas de aquella época -como las de Alberto Korda o Raúl Corrales-, ya que no es una fotografía en la que se híper-idolatre, canonicen, o extra-idealice a Ernesto Guevara, sino por el contrario, lo retrata de un modo inusual, muy serio y reflexivo; melancólico, más humano, con la vista perdida a los ojos, en su justo medida como un

hombre de lucha, no en un sentido mesiánico; por ello el nombre homónimo.
(Ver imagen 2. 3)



Imagen 2.3 Hoja de contactos en donde aparece Ernesto Che Guevara, la cual está compuesta por doce de las diecinueve fotografías que Rodrigo Moya le tomó en La Habana, Cuba, 1964. Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.

Rodrigo Moya explica que de esa imagen imprimió por su cuenta un tiraje de 2 mil ejemplares en una cartulina de oferta tamaño 50 x 70 cm. “La

idea era que vendieran cada cartel en diez pesos para los fondos del Comité de Huelga. Crearon un comité de ventas y en dos o tres días se agotó esta primera edición, de la cual hice otras dos sucesivas.”⁷¹

Moya nunca vendió alguna imagen como adorno o *souvenir*, siempre concibió sus fotografías como un documento social o fotoperiodístico. No está demás distinguir la disposición de la fotografía como apoyo a los movimientos sociales y como propaganda política. El manifiesta en *La Cámara Sola* que nunca se le ocurrió colgar fotos en locales que no fueran sindicatos, asociaciones progresistas o universidades; y en el mejor de los casos -para Moya- era verlas en revistas, carteles o panfletos de oposición.⁷²

Un caso puntual, el sistema generado por el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) en El Salvador, que instauró todo un sistema comunicacional, basado en radios clandestinas, producción de cine sobre la lucha guerrillera y la configuración de un archivo fotográfico especializado. Un momento plausible de destacar dentro de éste trabajo, ya que, por primera vez en la historia universal, una organización guerrillera constituía una estructura de comunicación propia e interna en el que la fotografía jugaba un papel elemental para fomentar la propaganda política durante el tiempo de guerra. Incluso estructuraron toda una ruta para sacar las fotografías de El Salvador y poder revelarlas en México o Nicaragua. Actualmente los registros fotográficos que son producto de esa etapa, son esenciales para el ejercicio de la recuperación de la memoria histórica, con una propia visión de los hechos por

⁷¹ En el Anexo 1 de ésta tesis se puede consultar la respuesta completa del fotógrafo.

⁷² Rodrigo Moya, “La cámara sola” *El Telescopio Interior*, Conaculta, Centro de la Imagen, México 2014. p.29.

los militantes, solidarios a los procesos sociales tal como las imágenes producidas por Moya.

A diferencia con el trabajo de fotoperiodismo, en el que, debido a los ritmos de publicación, el productor requería un tiempo más acelerado e inmediato, generando una relación más superficial y lejana con el objeto/sujeto a retratar, Moya instauró caracterizaciones propias de hacer una fotografía más cercana al hecho social, -para mi más humanista y ética- que se denominó fotografía documental.

En uno de los últimos libros publicados por Rodrigo Moya: *El Telescopio Interior*, se recuperan por primera ocasión precisiones reflexivas realizadas por él mismo sobre su trabajo; es un libro donde se recopilan trabajos realizados por investigadores, pero también *encromes* inéditos. Las primeras hojas del libro hacen explícitas las coordenadas propias que Moya demarca, se exponen enunciados claros y contundentes que nos acercan a la parte inferencial del trabajo estético y político. Son enunciados que develan una clasificación estilística, *contenidista* y *formalista* que es menester recuperar a continuación:

Familia: fotógrafo

Género: documentalista

Especie: realista

Sub especie: comprometida

Variedad: militante

En la parte final, aparece entre corchetes la frase: “Especie en vías de extinción. Sobreviven penosamente algunos ejemplares dispersos por varias

latitudes”.⁷³ El texto se compone de reflexiones escritas por Moya, en donde además de reafirmarse en tanto a su ideología, propicia un acercamiento a la visión particular que tiene sobre su propia obra, al mismo tiempo que reafirma su postura como fotógrafo y militante, construye documentos teóricos para generar itinerarios históricos que demarca la “otra historia” de la fotografía. Como la que enunció Nelly Richard, en su última participación en el Coloquio Latinoamericano de Fotografía:

La «otra fotografía» (latinoamericana) sería entonces aquella fotografía que interviene *críticamente* en el juego de posicionamientos de la mirada que reparte las ubicaciones de identidad, para explicitarlas como construcciones posiciones variables y combinables: la fotografía capaz de llevar la imagen del otro a ser percibida no como la expresión natural de una identidad prefigurada, sino como el producto *tensional* de un conflicto simbólico entre puntos de vista en disputa de legitimidad y representación que chocan entre sí dentro del campo de fuerzas de una identidad hibridizada, dialógica y combinatoria.⁷⁴

El itinerario de Moya como fotógrafo documentalista realista, de una *subespecie comprometida* y de la *variedad militante* proviene de ésta renovación estética regional. Sin embargo, así como lo revisamos en el capítulo anterior, el trabajo de Moya no se encuentra inmerso dentro de la historia oficial de la fotografía latinoamericana, porque construye propios trayectos que devienen de la militancia, la solidaridad, los clandestinajes y la postura política. Sus fotografías contienen un discurso propio que propone reflexionar sobre la

⁷³ “Una clasificación al Estilo Linneo”, tomado de Rodrigo Moya, *El Telescopio Interior*, Conaculta, Centro de la Imagen, México 2014.

⁷⁴ Nelly Richard, “Comentario: La otra fotografía... o la fotografía que no se cuenta”, *Memorias Encuentro de Fotografía Latinoamericana*, Caracas, Venezuela, 1993. p.65-66.

mirada y la posición, lo que conlleva a una discusión ética, estética, pero sobre todo política. Ya que el productor de imágenes circunscribe el objetivo fijo a registrar entre un mundo de posibilidades.

La mirada juega un papel elemental dentro del trabajo de Moya, sustenta una particularidad que elige, condiciona, construye e indica que no todo es relevante. La mirada es como un modo de intervención directa, fija un propio entorno a la percepción del sujeto. “Una selección que nos obliga a ser finitos, en nuestras capacidades y posibilidad de acción”.⁷⁵ Entre la mirada y la construcción de sentido, una construcción de la propia experiencia, de las potencias y de las capacidades de acción, en síntesis: un proyecto de vida. “¿La modernidad no ha explorado este carácter estratégico de la mirada?” -se pregunta Raymundo Mier.

Es por ello que para Jean Paul Sartre y Philippe Dubois la imagen, más que una cosa, es un acto; es conciencia y *esencia*. Dubois señala que la imagen es ante todo un acto icónico que consustancialmente es una *imagen-acto*. “Con la fotografía, ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera de su modo constitutivo, fuera de aquello que lo hace ser como tal, dando por supuesto por una parte que esta <<génesis>> puede ser tanto un acto de producción propiamente dicho (la <<toma>>) como un acto de recepción y difusión.”⁷⁶

Para poder generar un estilo particular de registros, que pudieron transitar por múltiples campos de las ciencias sociales, evidentemente se requirió tomar posición desde el primer momento de posición y realización,

⁷⁵ Mier, Raymundo, *Sobre la Mirada*, ponencia presentada en la Mesa de Memoria y olvido de las V Jornadas de Antropología Visual. 2010. Ponencia en línea. (consultada en mayo del 2016) [<https://www.youtube.com/watch?v=5-Q6fkerkmw>]

⁷⁶ Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1983. p. 54.

desde el ángulo propio de la mirada y enfoque, hasta su publicación y reproducción de la imagen. Se requiere establecer un convenio político entre la forma y contenido, que sólo un fotógrafo con una clara posición política podría generar. Al respecto refiere Alberto Híjar:

El gran referente característico del realismo significado de Rodrigo Moya en constante repudio de todo formalismo, pero también de todo contenidismo. Hay una disciplina vital para descubrir lo que en Engels (carta a Margaret Harkness, 1988) llama la forma sin adornos y los caracteres típicos bajo la línea del Che: calidad es respeto al pueblo.⁷⁷

Rodrigo Moya tenía claro que una de las tareas que requería el movimiento social era generar sensibilidad y concientización de lo que estaba aconteciendo en determinada época. Supo emprender esta tarea con sus fotografías que retrataron un período. No está demás señalar que, al referirnos a la fotografía militante en Moya, la insertamos en su propio contexto, época y geografía. Para Rodrigo Moya la militancia no sólo es pertenecer a una organización política –en su caso el Partido Comunista Mexicano- y seguir sus lineamientos; no solo era aportar el esfuerzo propio para la consecución de sus objetivos históricos.

Militancia es tener una ideología específica sobre ciertos aspectos de la historia y el destino del Hombre, inamovibles, sino basados en la convicción, el análisis y la sensibilidad social. En mi caso la militancia influyó o determinó mi manera de fotografías y ver la realidad. Ahora puede sonar utópico o cursi, pero así fue. Desde luego que esta utopía no deja de producir conflictos y conducir a interrogantes ontológicas complejas. Para aceptar una utopía y una

⁷⁷ Híjar Alberto, "Moya: construir al pueblo", Cuarto Oscuro, Año VIII, N°54. Mayo-Junio de 2002.

militancia ideológica es una manera de vivir y de ser. Me considero aun militante por la idea de mundo distinto y mejor, y en mi interés constante por el destino de la humanidad y la lucha de clases, patente en las guerras actuales y en el dominio del mundo por una élite imperial.⁷⁸

En Rodrigo Moya la militancia no sólo es la participación política constante en los esfuerzos organizativos que estimulan la emancipación social desde una propia trinchera que forja, desde el momento en que se posiciona con su cámara frente a la realidad, en el momento que elige el tipo de producción, el lugar de circulación y reproducción de sus fotografías con los que construye espacios, signos y documentos que dotan de conocimiento y evocan formas ideológicas. Su militancia también se forja desde su escritura -los *encromes*- que permite visibilizar vías críticas y políticas, las condiciones sociales de una realidad concreta. En el trabajo de Rodrigo Moya se devela que la fotografía es también componente de formas de conocimiento que hacen parte de la historia que merecen mayor atención. Asumirse un militante, es emprender su actividad constante y complementaria a la necesidad circunstancial.

Sin duda alguna, Moya es parte de los fotógrafos críticos, quienes además de tener una lucidez técnica, estaban inundados por una ideología comprometida política y socialmente que les permitía cuestionar al gobierno en turno. La obra de Rodrigo Moya se encuentra al margen de la corrupción, su obra marca un entorno para comprender el fotoperiodismo mexicano de mediados del siglo pasado desde una óptica diferente, más apegada a la fotografía social, militante y autónoma. Posteriormente se puede circunscribir

⁷⁸ Entrevista con Maldonado Valera, Acacia Ligia, “La mirada disidente de Rodrigo Moya: Representaciones fotográficas de marchas y protestas políticas, 1958 – 1973”, Tesis de Maestría en Historia del Arte, FFLyL. -UNAM 2008.

con el trabajo de Pedro Valtierra y el de Marco Antonio Cruz, quienes también están inmersos dentro del itinerario de la fotografía militante producida en América Latina.

Sin embargo, Moya representa un eslabón histórico perdido entre lo que representa relacionadamente el trabajo de foto-ensayo de Nacho López,⁷⁹ y el nuevo fotoperiodismo de los años setenta, conformado por Sebastián Salgado y la generación de Pedro Valtierra, Antonio Turok y Marco Antonio Cruz-fotógrafo y también ex militante del Partido Comunista Mexicano-. En un texto que Moya titula “La fotografía: una brizna de polvo cósmico”, que publica en 2007 en la revista *Imágenes*, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, acota varias ideas al respecto:

A mediados de los cincuenta esa batalla incruenta se dio entre la fotografía documental y humanista ligada al periodismo, y el pictorialismo fotográfico, de carácter amateur y gozoso, que servía para ilustrar calendarios y rincones de casas suntuosas, más que para ilustrar acontecimientos o la condición humana. Pareció durante varias décadas que esa escaramuza por las primacías artísticas la hubiera ganado la fotografía realista, con toda la “amplia gama de grises” fotográficos que esta definición abarca, desde la fotografía de los Casasola y, aún antes, Manuel Álvarez Bravo pasando por contados fotoperiodistas que supieron romper las amarras impuestas en los medios.⁸⁰

⁷⁹ Nacho López fue para Rodrigo Moya una referencia importante, sin embargo, ya se ha abordado en varios ensayos su relación, incluso él mismo tiene un *encrome* que tituló “Nacho López: Una amistad en 35 mm. Publicado en *Telescopio*.”

⁸⁰ Rodrigo Moya, *Revista de Estéticas de la UNAM*, (Consultado febrero del 2017) [http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/posiciones/pos_moya01.html]

No obstante, desde mi perspectiva considero que en cuanto a las formas Rodrigo Moya también entabla concomitancias con la propuesta del escritor – fotógrafo Juan Rulfo, con la serie de fotografías que ejecutó Moya para los artículos de la revista *Sucesos* sobre el Valle del Mezquital en Ixmiquilpan, Hidalgo y la de los Ixtleros del noroeste de México. Además, me parece que los dos comparten la exaltación por la fotografía y la escritura, dos aspectos que en cada es poco distinguida; en Moya su faceta de escritor de cuentos es poco conocida, hasta ahora tiene dos publicaciones de cuentos: *Cuentos para leer junto al Mar* y *De lo que pudo haber sido y no fue*⁸¹. Y en Rulfo, cuyo trabajo como fotógrafo, a un centenario de nacimiento, apenas se está reconociendo. Así mismo, me parece que la sensibilidad estética la comparten en el interés por fotografiar los espacios geográficos, pareciera que las personas retratadas encarnar algún personaje en los que se inspiró Rulfo para sus pasajes, en los que el desierto es un personaje más. (Ver imágenes 2.4 y 2.5).

Imagen 2.4 Juan Rulfo, Tlaxcala, 1965. Archivo Fotográfico Juan Rulfo.



⁸¹ Moya, Rodrigo, *Cuentos para leer junto al mar*, Conaculta- INBA México, 1999. Moya, *De lo que pudo haber sido y no fue*. *Cuentos Neorrománticos*, Un libro para Cuba, México, 1997.



Imagen 2.5 Rodrigo Moya, Valle del Mezquital, Ixmiquilpan, Hidalgo, 1965. Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.

Por otra parte, con Tina Modotti hallé más de una fotografía en las que pude reconocer que comparten estructura, formas y contenidos. Modotti, también fotógrafa y militante del Partido Comunista Mexicano, instauró en México en la primera mitad del siglo XX, una exclusiva composición estética, un equilibrio y firme composición que dialoga y establece similitudes a la perspectiva de Moya. En más de una imagen su ojo fue atraído por el mismo objetivo, como, por ejemplo, las fotografías donde los sombreros o los cables son el motivo de atracción a su mirada, la propuesta crítica de signos y símbolos. (Ver imágenes 2.6 y 2.7)

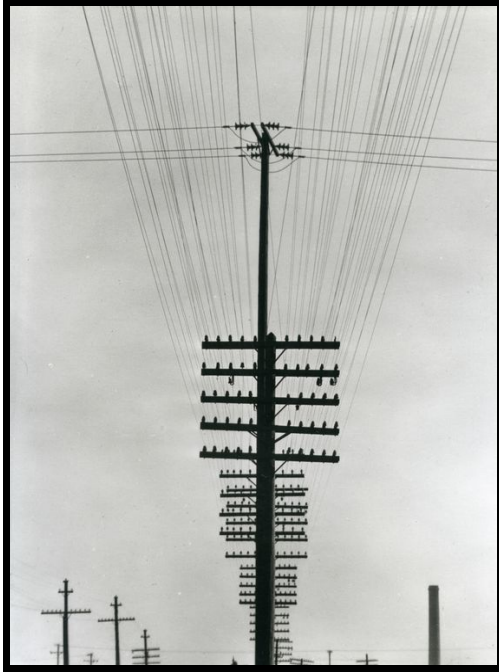


Imagen 2.6 Tina Modotti, México. S/R

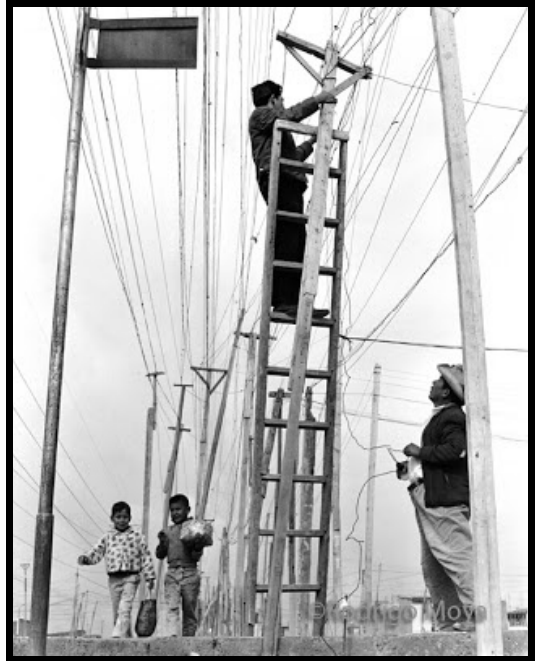


Imagen 2.7 Rodrigo Moya, Luz Robada, Cd. Netzahualcóyotl, México. 1964.

En la actualidad, el archivo se encuentra aún en el proceso de exhumación, no obstante, cada día emergen más vasos comunicantes con los que el trabajo de Moya puede dialogar o diversificarse. En una entrevista con el fotógrafo él mismo mencionó:

No recuerdo a ningún otro fotógrafo comunista militante en mi época. En general los fotógrafos trotaban entre la ignorancia, el escepticismo y la ignorancia política. Enrique Bordes Mangel trabajaba como fotógrafo en la agencia cubana “Prensa Latina”, presidida en México por Edmundo Jardón Arzate, en cuyas oficinas en la calle de Atenas 40 se efectuaban las reuniones celulares; pero Bordes Mangel colaboraba como asalariado y no como militante. Inclusive, cuando él estaba trabajando en el pequeño laboratorio

improvisado en la agencia, y se acercaba la hora del inicio, se le pedía que se marchara. Tiempo después, muerto Edmundo, disuelto el Partido y luego Prensa Latina minimizada, Bordes se decía militante del partido, pero esto no me consta, y más bien lo atribuyo a la fuerte mitomanía que padecía. Tanto Unzueta como Eduardo Montes usaban cámara en algunas actividades, y cuando sus imágenes eran útiles, las publicaban en el periódico.⁸²

El trabajo fotográfico de Rodrigo Moya se compone de un conjunto de imágenes que manifiestan una dialéctica entre la forma y contenido; el peso de las fotografías recae en una composición estética que no irrumpe las circunscripciones técnicas; sin embargo, lo particular y lo que dota de sentido y peso histórico a las imágenes es la carga política que exteriorizan. La(s) imágenes como representación de la realidad, es (son) también un medio de conocimiento histórico y discernimiento político a través del lenguaje visual que conforman. Secundado a Rancièrre en su texto *La estética como política*, podríamos considerar que son imágenes políticas por la forma en la que se apropian de los espacios y los tiempos, en la manera en la que pasan del mero registro a la denuncia y el esfuerzo por entender los contextos sociales en los que se insertan.

Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que intuye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. Son, en realidad, dos transformaciones de esta función política lo que nos proponen las figuras.⁸³

⁸² Entrevista con Rodrigo Moya 15 de diciembre 2015, en Cuernavaca Morelos en el Archivo Personal de Rodrigo Moya. Archivo personal.

⁸³ Rancièrre, Jacques, *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, Argentina, 2004, p.33.

