UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La representación de un instante: Los *encromes* de Rodrigo Moya

TESIS

Que para obtener el título de

Licenciada en Estudios Latinoamericanos

P R E S E N T A

Sarahy Quiroz Lozano

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Mario Magallón Anaya

Ciudad Universitaria, CDMX, 2024

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN (Histograma) 3

EL DESCUBRIDOR DE IMÁGENES 7

Capítulo I. RETRATO DE RODRIGO MOYA 10

PRIMEROS ENCUADRES 11

APERTURA DEL DIAFRAGMA 13

AJUSTANDO EL ENFOQUE 18

PARALAJE FOTOGRÁFICO 21

FOTOGRAFÍA SUBACUÁTICA 25

EL REENCUENTRO CON EL PASADO 25

LOS REFLECTORES 27

Capítulo II. LA PANORÁMICA 29

AMÉRICA LATINA BAJO LA LUPA DEL MUNDO 29

LA PROFUNDIDAD DE CAMPO 30

CUBA/MÉXICO 30

MÉXICO EN *CLOSE-UP* 36

FOTOPERIODISMO Y FOTODOCUMENTALISMO EN 35MM 37

HIPERFOCAL 40

PASOS DE LUZ 43

EL ENCROME 48

EL ENSAYO 49

LA CRÓNICA 51

LA MEMORIA 53

Capítulo III. LOS ENCROMES 55

EL CALLEJÓN SIN SALIDA DE LOS SESENTA 57

DOS HORAS CON EL *CHE* GUEVARA HACE CUARENTA AÑOS 62

DE 15 MINUTOS A DOS HORAS 62

LECTOR DE *LOS AGACHADOS* 63

CHARLAS CRUZADAS 65

VER MÁS QUE ESCUCHAR 65

LA DISTANCIA INSALVABLE ENTRE LOS TITANES 70

LA TERRORÍFICA HISTORIA DE UN OJO MORADO 73
LITERATURA Y FOTOGRAFÍA (?) 78
IMAGEN POÉTICA E IMAGEN FOTOGRÁFICA 80
CONCLUSIONES (Autofocus) 82
FUENTES (Trípode) 86

AGRADECIMIENTOS

Debo agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de filosofía y Letras por brindarme los conocimientos necesarios en mi quehacer académico y por el apoyo a través del Programa Piloto de Becas de Titulación de la Facultad de Filosofía y Letras.

De manera especial quiero darle las gracias al doctor Mario Magallón Anaya por todo su apoyo y paciencia para la realización de esta tesis. Al doctor Miguel Ángel Esquivel Bustamante por sus aportaciones, observaciones y conocimientos enriquecedores. Al doctor Leonel Vargas por sus palabras de aliento a lo largo de esta etapa. Al doctor Gustavo Ogarrio Badillo por su ayuda y por ser un referente en la crónica. Al doctor Carlos Ham por siempre brindar el soporte necesario con quienes lo necesitamos. A todos ellos, muchas gracias.

Mis gratitudes infinitas son y serán para mi familia que siempre me ha respaldado incondicionalmente y me ha apoyado en cada uno de mis pasos, todo esto va para mis padres Sara y Arturo, para mi hermano Luis, para mis abuelos Luis y Carmen (†) (donde quiera que estén, siempre los llevo en el corazón), para mi tía Chayo; a todos y cada uno de ustedes que continuamente me animan a mejorar.

A Natas, Neri y Dudú (Lalito), por sus valiosas sugerencias a este texto y por estar conmigo en este largo camino.

A todas las personas que me animaron a que llegara este momento cumbre. La siamesa Elvita, porque las risas nunca faltaran en los momentos más grises y blindaditos, a la querida Liliana, por su apoyo moral, a la banda de la madriguera, Robbie, Richie, Chipi, Ariana y Julián.

A los compas del seminario Historia de las Ideas, principalmente al maestro Isaías Palacios Contreras que siempre tiene las frases exactas para los momentos correctos. Al joven investigador Juan de Dios, a Gio, a Karina, Miguel, Jacobina, Mayra, Roxy, David y Sergio Téllez (los hermanos inigualables), César, Roberto Tiempos, Paco Nava y las reuniones extramuros que siempre fueron semilla del conocimiento.

A los amigos de la Suprema Corte, Juan Carlos, Roberto Zavala (†), Anahí, Iván, Mariana y Víctor, por todas las enseñanzas.

Al profe Leonardo Herrera que también comparte esta afición por la fotografía.

A la banda CELERA y UNIVERSUM con quienes compartí grandes momentos y saberes. A la Maga, Norma, Fercha, Sabino, Paco y Sandy, Jacob, Silvia (Chivis), Celeste,Adair, Lino y Mario.

A los amigos de antaño Angie, Pepe, Kika, Ana y Diego y que siempre los caminos nos llevan al reencuentro.

A ustedes, gracias totales.

INTRODUCCIÓN (Histograma**)**

La tesis lleva una línea enfocada hacia la Historia de las Ideas, como todo texto, puede tener diversas interpretaciones, sin embargo, no es meramente de fotografía, ésta sólo es un pilar importante del contenido, dado que el presente trabajo es un texto que profundiza sobre Rodrigo Moya (Medellín, Colombia, 1934), fotoperiodista y fotodocumentalista de las décadas de 1950 y 1960, el cual fotografió, vivió y reflexionó sobre algunos de los acontecimientos más significativos de México y América Latina, pues durante ese periodo existieron numerosas contradicciones políticas y sociales, sucesos histórico – simbólicos y diversas limitaciones del ejercicio fotoperiodístico, con todo el contexto que lo rodea.

Esta investigación intenta ser un tanto pedagógica o ilustrativa donde introducimos, presentamos e incorporamos algunos de los *encromes*: acrónimo inventado por el fotógrafo Rodrigo Moya, que integran características particulares del ensayo, la crónica y la memoria (de ahí su nombre), además de la articulación con las fotografías, es decir, un enlazamiento entre la expresiva literaria e imágenes; asimismo, los *encromes* nos indican la esencia, la ideología y el epítome de quién es este personaje. De tal manera que, en los *encromes* Rodrigo Moya reflexiona y expresa vivencialmente sobre las adversas condiciones sociopolíticas y culturales en las que se desarrolló como profesional del fotoperiodismo, fue testigo mudo pero activo en el devenir de una sociedad en constante cambio; además, la particularidad de sus fotografías radica en la manera en la que fueron plasmadas, el ambiente o contexto y los discursos propios de cada imagen, siempre con la intención y la posibilidad de no desvirtuar el acontecimiento y buscando persistentemente el énfasis en los personajes que aparecen ahí. Asimismo, sus textos son el resultado de su discernimiento a partir de las experiencias que marcaron su vida y obra.

La decisión por investigar el tema responde a una motivación personal que estuvo influenciada en mi papel como técnica fotógrafa; también se dio a partir de charlas con los colegas de Estudios Latinoamericanos y al ojear y admirar el Archivo Fotográfico de Rodrigo Moya. Específicamente, los *encromes* no han tenido un tratamiento especial de investigación ni un lugar preponderado entre los libros y discursos que se han escrito sobre el fotógrafo.[1] La mayoría de ellos solamente los mencionan para hacer referencias al trabajo de Moya o al año en el que se produjeron, no obstante, son un pilar fundamental para entender el lugar que ocupan en toda la obra del fotógrafo, en la historia, en "otros mundos" donde tienen repercusión y las implicaciones que éstos presentan. De esta forma, el objetivo en esta investigación es, aportar conocimiento sobre la singularidad crítico - testimonial desde la mirada propositiva e ideología de Rodrigo Moya a partir de algunos de sus *encromes*, elemento atrayente de vinculación con las experiencias, las ideas, las prácticas y las circunstancias cambiantes. Dicho de otro modo, la personificación de quién es el fotógrafo Rodrigo Moya y la construcción de la obra que él representa y realiza como creador, escritor y crítico.

Por otro lado, metodológicamente se realizó una selección – por vía inductiva – de algunos *encromes*, especialmente los que representan un pedazo de América Latina, mostrando al fotógrafo como analista y a sus textos y fotografías como documentos para vislumbrar la historia de algún acontecimiento relevante, sin dejar atrás sus intenciones y

[1] entre la literatura mencionamos los libros de: Alberto del, Castillo Troncoso, *Rodrigo Moya. Una mirada documental*, México, La Jornada, Ediciones El Milagro, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, FONCA, 2011; Alfonso, Morales, y Juan Manuel Aurrecoechea, *Rodrigo Moya. Foto insurrecta*, México, Ediciones El Milagro, 2004; Patricia, Gola y Alejandra Pérez Zamudio (Comp.), *Rodrigo Moya: El telescopio interior*, CONACULTA/Centro de la Imagen, México, 2014, por citar algunos.

las circunstancias en que fue producido el testimonio; además, Moya fue uno de los pocos fotógrafos de los años 50 y 60 que reflexionó acerca de su profesión y el entorno vivido.

Cabe aclarar que el Archivo Fotográfico Rodrigo Moya se encuentra dividido o constituido en partes, es decir, un segmento de él se localiza en internet, otro en formato DVD (que puede ser solicitado en su colección), finalmente el archivo físico mayormente unificado (en constante actualización) y con más de 40,000 negativos y documentos, se halla en Cuernavaca, Morelos. Es por eso, por lo que hacemos referencia a los diferentes registros del Archivo Fotográfico Rodrigo Moya consultados para distinguir su ubicación. En este punto, es importante dilucidar que tuve un primer acercamiento con el fotógrafo Rodrigo Moya y parte de su archivo por vía electrónica, sin embargo, por cuestiones de salud, personales y de comunicación, no se pudo concretar una entrevista que pudiera enriquecer aún más esta investigación.

Para encuadrar el marco interpretativo de este texto, en el primer capítulo detallaremos la vida e influencias de Rodrigo Moya; analizaremos cómo la fotografía ha servido como una fuente importante de acontecimientos ocurridos, desde la perspectiva personal del fotógrafo; posteriormente, en el segundo capítulo daremos un panorama general de lo acontecido en México y América Latina durante el periodo de 1945 a 1968; luego de eso, veremos la censura en los medios de comunicación impresos y el aspecto que pretendía mostrar el Estado en aquella época, en relación con lo anterior, referiremos episodios con gran eco en la región latinoamericana, como lo fueron las guerrillas en Guatemala y en Venezuela; en el tercer capítulo, continuaremos con el análisis de los *encromes*, ensayo, crónica y memoria, partiendo desde sus diversas disciplinas; finalmente, presentaremos la selección de los *encromes* de mano del fotógrafo, donde personajes como

el Che Guevara, Diego Rivera, Siqueiros y Gabriel García Márquez se hacen presentes y finalmente las conclusiones a las que llegamos con lo antes mencionado, es decir, los *encromes* que representan la esencia y una parte de esa totalidad llamada Rodrigo Moya.

EL DESCUBRIDOR DE IMÁGENES

Comencemos con la interrogante: ¿quién es Rodrigo Moya? Vale la pena indicar que es uno de los mejores fotoperiodistas y fotodocumentalistas de México y América Latina, pues en "1958 formó parte de una exposición colectiva presentada en el Club Israelita llamada 'Lágrimas y risas de México', al lado de personajes como Manuel Álvarez Bravo, Nacho López, Héctor García, Berenice Kolko y Antonio Reynoso."[2] También destaca como escritor en la segunda mitad del siglo XX. En "1997 ganó el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí del Instituto Nacional de Bellas Artes con el libro *Cuentos para leer junto al mar* y el primer lugar en el XXVI Concurso Latinoamericano de Cuento Edmundo Valadez que otorga la Universidad de Puebla, con el cuento *La Parker '51*"[3]; pese a que su actividad literaria sea poco conocida. Es un fotógrafo que aún no se vislumbra del todo, falta camino por recorrer para que sea mayormente difundida su obra, por ello, es importante estudiar a Rodrigo Moya en la parte fotográfica y también escrita. Aunque hay estudios y exposiciones que actualmente lo refieren, es significativo dar a conocer la totalidad de su creación para comprenderla.

Como muchos artistas, fue "descubierto" – o revelado – a la opinión pública por el teórico Alberto Híjar y la periodista Adriana Malvido, entre otros, quienes comenzaron por invitarnos a reflexionar y divulgar la obra del fotógrafo, sin embargo, los esfuerzos realizados por estos personajes se vieron reflejados posteriormente y aunado a esto, el alejamiento de Rodrigo Moya de la fotografía a finales de 1960 hizo que su obra quedara oculta durante mucho tiempo, a partir de la muerte del Che Guevara, tal y como lo describe

[2] Archivo Fotográfico Rodrigo Moya [en línea] <http://archivofotograficorodrigomoya.blogspot.com/p/sobre-el-fotografo.html> [consulta: 8 de enero, 2018].
[3] *ídem*.

él mismo, “como una revelación, cuando murió el Che Guevara entendí que mi fotografía estaba fuera de tiempo y lugar, y paulatinamente la abandoné. Me enfilé hacia otros quehaceres, y de la fotografía que tanto quise me quedó la soledad de la cámara sola, y un archivo que es el testimonio de mí mismo, a la sombra de los demás.” [4] No obstante, las investigaciones tanto de periodistas como de académicos, no se detuvieron, pues encontraron atractiva la fotografía y testimonio de Rodrigo Moya.

En el año 2001, con el apoyo de historiadores como Rosa Casanova, reconocidos académicos y fotógrafos lograron conjuntar una parte de la obra de Moya, quien fue impulsado para presentar, por primera vez, una exposición individual en la Universidad Veracruzana titulada *Fuera de Moda*.[5] A partir de ahí se produjeron libros y otras exhibiciones como *Foto Insurrecta*[6] y escritos académicos que marcaron la expansión de lo que representa Rodrigo Moya. No obstante, ninguna obra enmarca, ni se adentra o manifiesta explícitamente lo que son los *encromes*, parte importante de la vida y obra de Moya.

Asimismo, los trabajos del fotógrafo tuvieron un reconocimiento en el extranjero, ya que en 1996 obtuvo la medalla Distinción por la Cultura Nacional por parte del Ministerio de Cultura de la República de Cuba y en 2005 estuvo presente en la exposición colectiva *Testigos de la Historia* en la Wittliff Gallery of Southwestern and Mexican Photography en Austin, Texas, por mencionar algunos.[7]

---

[4] Patricia, Gola y Alejandra, Pérez Zamudio, comp., *Rodrigo Moya: El telescopio interior*, p. 32.
[5] *cfr.* Adriana, Malvido, “Rodrigo Moya: una asignatura pendiente”, p. 19.
[6] *cfr.* Alfonso, Morales, *et al*., *Rodrigo Moya: Foto Insurrecta*, México, Ediciones El Milagro, 2004.
[7] *ibidem*, Archivo Fotográfico Rodrigo Moya [en línea].

Tomada de: Archivo Fotográfico Rodrigo Moya, *Mercado de Oaxaca*, 1963.

Fotografía que ilustra la portada del libro – catálogo homenaje a Rodrigo Moya, *Fuera de Moda. Obra fotográfica 1955-1968*. "El duelo de coquetería entre una niña y un maniquí. Imagen tomada en el mercado de Oaxaca, a las 9 de la mañana del 10 de abril de 1963, el día que el fotógrafo cumplía veintinueve años".[8]

[8] Patricia, Gola, *op. cit.* pp. 192-193.

Las imágenes nos dicen algo, las imágenes tienen por objeto comunicar. Pero si no sabemos leerlas no nos dicen nada. Son irremediablemente mudas.

Peter Burke[9]

Capítulo I. **RETRATO DE RODRIGO MOYA**

Luis Rodrigo Moya Moreno nació en la ciudad de Medellín, Colombia, el 10 de abril de 1934. Su padre fue el escenógrafo Luis Moya Sarmiento y su madre fue una mujer colombiana de nombre Alicia Moreno Vélez. Sin embargo, los compromisos de trabajo de su progenitor cambiaron hacia México, lo cual hizo trasladar a su familia hacia este país. Posteriormente, Rodrigo Moya fue naturalizado mexicano, aunque poco le importa la nacionalidad, pues, dice ser simplemente, latinoamericano.[10]

Su infancia estuvo marcada por lugares como el Colegio Madrid, la Universidad Militar Latinoamericana[11] y la colonia Guerrero, situada en el entonces Distrito Federal, espacios donde se rodeó de niños refugiados y maestros militantes republicanos con tintes anarquistas o comunistas, fruto de la Segunda Guerra Mundial. Creció en un entorno de luces (no refiriéndonos a la fotografía), entre actores, pintores y escritores que transitaron su casa, se cruzaron en su vida, es decir, las relaciones sociales que influyeron directa o indirectamente en su forma de ver y captar la realidad. Además, adquirió la habilidad y el

[9] Peter, Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico*, p. 43.
[10] Coloquio *La izquierda mexicana del XX. Trazos y perspectivas. Conflictos armados, revueltas, memorias de luz*, [en línea] < https://www.youtube.com/watch?v=NVo5SH1uAJk> [consulta: 20 de junio, 2019].
[11] Extinta universidad donde ahora se alberga y funciona el Instituto Técnico de Formación Policial. Ahí también conoció al escritor Eraclio Zepeda Ramos, quien formó en dicha universidad un círculo de estudios marxistas junto con otros personajes como Jaime Labastida. *Vid.* Silvina de los Monteros, Espinosa, "Eraclio Zepeda, entrevista. Aventura vital de un fabulador", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 130. México, UNAM, diciembre 2014, p. 11.

gusto por la escritura, dado que sus primeros apuntes fueron cartas enviadas a su madre. Posteriormente escribió diarios.

Durante su adolescencia y parte de la edad adulta, le tocó observar desde lejos varios acontecimientos no sólo en México, sino también en diversas latitudes del mundo: las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki; la creación de la ONU; la apertura de la Guerra Fría; el auge del Realismo Socialista, especialmente en el muralismo mexicano y la llamada "Generación de la Ruptura"[12]; la llegada del *Sputnik 1* al espacio[13]; las transformaciones del desarrollismo latinoamericano y las nuevas relaciones del cambio económico – social.

PRIMEROS ENCUADRES

En 1954, Moya estudió en la Facultad de Ingeniería de la UNAM, donde estuvo solamente dos años; después se instruyó en un curso de producción – dirección, de ahí, trabajó como *floor mánager* y guionista en Televicentro, durante ese año conoció al fotógrafo y mentor Guillermo Angulo quien lo educó en todo lo relacionado con la fotografía. Posteriormente, trabajaron juntos en la revista *Impacto*, donde despegaría la

[12] Nombre que recibe el conjunto de artistas que estuvieron en oposición a los cánones estéticos y a los pocos espacios públicos para exhibir el arte, especialmente en la llamada Escuela Mexicana de Pintura, en la década de 1950. Su postura también ha sido criticada por ir en contra de lo ya establecido, de ahí su nombre. Entre sus miembros destacan: Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Günter Gerzo, Mathias Goeritz y Francisco Toledo. *Cfr*. Torres Velázquez, Juan, "La Generación de la Ruptura", en *Revista Industria digital CONCAMIN* [en línea], secc. El arte hoy. México, 20 de octubre, 2017. < https://revistaindustria.com.mx/el-arte-hoy/la-generacion-de-la-ruptura/>. [consulta: 30 de agosto, 2018.]

[13] El 4 de octubre de 1957 se lanzó exitosamente el primer satélite artificial de la historia, el *Sputnik I* o *compañero de viaje*. Este hecho revolucionó la vida cotidiana y la exploración espacial. "Después de la Segunda Guerra Mundial, las dos grandes potencias, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y los Estados Unidos de América (EUA), enfocaron sus esfuerzos por ser los pioneros en llevar al espacio las primeras naves. Ser los iniciadores en la conquista del espacio representaba grandes ventajas militares, políticas y económicas. Por ejemplo, el observar y poder atacar a los demás países desde 'arriba' sin el uso de aviones que invadieran el espacio aéreo". *Cfr*. Nahiely, Flores, "Historia de la exploración espacial", en: *Conversus*, núm. 135, México, IPN, noviembre-diciembre, 2018, pp. 4-6.

carrera fotográfica de Moya, iniciándose como fotógrafo de prensa, tal como menciona él mismo el siguiente fragmento:

> A mis veinte años viví un deslumbramiento: la fotografía. Ejercí el oficio de 1956 a 1968, pero lo hice con pasión casi febril. Les cuento: estudiaba Ingeniería cumpliendo una consigna paterna y tratando de imaginarme perforando pozos petroleros. Pero fue un fracaso, dejé la carrera y me puse a buscar trabajo. Fui a dar a Televicentro donde me recibí en 1954 con un título de dirección – producción, pero la atmósfera me parecía abominable. Un día llegó mi amigo Guillermo Angulo y me pidió que le explicara cómo funcionaba una cámara de televisión. Sí, le dije, pero tú me enseñas cómo es la fotografía fija, cómo se revela un rollo. Cumplí mi parte y al día siguiente me llevó a *Impacto*.
>
> Me mostró el rollo, apagó la luz y a medio proceso vino el verdadero deslumbramiento: cuando metió el negativo en la ampliadora y proyectó. Yo estaba como un hombre descubriendo el mundo, como un aborigen que ve la máquina prodigiosa. Cuando vi salir la foto del revelador le dije: "Maestro, yo quiero ser fotógrafo".[14]

Durante ese periodo, Moya conoció y entabló amistad con el fotógrafo Nacho López (1923-1986) quien le regaló el compendio fotográfico La *familia del hombre* (*The Family of Man*) de Edward Steichen[15]. Otro personaje que le sirvió como inspiración y que realizó grandes aportaciones a la cultura mexicana fue Antonio Rodríguez[16], exiliado portugués que huyó con la migración española durante la dictadura de Oliveira Salazar. Ellos y otros periodistas

---

[14] Patricia, Gola, *op. cit.* p. 23.

[15] "La colección se compone de 503 fotografías de 273 autores de 68 países para que fuera exhibida en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) por primera vez en 1955. La exposición es un manifiesto por la paz a través de la fotografía humanista después de la guerra. Autores como Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange, Robert Doisneau, August Sander, Ansel Adams, Manuel Álvarez Bravo, entre otros, figuran en la lista. Después de un viaje alrededor del mundo en más de 160 museos, la última versión completa de la exposición se instaló en 1994 en el castillo de Clervaux, Luxemburgo de forma permanente y desde el año 2003 forma parte de los documentos en el Registro de la Memoria del Mundo de la UNESCO." <https://steichencollections-cna.lu/eng/collections/1_the-family-of-man> [consulta: 2 de septiembre, 2018].