Las imágenes construidas por Moya son motores de una crítica cultural y de una práctica política, posibilitaron una forma para interpretar el mundo, contravenir las imágenes y los discursos hegemónicos, buscando la transformación social. Ya Walter Benjamín trató de explicar que el funcionamiento del arte moderno en un contexto totalitario y las formas en que este se sirve de las distintas expresiones estéticas para consolidar su proyecto político. A esta relación le llamó *esterilización de la política*, como la relación de subsunción de las funciones autónomas del arte o los fines políticos de un grupo autoritario en el poder. Con el análisis del filósofo alemán se amplían las formas de entender y estudiar los procesos por medio de los cuales se construyen sensibilidades y de cómo se sirven de sistemas políticos y de las expresiones estéticas para filtrar sus contenidos ideológicos.⁸⁴

Como hemos advertido, el trabajo de Rodrigo Moya como fotógrafo se inserta en una historia propia o la "otra" historia de los fotógrafos y del fotodocumentalismo. Las formas fotográficas y los *encromes* son documentos propios de conocimiento; un trabajo estético liberado de la explotación, alienación y fetichización, construidos a partir de una ideología crítica y con conciencia de clase. Son pocos los fotógrafos que escriben y reflexionan críticamente sobre sus trabajos, Moya está a la altura de Henri Cartier Bresson y Nacho López, quienes también dejaron el legado escrito: "Fotografía un arma de clase" y los múltiples y valiosos escritos de Nacho publicados en UnoMasUno.

⁸⁴ Cfr. Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* Madrid, Alfaguara, 1987, México, Ítaca, 2003.

Moya es un eslabón que se encuentra ausente, debido a que él mismo demarcó un propio itinerario genealógico de formas y contenidos, que no está dentro de las historias oficiales; porque, sus principales y propias caracterizaciones se enmarcan en la disidencia, la militancia, la clandestinidad, la solidaridad y la autonomía, que quedaron alejados de los dogmas, las erudiciones y los oportunismos en su trabajo: en la producción y reproducción de sus imágenes. La dialéctica entre las formas y los contenidos de las fotografías, lo insertan dentro de la configuración de la tradición estética marxista no ortodoxa de América Latina.

La praxis estética es la fotografía en sí misma, como constructor de conocimiento y gestor crítico de realidad, que no tiene el poder de mejorar las cosas por sí solas, pero plantean un principio por generar reflexión y consciencia sobre una época remota y vigente. Moya más que un fotógrafo, configuró todo un proceso histórico. Y cada una de sus fotografías merece una especial atención, cada fotografía por sí sola es un signo histórico que debe ser analizado. Parafraseando a Raúl Beceyro, por ello, lo que me interesa es “cada” foto y no “la” fotografía -en general-.⁸⁵

Las fotografías de Rodrigo Moya no sólo son un objeto histórico, sino también un agente articulador de historia; es así que, en el siguiente capítulo se formulará una propuesta de análisis interdisciplinario desarrollada a partir de una sola imagen fotográfica ejecutada por Moya: la foto de Rosa María, ex combatiente del Frente Guerrillero Edgar Ibarra, quién hasta ahora, representa la primera imagen de una mujer guerrillera identificada en 1965.

La metodología de investigación sobre las fotografías atenderá por tanto

⁸⁵ Beceyro Raúl, Ensayos sobre fotografía, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2003. p. 128.

factores formales, como de contenido y de contexto, tal y como propone la Dr. Lourdes Roca en su artículo donde propone un trato metodológico para abordar las imágenes como fuentes desde la investigación social:

Un análisis detallado de la evidencia interna y una comparación de las fotografías con otras imágenes; un conocimiento previo de la historia de la fotografía que nos permita comprender sus usos tecnológicos y sus limitaciones; un estudio de la intención y propósitos del fotógrafo, así como del modo en que las imágenes fueron usadas por su creador; una revisión de otros vestigios relacionados, incluido el análisis de los demás usos que se puedan haber hecho de ellas por otros; y un estudio de los sujetos y espacios registrados, debidamente contextualizados en la época del registro, aunque a la luz de lo que una interpretación actual nos puede permitir”.⁸⁶

⁸⁶ Lourdes Roca, “La imagen como fuente: una construcción de la investigación social”, en la revista digital Razón y Palabra, 2004. (Consultado diciembre 2012.) [http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n37/lroca.html#*]

Capítulo 3: Memorias desfragmentadas

Hacia una concreción de una obra en una imagen-ícono

Lo concreto es concreto porque es la síntesis de muchas certezas, la unidad de la diversidad. De allí, el pensamiento surge como proceso de síntesis, como resultado, no como punto de partida, aun siendo el verdadero punto de partida y su representación.

Karl Marx

El propósito de este último capítulo es presentar un análisis desde lo concreto y puntual que puede representar una imagen sobre la totalidad de la obra de Rodrigo Moya; tratando de situar la imagen más allá de su carácter iconológico. La intención es instaurar un diálogo-puente entre la imagen y la historia que gira alrededor de la fotografía; recuperando los contextos de producción, la manera en la que se hizo difusión de la imagen –la publicación- y el impacto político (tras los 50 años de producción de la fotografía), redimiendo una valoración receptiva y testimonial del autor –Rodrigo Moya- así como la del actor social simbolizado –Rosa María- una mujer guerrillera, para tratar de complementar con ello el ciclo de vida de la imagen. (Ver imagen 3.1)

Así mismo, considero pertinente abonar sobre el alto contenido simbólico de la imagen y sobre la carga representativa que tiene dentro de la historia de la lucha armada de América Latina. Ya que las fotografías sobre Rosa María despliegan concomitancias con otras fotografías producidas en etapas posteriores a ellas, pero que en conjunto conforman signos políticos representativos.



Imagen 3.1 Rodrigo Moya, "Rosa María", Guatemala, 1965. Archivo Fotográfico *Rodrigo Moya*.

Las imágenes, en conjunto, conforman una iconografía que al ser analizada de una forma específica es parte de una posibilidad iconológica, la cual depende básicamente de la persona que realiza la interpretación (debido a que se establece un código cultural que determina cómo ha sido analizada esa imagen). Por ello, más que realizar un estudio iconográfico o iconológico, se propone abordar la imagen como documento histórico-estético, que nos permita advertir una significación visual más amplia; en este caso, una lectura política de la imagen sobre una de las fotografías más representativa de la

lucha guerrillera en Guatemala y de la resistencia de las mujeres en América Latina -Rosa María en paisaje de guerrilla-.

En el breve texto que escribe Alberto Híjar, “La dimensión estética de Rodrigo Moya”, advierte que el trabajo del fotógrafo tiene que ser visto como recurso de reencuentro entre quienes compartieron proyectos riesgosos, placenteros por su potencialidad de triunfo contra la mentira y la injusticia. Híjar propone que para no caer en una falsa totalización y una *pseudoconcreción* de la obra, se requiere la serialidad como registro del tiempo y del espacio; en sus propias palabras explica:

Mejor que recurrir al discurso para explicar la fugacidad fijada, resulta necesaria la sucesión y el movimiento que prueba que objetos y sujetos dependen de interpretaciones que exigen descubrir e insinuar los dominios negadores de la arbitrariedad subjetivista. Es este el sentido de la denuncia.⁸⁷

Secundando lo anterior, la imagen que abordaremos en este trabajo será tratada como un documento más de investigación social, ya que sólo mediante este proceso podremos ir más allá del habitual planteamiento del investigador, que llega a la pieza de estudio (en este caso la fotografía) como simple ilustración de las conclusiones, a las que de por sí ya había llegado por otros medios, reproduciéndolas en libros y publicaciones sin la menor crítica o comentario.⁸⁸ Al respecto Boris Kossoy señala:

Toda fotografía es residuo del pasado. [...] Este artefacto es caracterizado y percibido, pues, por el conjunto de materiales y

⁸⁷ Híjar, Alberto, “La dimensión estética de Rodrigo Moya” en Unicornio, suplemento Científico y Cultural, Por Esto! México, Domingo 13 enero del 2013. Año 20. No. 113.

⁸⁸ Cfr. Roca, Lourdes, Aguayo Fernando, *Imágenes e investigación social*, Instituto Mora, 2005. p.24

técnicas que lo configuran externamente como *objeto* físico y por la *imagen* que lo individualiza: el *objeto-imagen*, partes de un todo indivisible que integran el documento en cuanto tal. Una fuente histórica, en verdad, tanto para el historiador de la fotografía como para los demás historiadores, científicos sociales y otros estudiosos.⁸⁹

Es así que con el objetivo de potenciar el uso y significación de la imagen dentro de esta investigación y con la intención de ir “más allá” del mero agente ilustrativo y trascender un estudio iconográfico; se plantea establecer un trato disciplinado como documento visual y como un signo a partir de toda la historicidad contenida. Así las indagaciones que generemos a partir del análisis de la imagen podrán sustentar nuevos sentidos y explicaciones sobre los procesos históricos y políticos que atraviesa la fotografía -militante-.

La fotografía documental de Rodrigo Moya independientemente de su calidad estética, es un testimonio ocular que nos sitúa frente en un suceso histórico singular y concreto en el momento en que fueron realizadas. Tal singularidad -refiere Boris Kossoy- deriva de la intersección de coordenadas particulares de situación (espacio y tiempo), que inclusive se encuentran materializadas fotográficamente (por la acción del fotógrafo).

El acto del registro, o el proceso que dio origen a una representación fotográfica, se desencadena en un momento histórico específico (caracterizado por un determinado contexto económico, social, político, religioso, estético, etc. esa fotografía trae en sí indicaciones acerca de su elaboración material (tecnología empleada) y nos muestra un fragmento seleccionado de lo real (el asunto registrado).⁹⁰

⁸⁹ Kossoy, *Fotografía e Historia*, Biblioteca de la mirada, Buenos Aires, Argentina 2011. p. 38.

⁹⁰ Kossoy, *Fotografía e Historia*, Biblioteca de la mirada, Buenos Aires, Argentina 2011. p. 33.

En concordancia con Boris Kossoy, considero que las fuentes fotográficas son una posibilidad de aportación, investigación y advertencia; en la medida en que se intente sistematizar la información del objeto visual, y se establezca una metodología adecuadas de investigación y de análisis, se podrá descifrar su contenido y consecutivamente evidenciar la situación que las originó.⁹¹ No obstante, parafraseando al crítico de arte y escritor cubano Edmundo Desnoes, el objetivo no es mirar únicamente hacia el centro de la fotografía, sino desde la imagen, alrededor, frente, encima y debajo de ella –refiere en su ensayo *Para verte mejor, América Latina*-.⁹²

Enunciadas las pautas anteriores, es necesario aclarar que el *grosso* metodológico para el análisis que nos compete, no es desde la propuesta metódica de la historia cultural o desde la historia del arte. Se plantea un estudio donde se recupere la tradición interdisciplinaria aprendida como latinoamericanista, considerando una reflexión desde la Estética como disciplina y desde tres campos de la historia no tradicional: la historia oral, la historia del tiempo presente y la historia formulada con imágenes como fuente primordial. Estos campos de la historia comparten una exigencia historiográfica y proponen un planteamiento sosegado para reflexionar sobre el pasado desde las circunstancias presentes y desde las tensiones sociales preexistentes en la actualidad, los cuales nos permitirán hilvanar una lectura amplia y heterogénea no sólo sobre la forma, sino también sobre el contenido de las imágenes. Como bien apunta Rebeca Monroy Nasr, “No hay fórmulas establecidas, ni hay recetas garantizadas, hay muchos caminos por trazar,

⁹¹ *Ídem*. p. 27.

⁹² Desnoes, Edmundo, *Para verte mejor, América Latina*. XXI, México, 1973. p.31.

brechas a seguir enormes opciones para utilizar ante la gran atractiva información que surge entre los granos de plata.”⁹³

En concreto, el trabajo documental de Rodrigo Moya es un signo histórico que requiere un análisis desde sus propias formas y contenidos, en sus concernientes códigos y sin desentender las características extrínsecas e intrínsecas de la imagen. Siendo así que la fotografía de Rosa María, nos permitirá realizar una análisis en tres sentidos: primero, para profundizar en el análisis de la obra de Rodrigo Moya desde lo concreto y puntual que denotan las particulares de una sola imagen; en segunda, para indagar sobre los contextos y las características propias de la naturaleza de la fotografía de Rosa María, atendiendo la historia en la que está inserta; con lo cual se podrá completar el ciclo de vida de una imagen (producción, distribución, difusión) y mirar desde otras aras, la historia del conflicto armado en Guatemala. Y finalmente, para desarrollar una propuesta metodológica al trabajar la imagen como fuente principal desde los propios Estudios Latinoamericanos.

3.1 La imagen y los con-textos contrahistóricos

Más que recuperar la memoria, estamos recordando el olvido.

Mujeres no contadas

No se trata de que lo pasado arroje luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado; la imagen es aquello en donde el pasado y el presente se juntan para construir una constelación.

Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia*

⁹³ Monroy Nasr, “A corazón abierto: una investigación metodológica a la investigación fotohistórica” *Imágenes e investigación social*, Instituto Mora, 2005, p.394.

La fotografía tomada por Rodrigo Moya a la combatiente del Frente Guerrillero Edgar Ibarra -Rosa María-, resguarda un alto contenido simbólico que despliega la necesidad de comprender los contextos y la necesidad de atender una revisión contrahistórica de la Guatemala de aquellos años, incorporando el rol político y militante de la mujer dentro de la historia oficial. La imagen de Rosa María tiene un fuerte peso histórico-político, es considerada como un primer registro de una mujer retratada con un fusil en la mano, en la montaña, ejecutando una actividad que eminentemente había sido masculinizada, irrumpiendo el rol tradicional de su género consignado en la segunda mitad del siglo XX.

Al analizar detenidamente la fotografía brotan nuevos retos y problemas, surgen cuestionamientos generales y algunos muy puntuales que deambulan en el contenido de la imagen; por ejemplo, se despliega la necesidad de conocer sobre la identidad de la mujer retratada, ¿cuál es su historia de vida?, ¿cómo es que se incorpora a la lucha armada?, ¿cuál fue el papel de la mujer dentro de la guerrilla? etc. Interrogantes que sólo contextualizando la historia de vida de Rosa María, que se entreteje dentro de la historia política de Guatemala, obtendremos un primer acercamiento a los despliegues teóricos que requiere la imagen. La fotografía de Rosa María se convierte en un signo político que nos dota de referentes simbólicos, los cuales nos dirigen a la sustancial operación de pensar a la mujer como sujeta activa, que no sólo es parte de la historia, sino que es un actor político y social que trató de transformar una realidad concreta.

La imagen da pauta a descentrar la memoria colectiva construida con figuras estrictamente masculinizadas, y posibilita una iniciativa para construir

una memoria histórica en donde las mujeres tengan su debido reconocimiento, como señala Manolo Vela:

La memoria histórica –individual y colectiva– es el fundamento de la identidad nacional. La memoria de los luchadores y de las luchadoras sociales es un aspecto fundamental de la memoria histórica. Reconstruir la memoria histórica, narrando algunos de los procesos sociales más importantes, permitirá rescatar los valores de la lucha por los derechos de las personas, la tolerancia y el respeto a las diferencias. Muchos de estos sujetos fueron reprimidos violentamente por parte de los cuerpos y las fuerzas de seguridad del Estado. Una forma de recuperar la memoria de las víctimas es restituir su papel de luchadores o “transformadores sociales” sujetos activos.⁹⁴

Mirna Odet Paiz Cárcamo es el nombre de la mujer guerrillera (Rosa María) fotografiada por Rodrigo Moya en la montaña de Zacapa, Guatemala. Mirna nace el 2 de enero de 1941, es la hija mayor de Clemencia Cárcamo Sandoval y del militar de carrera Julio César Paiz, quien participó activamente en la revolución de octubre y fue elegido como director del departamento de Comunicaciones durante el gobierno de Arévalo y Árbenz. Sus hermanas Nora Paiz (quién en combate junto con Otto René Castillo) y Clemencia Paiz Cárcamo (excompañera de César Montes), una de las fundadoras del Ejército Guerrillero de los Pobres. Su primo Guillermo Paz Cárcamo, un ferviente militante de las Juventudes Patrióticas del Trabajo, quien junto con Turcios Lima impulsó a la familia Paiz Cárcamo a comprometerse con la lucha social. Mirna recuerda que:

⁹⁴ Manolo Vela, E. Castañeda, *Guatemala, la infinita historia de las resistencias*, Secretaría de la Paz de la presidencia de la República de Guatemala. Guatemala, 2011. p. 17.

Un primo mío militaba ya, directamente en las filas revolucionarias. En mi casa, aunque no lo sabíamos con exactitud, suponíamos que andaba en asuntos conspirativos, pues conocíamos su manera de pensar, y le respetábamos. Fue precisamente a través suyo que llegamos a conocer a otros compañeros, con quienes él andaba a menudo, y por los que desde el principio sentíamos simpatía y admiración.⁹⁵

La historia de vida política de Mirna Paiz y su familia, es clave para comprender el complejo proceso político de Guatemala durante la segunda mitad del siglo XX, en el marco de la guerra fría y en vísperas del triunfo de la revolución cubana, donde la mayor parte de los países de América Latina y el Caribe estaban volcados en ardientes procesos políticos que confluyeron en enfrentamientos armados, golpes de estado, dictaduras militares e intervenciones extranjeras que cobraron miles de desaparecidos en la región.

La historia de Guatemala es confusa, oscura, y cruenta; a diferencia de los países de la región, se caracteriza porque se desarrolló una de las guerras más prolongadas de la historia de América Latina, que tuvo un número exhaustivo de víctimas, superando considerablemente al total de la víctima que se padecieron durante las dictaduras en el cono sur. El pueblo guatemalteco estuvo inmerso en un conflicto armado durante 36 años; de acuerdo con los datos estimados en el informe de la Comisión de la Verdad, se han contabilizado 45 mil desaparecidos y cerca 200 mil víctimas del terrorismo de Estado.⁹⁶ Los guatemaltecos vivieron un nivel insuperable de violencia y

⁹⁵ Mirna Paiz Cárcamo, “Rosa María o la mujer en la guerrilla”, en *Rosa María una mujer en la guerrilla*, ed. Gabriela Vázquez, Juan Pablos, México, 2015. p.116.

⁹⁶ Informes como el REMIH y la Comisión de Esclarecimiento Histórico (CEH) dan cuenta de un número de 45 mil personas detenidas desaparecidas por las fuerzas de seguridad del Estado guatemalteco, y grupos paramilitares vinculados a los escuadrones de la muerte

represión contra la población civil, cuya mayor parte tenía adscripción indígena.

A pesar de que existe una variedad de ejercicios historiográficos por desfragmentar la historia de la guerra; es complicado reconstruir los hechos desde una mirada objetiva, imparcial y amplia sobre los procesos políticos de aquella época. Existen pocas interpretaciones históricas sistematizada sobre Guatemala, en relación a los 36 años que duró el Conflicto Armado, es relativamente muy poco lo que se ha escrito acerca de la complejidad de la guerra y sobre todo, en lo que refiere a los primeros años de la guerrilla. Por ejemplo, suelen haber incertezas sobre la misma fundación de las FAR o sobre las escisiones dentro de las columnas y organizaciones. Probablemente el ejercicio más sugerente que se construye desde una mirada tripartita de ex combatientes y ahora *cientistas* sociales, es el libro editado por FLACSO-Guatemala: *Historia reciente 1954-1966*, conformado por cinco grandes tomos, de los cuales el segundo, corresponde a “La dimensión revolucionaria”; texto escrito por Carlos Figueroa Ibarra, Arturo Taracena y Guillermo Paz Cárcamo.

De acuerdo con los centroamericanitas Fabián Campos y Quimy de León, son tres problemas fundamentales a los que se enfrentan los investigadores sobre el conflicto armado en Guatemala, sobre todo durante los primeros años, que son en los que se conforman los grupos armados. En primer lugar, el problema central se debe a una restricción de acceso a los documentos, debido a que la mayoría de los archivos son de dominio privado o pertenecen

financiados por la oligarquía de este país, el dato de ambos informes podría ser una aproximación a la totalidad, podrían ser más, muchas familias por miedo a la represión no denunciaron las desapariciones de sus familiares en Guatemala. Cfr. En la página Prensa Comunitaria. (Consultada 25 noviembre 2016) [<https://comunitariapress.wordpress.com>]

instituciones gubernamentales, son muy pocos los documentos que están expuestos al dominio público.

Una segunda razón, es que las Fuerzas Armadas Rebeldes en Guatemala (FAR) fueron prácticamente una organización ágrafa, y los pocos documentos existentes están desorganizados, no se encuentran correctamente archivados o no están en buenas condiciones de conservación. A pesar de los grandes esfuerzos independientes que han efectuado, por ejemplo: el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA) y el Centro de Documentación Rolando Morán (situado en la Fundación Guillermo Toriello) no adquieren el apoyo suficiente para lograr resguardar y ordenar los documentos.

Y la tercera razón, es que son muy pocos los ex combatientes y los actores político sociales que se han dado a la tarea de escribir. Por lo general lo que más prepondera es el género testimonial, sobre todo en los últimos se han publicado varias experiencias y testimonios de excombatientes; no obstante, aún queda en espera la tarea de confrontar las fuentes y comparar los datos obtenidos, ya que todo trabajo con la memoria -sea individual o colectiva- es complejo; implica la estimación del olvido, las subjetividades, y las percepciones arbitrarias de cada actor histórico. En realidad, se ha avanzado muy poco sobre la crítica de fuentes de aquellos documentos, “señalando que quien los redactó, plasmó en ellos no la realidad, sino *su* realidad, cargada de prejuicios y exceptivas”.⁹⁷ Al respecto Peter Burke explica que:

⁹⁷ Campos, Fabian; Quimy de León, “Somos *los jóvenes rebeldes*: promesa de una tarea pendiente”, publicado en Prensa Comunitaria, el 16 de noviembre del 2013, Guatemala. (Consultado en línea en enero del 2016) [<https://comunitariapress.wordpress.com/2013/11/13/somos-los-jovenes-rebeldes-promesa->

La crítica de fuentes, de la documentación escrita constituye una parte fundamental de la formación de los historiadores. En comparación con ella, la crítica de los testimonios visuales sigue estando muy poco desarrollada, aunque el testimonio de las imágenes como el de los textos, plantea problemas de contexto, de función retórica de calidad del recuerdo etc.⁹⁸

Puntualizando lo anterior, asentamos que la carga histórica y política que existe dentro de la imagen fotográfica de Rosa María es aún indeterminada, y para entender el contexto en el que se inserta es necesario desenmarcar la historia de la lucha guerrillera de las historia panfletaria de protagonistas y comandantes, algunas con posturas acriticas, revictimizantes y polarizadas, en donde una vez más se anula a la mujer como *sujeta política* y *actora social activa* dentro de la historia del conflicto armado interno en Guatemala. Es así que en las siguientes líneas se hará un recuento contrahistórico sobre las lecturas que exige la producción visual de Rosa María.

El conflicto armado se desencadenó desde 1954 con el Golpe de Estado emprendido contra el presidente demócrata Jacobo Árbenz, quien daba continuidad a la “primavera democrática” iniciada por Juan José Arévalo en 1944. El proyecto encabezado por Arévalo y Árbenz era de origen pacífico y encauzado dentro de los cánones de la democracia liberal y representativa, que abrió diversos encares; fueron diez años en los que se perpetraron medidas políticas que promovían la modernización del país, entre otras reformas de corte estructural para el beneficio del mayor parte de los ciudadanos.

Las reformas generaron impactantes transformaciones internas que

de-una-tarea-pendiente/]

⁹⁸ Burke, Peter, *Visto y No visto, El uso de la imagen como documento histórico*, Editorial Crítica, Barcelona, 2005.

viabilizaron la inclusión social y una amplitud en la participación política que posibilitó la formación de nuevas organizaciones y movimientos sociales; tal fue el caso de la fundación en 1949 del primer partido con aspiraciones socialistas, el Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT), la renovación del Código de Trabajo, con lo cual se incentivó la organización obrera y se promovió la organización sindical. Lorena Carrillo Padillo señala en su libro *Luchas de guatemaltecas del siglo XX. Mirada al trabajo y participación política de las mujeres*⁹⁹ que la participación de las mujeres se activó durante este proceso debido a que la mujer se insertó en espacios políticos que durante la dictadura de Ubico (1930-1944) le habían sido obstaculizados.

Hasta 1944, Guatemala era un país estructurado para el beneficio de las élites de poder, el racismo, el clasismo y las jerarquías estaban omnipresentes en la sociedad guatemalteca que reproducía fidedignamente los enclaves del sistema agroexportador de herencia colonial. Guatemala era un país dirigido por pequeños grupos de poder que controlaban y explotaban la mano de obra campesina y obrera, con la llegada Árbenz y Arévalo al poder, se impulsaron reformas que transgredieron los intereses que salvaguardaban los monopolios políticos y las oligarquías económicas de aquella época, tal fue el caso de la repartición de tierras, alcanzada con la aprobación de la Reforma Agraria, instaurada dentro del decreto 900. Antes de la revolución democrática, la clase terrateniente controlaba más de la mitad del total de la tierra guatemalteca, los empresarios trasnacionales fiscalizaban la mayor parte de capital financiero y

⁹⁹ Carrillo Padillo Lorena, *Luchas de guatemaltecas del siglo XX. Mirada al trabajo y participación política de las mujeres*, Ediciones del Pensativo, Guatemala, 2004.

en general, eran muy pocas las familias que se repartían la totalidad del capital nacional.¹⁰⁰

Guatemala no sólo era un país elemental para la explotación financiera de las trasnacionales; sino en términos geopolíticos, cobraba importancia por su ubicación en un punto estratégico que delimita la conexión entre el norte y el sur de América, además de la confluencia que mantenía con los dos océanos. Esta conexión interoceánica propició que durante el momento más conspicuo de la guerra fría, se instalaran campamentos militares que posibilitarían la intervención estadounidense en la región.

Los gobiernos de Árbenz y Arévalo representaron un obstáculo para los planes de control territorial e intervencionismo yanqui. A pesar de que en aquella época se hizo creer a la sociedad que eran gobiernos comunistas y que mantenían un estrecho vínculo con la Unión Soviética, ninguno de los dos gobiernos sustentaba un discurso intensamente antiimperialista, únicamente promovían prácticas políticas que suprimían el despojo, la desigualdad y la esclavitud social preexistente desde la colonia.

La revolución democrática de Guatemala se avistaba como un hecho de ruptura violenta con el orden establecido y como una transformación que expresaba la franca hegemonía de la clase obrera en alianza con el campesinado. En respuesta, el ala contrarrevolucionaria impulsó la acción encubierta conocida como la “Operación PBSUCCESS” para imponer como presidente al general Carlos Castillo Armas, quien en 1954 constituyó un

¹⁰⁰ Por lo general las familias que ejercían el control político y económico mantenían relación con las empresas estadounidenses como: la bananera United Fruit Company, la ferroviaria International Railways of Central América (IRCA), y la empresa eléctrica Electric Bond & Share.

gobierno dócil y manipulable por las agencias internacionales de crimen estadounidense: la Agencia Central de Inteligencia (C.I.A). Los golpistas fueron apoyados por la oligarquía guatemalteca, la iglesia católica y una gran parte del ejército guatemalteco, así como empresas trasnacionales vinculadas directamente al gobierno de Estados Unidos, como la corporación bananera United Fruit Company.¹⁰¹

En este sentido, en concordancia con el investigador Carlos Figueroa Ibarra, considero que la contrarrevolución de 1954 generó las condiciones necesarias para que la izquierda revolucionaria en Guatemala comenzara a cavilar en la lucha armada como vía ineludible para la transformación revolucionaria del país. Carlos Figueroa Ibarra expone una posible interpretación sobre el origen de la violencia en Guatemala:

El origen de la violencia en Guatemala de la segunda mitad del siglo XX, radica en que, tras un periodo de diez años de revolución democrática, el oscurantismo reaccionario se convirtió en una dictadura militar, que paulatinamente fue incrementando su apelación al terror como medio de reproducción de un modelo político y social notablemente excluyente.¹⁰²

¹⁰¹ La U.F.C era corporación que en ese momento era dirigida por el empresario John Foster Dulles, hermano de Alan Foster Dulles -el ministro norteamericano de asuntos exteriores- quien mantenían un vínculo directo con el gobierno de Dwight Eisenhower -uno de los presidentes estadounidense que financió numerosas intervenciones en Centroamérica y quien promovió la guerra psicológica a través de la propaganda anticomunista de esa época-.

¹⁰² Figueroa Ibarra, "Izquierda y Violencia Revolucionaria en Guatemala (1954-1960)", FERMENTUM, Mérida Venezuela, Año 16-Nº 46. Mayo-Agosto 2006.

Cabe destacar que el golpe de estado perpetrado contra Jacobo Árbenz no sólo impactó en Guatemala, sino desató un disturbio generalizado para toda la región latinoamericana, debido a que desde este acontecimiento, se inauguró el nuevo marco de acción política norteamericana, propiciando una nueva oleada de intervenciones militares en Panamá y República Dominicana (de donde también existen registros fotográficos de Moya). Con ello se respaldó el adiestramiento militar para organizar el golpe en Bahía de Cochinos, Cuba -1961- y paulatinamente convertir a Centroamérica en un enclave para procesar los proyectos dictatoriales en el Cono Sur.

No obstante, inmediatamente después al derrocamiento del gobierno de Jacobo Árbenz, se gestó una organización de masas a nivel sindical y estudiantil cuyo antecedente fue en 1949, año en que es fundado el Partido Guatemalteco de los Trabajadores, el cual estuvo activo políticamente hasta que en 1954 se desarticuló con el golpe de estado. Ante tal coyuntura varios de los militantes fueron convocados a las escuelas de formación política y posteriormente, con el triunfo de la Revolución Cubana (1959) cuantiosos militantes guatemaltecos y estudiantes organizados viajaron a la isla caribeña para tomar entrenamiento militar y formación política.

La revolución cubana generó expectativas de lucha en toda la región Latinoamericana, pero en Guatemala influyó determinadamente en la radicalización –sobretudo- del sector estudiantil urbano. Al respecto, señalan Taracena Arriola, Paz Cárcamo y Figueroa Ibarra:

La revolución comenzó a ser concebida como un hecho de ruptura violenta con el orden establecido a raíz de la intervención estadounidense y como una transformación que expresaría la franca hegemonía de la clase obrera en alianza con el campesinado.

Estas ideas se verían reforzadas a partir de 1959, cuando el triunfo de la Revolución Cubana demostró que era posible la conquista del poder por medio de la lucha armada y la instauración de un proceso revolucionario que transitara al socialismo desembarazándose rápidamente de la burguesía. Así, en la contrarrevolución guatemalteca de 1954 y en la Revolución Cubana de 1959 podrán encontrarse los grandes hechos que trazaron el derrotero ideológico de la Revolución Guatemalteca hasta fines de los años ochenta.¹⁰³

En 1960 los milicianos guatemaltecos formados en Cuba emprendieron su retorno a Centroamérica para organizar el primer frente revolucionario en armas. Desde comienzo de la década, la crisis política guatemalteca se fue intensificando, los episodios de represión fueron en aumento con la llegada ilegítima del gobierno de Miguel Ydígoras Fuentes, quien a base de la corrupción electoral tomó el poder y abrió brecha al intervencionismo extranjero y a la radicalización de las prácticas “anticomunistas” y contrainsurgentes impulsadas contra la población civil guatemalteca, generando que los militares de la guardia nacional fomentara formas represivas y violentas de control social.

En medio de la tensión política, el de 13 de noviembre de 1960 suscitó la primera sublevación armada conformada principalmente por jefes y oficiales jóvenes del ejército nacional como: Turcios Lima, Marco Antonio Yon Sosa, Luis Trejo Esquivel, Alejandro de León, entre muchos otros. A pesar de que ésta insurrección fue fallida y rápidamente desarticulada, la coyuntura fue un parteaguas que propició la consolidación de la estructura insurgente “Frente

¹⁰³ Álvarez Aragón, Figueroa Ibarra, Taracena Arriola, Tischler Visquerra (eds.) Guatemala: Historia reciente (1954-1996) La dimensión revolucionaria, FLACSO- Guatemala. p.65. Tomo III, FLACSO, Guatemala, 2012. p.28 y 29.

Guerrillero Alejandro de León-13 de noviembre”, la cual, mediante un comunicado emitido en 1960 a través de medios radiofónicos, pudieron manifestarse como miembros de una sublevación militar.

Para ese momento, el descontento social en Guatemala era generalizado, se vivían tiempos con numerosas marchas y protestas, era un momento ferviente y aumentaba la radicalización en la organización social. Es así que en el congreso de 1960 el PGT aprobó impulsar “cualquier forma de lucha en consonancia con la situación concreta” y se promovió la discusión sobre la emergencia de asumir la lucha armada como una opción necesaria para la toma de poder.

En febrero de 1962, el grupo MR-13 impulsó el primer golpe armado que consintió en tomar por asalto el destacamento militar de la compañía United Fruit Company, con la finalidad de apoderarse de efectivos militares, vehículos y armas para gestionar la lucha armada. Posterior a esta actividad, el gobierno guatemalteco exaltó una queja internacional en la que denunciaba una conspiración “comunista”. Y para el 8 de febrero de ese mismo año, el delegado guatemalteco declaró ante la OEA que existían estructuras formadas “de inspiración comunista y castrista” el cual fue el pretexto para pedir la incursión de grupos antifascistas de Miami.¹⁰⁴

En respuesta ante tal comunicado conspiracionista, los militantes del MR-13 tomaron la Radio Internacional de Guatemala para hacer difusión de la primera declaración política: *Quiénes somos, qué queremos y por qué luchamos*, (un documento de los pocos en su materia que se recuperaron de aquella época) en donde propagaron los planes antisubversivos del gobierno y los impulsos del

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 51

levantamiento armado, fraguando un llamado generalizado a la población civil para organizarse e incorporarse a la lucha armada, el cual iniciaba de la siguiente manera:

Somos oficiales del ejército de Guatemala, que desde el 13 de noviembre de 1960 luchamos por darle a nuestro país un gobierno que actúe con normas democráticas según los intereses del pueblo. Desde el 13 de noviembre de 1960, la oficialidad joven del ejército nacional ha manifestado su decisión de terminar definitivamente con la calamidad y el robo organizados por Ydígoras Fuentes, sus asesores económicos y sus testaferros. Los oficiales jóvenes del ejército nacional, creemos que los fondos del erario nacional deben ser manejados con absoluto apego a la honestidad y a la decencia, porque mientras la ciudadanía sufre las funestas consecuencias del desgobierno ydigorista, la gavilla del gobierno roba a manos llenas, trafica con los bienes del estado y maniobra burdamente para implantar leyes que exigen como garantía los prestamistas norteamericanos, para luego recibir la dádiva, meter los dígitos avergonzados y dejar más aún, comprometida a nuestra Patria.¹⁰⁵

Eficientemente en 1962, el PGT se incorporó a las masivas protestas estudiantiles y sindicales contra el fraude electoral, ante la baja salarial y ante la represión ejercida durante las llamadas Jornadas de Marzo y Abril, donde además participaron diversas agrupaciones estudiantiles como el Frente Unido del Estudiantado Guatemalteco Organizado (FUEGO), los estudiantes de la Asociación de Estudiantes Universitarios (AEU), el Frente Unido del

¹⁰⁵ Comunicado “Quiénes somos, qué queremos y por qué luchamos del Movimiento Revolucionario 13 de Noviembre (MR-13). Declaración leída el 26 de febrero a la una de la tarde en RADIO INTERNACIONAL, capturada por rebeldes para lograr la transmisión de este Documento pasando sobre la censura oficial. Tomado del Centro de Documentación sobre los Movimientos Armados, CEDEMA. (Consultado el 26 febrero 2016) [<http://cedema.org/ver.php?id=86>]

Magisterio Nacional (FUMN) y la Juventud Patriótica del Trabajo (JPT), así como organizaciones sindicales y políticas del PGT. La escritora feminista Rosalinda Hernández Alarcón en el *Breve recuento del liderazgo de las guatemaltecas* que publica en *La Cuerda*, destaca que, desde las actividades desarrolladas durante las Jornadas de Marzo y Abril, la mujer asume otro papel dentro de las actividades políticas de Guatemala, “surge un movimiento de estudiantes católicos, CRATER; mujeres participan en la Organización Femenina Dolores Bedoya y el Frente de Mujeres Guatemaltecas. Las primeras alzadas toman las armas. Guerrilleras también participan en operaciones armadas y formación política.”¹⁰⁶

Tal fue el caso de Nora Paiz, -hermana de Mirna Paiz (Rosa María)- quien se encontraba estudiando el último año de bachillerato en el Instituto INCA en el momento en que acontecieron las primeras protestas de marzo y abril:

Fue en ese espacio donde Nora empezó a participar activamente, junto a sus compañeras salió a manifestar, a las huelgas, a los paros. Se entregó de lleno a estas jornadas y empezó a conocer la represión como respuesta las justas demandas de un pueblo que se levantaba y volvía despertar a la lucha y ella está dispuesta unirse. [...]A partir de las Jornadas de Marzo y Abril, Nora se vinculó con dirigentes estudiantiles y con los futuros guerrilleros Luís Augusto Turcios Lima, Marco Antonio Yon Sosa y otros compañeros de la Juventud Patriótica del Trabajo, (JPT). Este periodo fue definitivo para que ella se integrara de lleno al Movimiento Revolucionario de la época.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Hernández Alarcón Rosalinda, *Breve recuento del liderazgo de las guatemaltecas*, *LaCuerda*, miradas feministas de la realidad, Año 10, No. 100 –mayo/2007.

¹⁰⁷ Mirna Paiz, “Nora Paiz Cárcamo”, texto leído por su hijo Ernesto Paiz durante el homenaje a Nora Paiz y Otto René Castillo realizado en la ciudad de Guatemala, el 19 de marzo de 2011.

Así mismo, Chiqui Ramírez en su ensayo testimonial, *La guerra de los 36 años, vista con ojos de mujer de izquierda*, señala que los movimientos de esos años fueron nodales para la lucha en Guatemala puesto que las posturas políticas se radicalizaron y se convirtieron en una mina de cuadros políticos para el PGT y el MR13, “Las jornada de marzo y abril del 62, pusieron en guardia al imperialismo norteamericano, a la burguesía y al Ejército guatemalteco, pues fue un levantamiento popular incontrolable para la misma dirección del PGT y el MR13”.¹⁰⁸ Por otra parte, señala que en marzo y abril de 1962, es el momento en el enemigo ve claramente la instauración de la lucha guerrillera y el levantamiento popular en la ciudad, ya que de marzo a julio de ese año surgen los grupos guerrilleros en los departamentos de Jalapa, Puerto Barrios, Zacapa, Huehuetenango y Concúa.

La formación guerrillera en Guatemala tuvo que pasar por diversos procesos de reorganización, pero ante la necesidad de una estructura más amplia que abarcara diversos sectores populares, en diciembre de ese mismo año (1962) se consolidó la formación de las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR) con la intención de coordinar las acciones de los diferentes frentes guerrilleros: el Frente “Alaric Bennet”, “Las Granadillas” y el “Moisés Quilo”; los cuales ya habían tenido numerosas bajas en sus primeros meses de operación por lo que se volvieron a reestructurar en otros frentes más organizados comandados por Marco Antonio Yon Sosa, quien se instauró en el departamento de Izabal, Luis Trejo Esquivel que operaba en la Montaña La Granadilla en Zacapa y Turcios

¹⁰⁸ Chiqui Ramírez, *La Guerra de los 36 años, vista con ojos de mujer de izquierda*. Editorial Oscar de León Palacios, Guatemala 2011. p.97.

Lima quien comandaba el Frente Guerrillero Edgar Ibarra¹⁰⁹ que operaba en la Sierra de Minas ubicada entre el departamento de Zacapa e Izabal; esta última se convirtió en una de las estructuras más fuertes de las FAR.