[16] "Su verdadero nombre fue Francisco de Paula Olivera. Escritor, periodista y crítico de arte. Afiliado al Partido Comunista Portugués estudió en la Unión Soviética donde probablemente conoció a Tina Modotti. Dirigió el Departamento de Difusión Cultural del IPN, el Museo Tecnológico de la CFE, Fundó el Club de Periodistas de México y el Museo del Quijote en Guanajuato. Sus textos destacan por la denuncia social en la que estaba inserto el país, entre ellos "La nube estéril. Drama del Mezquital" lugar donde Rodrigo Moya viaja a su lado y en el que después haría su primer reportaje del cual aún conserva los negativos." *Cfr*. Rebeca, Monroy Nasr, "Antonio Rodríguez: más de una vida a repensar" en *La Jornada Virtual* [en línea], secc. Opinión. México, 4 de diciembre, 2008. <https://www.jornada.com.mx/2008/12/04/index.php?section=opinion&article=022a2pol>. [consulta: 5 de septiembre, 2018].

fueron pilares fundamentales para la obra fotografíca y la visión del mundo de Rodrigo Moya, pues influyeron en su forma de pensar. De igual manera, el director de la revista *Impacto*, Regino Hernández Llergo, entabló buena amistad con Rodrigo Moya, pues su afición a la fotografía hizo que la destacara más allá del texto, pretendiendo que la revista fuera al estilo *Life* o *Paris Match*.[17] Hernández Llergo envió a Moya a cubrir obras de teatro y espectáculos de danza; así es como entrenó sus ojos en los escenarios. Entre los personajes que fotografió se encuentran, la esposa de Regino Hernández, Lucia Díaz de Hernández Llergo, la hermana de Rodrigo Moya, la bailarina y coreógrafa, Colombia Moya,[18] la actriz María Félix, entre otros.

APERTURA DEL DIAFRAGMA

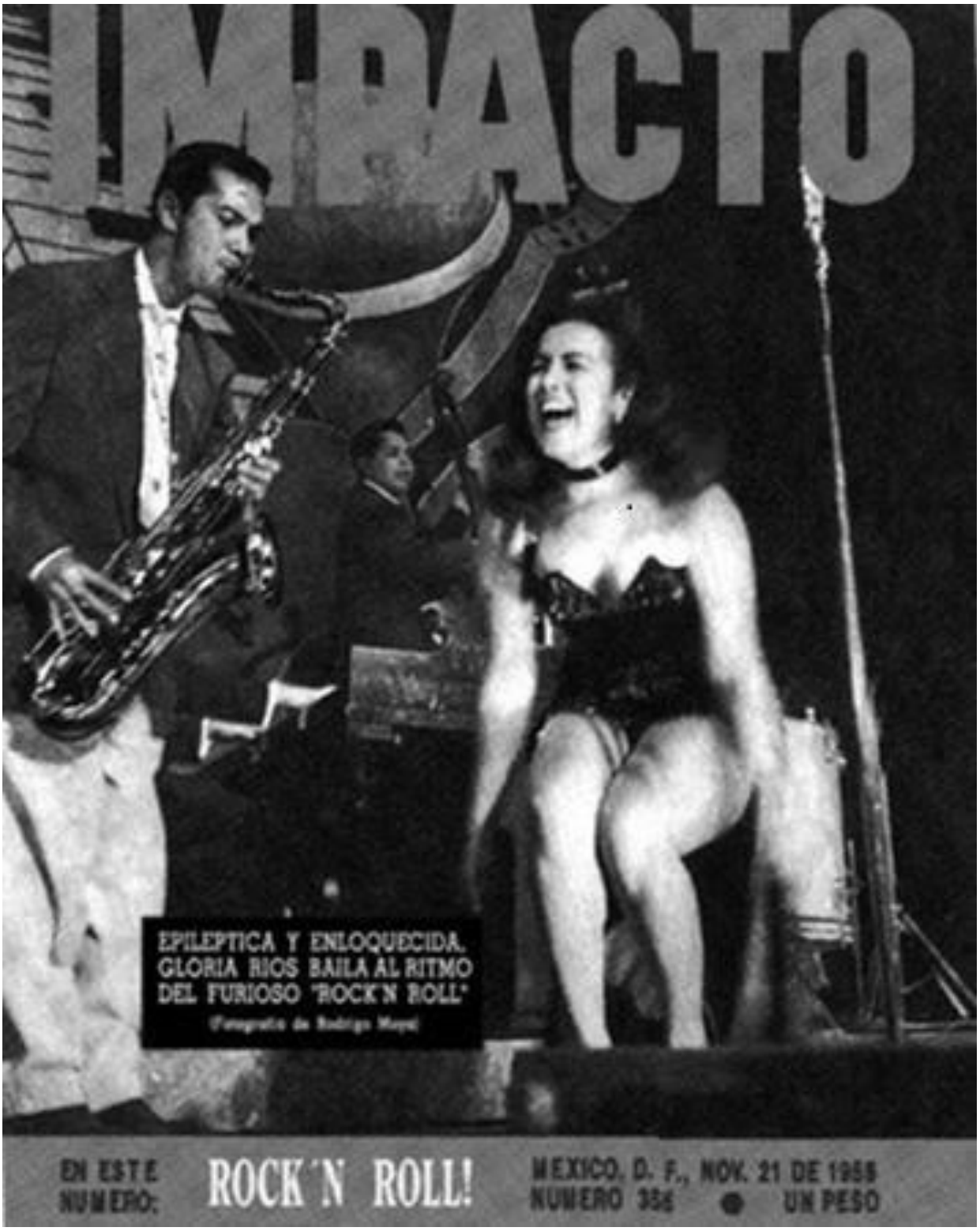
En noviembre de 1956, el recuerdo y suceso más importante que marcó su carrera y su persona fue cuando obtuvo su primera portada en la revista *Impacto*, cubriendo un reportaje sobre los inicios del *Rock 'n' roll* en México, el cual estuvo encabezado por la cantante Gloria Ríos, tema muy debatido en esa época, ya que se pensaba promovía la rebeldía entre los jóvenes. El reportaje, firmado por Carlos Barrios,[19] nos muestra un discurso moralista que contrasta con las fotografías de Moya, quien tuvo que abrirse camino así en sus inicios y gran parte de su trayectoria, además, existen en su archivo varias fotografías suyas no

[17] Regino Hernández Llergo, junto con su primo José Pagés Llergo, adquieren experiencia en el área editorial en la ciudad de Los Ángeles, Estados Unidos de América, donde residían como exiliados de la Revolución Mexicana, aprendieron a dar un lugar privilegiado a las imágenes, es decir, destacándolas sobre el texto. *Cfr.* Acacia Ligia, Maldonado Valera, *La mirada disidente de Rodrigo Moya: representaciones fotográficas de marchas y protestas políticas, 1958-1973*, p. 13.

[18] Bailarina, coreógrafa y columnista. "Fundadora del Departamento de Danza de la UNAM, del Ballet Folklórico de México y creadora de la Escuela de Danza Contemporánea de Cuba". *Cfr.* Juan José, Olivares, "En la danza, bella y sacrificada, las guerras son a muerte", en *La Jornada Virtual* [en línea], secc. Espectáculos. México, 14 de septiembre, 2014. <https://www.jornada.com.mx/2014/09/14/espectaculos/a07n1esp>. [Consulta: 6 de febrero, 2020].

[19] "Todo esto, el *rock 'n' roll*, el mascar chicle incansablemente, el beber aguas pintadas y vestir estrafalaria indumentaria, es signo de la época confusa que vivimos y resultado de la falta de ejemplos que posee la juventud actualmente". *Cfr.* Alberto del Castillo Troncoso, *Rodrigo Moya. Una mirada documental al México de mediados del siglo XX*, p. 26.

publicadas de dicho evento, por el espacio en la diagramación de la publicación y por lo delicado del asunto en aquel tiempo.



Portada con la fotografía tomada por Rodrigo Moya a Gloria Ríos. Revista *Impacto*, núm. 356. Obtenida del libro *Rodrigo Moya, Fuera de Moda*, CONACULTA-INAH Universidad Veracruzana, 2002, México.

También realizó muchos reportajes de diversa índole: concursos de belleza, obras de teatro, bautizos, matrimonios, los sepelios de los pintores Francisco Goitia (1960) y Diego Rivera (1957), y otros como la represión contra los ferrocarrileros (1959), los petroleros, telegrafistas, maestros y estudiantes (1958-1968). Como todo novato la inseguridad personal o de trabajo estuvo presente en Moya; al paso del tiempo y con la experiencia fue adquiriendo una perspectiva más aguda, es decir, más reflexiva y siempre anteponiendo la imagen fotografiada a los discursos, como bien lo señala en uno de sus textos:

> Desentrañar la falacia entre imágenes y textos contradictorios, es un problema del nivel de conciencia y educación política de cada lector. Creer o no un texto informativo depende del arraigo de prejuicios o convicciones personales, mientras que el mensaje de la imagen puede romper esas defensas de la inteligencia condicionada, y cambiar nuestro enfoque, aunque sólo sea por unos segundos de reflexión.[20]

Moya supo que no hubo un trabajo conjunto, la mayoría de las veces, entre los escritores o redactores y los fotógrafos de prensa, pero también dependía mucho de lo que el lector entendía respecto a la vinculación imagen/texto, si bien las personas se podían quedar con la idea de lo que se mencionaba en la nota también era posible emitir un juicio de valor, tanto de lo escrito como de lo fotografiado. Acorde a lo que menciona en el *encrome*, no estuvo cerrado a la idea de que sus fotos o textos no fueran del total agrado del destinatario.

Asimismo, creó proyectos como *La casa del Hombre* donde particularmente fotografía la Ciudad de México con sus diferentes matices, al respecto, comenta Moya: "Cada uno en su tiempo toma el fragmento de la realidad que más le atañe. Cada uno tiene su ciudad, o sus

[20] Rodrigo, Moya, "El callejón sin salida de los sesenta", en *Encromes*, manuscrito inédito, octubre, 2000. Texto proporcionado directamente por el autor.

fragmentos de ella. Yo preferí la parte menos vistosa, pero la más constante: la desvalida que no tiene cabida en el arte, aunque a veces sí en la historia."[21]

[21] *Vid*. Archivo Fotográfico Rodrigo Moya [en línea], <http://archivofotograficorodrigomoya.blogspot.com/2012/01/ciudad-de-mexico_03.html#comment-form> [consulta: 17 de octubre, 2021].

AJUSTANDO EL ENFOQUE

Rodrigo Moya realizó su primer reportaje periodístico en 1955, en el valle del Mezquital, Ixmiquilpan, Hidalgo. Lo realizó al lado de Ricardo Toraya quien, como muchos de los reporteros, tenía fama por recibir regalos gubernamentales. En esa región se pretendían hacer obras en pro de los indígenas de la etnia otomí (Ñhäñhü) por parte del Patronato Indígena del Valle del Mezquital (PIVM). Este organismo buscaba solamente difundir sus logros sin atender la miseria y marginación en la que estaban insertos los otomíes. Las personas que dirigían el Patronato permanecían estrechamente vinculadas con el grupo político dominante administrado por Lauro Ortega, quien después sería gobernador del Estado de Morelos. La labor del reportaje se centró en el poblado de *Los Remedios*, en un internado llamado *Fray Bartolomé de las Casas* (inaugurado en abril de 1938 por Lázaro Cárdenas. Su objetivo era brindar servicios educativos, artísticos y asistenciales a niños y jóvenes indígenas), ahí la gente daba una versión diferente a la que manejaba el PIVM en cifras.[22]

En ese lugar conoció y vivió de cerca la pobreza de los indígenas de la región otomí; a pesar de que en ese momento todavía era un fotógrafo novato, en su actitud de lucha no se dio la resignación o la simple contemplación de lo que ocurría. Con todo este panorama, el conocimiento y la influencia previa que tenía Rodrigo lo llevaron a que no actuara sin una sensibilización ante tal situación; por suerte conservó los negativos que se contraponen al discurso que manejaban las autoridades de ese lugar.[23]

---

[22] *Cfr*. Archivo Fotográfico Rodrigo Moya [en línea] <http://archivofotograficorodrigomoya.blogspot.com/2012/01/valle-del-mezquital.html> [consulta: 10 de septiembre, 2018].
[23] *Ídem*.

Asimismo, en un reportaje que realizó en 1965 junto con el periodista Froylán Manjarrez para la revista *Sucesos para todos*, titulado "¡El ixtle es hambre!", escribe sobre una de sus fotografías de uno de los campesinos (quienes fueron de gran interés para Moya, pues eran y siguen siendo los desplazados): "*La vida no es bella*: En las manos de este campesino recolector de ixtle está escrita una historia que no necesita palabras. *El futuro*: cortar y acarrear ixtle todos los días de su vida. Para él y miles como él, la vida no tiene nada de bella".[24] Sin embargo, dicha foto es bella visualmente en el sentido estético, encuadre y composición, lo que demuestra la habilidad que poseía Moya con la cámara. Desde esta perspectiva, su fotografía estaba comprometida con el entorno, no sólo era hacer la toma e irse del lugar sin saber el porqué de la situación o el contexto que la envolvía.

[24] *La vida no es bella*, del reportaje testimonio *Los ixtleros*, Coahuila, 1965. Colección Museo Amparo. Cuadernillo de la exposición Rodrigo Moya México/Periferias, Centro de la Imagen, p. 12.

***Ixtlero*, 1964. Tomada de: Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.**

Acercamiento de las manos de un campesino apoyadas sobre la fibra del ixtle. Toma realizada a partir del reportaje hecho en Coahuila.

PARALAJE FOTOGRÁFICO

El momento en el que trabajaba para la revista *Impacto* (1954-1958) sería cumbre para Moya, pues en esa etapa adquiere habilidades tanto fotográficas como críticas; sin embargo, el abandono intermitente a la fotografía comenzaría desde este punto, al ver cómo desacreditaban su profesión. "Mi desencanto del periodismo fue total por la sumisa línea gobiernista de *Impacto* y la frecuente pérdida o maltrato de mis negativos. En 1958 deserté por primera vez durante un viaje al sureste […]. Perdí la esperanza de desarrollar mi trabajo en el periodismo y de nueva cuenta lo abandoné en 1960."[25] No obstante, Rodrigo Moya hizo una fabulosa labor como uno de los fotoperiodistas y documentalistas más importantes en la historia de México y América Latina de 1955 a 1968; a la par publicó fotografías para libros como *México* de Salvador Novo, numerosos reportajes, fotonovelas y reseñas en diversas revistas como *El Espectador, Nocturno, Política, Siempre!* y *Sucesos para todos*[26], lugar donde compartiría su trabajo al lado de destacadas personalidades.

> El fotógrafo había ingresado a trabajar en *Sucesos* en 1963, invitado por Gustavo Alatriste, director general de la misma, a instancias de Froylán Manjarrez, uno de los colaboradores. A principios de los sesenta, este peculiar espacio experimentó importantes cambios que transformaron su perfil tradicional y fueron creando condiciones propicias para un ejercicio más crítico del periodismo, que llegó a incluir al caricaturista Rius, Heras, Naranjo y Helio Flores en la cuestión gráfica, a Héctor García, Armando Salgado y Juan Rulfo en la parte fotográfica y a Carlos Monsiváis, Víctor Rico Galán, Carlos Fuentes, Elena Garro, Andrés Henestrosa, Raquel Tibol, Ermilo Abreu Gómez y José Luis Cuevas entre algunos de sus colaboradores. En este contexto, la dirección de la revista fue ocupada en la primera mitad de la década de una manera sucesiva por distintos personajes, entre ellos, el escritor Gabriel García Márquez, el periodista Raúl Prieto, conocido como Nikito Nipongo, un equipo de colaboradores compuesto por Manjarrez y el propio Moya, y, posteriormente, por el periodista Mario Menéndez Rodríguez, quien

[25] Rodrigo, Moya, "El callejón sin salida de los sesenta", en *Encromes*, manuscrito inédito, número 9, octubre, 2000.
[26] *Vid.* Patricia, Gola, *op. cit.* p. 199.

> impuso su estilo personal y radicalizó el contenido de la revista, acercándola a la óptica del gobierno de Cuba en el año de 1964.[27]

Registró por necesidad y gusto la variante de los *stills*[28] para películas comerciales o independientes, fotografía de circo, cine, escenas de filmaciones como *Tajimara* y *La Soldadera*; modelos y personajes célebres como Fanny Cano, Meche Carreño, David Alfaro Siqueiros, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, los guerrilleros Rosa María y Yong Sosa, entre otros.[29]

Posteriormente trabajó en la cobertura de zonas arqueológicas y monumentos en México como jefe de fotografía en la Dirección de Catalogación, Restauración y Conservación del Patrimonio Artístico de la Nación del INAH (1960-1962). También colaboró con sus fotografías a grupos estudiantiles, grupos independientes y organizaciones civiles. A finales de 1950 tuvo contacto con el Partido Comunista de México, suceso que lo vinculó con agencias internacionales de información, sin embargo, se volvió militante oficialmente en 1961; junto con otros periodistas formó parte de *El Machete*, periódico de izquierda perteneciente a dicho partido.[30]

Fue un apasionado del buceo, el montañismo y el deambular por las calles, aspectos que favorecieron a que se moviera ya sea entre los abrumadores conflictos o entre los tranquilos paisajes, a que elaborara un buen encuadre de la atmósfera de la cual estaba siendo partícipe. Fue por encargo, órdenes y decisión propia de Moya el realizar la

---

[27] Alberto del, Castillo Troncoso, "Moya y el fotoperiodismo mexicano", en "La Jornada Semanal", núm. 530, supl. de *La Jornada*. México, 2 de mayo, 2005. [en línea] <https://www.jornada.com.mx/2005/05/02/sem-castillo.html> [consulta: 12 de septiembre, 2018.]

[28] Imágenes extraídas o generadas a propósito, con poses previas o posteriores al rodaje, pero, esencialmente,con fines publicitarios.

[29] *Cfr*. Rodrigo, Moya, *Archivo Fotográfico Rodrigo Moya* [DVD]. México, FONCA-CONACULTA, 2013.

[30] *Cfr*. Guadalupe, Alonso, "Rodrigo Moya. La máquina del tiempo", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 120. México, UNAM, febrero, 2014, p. 49.

cobertura a algunas de las manifestaciones y movimientos sociales más importantes en México y Latinoamérica, entre ellas, el movimiento magisterial en México de 1958, la invasión de Estados Unidos de América a la República Dominicana en 1965 y las guerrillas en Guatemala y Venezuela en 1966; acercándose a los sujetos implicados y no estando de lado de los guardias, granaderos, protectores ni del Estado. Por esta razón se le identificó del lado de los disidentes.[31]

En 1964, viajó a La Habana, Cuba, para realizar una serie de fotografías de Ernesto "Che" Guevara, las cuales nunca fueron publicadas sino hasta el 2009, dado que en ese año se produjo la exposición fotográfica itinerante "Cuba Mía" en Barcelona, Cuba, Argel, Bilbao, Dublín, Milán, Nueva Delhi y Viena, con apoyo de la Casa América Catalunya y el Instituto Cervantes. La exhibición presentaba visualmente, a través de la lente de Moya, la vivencia de los primeros años posteriores a la Revolución Cubana en la isla, así como las fotografías del aclamado guerrillero.[32] De aquel viaje a la isla de Cuba, se desprende el *encrome* y la hoja de contacto donde se encuentra la fotografía de Ernesto Guevara titulada: "El Che melancólico", en donde Moya capta su esencia gesticular, ya que fue lo que más le llamó la atención en esos momentos. "Ausente de la conversación y atento sólo a las expresiones y movimientos del *Che* a través del visor de la cámara, percibí más cerca que nadie sus gestos y movimientos […] Me sorprendí al descubrir esas manos que más parecían las de un artista que las de un hombre diestro en el manejo de las armas, y sobre ellas enfoqué varias de mis tomas."[33] Cabe destacar que en ese viaje iban también el

[31] *Ídem*.
[32] *Cfr. Cuba Mía. Rodrigo Moya, 1964*. Cat. de expo. España / Casa América Catalunya, Barcelona. 125 pp.
[33] Rodrigo, Moya, *Encrome* – "Dos horas con el Che Guevara hace cuarenta años", en *La Jornada*, 08 de octubre de 2004 [en línea] <https://www.jornada.com.mx/2004/10/08/elche.html> [consulta: 18 de octubre de 2019].

caricaturista Rius y el periodista Froylán Manjarrez, los tres estuvieron en la misma reunión con el Che Guevara, seguramente ellos tuvieron otras visiones e historias distintas que contar de aquel momento.

En 1965, cubrió la invasión de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos a la República Dominicana, siendo el único fotoperiodista latinoamericano en tal acontecimiento; un año más tarde realizó reportajes sobre las guerrillas en Guatemala y Venezuela y las violentas movilizaciones en Panamá. Para 1967, se constituyó como *freelance* o fotógrafo independiente, lo que le permitió ampliar su archivo y los temas que van desde la arquitectura colonial y moderna, hasta el folklore y los deportes.[34] Formal y paulatinamente abandonó el fotoperiodismo por razones económicas y por los desalientos sufridos, sin embargo, la fotografía se niega a separarse de Moya, como a continuación recuperamos: "Debo aclarar por qué me retiré de la fotografía. Causas económicas, frustración política, el desgaste de mi alma revolucionaria por la falta de acción, la pobreza, la inmensidad del mar que me fue atrayendo y al fin me engulló. Un día debo aclararlo detalladamente. Rodrigo Moya: *Aclaración necesaria*, 1999."[35]

Los entornos económicos e ideológicos de Moya fueron los factores principales por los que comenzó a dejar de lado la fotografía; no obstante, la escritura fue la que persistió a lo largo de sus años en activo y con la que añade un valor a sus imágenes, es decir, una mezcla entre imagen y texto que se traduce como *encrome*.

[34] *Ibidem*, Archivo Fotográfico Rodrigo Moya [en línea].
[35] Colección Museo Amparo. Cuadernillo de la exposición Rodrigo Moya México/Periferias, Centro de la Imagen, p. 29.

FOTOGRAFÍA SUBACUÁTICA

En 1968, Moya funda una revista independiente especializada en temas marinos *Técnica Pesquera*, que dirigió, editó durante veintidós años y donde exponía la actividad productiva de los mares mexicanos. El mar fue el elemento que lo estimuló para la escritura y lo siguió educando en la fotografía. Eventualmente, cubrió los movimientos sociales como las manifestaciones contra la guerra de Vietnam y el movimiento estudiantil de 1968 en México. En 1969 estableció su propia editorial "Mundo Marino", donde fungió como director hasta 1990. Después, en 1991, fundó el proyecto "Ediciones Mar y Tierra" hasta 1997. [36] Esta parte importante del trabajo independiente dirigido por Rodrigo Moya merece un estudio más detallado, pues es uno de los mayores acervos sobre la comunidad marina y lo relacionado con la pesca en México, sin embargo, no es motivo del presente escrito.