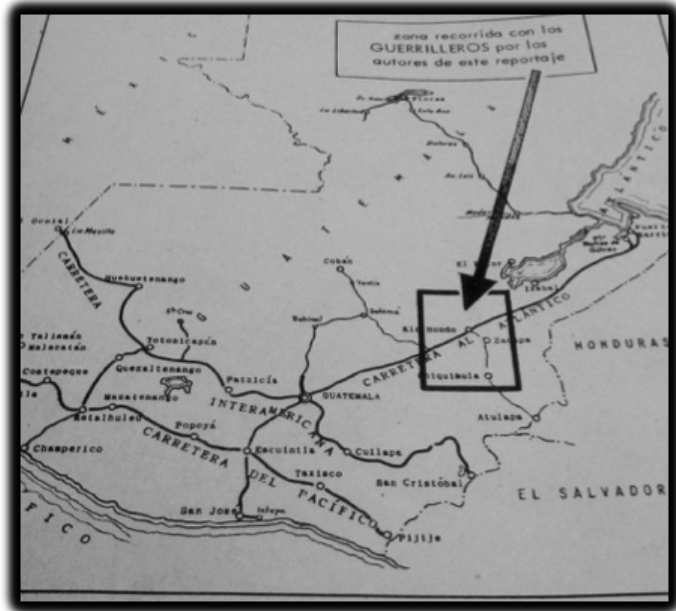
Es evidente que la comandancia de las estructuras guerrilleras estaba conformada únicamente por hombres, sin embargo, Aura Marina Arriola (militante de las FAR y EGP) destaca que desde los primeros años que se impulsó las FAR las mujeres asumieron el compromiso militante, “participamos varias mujeres que iniciábamos también nuestra lucha de liberación femenina. En ese entonces no lo sabíamos, pero en una sociedad tan machista como la guatemalteca, fuimos verdaderas pioneras.”¹¹⁰

El objetivo del Frente Edgar Ibarra (FGEI) era homogeneizar el movimiento revolucionario, a diferencia de otras organizaciones creció numerosamente debido a las prácticas militantes e incluyentes que mantenía Turcios Lima como dirigente y Ricardo Ramírez de León, como responsable político, de esa manera el Movimiento 12 de Abril se unió a sus filas militantes. Y para noviembre de 1963 se inició la penetración de la guerrilla en la Sierra de Minas, de Alta Verapaz, Baja Verapaz, el progreso, Zacapa e Izabal. En la imagen 3.2, se puede observar la zona en que se asentó el Frente Guerrillero Edgar Ibarra, en la sierra de Zacapa. El cual fue el lugar al que llegaron Rodrigo Moya y Mario Menéndez para realizar el trabajo foto periodístico para la *Revista Sucesos*. Cabe destacar que en esa Sierra identificada es donde Mirna Paiz Cárcamo (Rosa María), subsiste durante un año, de 1965 a 1966.

¹⁰⁹ Nombre dado en homenaje a un joven militante asesinado del Frente de Estudiantes Guatemaltecos Organizados (FUEGO).

¹¹⁰ Aura Marina Arriola, *Ese obstinado sobrevivir. Autoetnografía de una mujer guatemalteca*, Guatemala, Ediciones del Pensativo, 2000. p.42.

Imagen 3.2 Mapa tomado de *Sucesos*, asentamiento FGEI, Publicado en *Sucesos* 12 marzo de 1966.



A mediados de 1964 las contradicciones ideológicas a lo interno de las FAR comenzaron a reproducirse, con la influencia de un grupo de militantes trotskista¹¹¹ guatemaltecos y latinoamericanos en el MR-13 se desató un quiebre entre las organizaciones, ya este grupo atenuó la discusión sobre la forma en que se tomaría el poder y el carácter propio de los encares de la revolución; planteándole al general Yon Sosa la independencia del MR-13 del programa del PGT proponiendo un programa nuevo político.¹¹²

Por otra parte, como explican los investigadores Aruro Taracena Arriola y

¹¹¹ Algunos de los actores involucrados fueron el periodista argentino Adolfo Gilly y los mexicanos Evaristo Aldana, Felipe Galván y David Aguilar Mora y Eunice Campirán, estos tres últimos dirigentes del Partido Obrero Revolucionario (POR).

¹¹² Álvarez Aragón, Figueroa Ibarra, Taracena Arriola, Tischler Visquerra (eds.) Guatemala: Historia reciente (1954-1996) La dimensión revolucionaria, FLACSO- Guatemala, 2012. p.65.

Carlos Figueroa Ibarra, el FGEI “acumulaban críticas a la dirección del PGT por considerar que ésta no impulsaba la guerra de guerrillas a fondo. [...] Marcados por la influencia ideológica cubana, se planteaba como partidaria de la concepción “foquista” del desarrollo guerrillero, lo que entró en contradicción con el planteamiento trotskista de que a la dictadura militar no la podían derribar las solas acciones guerrilleras.”¹¹³ Durante casi todo ese año, las estructuras del PGT y las organizaciones guerrilleras se enfocaron en realizar propaganda entre las bases campesinas y obreras de apoyo a favor de Méndez Montenegro –el candidato más fuerte a la presidencia- quien representaba al Partido Revolucionario.

Mirna Paiz Cárcamo fue una de las mujeres que realizó el trabajo de propaganda política, a pesar de que no recuerda con exactitud la fecha en que subió a la montaña, por medio de testimonios orales y fuentes testimoniales sabemos que fue en el año de 1965. Ella tenía 23 años, y para ese momento toda su familia se encontraba involucrada en la lucha social. En sus memorias ella misma escribe que:

En el primer momento, nuestra actividad fue relativamente secundaria, más bien de colaboración con los compañeros de militancia. En el fondo, a lo más que llegamos en aquel tiempo fue a ofrecer y prestar la casa para ocultar a compañeros “perseguidos” y “quemados” los cuales permanecían con nosotros unos días mientras se les colocaba en otra parte.¹¹⁴

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ Mirna Paiz Cárcamo, “Rosa María o la mujer en la guerrilla”, en Rosa María una mujer en la guerrilla, ed. Gabriela Vázquez, Juan Pablos, México, 2015. p.116.

A pesar de que comandantes como Turcios Lima rechazaron el apoyo a elecciones presidenciales de 1966 y la adopción de la tesis sobre “la guerra prolongada” y “antiimperialista”, no se logró el consenso a lo interno de la organización. Fue así que se emitió la Declaración del Centro Provisional de Dirección Revolucionaria, planteando la validez de la “guerra revolucionaria del pueblo” y sus cuatro etapas: defensiva estratégica, equilibrio de fuerzas y ofensiva estratégica y promoción del voto a Méndez Montenegro y Clemente Marroquín.

Con la llegada de Montenegro a la presidencia se desató una contraofensiva militar y política en contra de la guerrilla, fue dentro de ese contexto que suscitó el caso de “28 desaparecidos”¹¹⁵ desde entonces se produjo un cambio en la actividad represiva del Estado, que entró de lleno en una dinámica al margen de la legalidad que supuestamente proponía Menéndez. Para ese momento Mirna se encontraba en la montaña de Zacapa, pero a petición de la comandancia manifiesta que “las cinco mujeres que entonces estábamos en el FGEI fuimos obligadas a bajar de la montaña y asumir otras tareas.”¹¹⁶

Posteriormente, a Mirna le tocó viajar a México y asumir tareas de logística. El veintiocho de septiembre de 1966 es detenida en Tapachula y por la imputación de contrabando de armas es enviada al reclusorio de Santa Martha

¹¹⁵ Entre los que se encontraban los líderes del PGT Víctor Manuel Gutiérrez y Leonardo Castillo Flores, Clemencia Paiz Cárcamo junto a cuadros como Humberto Pineda, los cuales fueron apresados en la víspera de las elecciones por las fuerzas de seguridad. Asimismo, fueron capturados los principales cuadros trotskistas del MR13, encabezados por Amado Granados, junto a los mexicanos David Aguilar Mora y Eunice Campiran.

¹¹⁶ Mirna Paiz Cárcamo, “Rosa María o la mujer en la guerrilla”, en *Rosa María una mujer en la guerrilla*, ed. Gabriela Vázquez, Juan Pablos, México, 2015. p.97.

Acatitla, donde permanece por dos años.¹¹⁷ En marzo de 1967, estando ella aún presa recibe la noticia de que Nora, su hermana menor, había sido asesinada junto con Otto René Castillo y 13 campesinos más, todos acusados por colaborar con la guerrilla; fueron víctimas de la contraofensiva militar que se había agudizado con la llegada de Méndez Montenegro al gobierno, quien evidentemente les había implementado una cuartada al movimiento guerrillero. Igualmente, por esas fechas se dio el secuestro y asesinato de Iris Yon Cerna (1966) y Rogelia Cruz (1968), otras dos mujeres con una enérgica participación política y también poco consideradas en la historia.¹¹⁸

Con el análisis histórico, se considera que el apoyo que se extendió por parte de la guerrilla a Menéndez, fue un error político que repercutió severamente en la historia, es un acontecimiento importante de recuperar, ya que dentro de ese contexto político y social es en el que llegan Rodrigo Moya y Mario Menéndez a Guatemala con el objetivo de realizar un reportaje, cuya finalidad tenía dos sentidos: por una parte a modo de propaganda política, difundir internacionalmente la existencia de un grupo insurgente en Guatemala; y por otro lado, documentar el ambiente pre electoral.

¹¹⁷ La maestra Gabriela Vázquez, señala que en prisión Mirna compartió vínculos con otras guerrilleras mexicanas como: Ana María Rico Galán del movimiento Revolucionario de Pueblo y Margarita Urías Hermosillo, del Movimiento 23 de septiembre.

¹¹⁸ Un trabajo meritorio es el artículo trabajado por Vázquez Medeles Juan Carlos, “El olvido en la memoria de Rogelia Cruz Martínez”, escrito en 2012, y publicado en el n.56 de la Revista de Ciencias Sociales SCIELOp.169-210. (Consultado 19 oct 2016) [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So18828722012000200005&lng=es&nrm=is]

3.2 Construcción de un discurso visual iconoclasta¹¹⁹

En enero de 1966 el fotógrafo militante Rodrigo Moya y Mario Menéndez emprendieron un viaje a Guatemala, con la intención de elaborar una serie de artículos para la revista *Sucesos*. La intención de estos reportajes era difundir el contexto sociopolítico en plena guerra civil y en vísperas de las elecciones presidenciales, así como propagar la emergencia de los grupos armados en la montaña. Algunas de las fotografías que se realizaron fueron publicadas en *Sucesos* con una mera intención ilustrativa de un texto que poco tenían que ver con la forma y el contenido de las imágenes, como fue el caso de las fotos ejecutadas a Rosa María. No obstante, la serie completa de los registros fotográficos construye una iconoclasia sobre la mujer guatemalteca de los años sesentas, que rompe con los estereotipos androcéntricos; por lo cual además de signo histórico, las fotografías se convierten en vestigio, prueba, y memoria que construyen un discurso propio, fundamental para analizar.

De acuerdo con Walter Benjamin, el concepto de historia lo asume como una reconstrucción asociada al acto de narrar, articulada a la memoria y a la experiencia. En este sentido, las fotografías han ido retomando potencialidad al ser analizadas desde el presente como un signo histórico, que al ser estudiadas con una metodología interdisciplinaria basada en entrevistas orales realizadas tanto al fotógrafo (Rodrigo Moya) como a la excombatiente Rosa María (Mirna Paiz Cárcamo); con la consulta hemerográfica de las

¹¹⁹ La palabra Iconoclasta proviene del lat. tardío *iconoclastes*, y este del griego εἰκονοκλάστης *eikonoklástēs*; propiamente 'rompedor de imágenes'. De acuerdo al diccionario de la Real Academia Española: "1. adj. Seguidor de una corriente que en el siglo VIII negaba el culto a las imágenes sagradas, las destruía y perseguía a quienes las veneraban. adj. Que niega y rechaza la autoridad de maestros, normas y modelos." (Consultado marzo 2017) [<http://dle.rae.es/?id=KsZKv8A>]

publicaciones donde fueron difundidas las fotografías, así como con la comparación análisis de la serie completa de fotografías, se puede construir una contrahistoria que derive otros hallazgos y pueda dar nuevas respuestas o al menos planear cuestiones alternas para la historia.

Es imprescindible señalar que la visita de Moya y Menéndez a Guatemala, coincidió con dos procesos de cambio que suscitaron tanto a lo interno de la estructura de la revista *Sucesos*, como dentro de la estrategia política armada del Frente Guerrillero Edgar Ibarra, la cual se había modificado por las mismas fechas, y quizá también esa fue la razón por la que los combatientes guatemaltecos aceptaron el ingreso del reportero y el fotógrafo a la montaña.

El FGEI sistematizó la propaganda armada entre las bases campesinas, a diferencia de China o Vietnam, los guatemaltecos regularon la “propaganda armada” entre sus bases campesinas porque se trataría de una rebelión popular y éstas siempre tenían el carácter de ofensivas. La guerra en Guatemala sería, por lo tanto, un proceso de ofensiva constante, partiendo de un punto y extendiéndose a nuevas zonas, regiones y sectores sociales hasta convertirse en una guerra nacional y generalizada, la cual iría de la ciudad al campo. Mirna Paiz refiere al respecto:

En el tiempo comprendido entre los años de 1965 y 1966, la actividad de propaganda se destacó bastante dentro de las acciones del FGEI. Como todas las cosas, la propaganda armada guatemalteca también tuvo sus particularidades sus lados únicos, que vale la pena aclarar, fundamentalmente, porque al ver su capacidad organizativa se verá también que no es cierto lo que a

veces se dice con relación al campesinado “indiferente” y “difícil de ganar”.¹²⁰

Con la llegada de Mario Menéndez a la dirección de *Sucesos*, el contenido de la revista comenzó a transformarse paulatinamente, César Montes ostenta que “la revista mexicana tenía fama trivial. [...] contrató a Mario Menéndez, yucateco y con aspiraciones para que se convirtiera en algo más”.¹²¹ Mario Menéndez convocó a Rodrigo a laborar en la revista, y conformaron un equipo hacendoso logrando hacer que la revista se posicionará prontamente a nivel internacional. *Sucesos* era una revista que privilegiaba las publicaciones con imágenes, a diferencia de los medios impresos de aquella época, esta editorial promovía los primeros reportajes con fotografías a color.

Menéndez y Moya se encontraban motivados por la revolución cubana, pretendían ser consecuentes con los movimientos sociales nacionales e internacionales, así como con la difusión de los movimientos armados en América Latina. Posteriormente al reportaje realizado sobre Guatemala, la revista se posicionó rápidamente como uno de los principales instrumentos de divulgación y registro de las guerrillas en América Latina. En este sentido, cabe mencionar que la colaboración de Moya y Menéndez fue primordial e influyente para el periodismo mexicano, para ese momento Rodrigo Moya ya había estado en Cuba y República Dominicana, y ya tenía refinado un estilo propio de hacer fotografía, no era el típico corresponsal de guerra, se diferenciaba por su compromiso y responsabilidad con su trabajo como

¹²⁰ Mirna Paiz Cárcamo, “Rosa María o la mujer en la guerrilla”, en *Rosa María una mujer en la guerrilla*, ed. Gabriela Vázquez, Juan Pablos, México, 2015. p. 141-142.

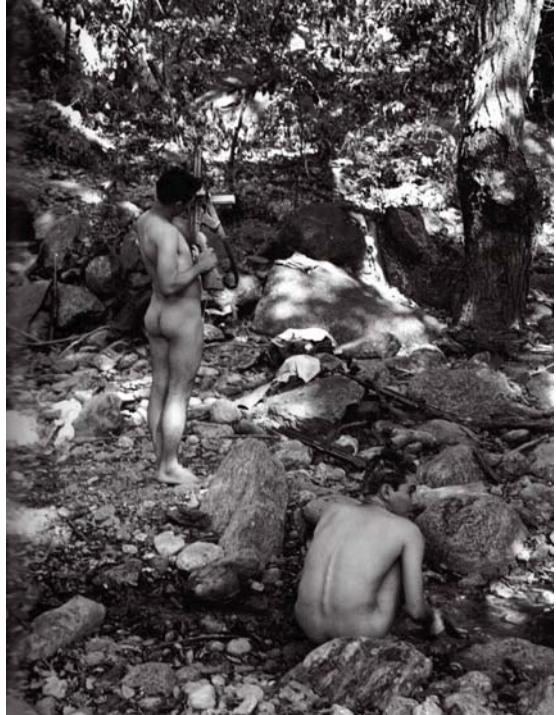
¹²¹ César Montes, *Mi camino: la guerrilla*, Editorial Planeta, México 1999. p.80.

fotógrafo y como militante. Marta Rosler en su texto “La ética y la estética de la fotografía documental”, propone un esquema para prescribir la responsabilidad de un fotógrafo en tres momentos: primero, cuando decide cuál es el tema que va a abordar y de qué manera; en un segundo momento, cuándo establece el vínculo con quién va a generar la imagen y asignar el modo en que la composición estética va a generar el diálogo visual, es decir el significado social y la responsabilidad frente a lo que va a registrar. Y en un tercer momento, cuando establece el lugar donde se va a publicar y bajo qué criterios.¹²²

De acuerdo a la propuesta de Rosler, Rodrigo Moya ya poseía los criterios de un fotógrafo comprometido, que no sólo hacía incursiones frías y distantes sobre lo que estaba fotografiando. En sus imágenes se puede ver la interacción que en este caso generó con los militantes, tanto que pudo llevar la cámara a los lugares más íntimos de los combatientes como se puede ver en la serie de imágenes “Guerrilleros al desnudo”, que son fotografías que únicamente con empatía y confianza del grupo se podrían lograr. (Imagen 3.3)

¹²² Cfr. Rosler Martha, Carrillo Castillo, “La ética y la estética de la fotografía documental” en *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Editorial Gustavo Gilli, España, 2007.

Imagen 3.3 Rodrigo Moya, baño cerca de las armas. Guatemala, 1966. Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.



Incluso César Montes recuerda a Rodrigo Moya como un joven comprometido y lleno de convicciones:

Un muchacho delgado, atlético, de gran capacidad en la técnica fotográfica, pero, sobre todo, de posiciones políticas muy firmes. Contrastaba con Menéndez no sólo en lo físico, sino también en otros aspectos; modesto, callado, prudente, culto; se ganó la simpatía y fraternidad de todos. Siempre estaba en lo suyo. Era un lente perspicaz atento. Se aclimató a los rigores de la sierra como el mejor corresponsal de guerra.¹²³

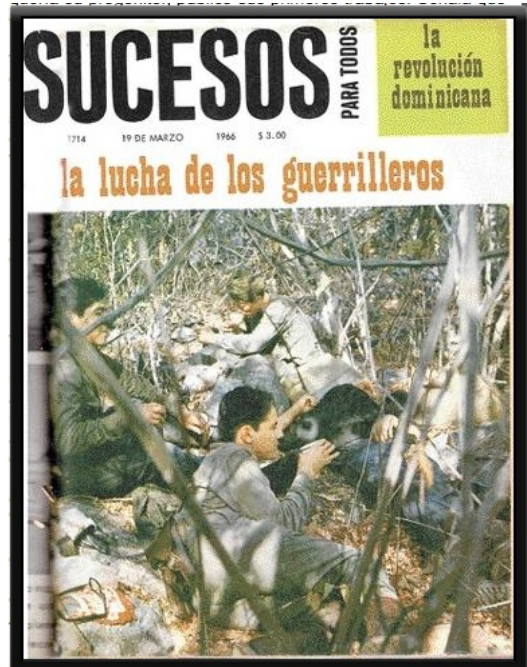
Durante cuatro semanas, el fotógrafo y el reportero estuvieron viajando por diversos lugares de Guatemala para documentar las condiciones sociales y

¹²³ César Montes, *Mi camino: la guerrilla*, Editorial Planeta, México 1999. p.81.

políticas, la última la destinaron a convivir con los jóvenes guerrilleros del Frente Guerrillero Edgar Ibarra, los cuales se encontraban asentados en la Sierra de minas y los llanos de Zacapa, del lado nororiente del país, muy cerca de la frontera con Honduras.

En total fueron 8 números consecutivos de la revista *Sucesos para todos*, en los que se publicaron los textos de Menéndez y las fotografías de Rodrigo Moya, desde el N° 1710 del 19 de febrero de 1966, hasta el N° 1717 del 9 de abril de 1966. Con la consulta hemerográfica de la revista *Sucesos* se puede constatar que los primeros números estaban encaminados a tratar la situación general de Guatemala: “¿Vietnam de las Américas?”, “Guatemala: Un pueblos sojuzgado”, son números en los que se describe la situación agraria, el modo de vida en el campo, se presentan algunos registros arquitectónicos de la ciudad, así como el rastreo de las tierras monopolizadas por la United Fruit Company, cabe resaltar que se publican algunos retratos de políticos y activistas de aquella época. En los siguientes números: “Guatemala: única vía la lucha armada”, “Guatemala: los fantasmas de la sierra”, eran números en los que se evidenciaba los problemas sociales, la precariedad y la pobreza en la que vivían los campesinos e indígenas, las formas represivas de control instauradas por el ejército; que desde mi perspectiva, eran reportajes que justificaban el origen del levantamiento armado, el cuál era el tema a tratar de fondo sobre todo en las últimas publicaciones: “Guatemala: ¡Fusilen a los asesinos!”, “Guatemala: por qué ingresamos a las guerrillas”, “Guatemala: la guerrilla urbana”. (Ver imagen 3.4)

Imagen 3.4 Imagen de la *Revista Sucesos para Todos*, N° 1714, publicada el 19 de marzo de 1966. Fotografía de portada tomada por Rodrigo Moya.



A pesar de que no todas las fotografías fueron divulgadas, algunas incluso se extraviaron, las que se lograron publicar y acompañaron los escritos por Mario Menéndez, se convirtieron en imágenes que influyeron dentro del imaginario de la oposición de izquierda de la época, y aún en la actualidad constituyen referencias que demuestran la contundencia que tuvieron las imágenes en la lucha ideológica de aquellos años al ser destacadas en medios periodísticos. De acuerdo con los planteamientos que se proponen en el Laboratorio Audiovisual en Investigación Social (LAIS), es pertinente utilizar las series fotográficas completas ya que señalan que:

Si por alguna razón nos quisiéramos remitir sólo al análisis de una pieza sería difícil encontrar respuestas claras sobre lo que se ve. [...]

Por el contrario, al trabajar con varias imágenes, en conjunción con otras fuentes, podemos llegar incluso a señalar fechas y lugares de forma más precisa.¹²⁴

El fotoreportaje estaba compuesto por 120 imágenes que daban cuenta de la vida cotidiana de los campesinos y guerrilleros en la montaña. Con la visita al archivo de Rodrigo Moya se pudo constatar que de un rollo de 36 imágenes en formato de 4x5, de las cuales cinco son retratos de Rosa María, dos son fotografías grupales donde aparecen los guerrilleros, el fotógrafo y el reportero. Y en otro formato de 6x6, coexiste una sola imagen con César Montes en primer plano y Rosa María al fondo de la derecha, la cuál fue la fotografía más publicada pero casi siempre con la figura de Rosa María escindida.

Cabe destacar que en la publicación original de la revista *Sucesos*, casi todas las fotografías de Rosa María fueron editadas y dejan ver únicamente una parte de su rostro. Por otra parte, el sentido original de la imagen fue mediatizado por el director de la revista, recortando la parte en la que salía Rosa para destacar únicamente al líder, César Montes. (ver imagen 3.5 y 3.6) Alberto del Castillo señala en el libro *Rodrigo Moya, Una mirada documental*:

Resulta sintomático que, para resaltar la figura de Montes, la dirección eliminara una de las pocas fotografías en las que aparecía una mujer. El dato en sí mismo podría no significar gran cosa. Sin embargo, las únicas dos referencias que se hacen en el texto a esta guerrillera la ubican subordinada respecto al resto de los guerrilleros, en lo que subyace un mensaje misógino y

¹²⁴ Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, *Tejedores de Imágenes, propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio audiovisual*, Instituto Mora, Conaculta, Fonca, México, 2014. p. 106.

discriminatorio. Una cosa era oponerse a las dictaduras militares en América Latina y otra muy diferente trasponer los límites de la visión patriarcal imperante en las mentes de los hombres y las mujeres de la época.¹²⁵

No obstante, para Rodrigo Moya la imagen fue publicada de esa manera en *Sucesos* porque fue una decisión de la dirección de la revista, de la cual se enteró hasta ver publicada la foto.

El director afirmó que lo hizo para protegerla, ya que su presencia resaltaba demasiado y la pondría en peligro tarde o temprano. Otras opiniones, que pueden ser subjetivas, atribuyen este hecho a cierta misoginia del director Mario Menéndez, lo cual personalmente no creo, pero sí admito como un error profesional.¹²⁶

Imagen 3.5 César Montes y Rosa María, Sierra Zacapa, México, 1966. Archivo Rodrigo Moya.



¹²⁵ Del Castillo Troncoso Alberto, *Una Mirada Documental*, Ediciones El Milagro, México, 2011. p 133.

¹²⁶ Entrevista con Rodrigo Moya 15 de diciembre del 2015, en su Archivo Personal, Cuernavaca Morelos, México.



Imagen 3.6 Fotografía publicada en la revista *Sucesos* (sin Rosa María) Hemeroteca Nacional.

Por otra parte, existe otra fotografía en la que ocurre un caso equivalente, Rosa María es la única mujer entre todos los que componen la imagen con el rostro cubierto, en contra parte se muestra el protagonismo con el que Menéndez posa con las armas, las cuales se sabe que pidió precisamente para el registro fotográfico. La fotografía se desplegó en doble plana en el número del 2 de abril de 1966, correspondiente al número 1716 de la revista *Sucesos para todos*. (Ver imagen 3.7 y 3.8)

Imagen 3.7
Fotografía realizada
por Rodrigo Moya
publicada en *Sucesos*,
el 2 de abril de 1966.
Hemeroteca
Nacional.



Imagen 3.8 De izquierda a derecha, Marcelino (Benedicto), Mario Menéndez, Rodrigo Moya, Julio César Macías (César Montes- El chirris), Mirna Paiz (Rosa María, Gustavo Ramírez (Rocael). Abajo: Sergio (El Canche), El Gallo Giro y Rodrigo de la Sierra. Archivo Rodrigo Moya.

Con la consulta hemerográfica en el archivo CEMOS (Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista) ahora también sabemos que se publicó en la revista del Partido Comunista: *Política* en el N° 165 del 1° - 14 marzo de 1967. Precisamente un año después de la primera publicación de la fotografía en *Sucesos* en el marco de la visita de Menéndez Montenegro a México, cuya visita generó protestas y denuncias públicas por parte de los militantes mexicanos, tanto que hasta en la portada de *Política* se publicó la foto de Montenegro acompañada de un texto que decía “Huésped indeseable entregado a los yanquis, persigue y asesina a los guatemaltecos. (ver imagen 3.9)



Imagen 3.9 Imágenes tomadas de la revista *Política* N° 165 del 1° - 14 marzo de 1967. Resguardada en el Archivo del Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista.

Cabe mencionar que el reportaje sobre Guatemala publicado en *Sucesos* también fue el punto de quiebre y separación entre el fotógrafo y el director de la revista, debido a una serie de fotografías bastante polémicas sobre un ajusticiamiento por la guerrilla, el cuál además de ser políticamente incorrecto, ponía en riesgo tanto la vida de los militantes como la de ellos mismos. Menéndez ponderaba por encima de la seguridad sus intereses personales a costa del trabajo político que simbolizaba el reportaje.

Mario Menéndez era un reportero personalista, que poco era consciente de los riesgos a los que exponía tanto a Rodrigo Moya, como a los guerrilleros y con ello toda la lucha política que contraían. Moya como militante del Partido Comunista Mexicano, era más mesurado y tenía claro el compromiso y significado del contenido de los reportajes.

A Menéndez lo que le interesaba era su prestigio, aun poniendo en riesgo a otros. Las fotos para los guerrilleros, de Jean Lartéguy, me fueron sustraídas o sonsacadas mediante una hábil labor de inteligencia, y sirvieron para apoyar un texto anticomunista que denunciaba la presencia de combatientes cubanos en las guerrillas.¹²⁷

Lo cierto es que al analizar las publicaciones en *Sucesos*, se puede observar que el texto que acompaña las imágenes, escrito por Mario Menéndez, sí proyecta una postura machista sobre la participación de la mujer en el FGEI; reduciendo los trabajos de Rosa María a zurcidora de ropa, cocinera, entre otras faenas que no se equiparan con la forma y el contenido de las imágenes, al plasmar una

¹²⁷ Rodrigo Moya, citado por Juan Manuel Aurrecochea en *Foto Insurrecta*, Ediciones El Milagro, México 2004.

Rosa María, militante, combativa y activa en el trabajo de propaganda política (un trabajo sumamente importante dentro del trabajo político de las organizaciones guerrilleras, debido a que consumaba el rol de enseñanza y concientización de los pueblos).

El presente argumento se reforzó con otro documento audiovisual, el cual fue un hallazgo fortuito que se localizó a lo largo del trabajo de investigación, en donde logramos encontrar un archivo audiovisual producido por NBC News (un documento inédito sobre la época). En el que se logra ver por pocos segundos a Mirna Paiz (Rosa María) con un libro en la mano (exactamente en el segundo 00:1:29), junto a otros combatientes destacados como Turcios Lima, “El Chino”, Pedro y “Quicho” socializando el trabajo doméstico.¹²⁸ Así mismo, en el artículo “The Undeclared War in Guatemala” del periódico *Saturday Evening Post*, realizado por los periodistas norteamericanos Robert Rogers y Ted Yates, se publicó una fotografía en donde aparece Rosa María haciendo trabajo de propaganda política con campesinos. Entre una veintena de hombres es la única mujer que aparece al centro de la fotografía. Se encuentra de pie, con vestimenta propia de montaña y con una postura firme e inmovible. (Ver Imagen 3.10). Una vez más el archivo audiovisual contradice en sus propios códigos comunicativos, los argumentos androcéntricos de la época.

¹²⁸ Archivo audiovisual recuperado del archivo de la NBC News, en donde se muestra a los combatientes desarrollando sus labores cotidianas en las montañas de Zacapa en 1966. Sabemos que el video fue realizado por los reporteros estadounidense Ted Yates y Robert Rogers y el video formó parte de la documentación para el artículo que publico “The undeclared war in Guatemala”. Link donde se puede consultar el material audiovisual: [<https://www.youtube.com/watch?v=CcP9b1ooB9c&t=34s>]



Imagen 3.10 Fotografía tomada por Ted Yates y Robert Rogers, Sierra de Zacapa, Guatemala, 1966. Tomada de la publicación *Saturday Evening Post*.

Estos documentos se contraponen a lo que Mario Menéndez consideraba que eran las tareas de las guerrilleras, en el artículo publicado el 2 de abril de 1966 el correspondiente al N° 1716, él mismo escribe que le pidió a Mirna Paiz que le zurciera una prenda:

Aproveché para pedirle a Rosa María que me arreglase, en la medida de las posibilidades, el pantalón, que ya inspiraba lástima. Acordamos que mientras me bañase, Danilo le llevase mi ropa a la guerrillera.¹²⁹

¹²⁹ Revista *Sucesos para todos*, n° 1716, México, 9 abril de 1966.

En una entrevista realizada por Mónica Morales Flores, Rodrigo Moya se refiere a Rosa María como: “una mujer que se preocupó mucho en ser aceptada con todos los derechos y todas las obligaciones de un combatiente. Se destacaba mucho en las tareas de capacitación política de los combatientes campesinos. Firme de carácter, dispuesta a los mayores sacrificios, sensible al sufrimiento de los pobres y dedicada a todas las tareas por duras que fueran, se ganó el afecto y respeto de todos los guerrilleros. Una personalidad fuerte a la vez sensible y delicada, reservada, siempre sonriente aún en los momentos de peligro, una persona que se hizo sentir y ganar espacio con su firmeza.”¹³⁰

Como se puede apreciar en la imagen 3.11, Rodrigo Moya entre las múltiples poses en que pudo fotografiar a Rosa María, decide retratarla en contra picada y con el rifle en mano, lo cual genera la sensación de engrandecimiento y fortaleza. La toma fotográfica logra capturar la esencia de Rosa María, alcanza un equilibrio por mostrar una mujer que sin perder la ternura se muestra tranquila, valiente, fuerte y serena frente a las arriesgadas circunstancias que pueden representarse en una guerra. El retrato devino de una serie de tomas que Moya dirigió hasta lograr cumplir su objetivo: un retrato que logra destacar los caracteres propios que caracterizaron a Mirna Paiz. Tanto la dirección en que es tomada la imagen, como la inscripción del rifle dentro del retrato generaron que se percibiera a la mujer en un lugar poco común para la época, en un paisaje de guerra.

¹³⁰ Entrevista de Rodrigo Moya, por Mónica Morales Flores, “Rodrigo Moya y la guerrilla en Guatemala a mediados de los setenta”, Tesis de Maestría en Historia Moderna y contemporánea, Instituto Mora, México, 2007.



Imagen 3.11 Rodrigo Moya, Secuencia de los retratos tomados a Rosa María en formato 4x6, tomadas en 1966 en la Sierra de Zacapa, Guatemala. Negativos proporcionados por el Archivo Rodrigo Moya.

Cabe destacar que las fotografías también tenían la finalidad de funcionar como propaganda política; Moya como militante del Partido Comunista, comprendía que era necesario desmentir la idea de Rusia y Vietnam estaban financiando a la guerrilla, de impugnar la falsa incidencia de cubanos en el proceso guatemalteco y hacer ejercer una crítica a la teoría de los dos demonios. Es así que las imágenes funcionaron para difundir la causa, la ideología y la estrategia de lucha del movimiento, así como estrechar la solidaridad internacional.

Una intención del reportaje era hacer conocer la existencia de una guerrilla interna en Guatemala, difundir las diversas posturas políticas y mostrar las condiciones sociales en las que vivía el pueblo guatemalteco. Moya retrató a Rosa María desde una sola perspectiva y un ángulo, se avocó en retratarla armada para resignificarla en modo sincrónico con los demás combatientes. En cambio, para Menéndez era reducida al papel de la mujer como plena zurcidora de pantalones. La fotografía de Rosa María realizada por Moya se convirtió en un ícono iconoclasta que irrumpió el estereotipo femenino dentro de una sociedad machista.

3.3 Rosa María: un signo de mujer en paisaje de guerrilla

Después del triunfo de la Revolución Cubana, América Latina se volcó en insurrecciones, guerras de liberación nacional y revoluciones en las que la mujer tuvo una participación activa pero poco reconocida. Desde la conformación de los primeros grupos guerrilleros en países como Nicaragua, Guatemala, Perú, El Salvador, Colombia, México, Uruguay, Bolivia y Argentina, las mujeres se alistaron a las filas de la lucha armada. En Centroamérica La guerra propició condiciones donde la mujer transformó su rol social “tradicional” para convertirse en sujeta política y militante.

A 50 años de la producción de las fotografías y tras veinte años que se firmaron los Acuerdo de Paz, las imágenes han recobrado sentido histórico y político no sólo por representar una primer incursión visual sobre el levantamiento armado en Guatemala, sino por el hecho de que las fotos de Rosa María reivindicaron una economía de la memoria que data el registro de la primera mujer que se alistó a las filas guerrilleras y con ello una imagen

ícono que reafirma la participación política de la mujer, la cuál ha sido invisibilizada por la historia oficial.

La fotografía como imagen signo -ícono- histórico político de Rosa María viene a poner en crisis la historia parcial que omite los nombres y los hechos que corresponden a la participación política de la mujer en la milicia; con frecuencia se invisibiliza a los miles de guerrilleras que protagonizaron las luchas sociales. Por lo general, se alude exclusivamente a la lucha de los “guerrilleros heroicos”, sin mayor reconocimiento al trabajo femenino. Se ha producido una historia panfletaria, esquemática y propagandística de aquellos años, donde prepondera la *heroización* de los ex combatientes y un precario análisis crítico de época. En Guatemala -por ejemplo- se elogian los nombres de los comandantes guerrilleros como César Montes, Turcios Lima, el Chino Yon Sosa, Alejandro de León, Pablo Monsanto, Rolando Morán. Pero, ¿qué hay de las historias de las mujeres excombatientes?, ¿dónde quedó la contribución del género femenino en el combate?, ¿Cuál fue la participación política de las mujeres en la guerrilla? Para la escritora feminista guatemalteca Ana María Cofiño, la historia oficial ha cultivado una *ablación colectiva de género*, y enfatiza que:

Ya es tiempo que empecemos a reconstruirla, es requisito indispensable para convertirnos en sujetas de nuestras propias vidas. Quizá sea el motivo que está impulsando a las guatemaltecas a publicar sus relatos biográficos y testimonios.¹³¹

¹³¹ Ana María Cofiño, “Una mujer habla de la guerra”, en Chiqui Ramírez, la Guerra de los 36 años, vista con ojos de mujer de izquierda. Editorial Oscar de León Palacios, Guatemala 2011. p.311

En Guatemala, como en cualquier otro país en el que aconteció una guerra civil o una dictadura militar, predomina una necesidad social de recuperar la memoria histórica para reconstruir el pasado y tratar de enmendar las tensiones sociopolíticas en la actualidad. Una consigna chilena reconocida dicta “que un pueblo sin memoria, es un pueblo sin futuro”, en la historia reciente de Guatemala impera la tarea ardua por recuperar, reconstruir y deconstruir los datos, fuentes y aportes de aquellos años de guerra. Es necesario construir una historia crítica que visibilice y reincorpore, por ejemplo, la anulación de la mujer como signo revolucionario. Han pasado casi veinte años desde que se firmaron los Acuerdos de Paz (en diciembre de 1996) y aún son muy pocas las contiendas vencidas por la justicia y la memoria.

Recientemente se han emprendido iniciativas tanto por la población civil, como instituciones estatales y ONG´s, que tienen por meta resarcir del tejido social roto por los estragos de la guerra. En este sentido, un hecho relevante por destacar, es el enjuiciamiento a los ex jefes los militares que estuvieron implicados en asuntos de tortura y desaparición forzada. Quizá el caso más conocido internacionalmente fue el juicio penal contra el ex presidente Efraín Ríos Mont, quien después de Augusto Pinochet, es el segundo caso que acontece en América Latina, donde se consigue juzgar a ex presidentes por violentar los derechos humanos y por ejercer abuso de poder.

Otra caso excepcional -y hasta ahora único en su materia- fue el primer juicio tipificado por violencia sexual, conocido como el proceso “Sepur Zarco”. En el cual se llevó a juicio a los militares que arremetieron contra un grupo de mujeres q`eqchi` sometiéndolas a esclavitud doméstica y violencia sexual; las cuales –cabe señalar- fueron prácticas sistemáticas, recurrentes, masivas y

generalizadas por parte de la política contrainsurgente desde que se inició el Conflicto Armado Interno en Guatemala, hechos que visibilizan la violencia de género.

En tiempos de beligerancia, el cuerpo -especialmente el de las mujeres- es tratado como rapiña de guerra, de la misma manera que al destruir una comunidad, los violentadores se apropian de los bienes materiales (cosechas, ropa, tierra, casas, etc.) como del cuerpo de las mujeres. Alicia Paz y Carlos Figueroa señalan que la opresión de género se da tanto en tiempos de guerra como también de paz. “No se trata de hechos aislados, sino de un fenómeno intrínseco a las relaciones de poder desiguales entre hombres y mujeres destinado a mantener los privilegios.” Y más adelante puntúan que:

Por la forma en que desde el patriarcalismo y desde la visión judeocristiana asumimos la sexualidad, la violencia sexual se vuelve un “punto ciego” en la percepción y, por tanto, es un área a la que consciente o inconscientemente otorgamos invisibilidad y por ello se vuelve parte del silencio y del olvido. Silencio y olvido que son compartidos por víctimas y victimarios. Por razones enteramente distintas ambos asumen el silencio y con él crece la sombra del olvido. Por lo tanto, es importante la creación de nuevos espacios sociales, símbolos y discursos para rescatar estas memorias e integrarlas a la memoria histórica de Guatemala.¹³²

Dentro de la historia universal predominan los casos en los que el cuerpo de la mujer ha sido utilizado como botín de guerra, en Guatemala son muchos los nombres de las víctimas que fueron constreñidas sexualmente antes de ser torturadas y asesinadas por su militancia política, muchos casos quedando en

¹³² Figueroa Ibarra, Carlos y Paz Bailey, Alicia, “Genocidio, violencia sexual y memoria en Guatemala”, Cuadernos Americanos N° 144, México 2013-2, pp. 57-87.

el anonimato. Incluso, son varios nombres de combatientes y víctimas de los que no hay registro ni siquiera en el informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, mujeres militantes que quedaron en el olvido. Aunque recientemente hay casos que han sido reivindicados por escritores, historiadores y activistas que impugnan la desmemoria y la invisibilización histórica, como el caso de la escritora y académica de la UNAM Alaíde Foppa, homenajes organizados hacia las militantes de las FAR Clemencia Paiz Cárcamo (hermana de Rosa María) y Rogelia Cruz Martínez o la lidereza *q'eqchi* Adelina Cal (conocida como Mamá Maquín).¹³³

Así mismo, en los últimos años han surgido numerosas propuestas para revertir la ligereza con la que se ha construido el papel político de la mujer; se han multiplicado las iniciativas para recuperar las memorias fragmentadas que van desde producciones documentales, textos biográficos, publicaciones hemerográficas, homenajes y varios textos autobiográficos escritos por las mismas excombatientes, donde se redime la experiencia de la mujer en la guerrilla, sus trayectos personales y los balances críticos que hicieron sobre su propia militancia. El género testimonial ha retozado un papel importante para recuperar la memoria histórica por las mismas mujeres excombatientes.