En 1989, publica un libro para Cuba de una serie de cuentos llamados *De lo que pudo haber sido. Cuentos neorrománticos*, en vinculación con el Instituto Cubano del Libro, la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) y su propia editorial, la cual cerró sus puertas tras este último texto, no obstante, decidió dedicarse a la escritura por la fuerte relación con los demás colegas escritores.[37]

EL REENCUENTRO CON EL PASADO

En 1998, Rodrigo Moya decidió emprender una mudanza de la Ciudad de México (Coyoacán) hacia Cuernavaca, Morelos junto con su esposa Susan Flaherty[38]. Durante este proceso entabló una lucha entre la vida y la muerte, debido a que fue diagnosticado con

[36] *Vid*. Archivo Fotográfico Rodrigo Moya [en línea].
[37] *Cfr*. Adriana, Malvido, "Rodrigo Moya: una asignatura pendiente", en *Revista Cuartoscuro*, núm. 54. México, mayo-junio, 2002, pp.18-19.
[38] Esposa de Rodrigo Moya. Diseñadora gráfica de profesión y pilar fundamental para el ordenamiento del Archivo Fotográfico de Rodrigo Moya.

cáncer y felizmente, sobrevivió. Pese a esto y a que sus planes de traslado se atrasaron, fue en 1999, cuando comenzó el ordenamiento de todo su trabajo fotográfico, como el mismo autor refiere: "Se regresa la película de mi vida […] Vuelvo a enamorarme de la fotografía. Era una asignatura pendiente. Estuve al borde de la muerte y finalmente regresé para encontrarme con ella. Me sacudió el alma".[39] Al mismo tiempo se dedica a escribir los intitulados *encromes*,[40] es decir, un concepto creado por Moya que sintetiza el ensayo, la crónica y la memoria en sus textos, los cuales están vinculados a sus imágenes y lo que vivió como fotoperiodista. Como bien señala Alberto Híjar, "tienen referentes dialécticos apreciables como sentido profundo del oficio de fotógrafo, la disciplina personal y los conflictos entre los pueblos en lucha y los estados represivos. Las contradicciones entre la militancia política y los rigores estéticos, el dolor de mantener la dignidad en alto en medio del periodismo agachón".[41] Son, por consiguiente, la mirada personal de Rodrigo Moya.

En uno de los *encromes*, Moya ofrece la siguiente información:

> Muchas de estas imágenes eran inéditas, porque mi trabajo rebasaba por mucho las órdenes de trabajo en las publicaciones donde colaboré, y siempre buscaba y encontraba imágenes más allá de las requeridas por la noticia.
>
> Este rescate personal reafirma las características de mi trabajo fotográfico: realista, documental y humanista. Sin importar que, en el discurso del neopictorialismo, estos atributos se escriban entrecomillados, marcando la distancia antagónica con la fotografía atenta a la humanidad y su entorno. Menos mal que la realidad, impertérrita, sigue allí, perdurable y pasajera, verídica y engañosa, contingente como siempre…[42]

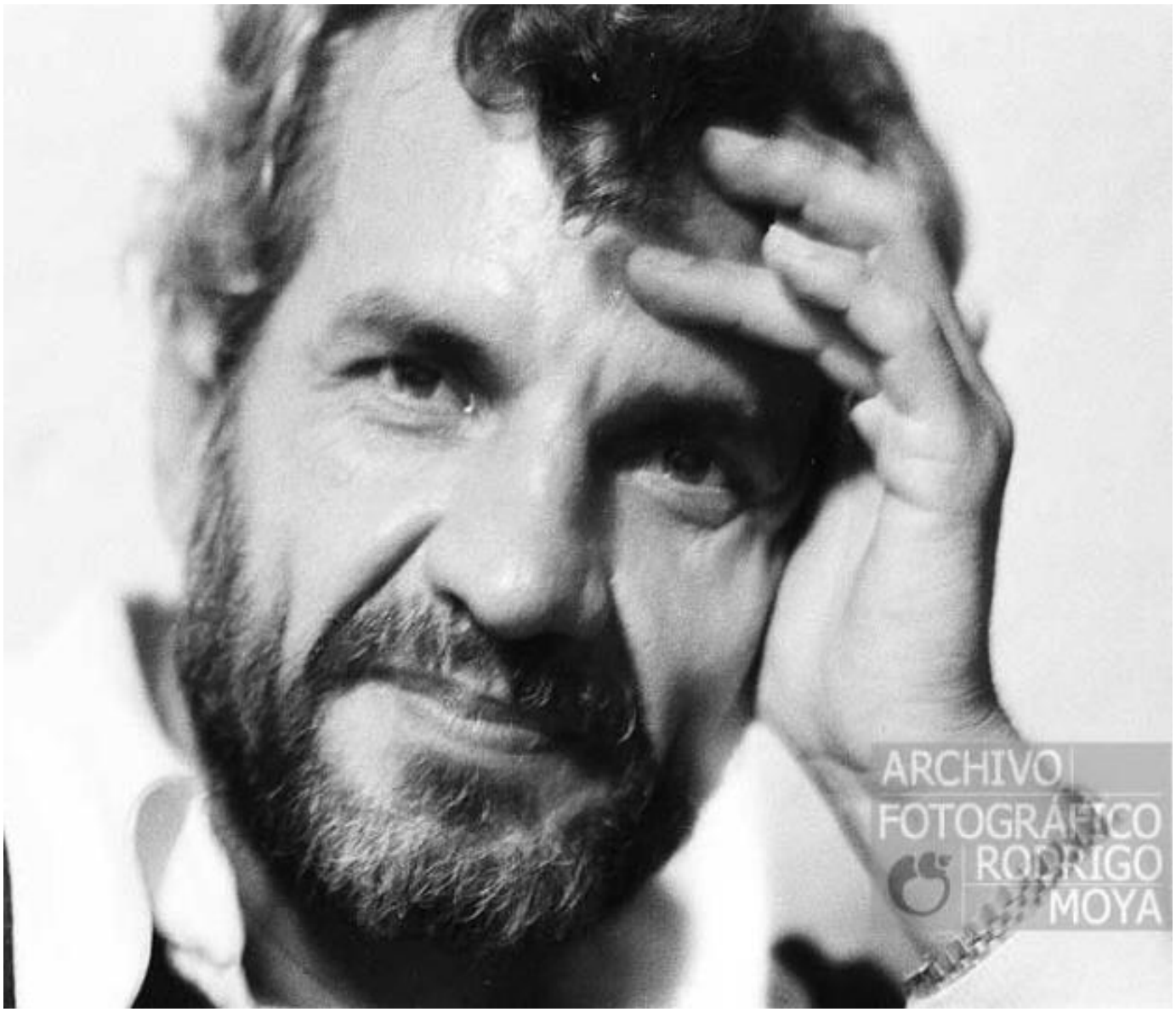
[39] Adriana, Malvido, *op. cit.*, p. 19.
[40] *Vid*. *Infra*, Capítulo III.
[41] Alberto, Híjar, "Moya: construir al pueblo", en *Revista Cuartoscuro*, núm. 54. México, mayo-junio, 2002, p. 21.
[42] Rodrigo, Moya, "La realidad, impertérrita, sigue allí…", Doc. inédito Cuernavaca, 2013. Archivo Fotográfico Rodrigo Moya, AFRM [DVD]. México, FONCA-CONACULTA.

Lo que caracterizó al fotógrafo fueron no sólo las imágenes plasmadas, sino las cavilaciones que realiza acerca del momento de la toma o del entorno en el que fueron realizadas.

LOS REFLECTORES

En el siglo XXI, Rodrigo Moya consigue diversos premios y exposiciones entre los que destacan: el premio *Espejo de Luz* en la VI Bienal Mexicana de Fotoperiodismo por su trayectoria profesional (2005), la medalla al Mérito Fotográfico del Sistema Nacional de Fototecas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (2007), la Presea Cervantina, por su trayectoria profesional (2014) y el reconocimiento por parte de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo en el Festival Internacional de la Imagen, donde también se le rindió un homenaje por su trayectoria como fotógrafo (2018).

Actualmente se dedica a la investigación, catalogación y afinación de su archivo tanto en su fotografía como en sus diversos escritos. Sigue siendo invitado de honor en las galerías, museos o recintos que tratan temas de fotografía en cualquiera de las temáticas que él trabajó.



***Luis Rodrigo Moya Moreno*, 1982, Tomada de: Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.**

Retrato del fotógrafo Rodrigo Moya cuando tenía 48 años.

Capítulo II. **LA PANORÁMICA**

Las influencias que tuvieron impacto en Rodrigo Moya -tanto directas como indirectas- emanaron de diversos procesos históricos, políticos, sociales y culturales de Latinoamérica y del resto del mundo. Por ello, haremos una contextualización de los sucesos más relevantes en los que Moya participó, en los que se desenvolvió como fotoperiodista y documentalista, de ahí la importancia de crear una *panorámica*.

AMÉRICA LATINA BAJO LA LUPA DEL MUNDO

En el periodo comprendido de 1947 a 1991, la Guerra Fría dominó la escena internacional a partir de los bloques antagónicos de los "ismos" -capitalismo y comunismo o la polarización ideológica-, lo que provocó cambios en las estructuras políticas, económicas y sociales, ante estas circunstancias algunos países latinoamericanos efectuaron los golpes de Estado donde hubo un gran apoyo por parte del ejército (más y mayores armas proporcionadas por el gobierno estadounidense) para el proceso de militarización, además de las guerrillas y los movimientos armados, cada uno con características y objetivos específicos.[43] En este sentido:

> El término *golpe de Estado* adquirió la particularidad de expresar la captura del Estado por instituciones militares a partir de un acto material y simbólico. […] Fueron golpes que utilizaron infraestructura propia de una situación de guerra, movilizando sofisticados recursos para la conquista efectiva de instituciones organizadas exclusivamente desde el poder civil, […] no sólo representaban los puntos más significativos del campo político

[43] Fueron procesos que justo en ese periodo adquirieron un punto articulador, la Doctrina de Seguridad Nacional impulsada y justificada por los Estados Unidos. *Cfr*. Leal, Francisco, Buitrago, "La Doctrina de Seguridad Nacional: materialización de la Guerra Fría en América del Sur", en *Revista de Estudios Sociales*, núm. 15, Bogotá, Universidad de los Andes FLACSO Sede Ecuador, junio, 2003, pp. 74-87. Al respecto, cabe mencionar, que se trata de un periodo con muchas especificidades nacionales y que de manera particular no será analizado *inextenso* en el presente texto.

> (llámese casa de gobierno, ministerios, medios de comunicación, universidades), sino que, además, sobre ellas se desplegó un conjunto de códigos altamente jerarquizados.[44]

De tal manera que, los golpes de Estado se fundamentan desde el interior, es decir, desde su propia estructura con el fin de justificarlos para ejercer un mayor control hacia los sectores sociales que no favorecen la dominación.

LA PROFUNDIDAD DE CAMPO:

CUBA/MÉXICO

Aunado a lo anterior, la Revolución Cubana, Fidel Castro Ruz y Ernesto *Che* Guevara de la Serna representaron un parteaguas y un símbolo en la historia visual, política y económica latinoamericana, pues la experiencia cubana logró que varios sectores de la izquierda regional propusieran y organizaran la instalación de gobiernos revolucionarios para hacer frente a la marginalidad en la que se encontraban. Asimismo, el papel desempeñado por México para coadyuvar a los revolucionarios cubanos marcó una pauta en la ideología nacionalista de ambos países. De acuerdo con Reynaga, "la Revolución Cubana, desde México, se vislumbró como una marcha inaugural hacia el cambio latinoamericano, ya que, producto de una circunstancia histórica concreta, trascendió como un ejemplo y un punto de encuentro para la emancipación y el desarrollo de sus pueblos."[45] Por ende, se creó una hermandad con ideales revolucionarios que se extenderían y trascenderían en América Latina y el Caribe.

---

[44] Felipe, Victoriano Serrano, "Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico-política", en *Argumentos*, núm. 64, vol. 23, UAM-Xochimilco, México, septiembre-diciembre 2010, p. 176.

[45] Juan Rafael, Reynaga Mejía, *La Revolución Cubana a través de la revista "Política" en México: construcción imaginaria de un discurso para América Latina*. México, 2005. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, p. 175.

La Revolución Cubana fue marcada por la rebeldía en contra de la dictadura de Fulgencio Batista (militar y político que fungió en dos ocasiones como presidente de Cuba primero, de 1940 a 1944 y luego, de 1952 a 1959), encabezada por Fidel Castro Ruz y el Movimiento 26 de julio, la insurrección se extendería por casi todo el territorio cubano demandando una ideología diferente y antiimperialista. La solución de Batista ante este escenario fue huir de Cuba la madrugada del 1 de enero de 1959, dando como resultado el triunfo de la Revolución Cubana. Se nombró presidente provisional a Manuel Urrutia Lleó, quien renunció a su cargo unos meses después y en su lugar se designó a Osvaldo Dorticós.[46] Posteriormente, en 1976, Fidel Castro ocupa el cargo como presidente proclamando un Estado socialista.[47] A este respecto, Cuba ocupa un lugar especial en el archivo de Rodrigo Moya, no sólo por lo que representa en su memoria, sino que, como describe Enrique Camacho: "toda imagen es mucho más que un recuerdo, va más allá de ser un testimonio silencioso y momentáneo de una anécdota breve. Es una entrada a un amplio mundo, lleno de características sociales e históricas."[48] Asimismo, Moya refiere acerca de Fidel Castro:

> Su gestualidad era enfática, poderosa, capaz de tener electrizados a auditorios masivos durante horas. En contrapartida con lo que ahora pasa con tantos mandatarios de nuestro tiempo, él no tenía escritores de discursos ni asesores importados de imagen. Tenía, en cambio, el poder de un pensamiento dialéctico desarrollándose a la par de los hechos, su empatía con la voz y el sentir del pueblo cubano, y la verdad de la historia en su voz.

---

[46] Durante el tiempo en el que Dorticós fungía como representante de Cuba, después del triunfo de la Revolución, reveló ante medios internacionales la corrupción e intereses que tenía Fulgencio Batista con los Estados Unidos. Referente a esto, Rodrigo Moya tiene una serie de fotografías del suceso. *Vid.* Archivo Fotográfico Rodrigo Moya [DVD]. México, FONCA-CONACULTA.

[47] *Cfr*. Rafael, Rojas, *Historia mínima de la Revolución Cubana*, México, El Colegio de México, 2015, pp. 9-18.

[48] Enrique, Camacho Navarro, coord., *Pensar las revoluciones. Procesos políticos en México y Cuba*, p. 166.

> Ese Fidel Castro es el que traté de fotografiar en condiciones tan difíciles como las de un espectador más, y desde luego, reconozco que no logré captar fotográficamente ni un ápice del poder de aquel hombre.[49]

En el archivo de Rodrigo Moya existen pocas fotografías de aquel Fidel Castro que embelesaba con su discurso a multitudes y quien fuera figura clave para la Revolución Cubana, en comparación con Alberto Korda, quien trabajó como fotógrafo personal de Fidel Castro y de la Revolución, además, es recordado por su famosa fotografía *El Guerrillero Heroico* del Che Guevara. No obstante, existieron otros momentos en los que Rodrigo Moya pudo captar la esencia de lo acontecido, en particular la marcha de apoyo en contra de la Invasión de Playa Girón o Bahía de Cochinos, en abril de 1961. En este contexto, Rodrigo Moya recuerda en uno de sus escritos, lo siguiente:

> En ese tiempo vivía uno de mis esporádicos alejamientos de la fotografía de prensa, y ese día pospuse mi trabajo en una dirección del Instituto Nacional de Antropología e Historia, de fotografiar santos o fachadas virreinales, para estar presente en la confluencia de Reforma y Bucareli, a la sombra de El Caballito de Tolsá. Acudí como manifestante y no como representante de periódico o revista alguna, pero busqué el punto de reunión de los colegas de prensa. […] Diversos comités de voluntarios convocaban y aceptaban inscripciones para ir a combatir a Cuba, como si no existiera de por medio el Caribe, y el gobierno de Adolfo López Mateos. […] Conforme la columna avanzaba por avenida Juárez, […] corrió la voz de que el general Lázaro Cárdenas se sumaría en algún punto a la vanguardia y haría un discurso. Esto insufló más ánimo a la marcha, de manera que llegó casi intacta al Zócalo.
>
> Ya noche y a un lado del edificio del desaparecido Departamento del Distrito Federal, resonaban consignas y cánticos. Un auto fue subido a la plataforma de la plaza. […] Como surgido milagrosamente de la noche, apareció el general trepado en el techo del automóvil. Un apagón dejó la plancha del Zócalo en una oscuridad casi total. […] Apareció un micrófono que alguien sostenía para que se escuchara la voz del general. Tomé las dos placas finales de mi último rollo de 35 mm con una luz imposible. De pronto se encendieron fogatas alrededor. […] Los destellos del fuego confirieron a la escena una atmósfera casi ritual, mágica. Así capturé, con la rojiza iluminación de

[49] Mónica, Mateos Vega, "Rodrigo Moya documentó 'la alegría de la utopía en Cuba' hace 45 años", en: *La Jornada Virtual* [en línea], secc. cultura. México, martes 31 de marzo, 2009.
< https://www.jornada.com.mx/2009/03/31/cultura/a05n1cul> [consulta: 18 de septiembre, 2018].

> aquellos fuegos improvisados, ese instante memorable de la política y la historia mexicanas, cuando la agresión contra un país hermano era una agresión contra todos. [50]

En suma, el expresidente Lázaro Cárdenas se paró sobre el techo de un vehículo en el Zócalo para pronunciar un discurso al término de una marcha en solidaridad con Cuba. Esto nos indica que algunos de los mexicanos como el expresidente, tuvieron una postura fraterna frente a los conflictos con los cubanos, asimismo, el entorno en el que Moya relata una de sus separaciones de la fotografía y cómo pudo captar esa escena representativa de la marcha.

[50] Rodrigo, Moya, "La agresión de un país hermano era una afrenta para todos", en "Playa Girón 50. Cárdenas y el México solidario", supl. especial de *La Jornada Virtual* [en línea]. México, 9 de mayo, 2011. <https://www.jornada.com.mx/2011/05/10/moya.html>. [consulta: 4 de octubre, 2018].

***Lázaro Cárdenas del Río en la manifestación apoyando a Cuba,* 1961. Tomada de: Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.**

El expresidente Lázaro Cárdenas parado sobre un toldo de un automóvil, en medio del zócalo, pronunciando un discurso en apoyo a Cuba, en 1961.

No podemos dejar atrás a otro importante personaje, el Dr. Ernesto Guevara de la Serna, mejor conocido como *el Che* Guevara o simplemente *el Che*, combatiente revolucionario e ideólogo de la insurrección cubana, a quien Moya conoció en persona y de quien tiene gratos recuerdos no sólo en su memoria, sino también en sus archivos fotográficos, como expresa en uno de sus *encromes* dedicado al *Che*: "Tres meses después de aquellas fotos logradas con la poca película que llevaba, […] desde finales de 1964 hasta su muerte, el *Che* se convertiría en el enigma más perseguido por la prensa internacional, en la presa más codiciada por los servicios criminales de Estados Unidos, y en un héroe para los hombres y mujeres rebeldes de todo el mundo."[51] Las fotografías fueron pensadas para la realización de un libro, ya que en 1964 Rodrigo Moya junto con el periodista Froylán Manjarrez y el caricaturista Eduardo del Río, *Rius*, viajaron a la ciudad de La Habana como invitados del gobierno para asistir al XI Aniversario del Asalto al Cuartel Moncada. El propósito era que el ejemplar incluyera las tres visiones, "Manjarrez a cargo de textos breves, ágiles, incisivos y amenos como todo lo que escribía; *Rius*, ni qué decirlo, a cargo de una visión con caricaturas y montajes gráficos, y yo, como fotógrafo, a cargo de una mirada documental que encajaría fotografías a contrapunto con textos y caricaturas".[52] Los tres personajes vieron, y tuvieron, la intención de conocer la Cuba posrevolucionaria y los avances que se habían logrado hasta ese momento, no obstante, la obra nunca pudo salir a la luz pues el editor había fallecido de un ataque al corazón[53], sin embargo, algunas de las fotos se publicaron años después y funcionaron como apoyo a la exposición de Rodrigo

[51] *loc. cit.* Rodrigo, Moya, *Encrome* – "Dos horas con el Che Guevara hace cuarenta años", p. 20.
[52] Moya, Rodrigo, "Aquella Cuba unánime", en *La Jornada Virtual* [en línea]. México, 26 de julio, 2007. < https://www.jornada.com.mx/2007/07/26/index.php?section=cultura&article=a03a1cul>. [consulta: 28 de diciembre, 2018].
[53] "Mony de Swaan, un maduro judío holandés que había luchado contra los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, que seguía apegado a sus filias izquierdistas a pesar de su fortuna, y que como próspero empresario se había atrevido a desoír las consignas imperiales del bloqueo y le vendía alimentos a Cuba." *Ídem.*

Moya referente a Cuba y las caricaturas de *Rius* dieron origen a su conocido libro *Cuba para principiantes*.[54] También en 1987, Rodrigo Moya decidió apoyar la Revolución Sandinista de Nicaragua publicando un libro titulado *Che*, donde las fotos previas tomas a este personaje estuvieron editadas por el diseñador Rafael López Castro y el prólogo de Carlos Monsiváis, quien escribió el siguiente fragmento:

> En 1964, Rodrigo Moya tuvo oportunidad de fotografiar en una sesión prolongada al comandante y ministro de la Revolución cubana Ernesto Che Guevara, ya entonces realidad poderosa que de manera inevitable adquiriría las proporciones de leyenda. En las fotos de Rodrigo, el Che se muestra afable, el estadista y el guerrillero y el ideólogo en su hora de interés sonriente, al servicio de sus interlocutores verbales y gráficos. No es el Che de las batallas, las asambleas populares, las recapitulaciones críticas, los encuentros internacionales. Es el Che por así decirlo *cotidiano*, el combatiente encargado esta vez de la defensa institucional de un país en medio del acoso norteamericano.
>
> Las imágenes son excepcionales porque la gran calidad técnica de Moya se concentra en la observación desprejuiciada de la personalidad que contiene y trasciende al personaje.
>
> Carlos Monsiváis [55]

Podemos observar todo el fulgor provocado por la Revolución Cubana plasmado tanto en las caricaturas de *Rius*, como en las fotografías y textos de Moya, el corte socialista se vio reflejado en sus respectivos trabajos, evidentemente, *el Che* Guevara fue la figura modelo para su realización y reproducción.

MÉXICO EN *CLOSE-UP*

En el caso particular de México, no existió como tal un golpe de Estado (como en varios países latinoamericanos), en cambio, prevaleció una dominación hegemónica en el poder

[54] Eduardo del Río, *Cuba para principiantes*, México, n. e., 1966. 158 pp.
[55] Patricia, Gola, *op. cit*. p. 91.

político por parte del Partido Revolucionario Institucional (PRI),[56] por consiguiente, todo este panorama repercutió en muchos ámbitos, para este asunto, la fotografía y los medios de comunicación fueron de suma importancia. En el caso del exmandatario Lázaro Cárdenas del Río (1934 – 1940), entre sus logros a destacar se encuentran: el asilo a refugiados españoles que huyeron del régimen franquista y la implementación de la alfabetización a los sectores más desprotegidos, entre otros. Con ello, se desarrollaron nuevas formas de comunicación, principalmente para la prensa. A lo largo de este proceso se creó por decreto presidencial, la *Productora e Importadora de Papel S.A.* (PIPSA, por sus siglas) en agosto de 1935, dado que la principal fábrica de papel periódico, la Compañía San Rafael, monopolizaba el mercado y la demanda de papel no pudo ser cubierta, por lo que se buscó que las empresas papeleras extranjeras intervinieran, sin embargo, los altos costos obligaron a los editores a pedir al gobierno la fijación de precios oficiales. De esta manera, el gobierno y su empresa tenían cierto control sobre los medios impresos, lo que se hablaba en ellos y el imprimir en papel de baja o alta calidad de acuerdo con los intereses en turno.[57]

FOTOPERIODISMO Y FOTODOCUMENTALISMO EN 35MM

Entre los años 50 y 60 del siglo XX, México y América Latina pasaban por una época de muchas circunstancias conflictivas de tipo social, político y económico a nivel regional, por lo que la prensa fue el medio perfecto para difundir y desaprobar las protestas que originaban los disconformes.