En el año 2000, las primeras mujeres en publicar sus experiencias

¹³³ En 2015, en plena víspera de las elecciones presidenciales, la organización de derechos humanos H.I.J.O.S generaron un simbólico gabinete de la memoria, donde recuperaban las historias de hombres y mujeres que participaron en la insurgencia, realizaron carteles que difundieron en plataformas virtuales y organizaron empapeladas en las principales plazas públicas de Guatemala. Estos ejercicios realizados con la intención de lanzar una crítica al gobierno y por otra parte difundir el pensamiento y las propuestas de estos actores sociales. Alaíde Foppa, Clemencia Paiz, Rogelia Cruz y Mamá Maquín estuvieron representadas. (Para consultar el Gabinete de la Memoria: <http://www.hijosguatemala.org/gabinete.html>)

durante la guerra fueron Yolanda Colom y Aura Marina Arriola con los textos *Mujeres en alborada. Guerrilla y participación femenina en Guatemala 1973-1978* y *Ese obstinado sobrevivir. Auto etnografía de una mujer guatemalteca*, respectivamente; tan sólo un año después, en el 2001, se edita el libro de Chiqui Ramírez, *La Guerra de los 36 años. Vista con ojos de mujer de izquierda*. Consecutivamente Engracia Reyna Cabay Carmen Camey publicaron sus relatos testimoniales editados por la URNG. Estos dos últimos textos, de acuerdo con el investigador José Domingo Carrillo “relatan los aspectos significativos de sus experiencias en la guerra; sus narraciones son construcciones discursivas desde abajo, tanto por su condición subordinada al interior del movimiento armado como por ser voces de mujeres.”¹³⁴ El último y recientemente publicado, por Gabriela Vázquez trata precisamente sobre la vida de Mirna Paiz Cárcamo (Rosa María), donde además se recuperan textos escritos por ella misma durante su estancia en Cuba, es un texto con una sugerente forma de observar el pasado desde los propios recuerdos.

Las mujeres en la historia de reciente de Guatemala están presentes en un imaginario colectivo cultural, pero muy poco matizadas en lo que refiere a su participación política. El colega Juan Carlos Vázquez Medeles hace explícita esta intención en su artículo *El olvido en la memoria de Rogelia Cruz Martínez*: “En el estudio del periodo una de las particularidades centra el interés en el rescate de personajes memorables, cuya participación ha sido matizada desde las cuestiones ideológicas que se insertan en la producción intelectual.”¹³⁵

En los relatos testimoniales se puede comprender la razón por las que las

¹³⁴ Domingo Carrillo, José, “Entonces nosotras no nos pudimos mandar solas. La fuente oral, las mujeres y las guerrillas en Guatemala” en Verónica Oikión, *Movimientos armados en México, siglo XX*, CIESAS, México, 2008. p. 626.

mujeres se integraban a la guerra, las formas de convivencia en lo interno de las organizaciones, así como la confrontación que realizan en sus textos de metáforas y discursos patriarcales, replanteándolos en términos de las vivencias cotidianas y, en consecuencia, en la formulación de una utopía irreverente frente a la autoridad masculina. Si bien algunos testimonios publicados han despejado el camino, queda todavía un buen trecho por recorrer para conocer las historias de la lucha que dieron las guerrilleras guatemaltecas del siglo XX, la fotografía y los documentos audiovisuales conforman otro elemento para la reconstrucción de la memoria histórica.

Por ejemplo, en el caso de la imagen de Rosa María, se puede reflexionar históricamente del entorno que la rodea, se define un espacio y una temporalidad concreta que representa una síntesis visual del entrecruzamiento entre la historia de la guerrillas en América Latina, la historia de la guerra civil de Guatemala -donde se inserta el trabajo fotográfico de Rodrigo Moya- y la militancia política de Mirna Paiz Cárcamo (Rosa María), la primer mujer guerrillera alistada en las filas del Frente Guerrillero Edgar Ibarra, retratada por un fotógrafo y militante en la Sierra Zacapa en 1965.

3.3.1 Dos miradas sobre la mujer armada

La fotografía de Rosa María refleja la búsqueda de un discurso de “resignificación” sobre la experiencia femenina en un proceso que perfila nuevos roles genéricos, a la par que surge una reafirmación del sujeto

¹³⁵ Vázquez Medeles Juan Carlos, “El olvido en la memoria de Rogelia Cruz Martínez”, 2012, n.56 pp.169-210. (Consulta octubre 2016) [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So188-28722012000200005&lng=es&nrm=iso]

femenino como protagonista en las movilizaciones y levantamientos guerrilleros. Tal es un caso paralelo de “Idalia”, la mujer fotografiada por Pedro Valtierra en Nicaragua,1979. (Ver imágenes 3.12 y 3.13)



Imagen 3. 12 Pedro Valtierra, Idalia, Nicaragua 1979.



Imagen 3.13 Rodrigo Moya, Rosa María, Guatemala, 1966.

Idalia, representa una emblemática imagen que trascendió el tiempo y el espacio de las páginas de prensa al ser utilizada y difundida en exposiciones, libros, postales y carteles propagandísticos. El itinerario de la imagen tomada por Valtierra ha sido largo, debido a que se publicó en diferentes medios y muy pronto trascendió en el imaginario colectivo al convertirse en ícono sobre el papel que desempeñaron las mujeres en las luchas libertarias de la guerrilla

latinoamericana. En 1984, Idalia se convertiría en una importante reminiscencia visual de la lucha nicaragüense, al imprimirse en un cartel que se oponía a la intervención del gobierno de Ronald Reagan realizado por el Comité Manos fuera de Nicaragua en México.

Las dos fotografías se vuelven icónicas, y tienen caracteres estéticos y de composición en común; las dos imágenes muestran dos rostros joviales, armoniosos pero empoderados, con posturas firmes, en donde el elemento del arma de fuego se convierte en un objeto imprescindible para la composición, es algo que en los dos casos atrae la mirada del espectador y seguramente fue así lo que atrajo la mirada del fotógrafo. Las mujeres nicaragüenses y guatemaltecas fueron miembros clave del ejército guerrillero; lucharon en el frente de batalla, fueron líderes de unidades y conformaron un buen porcentaje del total de los militantes.

Con estas imágenes se intenta proponer un diferente discurso visual que le permita a la mujer conquistar espacios y consolidar la importancia y legitimación de su experiencia política. La imagen Rosa María como la de Idalia, figuran una representación dentro del imaginario social, reflejan un cuerpo subversivo y politizado que trasgrede los idearios ortodoxos y patriarcales que aquejan a nuestra sociedad. Con el análisis de la fotografía de Rosa María contribuimos a visibilizar acciones y voces de sujetos y actores sociales en situación de exclusión y subalternidad, de la memoria histórica individual, que sale la apropiación colectiva.

Es así que el testimonio visual de Mirna Paiz Cárcamo (Rosa María) y el documento estético, histórico, político que generó Moya se convierten en un aporte sustancial que abona al estudio sobre esta época. Fue necesario

contextualizar los hechos debido a que el sentido de la investigación no era propiamente un análisis estético; de lo contrario, tal y como explica Boris Kossoy, “la historia de la fotografía se verá reducida a una historia de la técnica fotográfica si los temas representados son desvinculados de sus condiciones de producción, descontextualizados del momento histórico-social en que fueron registrados.”¹³⁶

La riqueza de los materiales audiovisuales para la investigación reside en la confrontación que se ejecuta con la historia oficial y en los discursos patriarcales, replanteándolos en términos de las vivencias cotidianas y, en consecuencia, en la formulación de una utopía irreverente frente a la autoridad masculina. Sin duda alguna, considero que con ésta necesaria comparación y crítica de fuentes, recuperamos datos substanciales para la reconstrucción de la memoria histórica, que lejos de quedar acumulados sin destino fijo reconfiguran la historia; asimismo logramos establecer puentes de reflexión a partir del análisis visual de la mano del trabajo interdisciplinario y con los tres campos de la historia que advertimos emplear.

¹³⁶ Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*. Biblioteca de la Mirada, Buenos Aires, Argentina, 2011. p.44.

CONCLUSIONES

La vista llega antes que las palabras.

John Berger, *Modos de ver*

No son el cine ni la foto los que han determinado los temas y los modos de focalización de la «nueva historia». Son más bien, la ciencia histórica nueva y las artes de reproducción mecánica que se inscriben en la misma lógica de la revolución estética.

Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*

Ni narciso contemplando su bello rostro, ni Orfeo enarbolando su lira frente al infierno, ni Prometeo dispuesto a la autoinmolación por el trabajo, ni Pandora oponiendo sexualidad al cosmos prometeico, sino todo eso y más, exigen trascender de la crítica de arte y su reducción literaria, para en cambio hacer de la estética la crítica de la producción, reproducción y valoración de signos orientada por la liberación total.

Alberto Híjar, *La Praxis Estética*

Ésta tesis contiene un dispositivo de análisis acerca de las formas y contenidos de imágenes producidas por un fotógrafo que demarcó un itinerario propio en su modo de producción, circulación y recepción de su propuesta estética, política y militante. Al concluir este trabajo de tesis, comprendí que todas las concomitancias discursivas por las que deambulé, son

CONCLUSIONES

consecuencia del complejo tejido teórico y visual en el que recae el trabajo fotográfico de Rodrigo Moya.

A pesar de que preponderan diversos análisis y estudios recientes sobre Rodrigo Moya, la particularidad de este trabajo fue el explorar caracteres que tuvieran correspondencia con el área histórica y estética, pero que no fueran exclusivamente el eje central. Para un estudio crítico sobre la obra de Moya se requirió un análisis interdisciplinario, en el cual se analizarán las características, rutas y ejes propios que el trabajo fotográfico va proponiendo: la mirada disidente, militante; su inserción en el clandestinaje, la posición, la lealtad a los procesos análogos; su rechazo por mercantilizar y capitalizar su trabajo y, la autonomía con la que se constituye. Para llegar a ello, tuvimos que partir de una crítica histórica: una crítica historiográfica y teórica al interior de los procesos sociales y contextuales en los que se insertó.

Las historias nacionales en América Latina fueron atropelladas por mecanismos del poder hegemónico y por un sistema que invisibilizó a los sectores subalternos. El problema principal no radicó en la crítica a las historias parciales y arbitrarias, sino en que éstas las exteriorizaban como totales, unánimes y oficiales. Es así que se configuró un eje *teórico*, que funcionó como una columna vertebral en el texto para romper los esquemas coloniales, patriarcales, androcéntricos y clasistas de capitalizar la memoria histórica.

De ahí la necesidad de realizar el ejercicio de contrapuntear la historia desde una visión más amplia y haciendo un recorrido por la fotografía en América Latina, en el cual se trazó un itinerario sobre la contrahistoria de la fotografía regional desde la decolonialidad, la historia a contrapelo, con

sentido crítico y realizando una revisión minuciosa sobre la fotografía militante. La fotografía no fue un objeto histórico, sino también un agente articulador; por ello fue necesario exponer que la propuesta de Moya no encajó en los manuales eurocentristas de historia universal.

Es así que, en el primer capítulo, se realizó el recorrido que demarcó la traza amplia con las imágenes que dialoga el trabajo de Moya. Fue una búsqueda dentro de la historia de la fotografía latinoamericana, que pudo comprender y anotar las ausencias, las omisiones y las censuras en la historia, que tenían correlación con la obra de Moya.

En el segundo capítulo, ya discernido y trazado el camino genealógico de las formas y contenidos, se pudo enunciar una propuesta de pertenencia e introducción sobre el trabajo formal de Moya; conservando persistentemente las críticas propias que el fotógrafo delimitaba en sus *encromes*, en las conversaciones y entrevistas; como su discrepancia al ser considerado artista, corresponsal de guerra o fotoperiodista -un círculo vicioso en el que han caído y repetido diversos estudiosos sobre él-. Es un capítulo en el que recuperó valiosa información que deviene de la historia oral, el trabajo de campo y la consulta de archivos.

Concluimos que Moya propone nuevas formas y nuevas miradas, resguarda una autonomía de la mirada, que se mantiene al margen de la capitalización del arte. Sus imágenes son politizadas y sugieren una propia experiencia estética y analítica. Por ello, Moya es el eslabón perdido que, por supuesto no está en las historias oficiales, porque se inserta en la historia propia de la fotografía documental y de la estética marxista no ortodoxa.

La formación y profesionalización de Rodrigo Moya lo hicieron tomar la

CONCLUSIONES

firme decisión de ausentarse del gremio fotoperiodístico, y solo así, pudo conservar su propia autonomía, defender su libertad de creación y expresión, con las que pudo no sólo satisfacer una necesidad interior, sino también exterior, evitando la degradación y enajenación de su trabajo, y con ello la pérdida de su esencia. La industria cultural potencializó que las manifestaciones estéticas se cosificaran y entraran en otras lógicas y nuevos sentidos: los mercantiles. Y a estos, Moya no llegó, eficazmente su trabajo representa lo que Rancière definió como: *giró ético de la estética*.

El trabajo quedó archivado y se constituye de fragmentos de la época que le tocó vivir al fotógrafo; es la síntesis de una crítica a la realidad y una síntesis de la economía de la memoria en la que se tiene que profundizar. Sus imágenes tienen una función política, estética e histórica, que se potencializan en tanto se logra articular con la reapropiación, reactivación y recontextualización de las imágenes. Es por eso que Alberto Híjar señala que, “el trabajo y la praxis no poseen valor por sí mismos, sino lo producen en la circulación. La valoración es un proceso dialéctico de expropiación por una clase, por lo que la producción artística está sujeta a la subsunción.”¹³⁷

La fotografía de Moya, es la síntesis de su posicionamiento, su ideología y su creatividad, no es reflejo de una realidad objetiva o imparcial; sin embargo, es una propia construcción de sentido y conocimiento que debe cotejarse con el trinomio: político, estético e histórico.

Persiguiendo la metodología propuesta por Boris Kossoy, en el capítulo tres analizamos concretamente la fotografía de Rosa María, a partir del

¹³⁷ Híjar, Alberto, *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*. CONACULTA-INBA-CENIDIAP. México, 2013. p. 176-177.

acotamiento de sus distintos usos y manipulaciones editoriales. Metafóricamente podríamos considerar que desnudamos la fotografía, la analizamos minuciosamente y como una especie de trabajo detectivesco nos dimos a la tarea de buscar su contexto de producción, reproducción y circulación para que, con esos datos hallados en sentido *benjaminiano* pudiéramos “cepillar la historia a contrapelo”, en concordancia con Eduardo Grüner, rescatar la memoria de los vencidos -las borradas de la historia-.

El imperativo revolucionario de Marx es el olvido: la revolución hará que los muertos -los fantasmas- dejen de pesar sobre los vivos, que “los muertos entierren a los muertos”. Para Benjamin, se trata de lo contrario: de *rescatar la memoria de los vencidos*, porque “si el enemigo triunfa -y hasta ahora no ha dejado de hacerlo- ni los muertos estarán a salvo.¹³⁸

Con el trabajo desarrollado en el capítulo tres, pudimos recuperar fundamentos permisibles para comprender el papel de la mujer en la guerrilla y analizar los sujetos históricos poco visibles dentro de las luchas de liberación nacional; no sólo las mujeres, sino toda una comunidad que se invisibiliza en los grandes manuales de la historia, pero que son imprescindibles de enunciar debido a que participaron activamente como cualquier comandante o protagonista histórico. Además de reivindicar este abanico amplio de actores históricos, políticos y sociales, con los documentos audiovisuales, se planteó pensar a la mujer como sujeto revolucionario y actor activo de cambio en un pasado-presente.

¹³⁸ Grüner, Eduardo, “Hamlet o la modernidad fuera de quicio”, en *La cosa política o el acecho de lo Real*, Buenos Aires, Paidós, 2005, 115-140.

CONCLUSIONES

La fotografía no es objetiva, y justamente por esta razón, los fotógrafos de América Latina, tienen que asumir la tarea inmensa por demarcar y mostrar, a través de sus lentes, el mundo que los rodea. Los científicos sociales tienen la responsabilidad de formular aportes críticos, éticos y constructivos para formular una historia visual, política y estética propia de la región.

A partir del trabajo con la fotografía, se ampliaron los límites de la representación política, el carácter autónomo de la imagen consolidó eso que Rancière llamo en *El espectador emancipado*, la *metapolítica*, en el que los discursos estéticos cumplen una función más allá del goce y la contemplación, haciendo una especie de justicia política:

Así la "política del arte" está hecha del entrelazamiento de tres lógicas: la de las formas de la experiencia estética, la del trabajo ficcional y la de las estrategias metapolíticas. Este entrelazamiento implica también un trenzado singular y contradictorio entre las tres formas de eficacia que he intentado definir: la lógica representativa que pretende producir efectos por medio de las representaciones, la lógica estética que produce efectos por la suspensión de los fines representativos y la lógica ética que pretende que las formas del arte y las de la política se identifiquen directamente las unas con las otras.¹³⁹

Por otra parte, es imprescindible enunciar los hallazgos fortuitos dentro de la investigación, que fueron aportaciones claves para los estudiosos de la región latinoamericana y, particularmente de los estudiosos de los movimientos armados en Centroamérica; ya que, con la inmersión en archivos, fototecas y entrevistas, pudimos dar cuenta de un documento audiovisual inédito que rescata instantes de memoria sobre la guerrilla en Guatemala. Es un

¹³⁹ Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Bordes Manantial, Buenos Aires, 2010.

fragmento audiovisual recuperado del archivo de la NBC News, en donde se muestra a los combatientes desarrollando sus labores cotidianas en las montañas de Zacapa en 1966, y a Rosa María desarrollando el trabajo de propaganda política, lo cual puso en crisis la representación histórica tradicional y hegemónica de la mujer alejada de la acción política y por el contrario adjudicada únicamente a las tareas domésticas. Con la confrontación de fuentes se logró reivindicar la noción de figurar a la mujer como protagonista y actor político.

Sabemos que el material audiovisual fue realizado por los reporteros estadounidense Ted Yates y Robert Rogers, y formó parte de la documentación para el artículo que publicó “*The undeclared war in Guatemala*”. En el archivo aparece la excombatiente Mirna Paiz Cárcamo y el comandante Turcios Lima. Cabe apuntar que el material fue puesto a disposición del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA) en Guatemala, y ya está en línea con acceso libre.¹⁴⁰ Por otra parte surgieron otros documentos audiovisuales que en algún momento se tendrán que investigar, ya que son archivos fundamentales para la recuperación de la memoria histórica.

Pendientes, quedan muchos; ninguna investigación queda realmente agotada debido a que la historia está en constante construcción. A medio siglo de distancia, desde que Rodrigo Moya comenzó su carrera como fotodocumentalista, y Mirna Paiz se alistó a la guerrilla, siguen saliendo a flote materiales para analizar; existen documentos audiovisuales que están perdidos o resguardados en algún lado, como los que quedaron en el escritorio de

¹⁴⁰ Link en el que se puede consultar públicamente el video: [<https://www.youtube.com/watch?v=CcP9b100B9c&t=34s>]

CONCLUSIONES

Regino Hernández Llergo, o los que no se han terminado de catalogar y documentar en los archivos de Guatemala. No obstante, aquí ya se presentaron pautas que, desde mi perspectiva, enriquecen la investigación interdisciplinaria.

Este trabajo incursionó metodológicamente en formas creativas de hacer investigación con el uso de archivos audiovisuales desde las ciencias sociales -los Estudios Latinoamericanos-. Una tarea pendiente, entonces, es dar continuidad a la producción de propuestas y sistemas teóricos, analíticos y críticos de visualización que tienen que surgir desde la propia imagen: atrevernos a deconstruir la historia -y la mirada- donde la iconoclasia ya da una pauta.

ANEXOS**ANEXO 1:**

Intercambio de correspondencia con Rodrigo Moya, del 27 mayo del 2016 al 8 julio 2016.