[56] *Cfr*. Lorenzo, Meyer, "Andamios presidenciales: el todo y sus partes", en *Nexos*, núm. 60. México, diciembre, 1982, pp. 31-37.
[57] *Cfr.* Armando, Zacarías, "El papel del papel de PIPSA en los medios mexicanos de comunicación", en *Comunicación y Sociedad*, núm. 25-26. México, Universidad de Guadalajara, septiembre-abril, 1996, pp. 73-88.

> La historia de la fotografía de prensa en México está ligada al desarrollo de la industria periodística. Tras el periodo revolucionario, en las primeras décadas, los reporteros gráficos que vendían sus imágenes a la agencia de los Hermanos Casasola, fundada en 1911, se encargaron de documentar la creación del Estado moderno con sus instituciones políticas y sociales, además de las traiciones entre los diversos grupos que detentaban el poder político. Al igual que la llamada paz porfiriana exigió en su momento la adhesión incondicional de los medios de información, el Estado revolucionario pronto demandó lo mismo. La prensa industrial se plegó a las demandas de los gobiernos en turno y la disidencia sólo se podía observar en las publicaciones marginales.[58]

Muchas de las imágenes dependían de la temática editorial y espacios de edición, pero también de la censura. Sin embargo, las imágenes fueron ganando terreno en el entorno divulgativo, especialmente en las revistas ilustradas. Evidentemente, los avances tecnológicos influyeron en estos espacios, pues las fotografías actualmente se propagan en otros soportes no impresos que exigen nuevos retos, nuevas formas de ver, otras maneras de circulación e incluso nuevos modos de dominación, de ahí que se deban crear herramientas innovadoras para el estudio y análisis de las fotografías digitales pues una limitante que tienen es lo efímero. En todo caso, posiblemente la interdisciplina nos pueda ayudar a esta metodología en la era digital, sin embargo, eso lo percibiremos conforme haya estudios o intereses al respecto.

En este sentido, es importante abordar la diferencia entre fotoperiodismo y fotodocumentalismo, aunque parecieran conceptos iguales tienen una delgada línea que los distingue, principalmente por la labor del fotógrafo. Por un lado, la fotografía de prensa exige la cobertura de algún evento importante considerado por la editorial, sobre todo por los medios de comunicación, donde se paga por fotografiarlo y los materiales que salen a

[58] Arturo, Ávila Cano, *Historia del Fotoperiodismo en México* [en línea] <http://elfotoperiodismo.blogspot.com/2012/05/historia-del-fotoperiodismo-en-mexico.html>. [consulta: 25 de septiembre, 2019].

luz pública pertenecen al medio con la respectiva autoría del fotógrafo. Por otro lado, el fotodocumentalismo puede caracterizarse por un fotógrafo *free lance* (aunque no necesariamente en todos los casos) donde él mismo elige el tema, es dueño de sus negativos y puede hacer con ellos lo que mejor le parezca, no depende de un medio, sino que vende su material al que mejor le pague o al que decida donarlo. La esencial diferencia entre estos dos conceptos radica en los orígenes, la utilización, los intereses e intenciones del fotógrafo con respecto de la toma.[59]

Varios fotógrafos, incluido Rodrigo Moya, se movían en ambos espacios y algunos otros se adherían exclusivamente a uno de ellos, en especial por los beneficios que podían recibir del mismo Estado, de una élite, de un grupo o partido político y de personas que podían y sabían cómo comprar a los periodistas y fotógrafos, inclusive a todo el medio informativo.[60]

La misma censura sucedió con las fotografías de Moya, quien marcó su mirada y pensamiento crítico respecto a este contexto, al ser fiel a sus principios y utilizar lo que llamaría su "doble cámara" para dicho efecto: una para cumplir rigurosamente la orden de trabajo y la otra para registrar lo que le interesaba, tal como menciona en el *encrome*:

---

[59] *Cfr*. Rebeca, Monroy N., *Con el deseo en la piel*, 1.ª ed. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017. [En línea]. Disponible en: https://casadelibrosabiertos.uam.mx/gpd-con-el-deseo-en-la-piel.html [consulta: 27 de diciembre, 2020].

[60] La agencia fotográfica "Magnum Photos" fue un paradigma para el fotoperiodismo y la forma en cómo se fotografiaba el mundo. Se creó en Nueva York en 1947 por un grupo de fotógrafos de diversas nacionalidades: Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger y William Vandivert; cada uno de ellos asumió la coordinación de un continente para introducir una independencia y autonomía sobre los temas a tratar, además de los derechos de autor *versus* las grandes empresas periodísticas. Creían que cada fotógrafo debía tener su propio punto de vista y que el editor de publicación no debía controlar o censurar su mirada. Su influencia ha permeado tanto a fotógrafos como a revistas, incluso hasta nuestros días. Actualmente, cubre la información en todo el mundo, su base tiene más de un millón de imágenes y cuenta con sedes en Nueva York, Londres, Tokio y París. *Cfr*. Magnum Photos, [en línea] https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/ [consulta: 28 de septiembre, 2019].

> Desde que me inicié en el periodismo entendí que los temas que atraían mi sensibilidad no tendrían cabida en los periódicos para los cuales trabajaba. Por un lado, estaban las órdenes de trabajo y, por el otro, un mundo contradictorio que iba descubriendo en mí ambular de reportero: vivienda infrahumana, miseria, niños abandonados y sin escuela, marginación, violencia social, explosión demográfica, descontento por doquier. Creo que poco después de iniciado mi trabajo acepté que tenía dos cámaras en la mente: una para cumplir la información de mi patrón en turno, y otra para captar lo que empezaba a entender con la claridad y profundidad que instruye la realidad y una conciencia rebelde.
>
> Rodrigo Moya[61]

HIPERFOCAL

El ánimo de crear una edición sin censura y que permitiera esa apertura de pensamiento, se vio opacada por los mismos gobernantes, los editores y los fotógrafos que se manejaron en el ámbito político con lucros. La imagen adquirió una gran relevancia, sin embargo, la televisión comenzó con gran auge para convertirse en la gran mediática nacional e internacional, fue entonces el declive fotográfico en las publicaciones y su financiamiento estatal, los sobornos o lo que se conoce comúnmente como “el chayote” o “el embute”, mantenían el control de la prensa y posteriormente de los medios televisivos.

Por otro lado, las revistas semanales o ilustradas fueron las que principalmente privilegiaron a la imagen o fotografía desde una gran diversidad de temáticas, pasando por los personajes del medio artístico, intelectual, político y social y creando ciertos estímulos visuales, no obstante, este impulso iconográfico se vio anulado en su contenido por los pies de foto y los textos que le acompañaban, pues se les quitaba todo el sentido a las fotografías

[61] Patricia, Gola *op. cit*. p. 26.

que llegaron a publicarse y pocos fotógrafos[62] se mantuvieron en la línea de resistencia a pesar de que varios de sus trabajos no fueran exhibidos, pero sí conservados de manera documental. [63] Rodrigo Moya escribe al respecto de esta situación:

> La gran prensa, el medio natural para la difusión de la foto realista, fue un desierto de imágenes documentales de calidad. En el periodismo permanecieron los fotógrafos-operarios, los que todo tomaban y nada veían. […] 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. [64]

Por lo que plasma Moya, las fotografías podían tener una intensión distinta a los textos con los que se acompañaban, o bien, no tener ninguna expectación y no plasmar lo que se podía considerar relevante al momento del disparo y aun así la letra funcionaba como guía para darle sentido a la imagen. También Moya puso en perspectiva reportajes o artículos donde la delicadeza visual es muy llamativa y que deja una reflexión en el pensamiento. Parte de dichos reportajes fueron hechos en lo que se consideraba la periferia de la ciudad, cuando apenas iba en crecimiento la mancha urbana, los servicios básicos y la población de la ciudad en su conjunto.[65]

Un caso particular fue la fundación de la revista *Siempre!*[66], de los hermanos Pagés Llergo, la causa fue una fotografía donde apareció la hija del expresidente Miguel Alemán, su esposo y una vedette francesa completamente desnuda. Al observar esta imagen, las

---

[62] Entre los que destacan, Nacho López, Héctor García, Enrique Bordes Mangel y, por supuesto, Rodrigo Moya.
[63] *Cfr*. Rebeca, Monroy N., *op. cit*. p. 27-33.
[64] *Op. Cit*. Rodrigo, Moya, "El callejón sin salida de los sesenta", número 5-6.
[65] *Vid*. *op. Cit*. Rodrigo, Moya, *Archivo Fotográfico Rodrigo Moya*- Reportajes.
[66] José Pagés funda la revista *Siempre!* en 1953, al lado de personalidades como Vicente Lombardo Toledano, Antonio Rodríguez, entre otros. *Cfr*. John, Mraz *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, INAH, México, 1999.

expresiones de los personajes delatan el porqué de la censura, no solamente por el desnudo sino por lo que representaba ser parte de la élite política mexicana.

En la fotografía: al fondo, Beatriz Alemán (hija del expresidente Miguel Alemán), en medio, su esposo Carlos Girón y en primer plano, la bailarina Simone Claris. Tomada de: Revista *Siempre!*[67]

[67] *Vid*. Revista Siempre! [en línea] < http://www.siempre.mx/historia/historia.html> [consulta: 02 de diciembre, 2019].

No obstante, muchos de los fotógrafos y editores se sintieron vulnerados por la situación en la que se encontraban por temor a las represalias por parte del gobierno, pues la censura les enseñó a callar. Tal y como describe Moya, "el virus de una paranoia contra informativa cundió en diarios y revistas. Los fotógrafos contagiados al igual que reporteros y articulistas de ese pavor a causar la más ligera molestia a quienes mantenían el aparato periodístico mediante publicidad y prebendas, pronto aprendieron lo que no se podía fotografiar."[68]

PASOS DE LUZ

Las publicaciones semanales con mayor relevancia en la trayectoria de Rodrigo Moya (*Impacto, Siempre! y Sucesos para todos*) marcaron pauta de los acontecimientos en América Latina y México, especialmente porque ahí, en ese punto, sus fotografías se mostraron ante el mundo.[69] Asimismo, algunos de sus negativos se "perdieron", no se publicaron, pasaron a manos equivocadas o fueron destruidos y, a pesar de que algunos textos ajenos lograron cambiar el sentido de la imagen o se les colocara con un pie de foto diferente, Moya abogaba por un pluralismo ideológico versus la monotonía despolitizada que regularmente se veía en las impresiones, pues así lo comenta:

> Durante mi trabajo en *Impacto*, y después en *Sucesos*, frecuenté las mesas de formación para defender esta o aquella imagen. Con la complicidad de algunos formadores evité barbaridades de edición con mis fotos, pero también tuve desencantos al ver cómo algunas de ellas eran desechadas. Muchas de esas fotos no regresaron nunca a mis manos, pero otras muchas sí, y son las que conforman el archivo laberíntico de aquellos trabajos que hoy busco descifrar y reconstruir.[70]

---

[68] *Op. Cit*. Rodrigo, Moya, "El callejón sin salida de los sesenta", número 1.
[69] *Cfr.* Alberto del Castillo, Troncoso, *Rodrigo Moya. Una mirada documental*, México, La Jornada, Ediciones El Milagro, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, FONCA, 2011.
[70] *Ibidem*, "El callejón sin salida de los sesenta", número 6-8.

A finales de 1950, emanaron diversos movimientos sociales que aún en nuestros días tienen eco, paros y manifestaciones fueron los esenciales, pocas imágenes salieron publicadas en la revista *Impacto*, algunas otras fueron difundidas en las revistas, panfletos, trípticos y propaganda de los disidentes, esto gracias a la donación que Rodrigo Moya hizo hacia esos grupos.[71]

[71] *Ídem*.

Camión incendiado frente al Monumento a la Revolución, 1960. Tomada de: Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.

Estrago de las manifestaciones del Movimiento Revolucionario del Magisterio en 1960.

Para 1968, los reflectores estuvieron enfocados en las movilizaciones estudiantiles, pugnas sociales que trajeron repercusiones políticas, especialmente en la Ciudad de México donde se celebraron los Juegos Olímpicos. Los meses previos a esta conmemoración fueron de gran intensidad en cuanto a las marchas, maestros, estudiantes, rectores, entre otros, se dieron cita para exigir el respeto a la autonomía, la liberación de los presos políticos, un alto a la represión y al autoritarismo gubernamental; convirtiéndose en un gran movimiento social y en donde se formaría el Consejo Nacional de Huelga (CNH). El ambiente social ya era tenso y para el 2 de octubre se convocó a una movilización en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Sin embargo, el enfrentamiento entre los militares y los estudiantes fue un suceso que terminó en matanzas e injustas represiones, cancelando las esperanzas de un mejor futuro. Algunos medios nacionales centraron su vista en este acontecimiento, pero la mayoría fue callada por el gobierno, documentos y fotografías fueron enterrados o archivados en el olvido gubernamental; se buscaba dar al espectador, al exterior, una buena imagen del momento. Asimismo, los medios internacionales adquirieron una gran importancia para que se visibilizara ese sangriento octubre lleno de contrastes, poniendo a prueba lo que el gobierno era capaz de hacer.[72]

Dicho año fue el punto de quiebre para la paulatina retirada de Rodrigo Moya de la fotografía; diversos motivos lo orillaron a tomar esa decisión, pero fue uno en especial el

[72] Si en 1968 no hubieran estado cerca los Juegos Olímpicos, y no hubiera visitado al país numerosa prensa extranjera durante esos días, ese año habría sido tan oscuro como lo fue la guerra sucia. Así, de ese tamaño estaban los medios en esa época. No fueron los medios locales los que abren una ventana para entender el 68, son los medios extranjeros… y no hubo de otra, ya se había ventilado: cuando estaba ocurriendo algo en casa había muchos medios extranjeros. No era la prensa local. La prensa local lo da a conocer y luego se vuelve una gran cortina de humo, no hay continuidad en las investigaciones. Es lo mismo que sucedió en los años de la guerra sucia. Apenas estamos conociendo los efectos que ese silencio tuvo con el registro de lo que pasaba en las montañas del estado de Guerrero, Guadalajara, Monterrey, Puebla, Chiapas, Ciudad de México […].
Vid. Jacinto, Rodríguez Munguía, "Prensa y poder político en México: Una historia incómoda", en: *El Cotidiano*, 2009, p. 48 [en línea] Disponible en: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32512741008 [consulta: 26 de junio, 2020].

que lo apartó de ella. Adriana Malvido recupera parte de las explicaciones que Moya dio acerca de esta decisión:

> En realidad, la dejé por razones ajenas a la vocación: el hambre. Si aún hoy es muy mal pagada, la foto de entonces era un subproducto de segundo orden y los reporteros gráficos tenían sueldos miserables. El fotógrafo se emparejaba con los embutes y yo nunca le entré a eso, me chocaba.
>
> Moya comenzó a volverse 'un fotógrafo excéntrico'. ¿Por qué? Porque estaba fuera del centro de gravedad, del eje del periodismo.
>
> El embute para mí, era inaceptable. Excéntrico porque tomaba las fotos con extremo cuidado, revelaba midiendo tiempo y temperatura, ejercía las enseñanzas de Angulo y de Nacho López; admiraba a Salas Portugal, Walter Reuter, Antonio Reynoso, Lola y Manuel Álvarez Bravo… Era como fijarse una ruta en el medio equivocado. Empecé a frustrarme.[73]

Ergo, la fotografía tomó un lugar secundario para Moya, no obstante, su ideología y creatividad siguieron floreciendo en años posteriores a su retiro.

Tal como Acosta N. Anasella y otros autores han explicado, los momentos o los instantes en los que estuvo presente Rodrigo Moya fueron cruciales tanto para la historia latinoamericana, como para él mismo, pues se movió entre dos senderos; el ser un fotógrafo de prensa con las exigencias del medio para el cual trabajó, y el ser un artista de la lente, actividad esencialmente de gusto y libre elección.

> En un instante se pueden acumular todas las proezas del hombre. Toda una vida se encierra en el instante, milimétrico suspiro si se cuenta en años luz, única medida posible en el universo de la fotografía.
>
> En el fotoperiodismo, el instante es una palabra de peso completo, y se sintetiza en el estar frente a una escena determinada y disparar. No hay tiempo para planear una composición, encontrar la mejor perspectiva o el sitio donde la luz sea más conveniente; sin embargo; la audacia y la inteligencia del fotorreportero culmina en encuadres

[73] Adriana, Malvido, *op. cit.* p. 14.

> perfectos, con personajes y/o situaciones que se convierten en símbolos del quehacer político, cultural y social.
>
> Aquí están las imágenes a plenitud, sin la cuchilla del editor […], un nuevo espacio para la eternidad del instante, que sólo existe cuando se escribe con luz.[74]

Sin embargo, Rodrigo Moya no solamente escribió con luz, también con tinta, textos a partir de sus recuerdos como fotógrafo, de su mirada o perspectiva del momento que estuvo presente, así como la parte crítica y autocrítica a su labor y a las circunstancias.

Capítulo III. ESCRIBIR CON LA MIRADA

El ENCROME

EN – CRO – ME: Ensayo, Crónica y Memoria. Acróstico compuesto por el fotógrafo Rodrigo Moya donde retoma particularidades del ensayo, la crónica y la memoria.[75] La articulación entre los elementos mencionados, así como algunas de las imágenes, forman lo que nombraría *encrome*, hito importante principalmente ligado a lo acontecido en la historia vivida de Moya, donde expone su interés por el fluir de la vida, el quehacer del día a día de las personas relacionadas en ciertos contextos, las especulaciones sobre su oficio, testimonios y reflexiones a partir de sensaciones y sentimientos logrados. Como el mismo fotógrafo apunta, "un tenue 'para siempre' relativo y engañoso, pero significativo, que es lo que construye la esencia fotográfica: un diálogo eterno entre el tiempo acaecido, el fotógrafo efímero, y un espectador siempre cambiante."[76] Así pues, Rodrigo Moya y sus *encromes* dan muestra de ello, como documento histórico, creativo, cultural y coyuntural.

---

[74] Anasella, Acosta N., *Expo fotoperiodismo 2005*, Secretaría de Cultura, 2006, México, p. 9.
[75] Patricia, Gola, *op. cit*. p. 19.
[76] Rodrigo, Moya, "El fotógrafo efímero", en *Encromes*, manuscrito inédito, mayo, 2000, Archivo Fotográfico Rodrigo Moya [DVD].

No se puede aislar el *encrome* de Rodrigo Moya, ni viceversa, por tanto, es su visión o mirada particular del mundo variable y desigual en el que "detalla el desencanto: la corrupción del medio, la censura, el control de la Secretaría de Gobernación sobre los medios impresos, el descuido de los editores en la publicación y el manejo de los materiales, los salarios miserables…"[77], entre otros matices concebidos por el fotógrafo.

El *encrome* no será un trabajo unitario, por el contrario, son diversos ejemplares (algunos de ellos inéditos) y que muestran parte de su trabajo, de su vida y de las contradicciones históricas que vivió. Para entender este "galimatías" es necesario distinguir las partes que componen ese todo llamado *encrome* y puntualmente veremos los géneros de los elementos que lo caracterizan o como bien apuntaba Tzvetan Todorov, "un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas".[78]

EL ENSAYO

Mucho se ha discutido acerca del ensayo y las formas expresivas que lo caracterizan, porque generalmente es un texto libre, es decir, con una gran apertura temática y con libertad compositiva, vinculado al discurso, a la crónica y a lo periodístico; que no necesariamente se categorizaría o encasillaría en cualquiera de éstas. Michel de Montaigne, considerado el creador del género literario *essays* o ensayo, lo ponderó como algo en construcción, no terminado, lo tentativo que habla a partir de la experiencia personal, de lo subjetivo del momento y del "retrato de sí mismo" en la realidad o a partir de ella.

[77] Adriana, Malvido, *op. cit.* p. 14.
[78] *Cfr*. Tzvetan, Todorov, "El origen de los géneros", en: *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, 2010, Indiana, p. 6.

A pesar de esa apertura temática no se puede abarcar un todo, se focaliza algún interés, se reflexiona, se emite una crítica o un juicio y a partir de ahí, se llega a una conclusión personal donde el límite es lo ajeno. El ensayo es el encuentro con la propia experiencia, con la propia perspectiva, creando un vaivén con el otro, es decir, un análisis desde el autor y su visión proporcionada hacia el lector. La hermenéutica y lo estético son puntos fundamentales (no exclusivos) en el ensayo para su entendimiento y no necesariamente requiere una especialización para su lectura o las diferentes dimensiones que surjan desde él. "En términos kantianos se diría que hay un libre juego entre la imaginación y el entendimiento, entre la plasmación de un algo inmediato pre reflexivo y lo subjetivo universal"[79]. Por tanto, el ensayo es ese diálogo con el autor que destaca cosas del mundo aun cuando el tema sea muy personal o en palabras de Eduardo Nicol, "hay que lograr que lo concreto no se pierda nunca de vista, no salga de la escena, y sea aquello que, por su vivacidad, mantenga tensa la atención del lector. Pero las ideas generales son como el telón de fondo sobre el cual lo concreto adquiere una presencia más relevante aún. La enseñanza que depara esa relación de lo particular a lo general acentúa todavía el interés que lo concreto pudiera ofrecer aisladamente."[80] La propia dinámica del ensayo permite ser un puente entre el "yo" (subjetivo) y la experiencia en un contexto u horizonte concreto.

Por otro lado, dentro del ámbito fotográfico se le llama ensayo fotográfico o foto ensayo a una serie de imágenes con un hilo conductor visual que cuenta algún tipo de historia. Es un género tanto fotográfico como literario, esencialmente libre, todo queda en manos del autor quien representa su punto de vista personal y estilo propio sobre un tema en particular. En

[79] Norma, Garza Saldívar, "El ensayo como una poética del pensamiento: Entrevista con Liliana Weinberg", en: *Andamios*, México, vol. 4, n. 7, dic. 2007, p. 280.
[80] Eduardo, Nicol, "Ensayo sobre el ensayo", en: *El problema de la filosofía hispánica*, Tecnos, 1961, Madrid, p. 16.

este caso, el fotógrafo es el ensayista y mediador entre la realidad que observa, donde produce una idea, alguna noción o un conocimiento del mundo que vive, de aquel entorno que tiene un cierto sentido diferente o específico y el espectador que mira las fotografías pudiendo comprender la visión del otro o similitud de sí mismo.