VG: Quisiera preguntar si usted conoce si en el CEMOS hay algunas fotografías de su autoría. Sé que están ordenando y catalogando el archivo y entiendo que hay una gran cantidad de folletos, revistas, documento y fotografías de la época. Me preguntaba si ahí pudiera haber algunos folletos o revistas en las que utilizaron imágenes suyas. Usted mencionó que realizó donaciones para algunas organizaciones de la época ¿me podría mencionar algunas?, ¿conoce dónde fueron publicadas? Según yo, además de las revistas *Impacto* y *Sucesos* usted realizó otras colaboraciones en pequeñas revistas.

RM: Apreciada Verónica, Primero, disculpa esta exagerada demora para responder a tu interesante pregunta del 27 de mayo. Tal vez las pocas cartas interesantes que recibo son las que más tardo en responder, sobre todo ahora que paulatinamente me he alejado de esta máquina esclavizaste. En segundo, la respuesta es de por sí complicada y larga, y he reflexionado en cómo hacértela breve.

No sé si el CEMOS existan fotos más. Lo que sí puedo es asegurarse que buena parte de mi trabajo de fotógrafo entre 1958 hasta entrados los 70', – cuando ya me dedicaba primordialmente a editar mi propia revista– , estaba orientado, no solo a documentar los hechos en que participaba la izquierda mexicana, sino en darlos sin costo a las organizaciones pertinentes. Pregunta

cuáles. Te hago una lista somera y un tanto deteriorada por el tiempo transcurrido.

"La Voz de México", por medio de Eduardo Montes o Gerardo Unzueta. (Ya era militante del PC desde 1959 en la célula *El Machete*, conducida por Edmundo Jardón Arzate y abierta exclusivamente a periodistas. Nos reuníamos en las oficinas de la agencia Prensa Latina una vez que se iba el personal ajeno a la militancia).

Revista Política, dirigida por Marcué Paridas. Se trataba de una colaboración informal, sobre todo cuando fallaba o no cubría oportunamente la información el fotógrafo de planta.

Diversas organizaciones de universitarios, en especial a la Sociedad de Alumnos de la Facultad de Economía cuando la dirigía Eliezer Morales y luego Eduardo Pascual Moncayo. En el 68, ya retirado de la foto periodística doné al comité de huelga varias imágenes, entre ellas una foto irónica llamada "Guerrilleros en la niebla", y otra del Che Guevara tomada en 1964 en La Habana. De esta imagen imprimí por mi cuenta un tiraje de 2 mil ejemplares en una cartulina de oferta tamaño 50 x 70 cm. La idea era que vendieran cada cartel en diez pesos para los fondos del Comité de Huelga. Crearon un comité de ventas y en dos o tres días se agotó esta primera edición, de la cual hice otras dos sucesivas. Conservo un original montado que me encontré hace dos años en la casa de un coleccionista en San Luis Potosí.

El Sindicato de Maestros en huelga en 1957-58 sección 45, liderada por Othón Salazar. A estos maestros en rebeldía les doné muchas fotos y en alguna escuela primaria presentaron de manera un tanto rústica una exposición del movimiento del magisterio con fotos mías. Fui el único fotógrafo que tuvo

acceso cuando los huelguistas tomaron el edificio de la SEP en 1967, estando allí la dirigencia y cientos de maestros en sesión permanente. En la escuela primaria República de Cuba trabajé con el periodista Alberto Domingo en la elaboración de una revistita en tamaño medio oficio, tamaño media carta y en papel azul, que creo recordar que se llamaba “Arriba”, y era el órgano de los maestros huelga.

Fotos a la agencia checa CTK sobre las protestas masivas cuando la invasión yanqui por Bahía de Cochinos. De este material, que cubrí ampliamente desde el primer momento de la invasión hasta su derrota, sería imposible recordar a cuántas organizaciones facilité mis imágenes. Igual sucedió con la invasión yanqui a la República Dominicana. Fui el único fotógrafo, junto con el periodista Luis Suárez, que logramos burlar la vigilancia en el país prácticamente sitiado, y cubrirlos combates en la ciudad de Santo Domingo. Y así por el estilo entregué como mi acción política cientos de fotos a decenas de organizaciones, medios o personajes, que sería largo e inútil de enumerar. Aún hoy en día, dedicado por completo a poner en orden lo que sobrevivió de mi archivo, transmito sin costo fotos a quien las requiera, siempre y cuando no sea con fines lucrativos.

Sobre tu pregunta si hay o no fotos mías en el archivo del CEMOS, no puedo afirmar o negar. Por allí de 1995 o 1996 visité a Arnoldo Martínez Verdugo. Mi revista ya había concluido su ciclo – o quebrado– después de 22 años de editarse mensualmente, pero mi pequeña editorial sobrevivía muy cerca del local de CEMOS. Entrenado para manejar mi archivo personal y el de la revista, le ofrecí a Arnoldo un proyecto muy simple para ordenar el material fotográfico en la historia del PC y organizaciones afines.

Lo noté interesado, más no con la dinámica necesaria para arrancar con un trabajo sistemático que hubiera requerido por lo menos de una secretaria con cierta experiencia en el manejo de materiales fotográfico. Revisé algunos archiveros y noté bastante desorden y en general una calidad deficiente de los materiales, con poca información valioso concreta. Arnoldo me comentó que tenían negativos de Tina Modotti pero no los vi. En la tercera visita le llevé un sello diseñado por mí, con la sugestión de que se marcara en el respaldo de toda foto en positivo, o en los sobres con negativos, donde se especificara el acontecimiento, el lugar, la fecha, la carpeta o lugar donde se encontraría, y el nombre del autor en los casos en que fuera posible.

Arnoldo me comentó que teníamos que verlo con Carlos Payán, y nos citamos para reunirnos los tres en fecha cercana. Así sucedió. Carlos había recién regresado de Alemania de una reunión más de los partidos u organizaciones “socialistas”, y de momento no mostró mayor interés en una clasificación visual de negativos y positivos en poder del CEMOS. Me comentó que pronto estarían en condiciones de adquirir los equipos necesarios para archivar digitalmente tanto documentos como imágenes. Aún no llegaba el alud de la revolución digital, y puse en duda esa solución, que no se reñía de cualquier forma con una clasificación visual de los positivos palpables existentes.

Carlos visitó aquí en Cuernavaca mi archivo en sus inicios, pero vio todo lo que tengo de movimientos sociales y demostró interés en agregar esos materiales al archivo CEMOS. Le ofrecí hacer fotocopias de lo más destacado que tenía en positivos, para que hicieran una selección de cuidadosa y y copiarla en 8 x 10 en papel con emulsión plata gelatina. Aceptó y poco después

me extendería una cantidad para los gastos que eso implicaría. El primer paso unos dos meses después, fue entregarle tres carpetas con aproximadamente 300 fotocopias muy bien hechas, para que de allí escogieran internamente lo que podría servir para documentar la historia de los movimientos sociales en México, y hacerlas ya en calidad museo o colección.

A pesar de mi insistencia, tardaron varios meses en devolverme las carpetas, pero sin señalamientos de lo que preferían que copiara de manera profesional. Me atraía la idea de que un lote de fotos mías, inexistentes en otros archivos, formaran parte de la función del CEMOS, dada mi participación en eventos fundamentales de la acción de las izquierdas en México, pero como nada se concretó la idea quedó volando y la cantidad recibida se aplicó al pago de una asistente que me ayudó durante dos meses, a gastos de materiales, y a mi propio trabajo.

Faltaron muchos datos, sobre todo de destinatarios importantes de mis fotos, pero creo que, con lo dicho en el avioncito anterior, tienes ya una idea. Ahora sería yo quien preguntaría si existen imágenes mías en el CEMOS. No solía firmar, ni sellar las copias para las organizaciones, así que ahí dejamos ese misterio.

Rodrigo Moya

ANEXO 2:

Entrevista con Rodrigo Moya, para el proyecto de Tesis “Fotografía y militancia en América Latina”. Realizada por Verónica García del día 15 de diciembre al 2015 al 12 de enero 2016.

VG: ¿Cómo fue su incorporación al Partido Comunista y en qué año?

RM: Ingresé al PCM en 1960, poco antes de la Conferencia Latinoamericana por la Soberanía Nacional, la liberación económica y la Paz, convocada por Lázaro Cárdenas. Pero ya desde mucho antes tenía contactos con dirigentes y militantes del partido y colaboraba en lo que fuera. Buena parte de mi trabajo estaba al servicio de organizaciones políticas de izquierda, no necesariamente del Partido Comunista. En realidad, mi formación política e ideológica corrió pareja con mi formación como fotógrafo. No me inicié poniendo mi cámara al servicio de una idea. Fueron las ideas, las amistades de colegas de izquierda y nuevas lecturas y los acontecimientos de la época, sobre todo la Revolución Cubana, las que desde el principio de mi breve carrera en la foto me tomaron a mí como un participante consciente de las ideas de izquierda. La Revolución Cubana, desde antes de su triunfo en enero de 1959, era ya un poderoso referente ideológico y de acción política para quienes estábamos al día de los sucesos en América Latina.

VG: ¿Por cuánto tiempo militó en el PC?, ¿y por qué razón decidió separarse?

RM: En realidad no dejé nunca el partido, pero por muchas razones me fui alejando de una militancia ordenada y sistemática. Creo que el desarrollo de la Revolución Cubana fue marcando una distancia, en la medida que las

directrices llegadas desde el PCUS eran tomadas por la dirigencia mexicana como dogmas. Nunca me expulsaron ni me llamaron la atención. Participé del lado del Comité Central cuando el partido se escindió con la rebelión del Comité del Distrito. La negación de la lucha armada como forma de lucha postulada desde Moscú y seguida con cautela por el PCM, me alejó, como a muchos jóvenes militantes de esa época, de una militancia más ferviente. A la muerte del Che, considerado por el PCUS y muchos cuadros del PCM como un aventurero, dejé de asistir a las reuniones celulares, pero nunca de colaborar en lo que me solicitaban, en especial desde la agencia “Prensa Latina”. Por otra parte, en la célula en que militaba – El Machete– compuesta por periodistas, había ciertos signos de corrupción o favoritismos que lo mismo nos desanimaron a varios militantes. En realidad, puedo decir que dejé de ser militante del partido cuando éste desapareció. Y aun así, seguí colaborando con el PSUM.

VG: ¿Cómo era el proceso editorial en el Periódico “La voz de México y la Revista Política?”

RM: El peso de la edición de “La Voz de México” lo llevaban Gerardo Unzueta y Eduardo Montes, ambos pertenecientes al Comité Central y excelentes redactores y periodistas. Como profesional del partido describía en el periódico Juan José Morales, otro destacado redactor que terminó por dejar ese trabajo por el sueldo escaso que percibía y que le impedía mantener a la familia que fue formando en 1961. Siempre había problemas para sacar la edición del periódico, que llegó a ser muy irregular.

VG: ¿Quiénes hacían la selección del material?

RM: No conozco en detalle la organización interna del periódico, ya que se hacía como maquila en un taller simpatizante. Los materiales eran elegidos según las consignas, las luchas en proceso, la directriz del PCU, y las colaboraciones espontáneas aprobadas por la dirección ya señalada. Se hacía una colecta anual para recabar fondos, lo mismo que otras actividades como posadas, aniversarios, etc. Nunca escribí específicamente para “La Voz de México”.

VG: Sabemos que usted tiene dotes no sólo de fotógrafo, sino también de escritor, por lo que le preguntaría, ¿si recuerda haber escrito algún artículo para las publicaciones de organizaciones estudiantiles, sindicales o las que distribuía el PC?

RM: Con las fotos que me pedían era suficiente y el tiempo no alcanzaba para mantener una familia, trabajar en algún medio, y escribir gratis para el periódico del partido. Pero sí escribí para otros órganos de esa izquierda tangencialmente afín al socialismo, pero no necesariamente en la órbita del PC. Medio siglo después, es complicado recordar nombres y fechas, pero recuerdo, por ejemplo, el periódico irregular “Protesta”, que dirigió el ex comunista Armando Rodríguez Suárez, o “Paralelo 28”, de vida breve y patrocinio misterioso, pero siempre del lado de la denuncia, y bien editada. Escribí notas o articulitos en algunos órganos de izquierda cuyas vidas eran tan breves que no los recuerdo. A las organizaciones estudiantiles les entregué siempre las imágenes que me pedían, especialmente en el 68. Pero para ese entonces era más un padre de familia agobiado que un militante heroico, y

también vi de cerca la gran desorganización, y por lo mismo, signos de corrupción que atañían directamente a mi colaboración clandestina.

VG: ¿Qué otro fotógrafo recuerda que colaboraban con el Partido Comunista Mexicano?

RM: No recuerdo a ningún otro fotógrafo comunista militante en mi época. En general los fotógrafos trotaban entre la ignorancia, el escepticismo y la ignorancia política. Enrique Bordes Mangel trabajaba como fotógrafo en la agencia cubana “Prensa Latina”, presidida en México por Edmundo Jardón Arzate, en cuyas oficinas en la calle de Atenas 40 se efectuaban las reuniones celulares; pero Bordes Mangel colaboraba como asalariado y no como militante. Inclusive, cuando él estaba trabajando en el pequeño laboratorio improvisado en la agencia, y se acercaba la hora del inicio, se le pedía que se marchara. Tiempo después, muerto Edmundo, disuelto el Partido y luego Prensa Latina minimizada, Bordes se decía militante del partido, pero esto no me consta, y más bien lo atribuyo a la fuerte mitomanía que padecía. Tanto Unzueta como Eduardo Montes usaban cámara en algunas actividades, y cuando sus imágenes eran útiles, las publicaban en el periódico.

VG: ¿Cómo era su relación con Lenin Salgado?

RM: Armando Salgado Llegó a la revista “Sucesos” cuando la dirigía Mario Menéndez. Menéndez, el propietario era Gustavo Alatraste, y yo estaba a cargo de la fotografía. Por la fuerza que tuvimos un grupo de periodistas jóvenes, casi todos afiliados al PCM, o al menos con un pensamiento crítico, la publicación

dio un giro radical hacia la izquierda. Salgado, al que nadie en ese entonces conocía como “Lenin”, sino como Armando, posteriormente empezó allí su carrera de foto reportero. Como entre todo aquél equipo de periodistas jóvenes, las relaciones eran cordiales. Su trabajo era técnica y periodísticamente limitado, pero su empeño y la influencia del entorno lo radicalizaron prontamente. Dejé de verlo al abandonar esa publicación a mediados de 1967, y él me sustituyó en el viaje que hizo Menéndez a Colombia para continuar sus reportajes sobre las luchas armadas en Latinoamérica. Armando era valiente, pero con poca preparación política y técnica, y en el viaje a Colombia se prestó al aventurerismo político y periodístico de Menéndez, poniéndose a su mando sin ningún rigor crítico o idea propia como fotógrafo. Su educación política nunca ha pasado del entusiasmo y la indignación, a veces sombreada por un oculto afán de protagonismo. Mario cayó en Bogotá manos de la DIP (Dirección de investigaciones Políticas) y fue a parar a la cárcel. Mientras Armando pudo regresar a México a duras penas y en medio de graves peligro y limitaciones económicas. Fue una inútil y peligrosa historia, como cuenta en el libro que escribió sobre aquél hecho, con más de aventura fallida e inútil, que de acción periodística o política. Habría que investigar que material negativo queda de ese “reportaje” en que murieron varios hombres para realizar un reportaje preconcebido. No conozco lo que le publicaron al respecto. Después, y por su cuenta, Salgado y dirigida por su hermano Roger cuando Mario volvió a caer en la cárcel porque en su taller de impresión murió un hombre mientras preparaba una bomba – según se publicó – en la época– logró penetrar a la guerrilla de Genaro Vázquez y hacer reportajes para la revista “Por qué”, fundada por el propio Menéndez cuando “Sucesos” se vino

abajo. Su historia, a mi manera de ver, fue una acción aventurera implementada por Menéndez, director de “Por qué”. Tengo entendido que no tiene, o conserva muy poco material fotográfico de aquella acción un tanto rocambolesca.

VG: ¿En algún momento militó con el fotógrafo Marco Antonio Cruz?

RM: Desde hace varios años, y antes de conocerlo personalmente, admiraba a Marco Antonio Cruz como fotógrafo documentalista y de prensa. Su trabajo siempre me pareció notable y original. Con el tiempo hemos hecho amistad, aunque lejana por su trabajo y mi residencia en Cuernavaca. Es un hombre sencillo a pesar de su talento. Nació en 1955, el mismo año de Pedro Valtierra, y el mismo en que yo me inicio en el periodismo y Nacho López lo abandona para hacer un cine que nunca pudo llevar a buen puerto. Pero curiosamente son dos personalidades muy distintas. Marco Antonio Cruz es de origen sencillo, casi humilde, creado en una zona industrial, por lo que lleva en sí mismo algo de herencia proletaria. Por sí mismo decidió viajar a México, y fue acogido en el despacho de Héctor García, donde inició su carrera de fotógrafo y de excelente laboratorista, superando pronto a su maestro. Militó también en el PCM, y tengo entendido que su colaboración con la revista del partido fue prolongada y habrá dejado huellas, como en todo lo que él emprende. Gerardo Unzueta, – que aún vive pero está muy enfermo– quizá podría dar información más precisa sobre los dos fotógrafos que te interesan.

ANEXO 3:

Entrevista con Rodrigo Moya, para el proyecto de Tesis “Fotografía y militancia en América Latina”. Realizada por Verónica García el día 10 de enero 2016.

VG: ¿Cómo recuerda a Rosa María?

RM: Como una mujer muy joven y agraciada, revestida con el valor de ser combatiente en un grupo guerrillero compuesto exclusivamente por hombres.

VG: ¿Por qué decidieron censurar únicamente la cara de ella en las publicaciones?

RM: Fue una decisión de la dirección de la revista, de la cual me enteré hasta ver publicada la foto. El director afirmó que lo hizo para protegerla, ya que su presencia resaltaba demasiado y la pondría en peligro tarde o temprano. Otras opiniones, que pueden ser subjetivas, atribuyen este hecho a cierta misoginia del director Mario Menéndez, lo cual personalmente no creo, pero sí admito como un error profesional.

VG: ¿De cuántas fotografías es la serie?

RM: cinco en tomas 6 x 6 cm., incluyendo donde está al fondo de César Montes y otra en el grupo de los guerrilleros con los periodistas; hay otras cinco en 35 mm. maniobrando su metralleta. Todas fueron de oportunidad el mismo día (excepto la del grupo y una más junto a César y otros en el cauce pedregoso de un arroyo, durante una marcha.)

VG: ¿Conoció a alguna de sus hermanas o alguien más de la familia Paiz Cárcamo?

RM: No. Solo muy recientemente y por casualidad conocí al hijo de Mirna.

VG: ¿Había otras mujeres en el momento en que estuvo con la guerrilla?

RM: Ninguna otra.

VG: ¿En qué otras publicaciones aparecen imágenes de Rosa María?

RM: Se ha publicado bastante en los últimos años, pero no recuerdo en qué revistas o títulos.

VG: ¿Alguna vez volvió a encontrarse con Rosa María?

RM: Nunca. Recientemente vino alguien desde Puebla a ver el archivo y sus fotos; Mirna había quedado de reencontrarnos en Cuernavaca aprovechando la ocasión, pero parece que por razones de salud no pudo hacer el viaje.

FUENTES

Archivos

- Archivo Fotográfico Rodrigo Moya (AFRM)
- Archivo NBC News (consulta en línea)
- Centro de Documentación de los Movimientos Armados CEDEMA
- Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista (CEMOS)
- Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA)
- Archivo Pedro Meyer

Bibliográficas

MOYA, Rodrigo, “La cámara sola”, Rodrigo Moya. Fuera de Moda. Obra Fotográfica 1955-1968. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003.

-----, Archivo Fotográfico Rodrigo Moya. Catálogo temático Preliminar, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, 2009.

-----, *Cuentos para leer junto al mar*, Conaculta- INBA México, 1999.

-----, *De lo que pudo haber sido y no fue*. Cuentos Neorrománticos, Un libro para Cuba, México, 1997.

-----, “La resurrección de las imágenes”, Cuarto Oscuro, núm. 54, mayo-junio de 2002.

-----, “Aquella Cuba Unánime” La Jornada, reportajes. México, D.F. N° 530, mayo. 2007.

-----*El telescopio interior*, Conaculta, Centro de la Imagen, México, 2014.