Eugene Smith fue el primer fotógrafo en acuñar el término foto ensayo (*photo essay*) durante su estancia en Japón entre 1971 y 1975. Lo ubica como un trabajo autónomo, proponiendo una observación participante, con libertad creativa, emocional, reflexiva y con conciencia en la estructura del relato visual. El núcleo de ensayo es la perspectiva personal del fotógrafo ante lo fotografiado, abriendo espacios de análisis y de debate; aunque los canales de difusión ensayística no sean tan masivos como en el periodismo, la síntesis de su discurso nos logra transmitir un orden de ideas. Uno de los mayores representantes de los llamados foto – ensayos fue el fotógrafo mexicano Nacho López,[81] quien conoció a Rodrigo Moya y con quien compartiría el oficio fotográfico.

LA CRÓNICA

La crónica es un género difícil de definir con precisión pues oscila entre lo periodístico y la literatura, es aliada de la historia y tiene cierto parentesco con el ensayo. Diversos autores, como Juan Villoro, la han colocado como un híbrido y enfatizan en su forma:

> Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva – el mecanismo de las emociones –, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos;

[81] Ignacio López Bocanegra, mejor conocido como "Nacho López", figura importante en el mundo de la imagen; cineasta y fotoperiodista del siglo XX quien trabajó para diversas revistas como: *Así, Pulso, Rotofoto, Mañana, hoy y siempre*; y publicaciones internacionales como la revista *Time*, en donde difundió su material fotográfico sobre el derrocamiento del presidente de Venezuela Rómulo Gallegos, en 1948. También, parte de su acervo fotográfico está resguardado por el INAH en la Fototeca Nacional. *Cfr.* John, Mraz *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, INAH, 1999, México.

> del reportaje, los datos inmodificables; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser.[82]

Por su parte, Carlos Monsiváis la define como:

> La reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas; Toño Angulo Danieri menciona que es 'esa hija incestuosa de la historia y la literatura, que existe desde mucho antes que el periodismo' y Martín Caparrós alude a que 'es un intento siempre fracasado de atrapar el tiempo en que uno vive. Su fracaso es una garantía: permite intentarlo una y otra vez, y fracasar e intentarlo de nuevo, y otra vez.[83]

Las múltiples definiciones o conceptos de crónica son semejantes y nos dan una visión más clara de lo que es, sin embargo, una de las partes características de la crónica se distingue por tener un juego de palabras donde la ironía, la sátira, la provocación y la posible persuasión son funciones que logran diálogos más amenos con el lector para que este disfrute su lectura. Asimismo, la crónica, tiende a ser muy descriptiva con los objetos, cosas, lugares, sensaciones, olores, entre otras; desde luego, la postura personal, las opiniones, las emociones, las críticas, la propia ética del cronista, están infiltradas dentro del texto. "En cuanto a las maneras de reconocerla, la crónica suele ser una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales."[84]

---

[82] Juan, Villoro, *Safari accidental*, Planeta Booket, 2015, México, p. 14.
[83] Darío, Jaramillo A., *Antología de la crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, 2012, pp. 12-16.
[84] *Ibidem*, p. 17.

Por otra parte, la crónica fotográfica es la transmisión de imágenes sobre algún suceso, acontecimiento o hecho. La mirada juega un papel importante al ser el principal sentido dentro de la crónica fotográfica y la lógica narrativa contiene informaciones o afirmaciones basadas en la expectación y su historia se cuenta por medio de escenas; algo parecido a lo que sería una película o un filme donde el autor es quien dirige, muestra su punto de vista, y personaliza lo narrado. También es posible que tome su distancia con el objeto, es decir, ser o no ser un *insider* (infiltrado o que participa en la escena) o un *outsider* (ajeno o no participe en la escena).

LA MEMORIA

La memoria es la condensación de diferentes recuerdos que son traídos al presente, al momento actual, al ahora. Se centra en un periodo determinado de la vida, en un personaje, en alguna cosa, es decir, algo que capte la atención para ponerla en marcha. Por lo general, se narra o se describe en primera persona y se contextualiza para darle sentido histórico, además, la evocación de nostalgia o de algún sentimiento suele salir a flote durante la narración o reminiscencia. Asimismo, da una formación de identidad tanto individual como colectiva, pues "cualquier recuerdo, aunque sea muy personal, existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje, incluso con razonamientos e ideas, es decir, con la vida material y moral de las sociedades que hemos formado parte".[85]

Otro aspecto importante de la memoria es el tiempo, Paul Ricoeur nos da pauta y cita a Aristóteles, quien menciona: "la memoria es del tiempo. Todo cambio es destructor

[85] Johan, Méndez Reyes, *Memoria individual y memoria colectiva: Paul Ricoeur*, Ágora, año 11- n° 22-julio - diciembre – 2008, Venezuela, p. 126.

(*ekstatikón)* por naturaleza, y todo se genera y se destruye en el tiempo."[86] El tiempo vivido se fragmenta en recuerdos y también en testigos de la historia; ambos, tiempo y memoria, son el centro de permanencia, pero también del olvido, de aquello que ya no está presente en los recuerdos y es precisamente esa dualidad que contiene la memoria. Es importante señalar que la memoria no es solamente el "verter" recuerdos que siempre estarán ahí de forma total e intacta, sino que esa dualidad nos hace capaces de abstraer, diferenciar y seleccionar lo que queremos almacenar, dado que "el futuro no puede ser 'mutación' en el sentido literal del término. […] El tiempo histórico es irreversible, pero no discontinuo; precisamente por este acto ningún presente cancela el pasado, es la continuidad de una necesidad abierta, de una dialéctica histórica, capacidad de una constante renovación, de una *praxis* que revela una situación nueva."[87]

Por su parte, la fotografía es memoria por excelencia pues da cuenta exacta de cierta remembranza al verla, qué es lo que hay en ella, el contexto en el que fue producida, el por qué llegó a ser hecha de tal o cual manera. Al mirar a una o a un conjunto de fotografías es importante saber su historia, aunque no siempre sea posible conocerla. "Por lo general, cuanto mejor es la fotografía, más completo será el contexto que se le puede crear. Dicho contexto vuelve a situar esa fotografía en el tiempo, no en su propio tiempo original, pues eso es imposible, sino en el tiempo narrado. Este tiempo narrado se hace histórico cuando es asumido por la memoria y la acción social."[88] En este sentido, las imágenes son

---

[86]*Apud*. Paul, Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Universidad Autónoma de Madrid, 1999, Arrecife, España, p. 2.
[87] Mario, Magallón Anaya, *Dialéctica de la Filosofía Latinoamericana. Una Filosofía en la Historia*, UNAM -CCyDEL, 2008, México, pp. 186-187.
[88] John, Berger, *Mirar*, Gustavo Gili, 2001, Barcelona, p. 67.

simbólicas pues reconstruyen acontecimientos de otro tiempo, elementos de significación y han servido como una fuente documental de sucesos ocurridos. En palabras de John Berger:

> Las fotografías son reliquias del pasado, huellas de lo que ha sucedido. Si los vivos asumieran el pasado, si éste se convirtiera en una parte integrante del proceso mediante el cual las personas van creando su propia historia, todas las fotografías volverían a adquirir entonces un contexto vivo, continuarían existiendo en el tiempo, en lugar de ser momentos separados. Es posible que la fotografía sea la profecía de una memoria social y política todavía por alcanzar.[89]

Todas estas características son el precedente para acercarnos y entender los *encromes*, en consecuencia, al momento de estar leyéndolos se detonarán los puntos característicos mencionados.

LOS ENCROMES

En esta sección presentamos algunos *encromes* que son clave para comprender al fotógrafo Rodrigo Moya y todo el contenido descrito. Cabe destacar que ésta es la fase más desconocida del fotógrafo y además es la parte crítica de su propio trabajo, así como el punto álgido de esta investigación; aún falta camino por recorrer, no obstante, los *encromes* propuestos fueron seleccionados a partir de las publicaciones consultadas y el envío de uno de ellos vía correo por el mismo Moya, dado que son más de 200 ejemplares que se encuentran en el archivo físico en Cuernavaca, Morelos y a los que desafortunadamente no tuvimos acceso, debido a cuestiones personales y de comunicación con el autor.

[89] *Ibidem*, p. 62.

Éstos *encromes* representan la esencia de la tesis, que es la construcción de la obra y del personaje que representa el fotógrafo Rodrigo Moya, es decir, el proceso del cual se desprende y logra crear una obra analítica, dado que no todos los fotógrafos o artistas consiguen hacerlo, a partir del cruce de ideas, y que, al mismo tiempo, tienen cierta relevancia en el contexto histórico latinoamericano con sus diversos matices.

Los *encromes* fueron realizados por Rodrigo Moya en la década de los años noventa, 1999 para ser precisos, pero su creación se dio a partir de una lectura compuesta por José Antonio Rodríguez en la columna del periódico *El Financiero*, donde escribía sobre la crítica fotográfica. Sin embargo, éste no sería el único detonante, pues en 1995 en una caminata que Moya realizaba por una tienda de libros se encontró con un ejemplar de la revista *Luna-Córnea* editada por Centro de la Imagen, le llamó la atención no porque se tratara de un texto sobre fotografía sino porque la portada estaba ilustrada con una imagen muy similar a la que él había tomado años atrás. Compró, revisó el volumen y descubrió que la foto fue hecha por el fotógrafo Agustín Jiménez en 1931. A partir de ese momento, comenzó la magia, decidió adentrarse a su archivo para desempolvar la fotografía que le había conmovido, en el fondo, en ese acercamiento percibió su trabajo fotográfico con otros ojos, es decir, con una opinión a partir de experiencias. Tal como menciona Moya: "Descubrí mi propia máquina del tiempo. Junto a esos diabólicos siameses que son el olvido y el recuerdo, empecé a viajar hacia un pasado de emoción e idealismo en que miré la vida a través de una cámara […] Aprendí que la fotografía encierra en sí misma la relatividad inherente al tiempo y al espacio, y las contradicciones de la sociedad y el mundo

en que vivimos."[90] De ahí que la fotografía le haya movido la memoria y la razón a Rodrigo Moya.

Iniciamos con su manifiesto, aclarando que algunas partes de los textos se presentaron previamente en capítulos anteriores de esta investigación para enfatizar e ilustrar lo dicho.

EL CALLEJÓN SIN SALIDA DE LOS SESENTA[91]

1.- Los acontecimientos de 1958 a 1961 cerraron por tres décadas la posibilidad de un periodismo crítico, en las cuales la fotografía quedaría sometida a las directrices estatales más que nunca. Las pocas imágenes subversivas publicadas durante la huelga ferrocarrilera, el movimiento magisterial, las luchas estudiantiles contra el pulpo camionero y una larga cadena de síntomas rebeldes en la amodorrada sociedad mexicana, prendieron los focos rojos en la Secretaría de Gobernación. Los señores de la prensa se entregaron más que nunca, y ejercieron la autocensura, temerosos de alguna pifia que mereciera reconvenciones "desde arriba". Más papistas que el Papa, los directores–empresarios cuidaban el contenido de artículos y noticias, tanto como el efecto de una imagen de denuncia. El virus de una paranoia contra informativa cundió en diarios y revistas. Los fotógrafos, contagiados al igual que reporteros y articulistas de ese pavor a causar la más ligera molestia a quienes mantenían el aparato periodístico mediante publicidad y prebendas, pronto aprendieron lo que no se podía fotografiar.

2.- El instructivo de la correcta libertad de expresión fue asimilado por los que empezaron a ser llamados fotorreporteros o reporteros gráficos, aunque en su gran mayoría no eran verdaderos periodistas, sino operarios de aparatos ópticos y substancias químicas, requeridos por los medios para ilustrar los contenidos textuales. Estos fotógrafos cumplían sus órdenes de manera escueta y rápida, siempre con profesionalismo y a veces con gran eficiencia; como los reporteros, tenían sus "fuentes" de información más o menos definidas, y sus tareas eran registrar las actividades en secretarías de estado y otros organismos oficiales, o "cubrir" el espectáculo de las campañas seudodemocráticas para los puestos de elección popular, desde diputados hasta gobernadores. Consignaban como noticias la teatralidad del partido oficial, los informes anuales de gobernadores, o los cambios de estafeta en los poderes central o estatal. Las giras de trabajo del presidente de la república, o de los propios gobernadores en sus provincias, generaban abundante empleo para fotógrafos y gacetilleros. Este engranaje alimentaba decenas de periódicos y revistas y cientos de páginas diarias, sin referirnos a la televisión, que empezaba a

[90] Patricia, Gola, *op. cit*. pp. 41-44.
[91] Rodrigo, Moya, Cuernavaca, octubre de 2000. *Encrome* proporcionado directamente por el autor, vía electrónica [12 de mayo de 2017]. También es posible consultarlo en la obra previamente citada de Patricia Gola, pp. 75-82.

empujar fuerte en la escena del espectáculo mediático con sus camarógrafos armados de cámaras *Bollex Paillard* de 16 mm. Nadie imaginará que, gracias a las figuras icónicas de locutores y conductores, convertidos a la vuelta de pocos años en gurús de la opinión pública, la televisión sería la súper estrella del Gran Guiñol de la Información Nacional, capaz de mediatizar y estupidizar a las masas hasta abismos nunca imaginados. Así la necesidad del control noticioso por parte del estado mexicano mantenía una industria pesada para darle vida a un periodismo manipulado desde la editorial y los artículos "de fondo", hasta la imagen fotográfica, con todo y sus pies de foto.

3.- ¿Qué les esperaba a los fotógrafos de prensa, cuando redactores y columnistas apenas se atrevían a escribir críticas y denuncias sesgadas o crípticas; en que los blancos eran siempre funcionarios menores, gobernadores en desgracia o conflictos tan obvios y añejos que señalarlos no ponía en entredicho el avance democrático bajo la infalibilidad presidencial? A pesar de su veneración al poder y su escasa politización, los fotógrafos habían conseguido imágenes probatorias de un estado represor, y algunas de ellas se habían colado en páginas de diarios y revistas, así fuera con tramposos pies de grabado o textos que desvirtuaban su contundencia. Un sector del público lector es de suponer, podía ver y leer entre líneas y separar la veracidad de una fotografía, de la vaguedad contradictoria del texto adjunto. La foto de un maestro golpeado en el suelo por granaderos era irremediable como documento de denuncia, aunque los jefes de redacción agregaran textos que contradecían la imagen y resaltaban la intransigencia de los maestros, que abandonaban su función educativa por intereses personales. El mensaje estaba dado: el Estado debe de ser duro porque los maestros son extremistas; los huelguistas llevan el desorden y la inseguridad a las calles y abandonan a nuestros hijos, pero el buen gobierno restablece el orden, aunque para ello tengan que apalear y encarcelar a unos cuantos individuos.

4.- Desentrañar la falacia entre imágenes y textos contradictorios, es un problema del nivel de conciencia y educación política de cada lector. Creer o no un texto informativo depende del arraigo de prejuicios o convicciones personales, mientras que el mensaje de la imagen puede romper esas defensas de la inteligencia condicionada, y cambiar nuestro enfoque, aunque sólo sea por unos segundos de reflexión. La imagen tenía que ser desvirtuada mediante dos fórmulas: neutralizarla y minimizarla con complementos textuales, o, más drásticamente, no publicarla. La debilidad o ambigüedad de ciertas fotos sucumbía con la primera fórmula; otras, más fuertes, la superaban. Fueron éstas las imágenes que empezaron a desaparecer de noticias y reportajes. Los famosos "ensayos" fotográficos de Nacho López, que abrían una ruta a la fotografía social durante la primera mitad de los años cincuenta, dejaron de aparecer. Así como los redactores aprendieron a "no decir", que es lo mismo que callar, los fotógrafos aprendieron a no ver, que equivale a no pensar, a no fotografiar más allá de la orden de trabajo diaria. Las directrices editoriales eran cada vez más convencionales, y nula la posibilidad de reproducir en imágenes otras realidades ajenas al negocio periodístico. Los fotógrafos talentosos, entonces, emigraron de periódicos y revistas. Los documentalistas y los mejores fotorreporteros quedaron en un callejón sin salida, ganándose la vida —y no siempre— mediante contratos con instituciones de gobierno, foto comercial o el prestigio poco

remunerativo entre intelectuales y artistas. A veces se abría alguna puerta pasajera, pero la gran prensa, el medio natural para la difusión de la foto realista, fue un desierto de imágenes documentales de calidad. En el periodismo permanecieron los fotógrafo-operarios, los que todo tomaban y nada veían, los que recibían su sobre después de un acto político importante y cobraban en una o varias nóminas de gobierno; los que tenían credenciales de la Dirección Federal de Seguridad y recibían regalos de navidad; los que no se rebelaban cuando una imagen contundente era borrada por la indiferencia. Los mejores fotógrafos emigraron, o simplemente nunca pertenecieron a la nómina de medio periodístico alguno.

5.- En las primeras marchas del movimiento magisterial de 1958, las vanguardias partían del Monumento a la Revolución o el Hemiciclo Juárez, con grandes carteles y pancartas realizados por el *Taller de la Gráfica Popular* y otros artistas solidarios. Se cantaban consignas y corridos con letras superpuestas adaptadas a la lucha. Las columnas desfilaban por San Cosme, Avenida Juárez, Rosales y Bucareli; entraban hacia el Zócalo por 16 de septiembre y Madero y ocupaban áreas donde no pasaban desapercibidos. Los fotógrafos de prensa tomaban la foto de rigor del arranque, y regresaban a sus redacciones a entregarla para la breve noticia de mañana. Esas fotografías no solían publicarse, y si aparecían era con textos capciosos que deformaban el sentido de la imagen. Cada uno de aquellos movimientos tuvo su propia dinámica, y al llegar a un clímax de organización y unidad la represión era inevitable. Los fotógrafos entonces se aplicaban más, pero no para buscar fotos significantes, sino la foto espectacular de tono amarillista. De cualquier manera, estas fotos no aparecían, y sin duda esto contribuyó a que a la larga los chicos de la lente perdieran el interés en documentar aquellos hechos sociales con más visión política.

6.- Yo también aprendí desde aquellos años, a través de la toma de conciencia, la relatividad y la manipulación de la fotografía en el contexto informativo. 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 un lugar secundario, o mutilada y reducida hasta hacerle perder su sentido; o al revés: fotos de simple cubertura podían ser desplegadas a una página por los temibles emplanadores, como se llamaba a los formadores de planas cuando los diseñadores gráficos aún no se inventaban en México. Los fotógrafos no intervenían en el proceso editorial, en general porque así estaban acondicionados, pero además porque no les interesaba. La verdadera emoción del fotógrafo era esperar la aparición de su material, y ver en qué lugar había quedado y qué espacio le habían concedido los supremos del periódico. El fotógrafo tocaba bajo dos compases breves: fotografiar los sucesos solicitados, y entregar copias o negativos lo más pronto posible. Cualquier búsqueda de más era inútil y podía ser hasta mal interpretada. Durante mi trabajo en *Impacto*, y

después en *Sucesos*, frecuenté las mesas de formación para defender esta o aquella imagen. Con la complicidad de algunos formadores evité barbaridades de edición con mis fotos, pero también tuve desencantos al ver cómo algunas de ellas eran desechadas. Muchas de esas fotos no regresaron nunca a mis manos, pero otras muchas sí, y son las que conforman el archivo laberíntico de aquellos trabajos que hoy busco descifrar y reconstruir.

7.- En los acontecimientos de 1957-1958, tal vez para presionar y sacarle dinero a la Secretaría de Educación Pública (SEP) y a la ya desde entonces corrompida directiva del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación —SNTE—, contra el cual se levantó en huelga el magisterio del país, don Regino Hernández Llergo me publicó algunas imágenes con textos de alguien que, al menos, abría la interrogante sobre la justeza de la lucha magisterial. Fue un ábrete sésamo para mi trabajo con los maestros, que, ante la campaña adversa de los periódicos, desconfiaban lo mismo de los reporteros que de los fotógrafos. Desde la represión contra el movimiento ferrocarrilero y el Partido Comunista, corría la voz de que algunos de los fotógrafos que asistían a asambleas y manifestaciones, estaban al servicio de la Secretaría de Gobernación, y sus fotos servían para que la policía política armara sus ficheros de disidentes y agitadores. Así, reporteros de pluma o de cámara eran mal vistos y recibidos, y en ocasiones sacados con violencia de los recintos sindicales, como pude atestiguar. Esto ampliaba el vacío de la relación entre la prensa y los movimientos de masas. La prensa no publicaba, y cuando enviaba reporteros estos eran rechazados o apenas alcanzaban a tomar unas cuantas fotos para cubrir el expediente. Sólo cuando las marchas eran reprimidas y las calles se llenaban de granaderos que gaseaban y apaleaban, los fotógrafos aparecían a montones, pero siempre atrás de, o entre los policías. De todas formas, sus precauciones eran inútiles, pues en general sus imágenes ocupaban espacios insignificantes. Y sí era verdad, en cambio, que muchas de aquellas fotos tomadas en mítines, plantones y corretizas, iban a parar a los archivos de Gobernación, y de allí a los expedientes de la Policía Federal de Seguridad, y de allí a la Embajada de los Estados Unidos. Fue la forma elemental de varios fotógrafos para corresponder a las sinecuras de que gozaban. En lugar de meterse entre la gente y usar angulares, empezaron a usar los espectaculares lentes largos japoneses. Fue la decadencia del angular y la apoteosis del telefoto, que desde lejos permitía estar cerca de los sujetos y sus acciones, y fotografiar a prudente distancia rostro por rostro, en lugar de captar desde adentro el rostro polifacético de las muchedumbres indignadas.

8.- Lo poco que publicó *Impacto* favorable a los maestros antes de pasar la factura para cambiar de bando, bastó para darme entrada al centro del movimiento. Así reforcé mi fogueo como fotógrafo de acción y simpatizante de las causas sociales, iniciado con el movimiento estudiantil de 1958 y las rebeliones de los petroleros. Al igual que mis colegas de otras publicaciones, sabía que mis fotografías no serían publicadas. Pero no me importaba y yo sí cubría, emocionado y alerta, aquellas acciones, con trucos para eludir otras órdenes de trabajo o no acudir al periódico. A cambio de la indiferencia del director, ganaba elogios y estímulos de los colaboradores avanzados de la revista. Mis fotos iban de un lado a otro entre las organizaciones de estudiantes o maestros, que las desplegaban en sus asambleas y las utilizaban en sus panfletos o periodiquillos. Recuerdo

en particular una pequeña revista que hacían los maestros, escrita y coordinada del todo por el periodista Alberto Domingo, redactor en la revista *Siempre*. Él, como unos cuantos periodistas, ayudábamos a la causa del magisterio, que muy pronto sería aplastada con la detención y encarcelamiento de sus líderes. La revistita, creo recordar, se llamó *Arriba*, y circulaba ampliamente entre el magisterio disidente, que era la gran mayoría. Entre Domingo y yo logramos darle en sus escasas 24 o 32 páginas, la textura de un órgano informativo de lucha. Mi orgullo era ver las páginas del reportajillo central ocupado por mis fotos, casi en miniatura. El crédito a mi trabajo era la única y gran retribución.

9.- Mi salario en *Impacto* se esfumaba en papel fotográfico, película y substancias que no siempre podía escamotearle al laboratorio de la revista. Los usuarios de mis fotos las pagaban con elogios y camaradería. Algo similar me había sucedido con las bailarinas de la Academia Mexicana de la Danza de Bellas Artes, a las que fotografiaba sin tregua con hipótesis románticas, pero de las que sólo recibía besitos amistosos en la mejilla. Vivía soltero en un cuarto compartido de la colonia Roma, y los apremios económicos eran crónicos. Flotaba con eventuales trabajos comerciales en formato medio. Mi desencanto del periodismo fue total por la sumisa línea gobiernista de *Impacto* y la frecuente pérdida o maltrato de mis negativos. En 1958 deserté por primera vez durante un viaje al sureste, dejando en mi maleta por dos semanas el material que debía de haber enviado con los pilotos de Mexicana de Aviación, como se estilaba en aquellos tiempos con los materiales periodísticos urgentes. Tenía veintitrés años y regresé de Palenque con una intelectual italiana que más tarde sería mi esposa. Sin trabajo, sin casa, con pagos vencidos y un futuro incierto a la vista, la *Rolleiflex* era mi única arma para seguir adelante. Por fortuna, pocos meses después regresé a la revista, acogido por la fe que tenía don Regino en mis imágenes. Pero su semanario era cada vez peor, y yo un joven cada vez más insumiso y consciente ideológicamente. Perdí la esperanza de desarrollar mi trabajo en el periodismo, y de nueva cuenta lo abandoné en 1960. Salí de esa publicación en pleito con un tal Mario Sojo, gerente, a quien demandé en los tribunales del trabajo. Cuando gané el litigio me cubrió la indemnización con dinero, y con una hermosa amplificadora *Leitz Focomat IIc*, nuevecita, que he conservado como una escultura en algún rincón de mi casa. El callejón sin salida de los sesenta me sorprendió esperando una hija, con un emocionante contrato en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, muchas deudas, y un papel de militante fotógrafo en el Partido Comunista. 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.

Moya elabora un “abanico” de los disturbios que presenció, además de hacer una crítica, describe algunos de los movimientos sociales acontecidos en la Ciudad de México, la censura de la prensa por parte del gobierno, periodistas y editores, de los peones al servicio del mejor postor, las manipulaciones en los medios informativos, desde textos que no iban

acordes a la foto puesta en papel, la limitación de espacios y la poca o nula remuneración que recibían los fotógrafos, donde solamente los mencionaban para acreditar su labor, hasta la visión amarillista y sensacionalista de la prensa, asimismo, la reducción de espacios de debate y el auge de la televisión que iba ganando terreno entre los medios de difusión, todo esto, partiendo desde su testimonio y las peripecias por las que pasó en un momento sombrío de la prensa mexicana hasta su paulatino retiro.

Aunque los matices presentados por Moya hayan sido similares a los de otros fotoperiodistas, es decir, que posiblemente pasaron por las mismas situaciones, el punto de coincidencia fue la desmotivación en lo económico, lo laboral y lo anímico, por lo que se vieron obligados a tomar otros rumbos para sobrevivir en la vida.

El siguiente *encrome* que presentaremos será sobre un célebre guerrillero y símbolo del comunismo en América Latina, pero visto desde los ojos de Rodrigo Moya.

DOS HORAS CON EL *CHE* GUEVARA HACE CUARENTA AÑOS[92]

De 15 minutos a dos horas

> Fue una guapa miliciana, armada con una Makarov 9 milímetros y un ceñidísimo pantalón verde olivo, la que una tarde, intempestivamente, nos informó en el Hotel Nacional, a la hora de la siesta, que la entrevista estaba concedida. El comandante Guevara nos recibiría de inmediato, exactamente a las cinco de la tarde, por 15 minutos estrictos. Lo que era un sueño, de pronto era una realidad. Brincamos del sopor del agosto cubano sin aire acondicionado, a un Cadillac de los años 50, acompañados de Juan Duch, quien como miembro destacado del Partido Comunista Mexicano (PCM) y colaborador como nosotros en la revista *Sucesos*, quedó de alguna manera incluido en esa reunión solicitada por el grupo original desde semanas antes. Tuvieron suerte -nos comentó la miliciana que se acomodó en el asiento delantero al lado de Juan-, el comandante canceló su reunión con los delegados del Partido Comunista Chileno, porque Chile acaba de

[92] Rodrigo, Moya, *Encrome*, "Dos horas con el Che Guevara hace cuarenta años", en *La Jornada* [en línea], Cuernavaca, 8 de octubre 2004, <https://www.jornada.com.mx/2004/10/08/elche.html>. [consulta: 05 de junio, 2019].

romper relaciones con Cuba, y les concede ese tiempo a ustedes. Pero ya saben, agregó, sólo 15 minutos, les ruego que sean concretos, compañeros, el comandante tiene repleta su agenda y aún le quedan muchas citas con comisiones de África. Ustedes son los únicos periodistas que ha decidido recibir durante estas celebraciones del 26 de julio.

Destino trazado

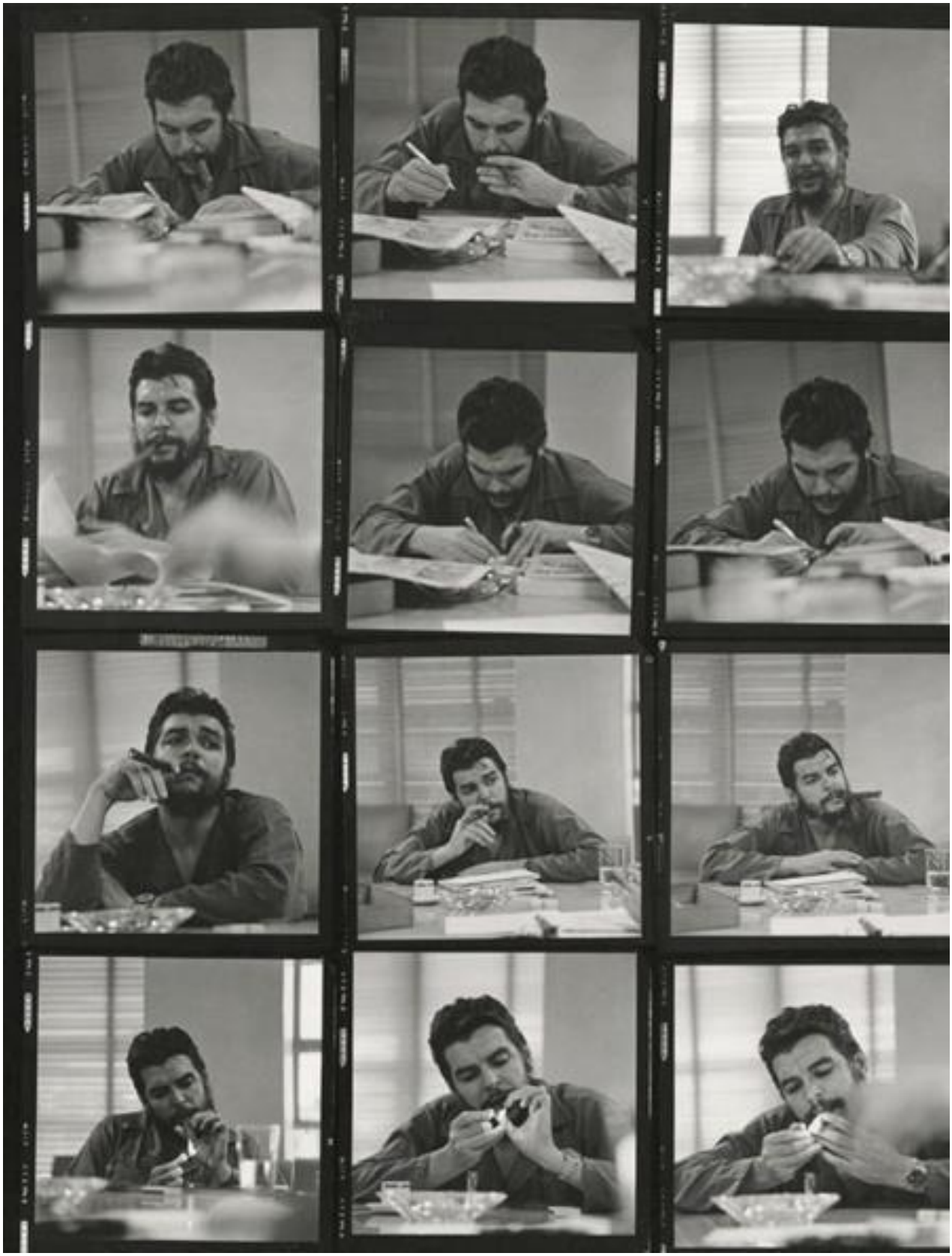
Los anunciados 15 minutos se convirtieron en dos horas de charla relajada, en la que pude fotografiar a mis anchas a ese hombre que ya en ese entonces era un personaje legendario. Tres meses después de aquellas fotos logradas con la poca película que llevaba, el *Che* Guevara desaparecería paulatinamente del panorama político de Cuba e iniciaría el camino que lo conduciría, después de un agitado periplo por cuatro continentes y casi un año de trágicas escaramuzas guerrilleras, a su asesinato en una escuelita rural de la sierra boliviana. Desde finales de 1964 hasta su muerte, el *Che* se convertiría en el enigma más perseguido por la prensa internacional, en la presa más codiciada por los servicios criminales de Estados Unidos, y en un héroe para los hombres y mujeres rebeldes de todo el mundo.

Visto a 40 años de distancia, tengo la certeza de que mientras el *Che* platicaba con nosotros, en su cerebro ya estaba fraguada la determinación de dar por cumplido su papel en la revolución cubana, y salir a otras regiones a luchar por el socialismo con las armas en la mano. Difícil pensar que en el mismo agosto del año siguiente estaría combatiendo en el Congo al mando de una brigada cubana, y que en poco más de tres años ascendería al Olimpo de los inmortales, al caer en su guerra imposible contra el imperio de nuestro tiempo y sus variopintos lacayos latinoamericanos. Él sabía que moriría pronto en tierras inhóspitas, lejos de su amada Cuba, y sin embargo nos contaba anécdotas y respondía nuestras preguntas con la serenidad de un ciudadano cualquiera.

Lector de *Los Agachados*

La cancelación de la reunión entre el *Che* y los chilenos nos favoreció para entrar en su agenda aquella tarde de agosto; pero también contó el hecho de que entre aquellos tres jóvenes periodistas que habíamos solicitado hablar y fotografiar al *Che*, estuviera el ya célebre *Rius*. Resulta que el *Che* Guevara leía *Los Agachados* cada semana, y según nos comentaría después, era lo primero que buscaba cuando llegaba la valija diplomática desde México, cargada de periódicos y revistas.

El comandante Guevara entró en la sala de juntas con un puro en la mano, con las botas negras relumbrantes y su atuendo de soldado raso planchado y limpio, pero sin insignia alguna. Dijo que en su ministerio se ofrecía solamente lo que en las casas cubanas, agua fresca y un "buchito" de café cuando lo había, y nada más. Aquí vivimos como cualquier cubano, sólo que con un poco más de trabajo, dijo sonriendo, y con un tono cordial que rompió de inmediato cualquier solemnidad, preguntó: "¿quién de ustedes es el tal *Rius*?" El dibujante se puso rojo como un tomate, movió incontables veces la cabeza de un lado a otro, y al final se señaló el copete. Creo que por lo menos media hora de la charla versó sobre los personajes de Eduardo, en los cuales el *Che* era un erudito. Y creo también que por eso firma sus créditos en algunas de sus historietas como "el tal *Rius*".



Hoja de contacto del *Che Guevara*, 1964. Tomada de: Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.

Charlas cruzadas

La charla en la sala de juntas tuvo dos vertientes, a ratos encontrados. Por un lado, el deseo evidente del *Che* de conversar con jóvenes periodistas colaboradores en una publicación como *Sucesos*, que en esos años abordaba los problemas nacionales y empezaba a ocuparse de los movimientos armados en América Latina, dándonos entrada para que, sin necesidad de complicadas preguntas, él llevara la voz, contara anécdotas y expresara sus ideas sobre la necesidad de "globalizar" la lucha antimperialista; pero, por el otro, el querido Juan Duch, periodista y militante del PCM, íntegro a más no poder, pero de corbata y protocolo acorazado, era un entusiasta usuario del lenguaje eclesiástico de las viejas guardias. Inteligente, cultísimo e impecable escritor, intervenía a cada rato con hiperbólicas preguntas que a ojos vistas impacientaban a nuestro interlocutor, quien contestaba cualquier cosa y luego derivaba bruscamente a la conversación que insistía en sostener principalmente con los jóvenes informales.

Ver más que escuchar

Como fotógrafo, los primeros minutos me sentí agobiado por los problemas técnicos que me planteaban la escasa luz mercurial del interior, la película lenta que llevaba y el fuerte contraluz de una ventana de persianas contra la cual se sentó el *Che* a la cabecera de la mesa. Con contadas placas en mi cámara y todos apiñados en una mesa larga escuchándolo, preferí esperar a que nos despidiera al terminar los supuestos 15 minutos sentenciados por la miliciana, para tomar unas fotos en el pasillo de grandes ventanales por donde habíamos entrado.

Pero esa tarde el *Che* estaba de vena platicadora, y sentí que la reunión se prolongaría; entonces tuve tiempo de reflexionar mi estrategia fotográfica y trabajar calmadamente con los pocos elementos que poseía. Me senté en la cabecera opuesta a la del *Che*, e instalé un telefoto corto en mi cámara de formato medio. Apoyando sólidamente el aparato sobre la superficie de la mesa, ausente de la conversación y atento sólo a las expresiones y movimientos del *Che* a través del visor de la cámara, percibí más cerca que nadie sus gestos y movimientos. Mi cerebro, en estado de alerta como el de una araña tras los imperceptibles movimientos de una presa, captó en sus más íntimos matices los rasgos notables de su rostro, sus posturas como de acecho cuando hablaba, o de concentración cuando con un lapicero trazaba esquemas que reforzaban su narración. Seguí los movimientos repetidos de sus manos al prender el fósforo y darle lumbre una y otra vez al tabaco. Me sorprendí al descubrir esas manos que más parecían las de un artista que las de un hombre diestro en el manejo de las armas, y sobre ellas enfoqué varias de mis tomas. Supe que estaba viviendo una oportunidad única, sin la posibilidad de disparar más fotos de las pocas que llevaba, y fui en extremo cuidadoso en la exposición y el foco. Al final de la primera hora disparé la última fotografía, y entonces sí pude escuchar y participar, con el entendimiento abierto, en los vericuetos de una conversación en dos sentidos entre una cuarteta de periodistas mexicanos, y un hombre universal.

***El Che melancólico*, 1964. Tomada de: Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.**

El espacio concedido para entrevistar al *Che* Guevara a los tres personajes descritos (Rodrigo Moya, Rius y Froylán Manjarrez) se dio de manera fortuita, gracias al rompimiento diplomático con Chile. Pasaron de ser los escasos quince minutos a una amplia charla de aproximadamente dos horas. La fotografía, vista a la distancia, se convirtió en una joya para el fotoperiodismo, dado que el *Che* sería el personaje más codiciado por los medios internacionales y el gobierno estadounidense hasta el día de su muerte. Según Moya, lo percibió con una actitud demasiado tranquila, sin presiones, aun sabiendo que lo perseguirían hasta el lugar menos imaginado. Asimismo, el ambiente en el que se suscitó la entrevista dio pauta a la descripción de un guerrillero con una personalidad única y humilde, es decir, mostrando su esencia "fuera de foco", externo de los escenarios violentos o combatientes y versando la plática en torno a Rius y los personajes de sus caricaturas. El *Che* no quería una charla formal y protocolizada, sino más bien relajada. A este respecto, Rius cuenta su versión de esta vivencia, de forma paralela a la de Moya, evidentemente, con ciertas similitudes.[93]

Por otro lado, las dificultades técnicas tanto de luz como de la película fotográfica que se le presentaron a Moya fueron puntos clave para que observara detenidamente y casi de forma hipnótica las expresiones y gestos del icónico guerrillero, al final el fotógrafo pudo incorporarse a la conversación. Lo interesante de esto, fue la abstracción que hizo Moya hacia las manos y movimientos que realizaba el *Che* Guevara, más allá de las palabras que pudieron cruzar a lo largo de casi dos horas.

[93] *Vid*. Eduardo del Río, García, *ABChé*, Grijalbo, México, 1978.

El siguiente *encrome* nos muestra a dos colosales muralistas presentados en una forma poco usual, donde confluyeron en un mismo espacio a pesar de su incomodidad.

EL ABRAZO QUE NO SE DIERON[94]

> Rivales siempre, Diego Rivera y Siqueiros nunca pudieron fingir cordialidad.
>
> En abril de 1956 recibí una llamada telefónica para ir a fotografiar a dos grandes artistas juntos: Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. La cita era inmediata, así que tomé un taxi para llegar cuanto antes a la calle de Ignacio Mariscal, allá entre el Monumento a la Revolución y el edificio de la Lotería Nacional.
>
> Al llegar a la dirección indicada, la Galería Diego Rivera, propiedad de Emma Hurtado, estaban ya los dos colosales artistas esperando al fotógrafo. De inmediato, sin preámbulos, comencé mi tarea. Habiendo tantos fotógrafos notables, inclusive amigos de ambos artistas, me preguntaba por qué yo, reporterillo incipiente prácticamente desconocido, había sido elegido para consagrar fotográficamente tan importante momento. Porque pese a mi novatez, no se me escapaba la trascendencia de esa reunión.
>
> Diego Rivera había viajado en 1955 a la URSS y en los corrillos de la cultura y el periodismo se sabía que el cáncer de próstata que el eminente médico Ignacio Millán le había diagnosticado ese mismo año no había cedido ni siquiera con la avanzada tecnología médica de la Rusia socialista.
>
> Diego se sabía desahuciado, con la muerte instalada en el cuerpo. Y allí estaba, frente a mi cámara, mirándome con esos ojos de sapo impasible y su enigmática sonrisa de Buda donde cabían juntas la ironía y la sabiduría, pero también la tristeza y cierto aburrimiento de tener enfrente a un fotógrafo imberbe y nervioso, y a un lado, su contrincante de tantas historias: David Alfaro Siqueiros. De seguro pensaba Diego al ver mi cámara, en lugar de estar allí atrapado por alguna circunstancia política, y más que el dudoso placer de posar junto a Siqueiros le gustaría estar pintando, pintando, pintando como pintó siempre, de día y de noche, hasta los últimos instantes de su vida, con una capacidad creativa que la naturaleza sólo concede a los genios, y el mito a los titanes.
>
> A pesar del cáncer que estaba destruyendo sin remedio su ciclópea humanidad, Diego no se había rendido frente al diagnóstico emitido en la clínica *Funkin*, de Moscú, donde las radiaciones de la avanzada bomba de cobalto no habían logrado más que detener un tanto el mal.

---

[94] Rodrigo, Moya, *Encrome* "El abrazo que no se dieron", en *La Jornada* [en línea], Cuernavaca, 8 de diciembre 2007, <https://www.jornada.com.mx/2007/12/08/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>. [consulta: 18 de junio, 2019].

En 1955 Diego observó en Moscú, desde algún balcón privilegiado cerca de la Plaza Roja, el desfile conmemorativo del triunfo de la Revolución de octubre de 1917 y tomó apuntes a lápiz: miles de abanderados, una gran esfera símbolo de la paz empujada por una masa compacta de trabajadores, ríos de gente y, a la izquierda, la estructura imponente de un palacio zarista con el Kremlin en la bruma de la distancia. Luego, el invierno, y en medio de su lucha contra la muerte y, como si nada, Diego paseó por las calles moscovitas y viajó a Praga y Alemania, donde dibujó las calles nevadas, a un grupo de obreros moviendo bloques de hielo, a rusitos jugando con la nieve que le habrán recordado su dilección por los rostros de ojos rasgados de los niños mexicanos.

Como si nada también, regresó a México a principios de 1956 y se instaló en la casa de Dolores Olmedo, en Acapulco, para pintar sin descanso los cuadros con los bocetos captados en la URSS, en Praga y en la República Democrática Alemana, a los que añadió una escena de barcas de pescadores sobre las arenas de Acapulco.

Y como si nada siempre, ese poderoso ser, a punto de caer derribado, estaba ahora de espaldas a esos cuadros posando de mala gana para mi cámara, incapaz de fingir cordialidad con Siqueiros, como confirman las fotos que tomé. El hielo de los cuadros emanaba impregnando de frialdad anímica el ámbito tropical de la casa de Emma Hurtado.

¿Qué podía hacer yo para lograr una fotografía que significara cordialidad, camaradería, entendimiento, el borrón de la tormentosa polémica entre ellos iniciada en 1934, nunca resuelta del todo y sí causante de un sedimento por lo menos de animadversión? Y luego, tantas fisuras políticas y diferencias conceptuales: David Alfaro, militante radical del Partido Comunista, ametrallando una noche de 1939 la casa de León Trotsky; Diego, expulsado del Partido y años después readmitido; y Siqueiros a la cabeza teórica de la pintura mural comprometida con el socialismo, mientras Diego pintaba para Rockefeller; Siqueiros, valiente, teórico y panfletario, monógamo y solemne, condenado a la cárcel o al exilio varias veces por su arrojo político; Diego, mitómano genial, contradictorio, hedonista, libidinoso conquistador de mujeres jóvenes, apacible y tempestuoso al mismo tiempo. Ambos gigantes del trabajo artístico deberían de pasar a la historia como camaradas reconciliados, más allá de sus polémicas históricas y sus diferencias personales y políticas.

Y antes de que Diego dejara este mundo se requería esa fotografía para que la historia los registrara como dos militantes en la misma causa, y no como los contrincantes que siempre fueron. Por eso yo estaba allí, sufriendo, tratando de sacar de esos dos hoscos monumentos una mirada franca, un gesto fraterno mínimo, tal vez un abrazo o las manos estrechadas. Pero ellos no se miraban entre sí, no se hablaban, no se tocaron, y cuando les pedía atención hacia la cámara, me miraban como a un extraño, sin decir nada.

Desde el punto de vista umbilical de mi *Rollei*, trataba de moverlos, de aproximarlos, de que se miraran a los ojos. Para romper la distancia que mantenían les propuse tímidamente que se juntaran viendo hacia mí, sonriendo, por favor… Como dos jóvenes amigos, como dos camaradas, como compadritos, habré pensado en mi inocencia. ¡Qué

pifia! Durante un segundo me miraron sin acercarse ni un centímetro. Tomé la foto. Insistí. Voltearon uno hacia el otro, pero sin mirarse a los ojos. Tomé la foto. Más cerca, por favor, mirando para acá, maestro… Se aproximaron un paso, pero como dos especies distintas y cautelosas, los rostros confrontados pero las miradas divergentes. Tomé la foto. Avancé y a un metro tomé una más, Diego mirando hacia el suelo con su sonrisa enigmática, Siqueiros mirándome como un coronel, desvinculados uno del otro.