Videográficas

- Video: “RODRIGO MOYA: Photography and Conscience / Fotografía y conciencia” En el marco de la presentación del libro, *The Wittliff Collections* 2015. (Consultado octubre 2016) [<https://www.youtube.com/watch?v=PZIci9G-cc8>]
- Video: “Foto Insurrecta. Rodrigo Moya”, en conferencia Parque Explora, Medellín, Colombia, 2014. (Consulta, 2015) [<https://www.youtube.com/watch?v=rwCbAWoCwro>]
- Video: “Rodrigo Moya ok”, Entrevista en el Museo de Bellas Artes, en el marco de la exposición fotográfica sobre Nacho López. México, 2016. (Consultado noviembre 2016) [<https://www.youtube.com/watch?v=WcokwzMGaDw>]
- Video: “RODRIGO MOYA Testimonios Coloquio Septiembre, 2015”, participación en el Primer coloquio izquierda Mexicana del Siglo XX Trazos y Perspectivas. México, 2015. (Consultado enero 2016) [[https://www.youtube.com/watch?v=NV05SH1uA\]k](https://www.youtube.com/watch?v=NV05SH1uA]k)]
- Serie "Ojos Bien abiertos: el universo fotográfico de Rodrigo Moya", realizada por TV UNAM, 2014.

- Video: “FAR Guatemala 1966”, Video realizado por Ted Yates, reportero de NBC News. 1966. Tomado de Archivo. (Consultado octubre 2016) [<https://www.youtube.com/watch?v=CcP9b1ooB9c>]

Entrevistas

- Entrevista con Rodrigo Moya, para el proyecto de Tesis “Fotografía y militancia en América Latina”. Realizada por Verónica García el día 15 de diciembre a 2015 al 12 de enero 2016. Cuernavaca, Morelos.
- Entrevista con Rodrigo Moya, para el proyecto de Tesis “Fotografía y militancia en América Latina”. Realizada por Verónica García el día 10 de enero 2016. Cuernavaca, Morelos.
- Entrevista con Mirna Paiz Cárcamo, para el proyecto de Tesis “Fotografía y militancia en América Latina”. Realizada por Verónica García el día 17 de marzo 2016. Puebla, México.
- Entrevista con Mirna Paiz Cárcamo, para el proyecto de Tesis “Fotografía y militancia en América Latina”. Realizada por Verónica García el día 6 de agosto 2016. Guatemala, Guatemala.
- “La guerrilla guatemalteca en imágenes. Entrevistas al Comandante César Montes”, realizada por Mónica Morales Flores en [<http://www.cedema.org/uploads/MMorales-CeDeMA.pdf>]

- Entrevista de Rodrigo Moya con Maldonado Valera, Acacia Ligia, “La mirada disidente de Rodrigo Moya: Representaciones fotográficas de marchas y protestas políticas, 1958 – 1973”, Tesis de Maestría en Historia del Arte, FFLyL-UNAM 2008.
- Entrevista de Rodrigo Moya con Mónica Morales Flores, “Rodrigo Moya y la guerrilla en Guatemala a mediados de los setenta”, Tesis de Maestría en Historia Moderna y contemporánea, Instituto Mora, México, 2007.

Hemerográficas

- Impacto
- Política
- Por Esto!
- Siempre
- *Sucesos para todos*

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ Aragón; Figueroa Ibarra; Taracena Arriola, Tischler, Visquerra (eds.) *Guatemala: Historia reciente (1954-1996) La dimensión revolucionaria*, FLACSO- Guatemala. Tomo III, FLACSO, Guatemala, 2012.
- ARRIOLA, Aura Marina, *Ese obstinado sobrevivir. Autoetnografía de una mujer guatemalteca*, Guatemala, Ediciones del Pensativo, 2000.

- BARAJAS Bustos, Irene, “Un discurso Latinoamericano en la fotografía de los setenta en México”. Tesis que, para Maestra en Historia del Arte, FFYL, UNAM. México, DF. 2007.
- BECQUER Casaballe Amado, *Imágenes el Río de la Plata, crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*, textos de A., edición gráfica M.A. Cuarterolo, Editorial del Fotógrafo, Buenos Aires, 1986.
- BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, España, Gustavo Gilli, 2001.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*, Barcelona, Paidós, 1986.
- , *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, México, Siglo XXI, 1994.
- BELLIDO Gant, María Luisa, “Fotografía Latinoamericana. Identidad a través de la lente”, en Revista Artigrama, núm. 17. pp. 113-126.
- BENJAMIN Walter, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* Madrid, Alfaguara, 1987, México, Ítaca, 2003.
- , *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Contrahistorias, 2005.
- , *Breve historia de la fotografía* en Discursos Interrumpidos, Taurus, Madrid, España, 2007.
- BERGER John, *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- , *Mirar*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, Argentina, 1998
- ; Mohr Jean. *Otra manera de contar*; Murcia, Ediciones Mestizo, 1997.
- BILLETTER Erika. *Canto a la realidad: Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Madrid. Lunwerg, 1993.

- BURKE Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.
- CAMPOS Fabián; Quimy de León, “Somos los jóvenes rebeldes: promesa de una tarea pendiente”, publicado en *Prensa Comunitaria*, el 16 de noviembre del 2013, Guatemala, 2013.
- CARRILLO Padillo, Lorena, *Luchas de guatemaltecas del siglo XX. Mirada al trabajo y participación política de las mujeres*, Ediciones del Pensativo, Guatemala, 2004.
- CASTELLOTE Alejandro, *Mapas Abiertos Fotografía Latinoamericana 1991-2002*, Lunwerg Editores, Barcelona España 2003.
- COSTA Joan. *La fotografía. Entre sumisión y subversión*, Trillas, México, 1991.
- Consejo Mexicano de Fotografía, “*Hecho en Latinoamérica. memorias del primer coloquio latinoamericano de fotografía*”. Consejo Mexicano de Fotografía, INBA, México, D. F. 1978.
- , “*Hecho en Latinoamérica. memorias de segundo coloquio latinoamericano de fotografía*”. Consejo Mexicano de Fotografía A.C, INBA, México, D. F. 1981.
- CRESPO Horacio; “En torno a la fundamentación de la historiografía latinoamericana”. En Norma de los Ríos e Irene Sánchez Ramos, coords. *América Latina: historia, realidades y desafíos*, UNAM-Posgrado en Estudios Latinoamericanos. 2006
- DEL CASTILLO Troncoso, Alberto, *Rodrigo Moya: Una mirada documental*, Instituto de investigaciones de Estética UNAM y Ediciones el Milagro, México D.F. 2010.
- , *Rodrigo Moya. Una visión crítica de la modernidad*, CONACULTA-Serie Círculo de Arte, México DF, 2006.
- , “Rodrigo Moya, Foto insurrecta.” En *Alquimia*. INAH, México D. F., cuatrimestral, año 8, núm. 23, ene.-abr. 2005, p. 41 – 43.

DESNOES Edmundo, “La imagen fotográfica del subdesarrollo”, La Habana, Casa de las Américas, año VI, no 34, 1969.

-----, *Para verte mejor, América Latina*. XXI, México, 1973.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

-----, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

-----, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.

-----, *Supervivencia de las Luciérnagas*, Abada Editores, Madrid 2012.

DUBOIS Philippe, *El acto fotográfico*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1983

DURÁN Medraño, José María, “PSJM: Sobre los procesos creativos del arte y capitalismo”, publicado en la revista *Contraindicaciones.net*, Berlín, Alemania, 2009.

ESQUIVEL Bustamante, Miguel Ángel, *Alberto Híjar: lucha de clases en la imaginación, Estética y marxismo en América Latina*. Cisnegro, México, 2015.

FANON Franz, *Los condenados de la tierra*, FCE, México, 1963.

FIGUEROA Ibarra, Carlos, “Izquierda y Violencia Revolucionaria en Guatemala (1954-1960)”, *FERMENTUM*, Mérida Venezuela, Año 16-Nº 46. Mayo-Agosto 2006.

FIGUEROA Ibarra, Carlos, “Izquierda y Violencia Revolucionaria en Guatemala (1954-1960)”, *FERMENTUM*, Mérida Venezuela, Año 16-Nº 46. Mayo-Agosto 2006.

-----, Carlos Paz Bailey, Alicia, “Genocidio, violencia sexual y memoria en Guatemala”, *Cuadernos Americanos* Nº 144, México 2013-2.

FREUND Gisèle. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gilli; Barcelona. 2002.

- FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica*. Editorial BLUME, Barcelona. 1984.
- , *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Ed. Gustavo Gilli; Barcelona. 1983.
- FLUSSER Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas –Sigma, México, 2010.
- GRÜNER Eduardo, “Hamlet o la modernidad fuera de quicio”, en *La cosa política o el acecho de lo Real*, Buenos Aires, Paidós, 2005, 115-140.
- GASPARINI, Paolo, *Para verte mejor, América Latina*. Textos de Edmundo Desnoes, México, Siglo XXI editores 1972.
- HERNÁNDEZ Alarcón Rosalinda, *Breve recuento del liderazgo de las guatemaltecas*, LaCuerda, miradas feministas de la realidad, Año 10, No. 100 – mayo/2007.
- HÍJAR Serrano, Alberto. *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*. CONACULTA- INBA-CENIDIAP. México, 2013.
- , “El otro marxismo”, en *Pensares y quehaceres. Revista de políticas de la filosofía*. Núm. 2, noviembre de 2005-agosto de 2006. p. 181-190
- , “Moya: construir al pueblo.” En *Cuarto Oscuro*. Dir. Pedro Valtierra. México D.F., bimestral, año VIII, N°54, may.-jun. 2002, p. 20 – 28.
- , “La dimensión estética de Rodrigo Moya” en *Unicornio*, suplemento Científico y Cultural de Por Esto!. México, Domingo 13 enero del 2013. Año 20. No. 113.
- HOPKINSON, Amanda, *Martin Chambi*, Editorial Phaidon, Londres, 2001.
- KOSSOY Boris. *Fotografía e historia*. Biblioteca de la Mirada, Buenos Aires, Argentina, 2011.
- , *Hercule Florence, El descubrimiento de la fotografía en Brasil*, INAH, México, 2014.

- , “La fotografía latinoamericana en el siglo XIX: la experiencia europea y la experiencia exótica” en Watriss, Wendy & Zamora, Louis Parkinson. *Image and memory: photography from Latin American 1866-1994*. University of Texas Press/FotoFest. Austin 1994.
- LAIS, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, *Tejedores de Imágenes, propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio audiovisual*. Instituto Mora, Conaculta, Fonca, México, 2014.
- LARA Zavala, Hernán. “Rodrigo Moya: fotógrafo y cuentista.” En *La Jornada semanal* (ver. Electrónica). México D. F. Núm. 530, mayo, 2005.
- LOTMAN, Iuri M., “El símbolo en el sistema de la cultura” en *Entretexos Revista Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, No. 2, noviembre, 2003.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Biblioteca Amauta, Lima Perú, 1980.
- MRAZ John, ¿Qué tiene de documental la fotografía? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital. Publicado en la revista *ZonaZero* enero 2003. (Consultado en 2015). [<http://v1.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html>]
- MONROY Nasr, “A corazón abierto: una investigación metodológica a la investigación fotohistórica” *Imágenes e investigación social*, Instituto Mora, 2005.
- MORALES Carrillo, Alfonso y Aurrecouchea, Juan Manuel, *Rodrigo Moya, foto insurrecta*, Ediciones el Milagro México D.F. 2004.
- MONTES, Julio César, *Mi camino: la guerrilla*, Editorial Planeta, México 1999.
- OIKIÓN, Verónica, *Movimientos armados en México, siglo XX*, CIESAS, México, 2008.
- RAMÍREZ Chiqui, *la Guerra de los 36 años, vista con ojos de mujer de izquierda*. Editorial Oscar de León Palacios, Guatemala 2011.

- RANCIÈRE Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- , *El reparto de lo sensible*, Estética y Política. Prometeo Libros, Buenos Aires, Argentina, 2014.
- , *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, Argentina, 2011.
- RESZLER, André, *La estética Anarquista*, Barcelona Fontanella, 1976.
- RIBERA Cusicanqui, Silvia, *Chíxinakaxutxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Tinta Limón editores, Argentina, 2010.
- RICHARD Nelly, “Comentario: La otra fotografía o la fotografía que no se cuenta”, *Memorias Encuentro de Fotografía Latinoamericana*, Caracas, Venezuela, 1993
- ROCA, Lourdes; Aguayo, Fernando (coordinadores), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2005.
- , “La imagen como fuente: una construcción de la investigación social”, en la revista digital Razón y Palabra, 2004. (Consultado diciembre 2012.) [http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n37/lroca.html#*]
- ROSLER Martha; Carrillo Castillo, “La ética y la estética de la fotografía documental” en *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Editorial Gustavo Gilly, España, 2007.
- SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo, *Estética y Marxismo/ Ensayos sobre estética y marxismo*. Editorial Era, México, 1970.
- , *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, Argentina, 2011.
- , *Las ideas estéticas de Karl Marx*, Editorial Era, México, 1965.
- SONTAG Susan, *Sobre la fotografía*, Ediciones Ghandi, México, 2013
- , *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, Argentina, 2011.
- , *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana, 2004.

- SUSI Anna, “Identidades. De la bienal de Gráfica a los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía”, Tesis para Maestra en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2009.
- VÁZQUEZ, Gabriela (ed.) *Rosa María una mujer en la guerrilla*, Juan Pablos, México, 2015.
- VÁZQUEZ Medeles, Juan Carlos, “El olvido en la memoria de Rogelia Cruz Martínez”, *Revista de ciencias sociales SCIELO*. N°56.
- VELA, E. Castañeda, *Manolo Guatemala, la infinita historia de las resistencias*, Secretaria de la Paz de la presidencia de la República de Guatemala. Guatemala, 2011.
- VILCHES Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, España, Paidós.
- WALSH Catherine (editora). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial reflexiones latinoamericanas*. Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones AbyaYala, Quito, 2005.
- WATRISS, Wendy; Zamora, Louis Parkinson, *Imagen y memoria. Fotografía en América Latina 1866-1994*, University of Texas Press, Fotofest, EEUU, 1998.

Tesis

- Maldonado Valera, Acacia Ligia, “*La mirada disidente de Rodrigo Moya: Representaciones fotográficas de marchas y protestas políticas, 1958 – 1973*”, Tesis de Maestría en Historia del Arte, FFLyL, UNAM, 2008.
- Morales Flores Mónica, “*Rodrigo Moya y la guerrilla en Guatemala a mediados de los sesenta.*”. Tesis de Maestría en Historia Moderna y Contemporánea, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2007.
- Pliego Eguiluz Leonardo, “*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”, Tesis Licenciatura en Comunicación, FES Acatlán, 2012.

Vera Islas, Isela, “*El fotoperiodismo mexicano a través del trabajo de Rodrigo Moya en la revista Impacto de 1955-1960*” Tesis de Licenciatura de Diseño y Comunicación Visual, ENAP- UNAM, 2007.

Consultas digitales

Campos, Fabian; Quimy de León, “Somos *los jóvenes rebeldes*: promesa de una tarea pendiente”, publicado en Prensa Comunitaria, el 16 de noviembre del 2013, Guatemala. (Consultado en línea en enero del 2016) [<https://comunitariapress.wordpress.com/2013/11/13/somos-los-jovenes-rebeldes-promesa-de-una-tarea-pendiente/>]

“Christina Broom, fotoperiodista” en Revista Digital Cuarto Oscuro. [<http://cuartoscuro.com.mx/2015/08/christina-broom-fotoperiodista/>] [Consultado el 20 de agosto del 2015]

Mario Vargas Llosa, “Perdonen la tristeza” en Revista argentina Página 12. (Consulta en línea diciembre 2015). [<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-10/01-10-07/nota5.htm>]

Archivo Fotográfico Rodrigo Moya AFRM, Revisión en línea. (Consultado el día 10 de octubre del 2015.) [<http://archivofotograficorodrigomoya.blogspot.mx/search/label/Ixtleros>]

Martín Chambi, *La memoria del Perú*, Revisión digital [<http://www.consuladoperuporto.com/news/martin-chambi-la-memoria-de-peru-/>] (consultado el 24 diciembre del 2015).

“La guerra contra Paraguay en sus fotografías”, CDF (Centro de Fotografía de Montevideo), consulta en línea [<http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/la-guerra-contra-paraguay>] (consultado el día 3 de noviembre del 2015)

Raymundo Mier, *Sobre la Mirada*, ponencia presentada en la Mesa de Memoria y olvido de las V Jornadas de Antropología Visual. 2010. Ponencia completa en [<https://www.youtube.com/watch?v=5-Q6fkerkmw>]

Trevisan Paula, Luis Massa “Fotografías cusqueñas atravesando el indigenismo” en *Aisthesis*, Número 46, Santiago de Chile, 2009. pp. 39-64. En [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812009000200003&script=sci_arttext] (consultado en noviembre 2014)

Valencia, Alegre, *Sobre Crítica y Política de Nelly Richard*, en *AISTHESIS* No. 53 (2013): 229-233 Versión digital [<http://scielotest.scielo.cl/pdf/aisthesis/n53/art14.pdf>] (Consultado en marzo del 2015).

Zimmermann, ¡Ay, *Paraguay!*”, Pagina 12 Argentina, publicado el 12 de Julio del 2012. [<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8074-2012-07-15.html>] (consultado en diciembre 2015.)

Índice de ilustraciones

Imagen 1.1 Christina Bromm, "Sugragistas"	35
Imagen 1.2 César Meza, "Retrato de un campesino"	53
Imagen 1.3 Rodrigo Moya, Obrero de la Serie Negromex.....	53
Imagen 1.4. Litografía reproducida por José Gielis del Daguerrotipo de Louis Compte.....	57
Imagen 1.5 César Meza, Campesino y piedra de los doce ángulos.....	58
Imagen 1.6 Martín Chambí, Campesino masticando coca.....	60
Imagen 1.7 Rodrigo Moya, Región Ixtlera del norte de México.....	60
Imagen 1.8 Martín Chambí, Merienda en Ocangate ante el Nevado Ausangate.....	61
Imagen 1.9 Esteban García, "Montón de cadáveres paraguayos"	66
Imagen 1.10 Rodrigo Moya, Guerrilleros de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional, FALN.....	70
Imagen 2.1 Rodrigo Moya, "Juegos de guerra"	84
Imagen 2.2 Rodrigo Moya, Granaderos agreden a un maestro durante el llamado "Verano del descontento"	88
Imagen 2.3 Hoja de contactos en donde aparece Ernesto Che Guevara. .	95
Imagen 2.4 Juan Rulfo, Tlaxcala.....	103
Imagen 2.5 Rodrigo Moya, Valle del Mezquital.....	104
Imagen 2.6 Tina Modotti.....	105
Imagen 2.7 Rodrigo Moya, Luz Robada.....	105
Imagen 3.1 Rodrigo Moya, "Rosa María"	114
Imagen 3.2 Mapa tomado de <i>Sucesos</i>	135
Imagen 3.3 Rodrigo Moya, baño cerca de las armas.....	143
Imagen 3.4 Imagen de la Revista <i>Sucesos para Todos</i>	145
Imagen 3.5 Rodrigo Moya, César Montes y Rosa María.....	147
Imagen 3.6 Fotografía publicada en la Revista <i>Sucesos</i> (sin Rosa María).....	148

Imagen 3.7 Fotografía realizada por Rodrigo Moya publicada en <i>Sucesos</i>	149
Imagen 3.8 Rodrigo Moya, De izquierda a derecha Marcelino (Benedicto), Mario Menéndez, Rodrigo Moya, Julio César Macías (César Montes- El chirris), Mirna Paiz (Rosa María, Gustavo Ramírez (Rocael). Abajo: Sergio (El Canche), El Gallo Giro y Rodrigo de la Sierra.....	149
Imagen 3.9 Imagenes tomadas de la Revista <i>Política</i>	150
Imagen 3.10 Fotografía tomada por Ted Yates y Robert Rogers.....	153
Imagen 3.11 Rodrigo Moya, Secuencia de los retratos tomados a Rosa María en formato 4x6.....	155
Imagen 3.12 Pedro Valtierra, Idalia.....	163
Imagen 3.13 Rodrigo Moya, Rosa María.....	163

Todo acto de creación es un acto de amor.

José Revueltas