LA DISTANCIA INSALVABLE ENTRE LOS TITANES

Comprendí que estaba en el camino equivocado. La foto era ésa: la distancia insalvable entre los titanes, la incomunicación, la suma de desavenencias y décadas de polémica. Ya no me importó si sonreían o no. Dejé de ser el fotógrafo por encargo, el ilustrador de incidentes para una publicación, y supe que esos gestos y actitudes eran su realidad, y que eso había que captar… Entonces me sentí seguro de lo que quería, y empecé a disparar a mi manera. ¿Estaban serios, casi groseros, no se miraban? Bueno, pues así los fotografiaría. Di un paso más y tomé un acercamiento. Siqueiros pasaba su mirada como una bala perdida encima del hombro de Diego. Pero Diego Rivera, como un lento brontosaurio, giró su corpulenta humanidad hacia mí mientras enfocaba, y de pronto extendió su brazo sin violencia alguna, suavemente, pero con firmeza definitiva y solemne dijo: "¡Basta, ya basta!" Entonces di por terminada la sesión fotográfica, enfundé la cámara y me despedí. Había logrado tomar apenas ocho fotografías.

Esto fue en abril de 1956, y un 24 de noviembre de 1957 la vida de Diego Rivera se apagó. No imaginaba que Regino Hernández Llergo, el mítico director de la revista *Impacto* para la cual yo trabajaba, me ordenaría cubrir minuciosamente el funeral al lado del escritor, periodista y crítico de arte Antonio Rodríguez, defensor como pocos de la pintura mural mexicana y amigo e historiador de los grandes creadores de esa corriente. Junto a él vería el cuerpo de Diego en su casa de San Ángel, y luego en el ataúd bajo la cúpula de Bellas Artes, donde todo México le rindió tributo, y más tarde fotografiaría a Siqueiros junto a la fosa misma, donde la multitud se arremolinaba curiosa y dolida. Allí, en el Panteón de Dolores, aún al pie del sepulcro hubo incidentes cuando Siqueiros quiso despedirse de Diego con un discurso como del camarada militante que fue, y alguien quiso poner sobre el féretro la bandera roja con la hoz y el martillo. Esto desató las violentas reacciones consignadas fotográficamente en el reportaje que pocos días después desplegó *Impacto* en sus ocho páginas centrales. La crónica de Antonio Rodríguez, que hoy reproducimos, fue la más amplia y sentida de cuanta información se generó alrededor de la muerte del *Titán*.

El incomparable sello del diseño gráfico de don Regino y su instinto para resaltar la noticia mediante su manejo de las páginas periodísticas, lograba destacar los hechos notables en un impactante y perfecto contrapunto de textos, fotografías desplegadas, pies de grabado medidos milimétricamente, cabezas y sumarios, que metían al lector en algo más que una noticia, en algo más que un conjunto de fotografías o acontecimientos que ya pertenecían al pasado, pero que gracias a su puesta en página podían perdurar para el futuro, de las docenas de reportajes y de los miles de negativos extraviados en los avatares de un fotógrafo de prensa como el que fui, aquellos perdidos de la cobertura de

la muerte de Diego al lado del inolvidable portugués Antonio Rodríguez, son los que más me duelen.

El hecho es que Diego murió como militante comunista y, seguramente, con un dejo de alegría en medio del dolor, cuando, unos meses antes, el cielo empezó a ser surcado por los *sputniks*, primeros satélites artificiales lanzados por el hombre hacia la conquista del espacio, precisamente desde la tierra donde nació la primera aventura socialista de la humanidad. Pintó hasta el día anterior al colapso, y su último boceto para un cuadro que ya no haría, se llama *Niño con sputnik*.

Los muralistas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, 1957. Tomada de: Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.

Rodrigo Moya tuvo la oportunidad, aunque fuera por encargo, de fotografiar a dos grandes muralistas con una ideología comunista en común, no obstante, ninguno de ellos podía verse a la cara ni estar a gusto con el otro, muestra de esto, la dirección en la que miran en la fotografía presenta. Siqueiros observa hacia la solapa del saco de Rivera y él, hace lo mismo, es decir, evadieron el observarse de frente. Moya quiso romper esa barrera de tensión, pues tenía que mostrar la camaradería entre ambos muralistas (a pesar de sus diferencias), no obstante, comprendió que era imposible, antes bien, logró una serie de fotografías visualmente admirables y siendo un fotógrafo muy joven, no perdió la ocasión de captarlos como nunca, con todo su carácter y lo que representaba cada uno de ellos, el momento fue un "destello de flash de bombilla", único e irrepetible.

Por otro lado, Diego Rivera viajó a la antigua Unión Soviética donde pudo apreciar, en las calles rusas, los desfiles conmemorativos a la Revolución de octubre de 1955 y el lanzamiento del *sputnik* al espacio. A este respecto, la imagen apreciada detrás de Siqueiros y Rivera es una representación de dicha procesión.

Posteriormente, en 1957, año en el que falleció Diego Rivera, a su funeral asistió David Alfaro Siqueiros quien causó polémicas. Las exequias estuvieron cubiertas por Rodrigo Moya y el periodista Antonio Rodríguez para la revista *Impacto*, sin embargo, los negativos de ese acontecimiento se extraviaron y su pérdida causó un vacío en el archivo de Moya y en él mismo.

El personaje presentado a continuación, es un famoso escritor colombiano que sufre un altercado con un autor peruano. Ambos, constituyen un hito en la literatura latinoamericana.

LA TERRORÍFICA HISTORIA DE UN OJO MORADO[95]

Tal vez Gabriel García Márquez sea el más popular de los mortales, porque es asombrosa la cantidad de gente que en una reunión o fiesta cualquiera se refiere al escritor como "el *Gabo*", como si lo conociera de toda la vida o fueran primos hermanos del premio Nobel. Algunos hasta hablan de él como "el *Gabito*", pero en más de una ocasión he descubierto a ciencia cierta que dicha familiaridad es ficticia, y que quienes lo tratan con tal confianza quizás lo han leído de cabo a rabo, pero nuca han cruzado una palabra con él.

Mi madre, Alicia Moreno de Moya, sí que podía referirse a Gabriel García Márquez y a Mercedes Barcha, su esposa, como amigos muy cercanos, y referirse a él como mi *Gabito* o *Gabo* de mi alma, y a Mercedes como *Meche* linda, o mijita linda, y en medio de cualquier diálogo soltar un ¡eh, Ave María!, o unos más contundentes carajos y varios pendejos, que a veces eran de cariño, y a veces simplemente una especie de sustantivo o calificativo de difusas connotaciones.

Y es que Alicia era una colombiana de Medellín, una antioqueña de pura cepa, una auténtica paisa, como la definía el propio García Márquez. Él y Mercedes la querían como uno de los mejores representantes de la colombianidad en México, por allá a principios de los años 60 del siglo pasado, cuando lo conocí en aquella casa de mi madre que era una especie de embajada paralela de Colombia en México, cuando la oficial estaba ocupada por los militares de la dictadura en turno.

En alguna de aquellas fiestas de intelectuales y artistas de destinos aún inciertos, el tal *Gabo* no me cayó muy bien que digamos. En plena reunión él se tendió en uno de los largos sofás, la cabeza apoyada en el brazo acodado, y desde esa posición como de marajá aburrido sostenía escuetos diálogos, o emitía juicios contundentes o frases entre ingeniosas y sarcásticas. Estaban aún lejos *Cien años de soledad* y el premio Nobel, pero el paisano de mi madre se comportaba ya con una seguridad y cierta arrogancia intelectual que no a todos agradaba. Poco después leí *La hojarasca*, y luego *Relato de un náufrago*, y *El coronel no tiene quien le escriba*, y todo lo que escribiría a lo largo de los

[95] Rodrigo, Moya, *Encrome* “La terrorífica historia de un ojo morado”, en *La Jornada* [en línea], Cuernavaca, 06 de marzo de 2007, <https://www.jornada.com.mx/2007/03/06/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>. [consulta: 22 de octubre, 2019].

siguientes casi 50 años, y entendí entonces porqué aquel tipo de bigote y gestos como de fastidio y pocas, pero contundentes palabras como de frases célebres, podía recostarse en el sofá en medio de una ruidosa tertulia y decir lo que le viniera en gana.

Por aquellas tertulias en la casa materna fue que tuve cercanía amistosa con García Márquez, con Mercedes y sus hijos adolescentes, Rodrigo y Gonzalo. Yo sí tenía el derecho de llamarlo *Gabo*, pero nunca llegué a llamarlo *Gabito*, pues de alguna manera lo he visto como un gigante al que no le van los diminutivos. Siendo fotógrafo y amigo, no le pedí alguna vez que posara para mí, y cuantas veces los visité en su casa fue sin la cámara en el hombro. Ahora tal vez me arrepiento.

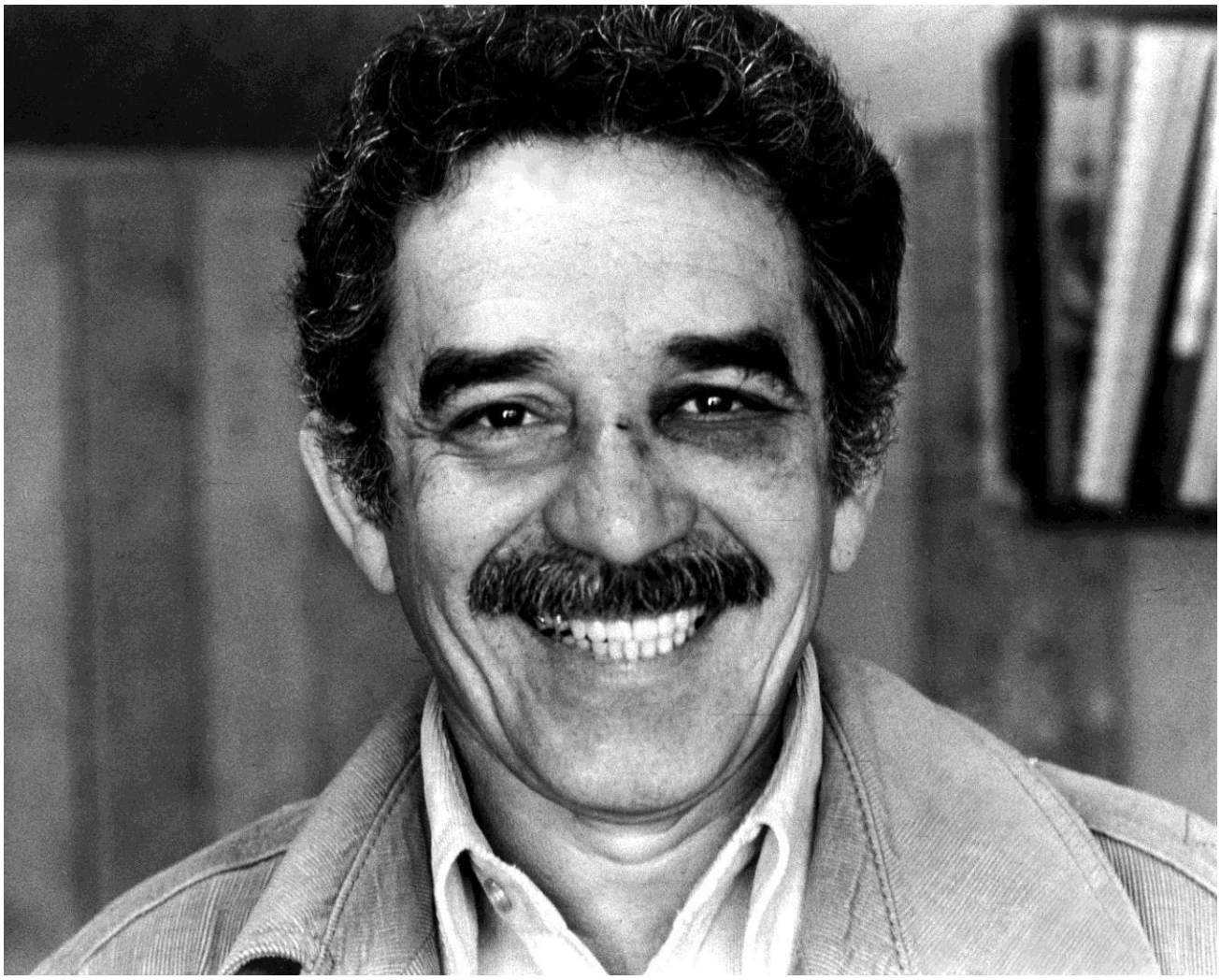
Por eso, fue natural que el 29 de noviembre de 1966 el *Gabo* apareciera por mi apartamento en los Edificios Condesa para que le tomara algunas fotografías para ilustrar la solapa o la contraportada del libro que había terminado después de dos años de trabajo, y estaba ya en manos de los editores. Llegó acompañado de nuestro mutuo amigo Guillermo Angulo, quien había sido mi maestro, pero en esos años trabajaba como cónsul de Colombia en Estados Unidos. El saco que había escogido *Gabo* para aquella sesión era despampanante, y estuve tentado de sugerirle mejor una foto en camisa arremangada o prestarle una de mis chamarras, pero usaba la prenda con tal naturalidad que adiviné que la amaba y así las fotos se hicieron a su manera. La foto era para *Cien años de soledad*, cuya edición se preparaba en Buenos Aires. Pero nadie sabía, quizás ni él mismo, lo que ese título significaría en la historia de la literatura.

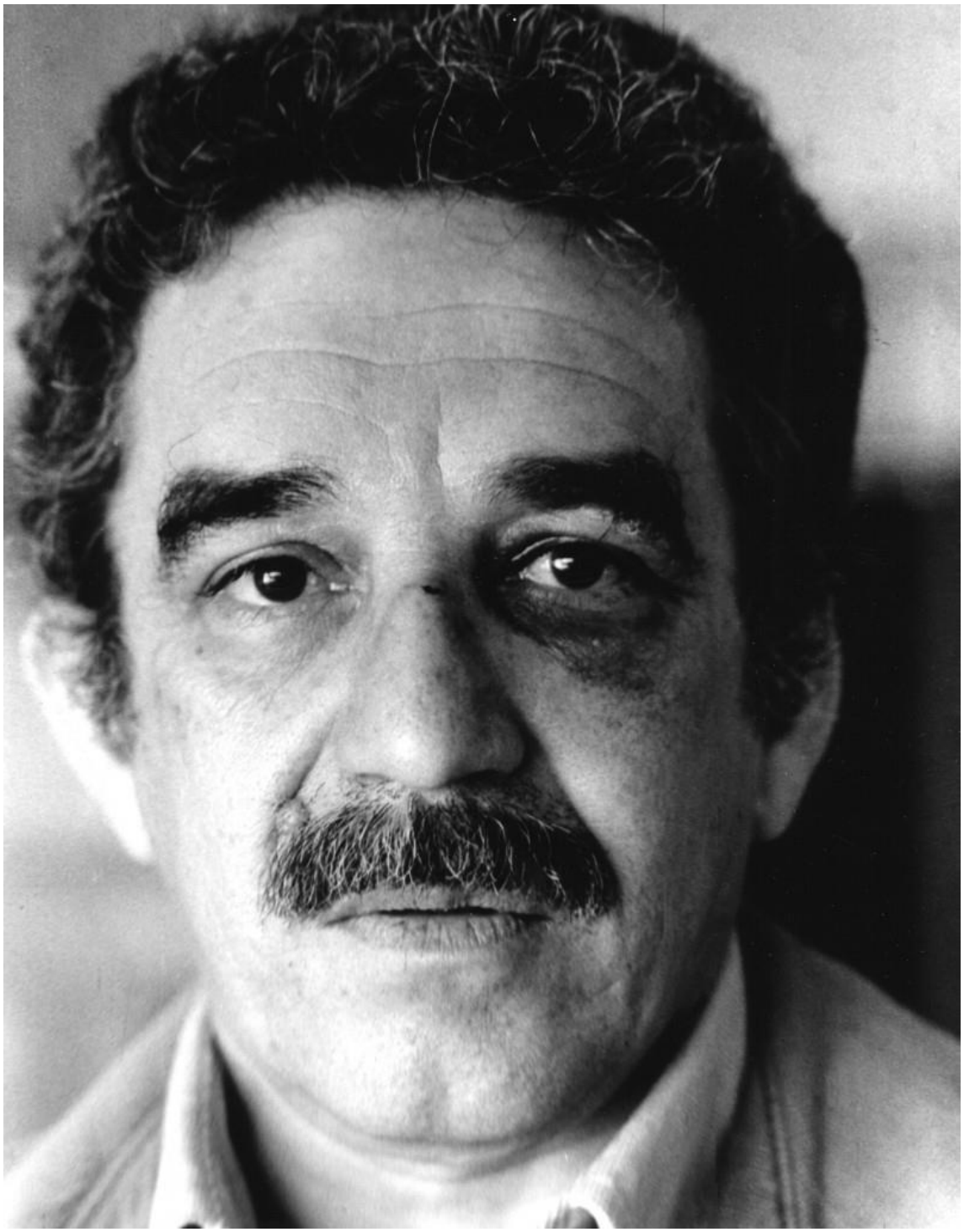
Casi 10 años después, el 14 de febrero de 1976, Gabriel García Márquez volvió a tocar el timbre de mi casa, ya por distintos rumbos, en la colonia Nápoles, para que le tomara otras fotografías. Esa vez lo notable no era el saco de cuadritos, sino el tremendo hematoma en el ojo izquierdo y una herida en la nariz, causada por el puñetazo que dos días antes le había propinado su colega y hasta ese momento gran amigo Mario Vargas Llosa.

El *Gabo* quería una constancia de aquella agresión, y yo era el fotógrafo amigo y de confianza para perpetuarla. Claro que pregunté azorado qué había pasado, y claro también que *Gabo* fue evasivo y atribuyó la agresión a las diferencias que ya eran insalvables en la medida que el autor de *La guerra del fin del mundo* se sumaba a ritmo acelerado al pensamiento de derecha, mientras que el escritor que 10 años después recibiría el premio Nobel, seguía fiel a las causas de la izquierda. Su esposa Mercedes Barcha, quien lo acompañaba en aquella ocasión luciendo enormes lentes ahumados, como si fuera ella quien hubiera sufrido el derechazo, fue menos lacónica y comentó con enojo la brutal agresión, y la describió a grandes rasgos: En una exhibición privada de cine, García Márquez se encontró poco antes del inicio del filme con el escritor peruano. Se dirigió a él con los brazos abierto para el abrazo. ¡Mario...! Fue lo único que alcanzó a decir al saludarlo, porque Vargas Llosa lo recibió con un golpe seco que lo tiró sobre la alfombra con el rostro bañado en sangre. Con una fuerte hemorragia, el ojo cerrado y en estado de shock, Mercedes y amigos del *Gabo* lo condujeron a su casa en el Pedregal. Se trataba de evitar cualquier escándalo, y el internamiento hospitalario no habría pasado desapercibido. Mercedes me describió el tratamiento de bistecs sobre el ojo, que le había

aplicado toda la noche a su vapuleado esposo para absorber la hemorragia. Es que Mario es un celoso estúpido, repitió Mercedes varias veces cuando la sesión fotográfica había devenido charla o chisme.

Según los comentarios que recuerdo de aquella mañana, mientras ambas parejas vivían en París los García Márquez habían tratado de mediar los disturbios conyugales entre Vargas Llosa y su esposa Patricia, acogiendo sus confidencias. Como suele suceder, los consejos o comentarios de la pareja colombiana rebotaron hacia Vargas Llosa cuando éste volvió al redil y se reconcilió con su esposa. Y lo que sea que se hubiese dicho o sucedido, el caso es que el peruano se sentía gravemente ofendido, y su furia la resolvió de aquella manera expedita y salvaje. Guarda las fotos y mándame unas copias, me dijo el *Gabo* antes de irse. Las guardé 30 años, y ahora que él cumple 80 años, y 40 la primera edición de *Cien años de soledad*, considero correcta la publicación de este comentario sobre el terrífico encuentro entre dos grandes escritores, uno de izquierda, y otro de contundentes derechazos.





(Imagen anterior y reciente)

Gabriel García Márquez después del altercado con Vargas Llosa, febrero de 1976.
Tomada de: Archivo Fotográfico Rodrigo Moya.

La casa de la madre de Rodrigo Moya (Alicia Moreno) funcionaba como un refugio de embajada para los colombianos que residían en México, entre ellos, el escritor Gabriel García Márquez a quien se referían como “el Gabo” o “Gabito”; no obstante, Moya, en un principio, no lo veía con tal agrado pues le parecía de cierta manera arrogante, aunque sus textos los disfrutaba.

La cercanía con García Márquez nunca llegó a la cámara de Moya, es decir, jamás le pidió que posara para él aun teniendo la oportunidad y no fue sino hasta 1966, cuando por azares del destino, el literato aparecería junto con Guillermo Angulo, amigo en común de ambos personajes, en la casa de Rodrigo Moya para que le realizara una sesión fotográfica que ilustraría la contraportada del libro más famoso del escritor, *Cien años de soledad*. En el *encrome*, Moya refiere puntualmente al saco tan llamativo utilizado por García Márquez para esa ocasión.

En 1976, Gabriel García Márquez volvería a la casa del fotógrafo Rodrigo Moya, pero esta vez con un ojo morado y sin la prenda extravagante. Quería dejar un testimonio fotográfico de la agresión física que sufrió por parte del escritor peruano Mario Vargas Llosa. La visita, trataba de evitar el escándalo, la prensa, mediar los asuntos conyugales entre las parejas y resaltar la ideología contrapuesta de ambos escritores.

Como resultado, tanto Rodrigo Moya como Gabriel García Márquez encarnan, cada uno en su disciplina, un emblema de lo colombiano y lo latinoamericano. El fotógrafo jamás se imaginó lo que sus reuniones e imágenes llegarían a significar; por un lado, la portada de *Cien años de soledad* y por otro, la prueba de la pelea entre dos grandes literatos del siglo XX.

Como cierre, el siguiente *encrome* es una disertación entre lo que manifiesta la literatura y la fotografía, así como sus procesos a los que están sometidas y el encuentro que tienen.

LITERATURA Y FOTOGRAFÍA (?)[96]

> Creo que se le atribuye a Confucio la difundida frase – sobre todo entre los fotógrafos – de que "vale más una imagen que mil palabras". Desde luego que el sabio chino no se refería a la fotografía, que tardaría todavía más de dos mil años para inventarse, sino a lo que en su tiempo podrían ser las imágenes más poderosas como transmisoras de emoción, o de una atmósfera, o inclusive del puro dato informativo. Quizás esta frase haya sido acuñada por Confucio debido a que, como Sócrates, fue un hombre de ideas y palabras, pero no un hombre de letras, y que se atenía más a las imágenes que a las palabras escritas. Pero su frase no tenía que ver con la concepción de la imagen fotográfica, pese a lo cual los fotógrafos de nuestro tiempo la han tomado como lema y bandera.
>
> Por otra parte, la frase de Confucio podría invertirse y revertir por completo su significado, si dijéramos, por ejemplo: una frase poética vale por mil imágenes. ¿Por qué esta dicotomía, esta ambigüedad? Simplemente porque, a mi juicio, literatura y fotografía son dos cosas distintas, y compararlas se presta a infinitas especulaciones en las cuales cualquier afirmación subjetiva puede ser válida precisamente por su indemostrabilidad. Como ejemplo de la relatividad de la frase, sería curioso el siguiente experimento: tomar una foto de gran valor plástico o documental, capaz de emocionar a cualquier observador, y dársela a un poeta o escritor de primera línea, pidiéndole que, con las mil palabras de frase confuciana, tratase de "decir" o expresar lo que la imagen nos hubiera transmitido.
>
> Aquí caben todas las especulaciones, pero podríamos adelantar tres posibilidades: primero, que el poeta o escritor aceptara el reto, y con las mil palabras de la frase, o tal vez mucho menos, produjera una emoción muy superior y de mayor trascendencia que la lograda en el mismo tema por la foto, lo que desde luego, invalidaría la frase de Confucio y concedería fuerza de axioma a la misma frase vista en el espejo: "Más vale un puño de palabras que mil imágenes"; segundo, que después de varios intentos, las palabras del poeta no alcanzaran para los observadores y los lectores la fuerza expresiva, ni la belleza, ni la emoción de la foto que se trataba de emular con palabras, ante lo cual habría que reconocer la verdad contenida en la frase de Confucio; y tercera, que el poeta o escritor puesto en el trance de confirmar la frase original, dijera simplemente: señores, es posible la comparación. Lo que escriba será otra cosa, no sé si mejor o peor, pero siempre distinta. Yo manejo palabras, símbolos que es necesario leer, decodificar, entender. Para captar lo que yo escribiría se requiere la vista, pero un ciego podría igualmente

[96] Rodrigo, Moya, *Encrome*, Coyoacán, 1989. Publicado en: Gola Patricia y Pérez Zamudio Alejandra (Comp.), *Rodrigo Moya: El telescopio interior*, CONACULTA/Centro de la Imagen, 2014, México.

comprender si alguien le leyera y mis palabras le llegaran no por el sentido de la vista, sino por el oído. Y aun si fuera sordo, mudo y ciego, con el tacto podría comprender lo que yo he dicho con palabras. El fotógrafo, en cambio, maneja la luz, formas concretas, imágenes que ya procesadas cualquiera puede ver si no está ciego, e interpretar y entender, aunque no lo sepa leer. Yo – diría el escritor – me expreso mediante unos pequeños símbolos llamados letras, inventados por el hombre hace miles de años. Estos símbolos ordenados de cierta manera forman palabras que representan hechos e ideas que reflejan mi pensamiento. El fotógrafo, en cambio, produce su mensaje, o se expresa, utilizando no palabras sino la luz y sus sombras, apresándola mediante un complicado manejo de aparatos físicos y procesos químicos que no tienen más de 130 años de haberse inventado, y que todavía están en plena evolución. Yo – terminaría el escritor – podría generar ideas, emociones, libros completos, desde la oscuridad, si alguien tomara al dictado las palabras que genera mi pensamiento.

El experimento anterior tiene, pese a su absurdidad, mucho de real si recordamos que el autor de la *Ilíada* y la *Odisea* era un supuesto poeta ciego, que Milton escribió *El paraíso perdido* desde la oscuridad de la ceguera, y que Borges no cesó su inmensa obra literaria aun después de que perdió la vista.

El fotógrafo podría por su parte esgrimir innumerables argumentos para demostrar la imposibilidad de transmitir con palabras el mensaje, la emoción o la belleza contenida en una fotografía. Y al igual que el escritor del ejemplo anterior, tendría razón. El hecho que quiero resaltar es que fotografía y literatura son dos cosas muy distintas, tanto en su proceso creativo, como en los de percepción, interpretación y alcance conceptual.

La literatura es creada y percibida en el tiempo. Requiere por parte del lector – receptor el tiempo necesario para leer, que significa descifrar; el texto es interpretado y reinventado por cada lector de manera distinta. La acción en una novela, la imagen en un poema, tendrán tantas realidades interiores como lectores aborden la novela o el poema. El literato requiere tiempo para el proceso creativo. La novela o el poema nos transmiten un tiempo determinado por la imaginación del escritor. Y el lector necesita tiempo para leer, entender e interpretar el mensaje que el autor le transmite por la palabra escrita. El tiempo es la materia prima de la literatura.

La foto, en cambio, requiere el espacio del mundo, la realidad de las formas y las cosas para producir un nuevo espacio que es el de la fotografía terminada. El espectador observa e interpreta la foto a la velocidad de la vista, sin necesidad descifrar signos, por lo menos de una manera consciente. La emoción de cada espectador varía también frente a la obra fotográfica, pero su interpretación es casi instantánea, excepto en la foto abstracta, que no obstante para su creación requiere del espacio real del mundo. La fotografía se crea, se capta y se interpreta en un instante. Ante un paisaje, una acción, una mujer reclinada, el gran acercamiento de un rostro, la cámara requiere del espacio y de la luz, y para transmitir su intención posteriormente, de la superficie precisa, delimitada, de la hoja de papel fotográfico.

La materia prima de la fotografía son el espacio y la luz, pero también la acción y el movimiento. Ciertos fotógrafos creen prescindir del movimiento y al fotografiar naturalezas muertas, por ejemplo, bodegón al estilo del XIX, o el estatismo de una sombra sobre un muro de piedras, o un portón desvencijado. Pero aun en estos elementos en apariencia inertes, el movimiento está presente, así como está presente el paso del tiempo y de las luces cambiantes. La gran hazaña de la fotografía como invención y como instrumento creativo es detener la apariencia del tiempo, pero también retener la acción de las cosas vivas o inertes y captar el instante infinitesimal en que el movimiento nos enseña su esencia.

Cuando la fotografía y la literatura se combinan, la primera siempre está subordinada a la segunda. Debemos de partir que, desde el poema sumerio de Gilgamesh, y el advenimiento de la fotografía, median varios milenios, y desde entonces todas las grandes obras maestras de la literatura creadas durante cinco mil años, carecieron por completo de imágenes.

La fotografía se une a la literatura como un juego muy reciente. En ocasiones puede ser un escritor imaginativo, asombrado frente al poder de la imagen fotográfica, que utiliza fotos para resaltar sus textos, o que crea textos a partir de fotos que le han sugerido ideas. El caso más notable, quizá, es el de Julio Cortázar en *Último round*, o *La vuelta al día en ochenta mundos*, donde literatura y fotografía se hermanan de alguna manera, aunque hay que aclarar que los textos podrían vivir por sí mismos, sin desmerecer un ápice si en próximas ediciones se eliminaran las fotos, mientras que tal vez estás fueran rápidamente olvidadas lejos del contexto literario que les agregó Cortázar.

El caso contrario es el de fotógrafos que tratan de seguir con imágenes cierto texto literario, o tratan de reproducir con imágenes fotográficas la atmósfera de imágenes poéticas. Desde luego que este trabajo es válido, pero el hecho es que tanto la imagen poética como una obra literaria, pueden pasársela sin las fotografías, de la misma manera que las buenas fotos no requieren apoyarse ni apoyar textos literarios. Ambas tienen vida y valor propios cuando son obras de arte.

IMAGEN POÉTICA E IMAGEN FOTOGRÁFICA

Aunque ya señalamos las diferencias fundamentales entre los procesos creativos y la percepción de literatura y fotografía, puede haber una aproximación, o una equivalencia, entre la imagen poética y la imagen fotográfica, y entre la literatura y el cine. La imagen poética tiende a darnos una sensación, una atmósfera, un sentimiento, una inquietud, de la manera más concisa.

El esplendor de una imagen poética puede radicar en la capacidad del poeta para transmitirnos su sentimiento en apretada síntesis de unas cuantas palabras, de unas pocas frases. La buena fotografía, por su parte, requiere también de esa capacidad de síntesis para producirnos en su breve espacio un sentimiento que nos identifica con la imagen, con lo que quiso decirnos el fotógrafo. La foto fija es ante todo síntesis, capacidad de entregarnos en una sola imagen un mensaje total, un sentimiento definido, ya sea de amor, erotismo, angustia, indignación, o simplemente un instante de inasible belleza. La

> poesía, de manera parecida, con pocas palabras nos puede transmitir cualquiera de los sentimientos que caben en el alma humana.

La cavilación donde Rodrigo Moya realiza un comparativo entre dos esferas de conocimiento en las que estuvo inserto, nos dan muestra del trabajo y la experiencia que adquirió durante sus años como fotoperiodista y fotodocumentalista activo, aunque matizando las lecciones de vida que ha recibido a lo largo del tiempo. Al mismo tiempo, esas semejanzas de las cuales profundiza son equivalentes y atribuibles a sus *encromes*, indudablemente contextualizados y personalizados por Rodrigo Moya.

La fotografía se puede relacionar con distintos y diferentes ámbitos, ya que las imágenes logran transmitir emociones, recuerdos, información, entre otras cosas. Resultaría ambiguo e imposible el tratar de igualarla con otras disciplinas como la literatura, pues ninguna especialidad sería suficiente para este ejercicio, no obstante, su vinculación entre éstas y otras disciplinas es válida y posible, el resultado está en cómo llega la información al destinatario y las herramientas que se utilizan para su realización, es decir, la fotografía usa lo concreto y la escritura la subjetividad; cada una tiene su propia interpretación dependiendo del receptor o lo que el autor pretenda representar.

Por lo tanto, literatura y fotografía traspasan sus propios límites para producir diversas emociones y momentos que pudieran marcar algún punto, cierto comienzo o el final de algo, además, cada una de ellas se sostiene por sí misma, pudiendo ser parecidas, mas no iguales, en algunos momentos. Lo cierto es que en conjunto son una verdadera riqueza humana.

CONCLUSIONES (Autofocus)

Lo expuesto anteriormente permite concluir que Rodrigo Moya es un fotógrafo con un compromiso profundamente ético y reflexivo, es necesario reconocer su labor de conciencia, de expresión artística, de crítica y de autocrítica, de *poiesis*, pues los *encromes* son ingredientes clave para entender, comprender y representar su trabajo fotoperiodístico, asimismo, son el legado del pensamiento y posicionamiento del mismo Moya. Logró plasmar, de manera dialéctica, las contradicciones presentadas en su vida, reflejando las circunstancias en las que estaba inserto. También, es importante mencionar su "humanismo fotográfico" al retratar y tratar a todos como sujetos en lugar de como objetos de lucro.

A pesar de las desavenencias, defendió su posición a contracorriente, sus ideas encauzadas a la *praxis* fotográfica y de conciencia no fueron alienadas. De ahí que durante mucho tiempo no figurara en el ámbito fotoperiodístico, debido a factores condicionantes como la censura periodística, los espacios para desplegar ciertos reportajes o notas, la política del Estado priista que censuraba a su conveniencia y la estrecha relación con los medios de comunicación para publicar el "avance" o la modernidad dada por éste y la polarización de ideologías que salían a relucir en las diversas manifestaciones, consecuencia social de lo que estaba pasando en el país y en el mundo.

Lo particular de su trabajo que presentamos en esta investigación es, que se puede dialogar con Moya, te va llevando de la mano, a través de ese vínculo entre las disertaciones y la fotografía que realiza. El valor radica precisamente en el punto donde autor busca romper con el sistema social en el que se inscribe o se inserta su mirada, ya que el *encrome* es un elemento parcial, particular y privilegiado que fija la significación del fotógrafo al espectador, pues da pauta para una asociación de ideas.

Su habilidad reside en la agudeza visual y escrita para enmarcar las condiciones sociopolíticas y culturales en que se desarrolló como profesional. Testimonia una elección en una situación particular o determinada que merece ser registrada como respuesta a inquietudes surgidas en un contexto específico. Una constante en Moya serían las formas de conciencia en las que nos presenta una aproximación a la realidad, a modo de emancipación como componente de su reflexión y apropiación. "La realidad demanda ser pensada, diagnosticada (si se acepta la metáfora clínica, de muy dudosas connotaciones), examinada con todo detalle y hacerlo es subversivo. Mucho más si el pensar se ejerce desde parámetros de conceptualización propia."[97]

Las fotografías mostradas, filtradas por Moya, en su lente donde la luz cobró vida, proponen una introspección, no sólo de imágenes sino también textos con historias donde el mismo fotógrafo estuvo presente, además, elabora una tradición de identidad visual y textual latinoamericana.

Rodrigo Moya nos hace la invitación a mirar las partes de un todo, de vivir ese instante como medida posible dentro de la fotografía, de estar frente a una escena determinada que sobresalga, de congelar el tiempo y sintetizar el contexto sin perder el piso de la realidad, es decir, tener conciencia del hecho, de lo que acontece y estar alerta ante cualquier circunstancia que pudiera presentarse.

> Lo que Brecht escribía sobre la actuación dramática en uno de sus poemas es aplicable a esta práctica. En lugar de *instante* ha de leerse fotografía, y por *actuación*, la recreación del contexto:
>
> De modo que lo que deberías hacer no es sino lograr que el instante resalte sin ocultar en ese proceso aquello de lo cual lo haces resaltar.

[97] Horacio, Cerutti, G. *Filosofar desde Nuestra América*, UNAM, CCyDEL, Miguel Ángel Porrúa, 2000, México, p. 48.

> Dale a tu actuación ese ritmo de una cosa tras otra; la actitud de llevar adelante aquello a lo que te has comprometido. De este modo mostrarás el fluir de las cosas y también el proceso de tu trabajo, permitiéndole al espectador sentir a muchos niveles este Ahora […].[98]

Consideramos que los *encromes*, se pudiera decir, son como un "negativo" autobiográfico y referencial de Rodrigo Moya, es decir, hacemos alusión a los procesos fotográficos donde el negativo es la imagen matriz de donde se pueden obtener muchas copias a las que se denominan positivos. Partiendo de esto, la figura principal es Moya y sus *encromes* se comunican con el espectador mediante representaciones que nos transportan hacia otro momento y lugar, además, son la conexión y el "filtro" del fotógrafo hacia sus vivencias, una introspección. Si bien Rodrigo Moya ha mencionado que su obra no es arte, consideramos que en realidad lo es, pues, "desde el punto de vista estético, la obra de arte no vive de la ideología que le inspira ni de su condición de reflejo de la realidad. Vive por sí misma con una realidad propia en la que se integran lo que expresa o refleja. Una obra de arte es, ante todo, una creación del hombre y vive por la potencia creadora que encarna."[99] Y la estética de su obra reside en su propia ética y en las determinaciones tomadas por Moya.

De tal manera que, los *encromes* ofrecen ser documentos críticos de abstracción, de búsqueda estética y testimonial frente al conformismo de los medios periodísticos, la opresión estatal de la época en la que estuvieron insertos y todo el panorama que consiguen avistar. Después de todo, son nuevos espacios conquistados, espacios de reconocimiento propio y de valoración profesional a lo largo del tiempo.

---

[98] John, Berger, *op. cit*. p. 66.
[99] Adolfo, Sánchez Vásquez, *Las ideas estéticas de Carlos Marx,* Era, 1965, p. 44.

Lamentablemente, su retiro vertiginoso de la lente en el año de 1968 redujo las posibilidades de nuevas creaciones fotográficas y literarias que pudieran sumarse al presente trabajo. No obstante, su archivo y obra (en general) es bastante amplia y en donde se vinculan elementos atrayentes de la historia visual y particular de Moya, asimismo, lecturas e interpretaciones referenciales que nos deja su legado.

FUENTES (Trípode)

ARCHIVOS Y COLECCIONES

- Colección Museo Amparo. Cuadernillo de la exposición *Rodrigo Moya México/Periferias*, Centro de la Imagen, 2019.
- Colección Steichen, *La familia del hombre*, UNESCO-memoria del mundo.
- Magnum Photos.

  Moya, Rodrigo, *Archivo Fotográfico Rodrigo Moya* (AFRM), [en línea] <http://archivofotograficorodrigomoya.blogspot.com/> y [DVD] FONCA-CONACULTA, México, 2013.

  ---------- *Exposición Cuba Mía*, Catálogo de exposición, España/Casa América Catalunya, Barcelona, 1964.

HEMEROGRAFÍA

- Alonso, Guadalupe, "Rodrigo Moya. La máquina del tiempo", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 120. México, UNAM, febrero, 2014.
- Buitrago Leal, Francisco, "La Doctrina de Seguridad Nacional: materialización de la Guerra Fría en América del Sur", en *Revista de Estudios Sociales*, núm. 15, Bogotá, Universidad de los Andes FLACSO Sede Ecuador, junio, 2003.
- Castillo Troncoso, Alberto del, "Moya y el fotoperiodismo mexicano" en *La Jornada Semanal*, núm. 530, supl. de *La Jornada*. México, 2 de mayo, 2005.
- Espinosa Monteros, Silvina de los, "Eraclio Zepeda, entrevista. Aventura vital de un fabulador", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 130. México, UNAM, diciembre, 2014.
- Flores, Nahiely, "Historia de la exploración espacial", en: *Conversus*, núm. 135, México, IPN, noviembre-diciembre, 2018.
- Garza Saldívar, Norma, "El ensayo como una poética del pensamiento: Entrevista con Liliana Weinberg", en: *Andamios*, vol. 4, n. 7, dic., México, 2007.
- Híjar, Alberto, "Moya: construir al pueblo", en *Revista Cuartoscuro*, núm. 54. México, mayo-junio, 2002.

- Malvido, Adriana, “Rodrigo Moya: una asignatura pendiente”, en *Revista Cuartoscuro*, núm. 54. México, mayo-junio, 2002.
- Mateos Vega, Mónica, “Rodrigo Moya documentó ‘la alegría de la utopía en Cuba’ hace 45 años”, en: *La Jornada Virtual*, secc. cultura. México, martes 31 de marzo, 2009.
- Méndez Reyes, Johan, *Memoria individual y memoria colectiva: Paul Ricoeur*, Ágora, año 11- n° 22-julio – diciembre, Venezuela, 2008.
- Meyer, Lorenzo, “Andamios presidenciales: el todo y sus partes”, en *Nexos*, núm. 60. México, diciembre, 1982.
- Monroy Nasr, Rebeca, “Antonio Rodríguez: más de una vida a repensar” en *La Jornada Virtual*, secc. Opinión. México, 4 de diciembre, 2008.
- Moya, Rodrigo, “La agresión de un país hermano era una afrenta para todos”, en “Playa Girón 50. Cárdenas y el México solidario”, supl. especial de *La Jornada Virtual*, México, 9 de mayo, 2011.
- Moya, Rodrigo, *Encrome*, “Dos horas con el Che Guevara hace cuarenta años”, en *La Jornada*, 08 de octubre, 2004.
- Olivares, Juan José, “En la danza, bella y sacrificada, las guerras son a muerte”, en *La Jornada Virtual*, secc. Espectáculos. México, 14 de septiembre, 2014.
- Rodríguez Munguía, Jacinto, “Prensa y poder político en México: Una historia incómoda”, en: *El Cotidiano*, 2009.
- Torres Velázquez, Juan, “La Generación de la Ruptura”, en *Revista Industria digital CONCAMIN*, secc. El arte hoy. México, 20 de octubre, 2017.
- Victoriano Serrano, Felipe, “Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico-política”, en *Argumentos*, núm. 64, vol. 23, UAM-Xochimilco, México, septiembre-diciembre, 2010.
- Zacarías, Armando, “El papel del papel de PIPSA en los medios mexicanos de comunicación”, en *Comunicación y Sociedad*, núm. 25-26. México, Universidad de Guadalajara, septiembre-abril, 1996.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta N., Anasella, *Expo fotoperiodismo 2005*, Secretaría de Cultura, México, 2006.
- Barthes, Ronald, *La Cámara Lúcida*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989.
- Berger, John y Mohr Jean, *Otra manera de contar*, trad. Coro Acarreta, Mestizo A.C., Murcia, España, 1998.

  Berger, John, *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- Burke, Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.
- Camacho Navarro, Enrique, (coord.), *Pensar las revoluciones. Procesos políticos en México y Cuba*, UNAM-CIALC, México, 2011.
- Castillo Troncoso, Alberto del, *Rodrigo Moya. Una mirada documental al México de mediados del siglo XX*, ediciones El Milagro – IIE – La Jornada, México, 2011.

  Castillo Troncoso, Alberto del, *Rodrigo Moya: una visión crítica de la modernidad*, CONACULTA, UNAM – IIE, México, 2006.
- Cerutti G., Horacio, *Filosofar desde Nuestra América*, UNAM, CCyDEL, Miguel Ángel Porrúa, México, 2000.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona – México, 1986.
- Gola, Patricia y Pérez Zamudio Alejandra (Comp.), *Rodrigo Moya: El telescopio interior*, CONACULTA/Centro de la Imagen, México, 2014.
- Jaramillo A., Darío, *Antología de la crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, 2012.
- Magallón Anaya, Mario, *Dialéctica de la Filosofía Latinoamericana. Una Filosofía en la Historia*, UNAM – CCyDEL, México, 2008.
- Mignolo, Walter, "Discurso ensayístico y tipología textual", en: *El ensayo hispánico*, Columbia, 1984.

- Monroy N., Rebeca, *Con el deseo en la piel*, 1.ª ed. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2017.
- Morales, Alfonso, *et al*., *Rodrigo Moya: Foto Insurrecta*, Ediciones El Milagro, México, 2004.
- Moya, Rodrigo, "El callejón sin salida de los sesenta", en *Encromes,* manuscrito inédito, octubre, México, 2000.
- Mraz, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, INAH, México, 1999.
- Nicol, Eduardo, "Ensayo sobre el ensayo", en: *El problema de la filosofía hispánica*, Tecnos, Madrid, 1961.
- Novo, Salvador, *México*. Fotografías de Rodrigo Moya, ediciones Destino, México, 1968.
- Ricoeur, Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife, España, 1999.
- Rojas, Rafael, *Historia mínima de la Revolución Cubana*, El Colegio de México, México, 2015.
- Salazar Bondy, Augusto, *América Latina: filosofía y liberación*, Bonum, Buenos Aires, 1974.
- Sánchez Vásquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Carlos Marx*, Era, 1965.
- Todorov, Tzvetan, "El origen de los géneros", en: *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Indiana, 2010.
- Villoro, Juan, *Safari accidental*, Planeta Booket, México, 2015.

TESIS

- García Martínez, Verónica, *Fotografía y militancia en América Latina: Políticas de la memoria en las formas y los contenidos fotográficos de Rodrigo Moya*, tesis, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2017.
- Maldonado Valera, A. Ligia, *La mirada disidente de Rodrigo Moya: Representaciones fotográficas de marchas y protestas políticas, 1958 – 1973*, tesis, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2008.

- Morales Flores, Mónica, *Rodrigo Moya y la guerrilla en Guatemala a mediados de los sesenta*, tesis, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. 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, Facultad de Estudios Superiores Acatlán-UNAM, 2012.
- Reynaga Mejía, Juan Rafael, *La Revolución Cubana a través de la revista "Política" en México: construcción imaginaria de un discurso para América Latina*. México, tesis, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2005.
- Vera Islas, Isela, *El fotoperiodismo mexicano a través del trabajo de Rodrigo Moya en la revista Impacto de 1955-1960*, tesis, Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM, 2007.

PÁGINAS WEB

- Ávila Cano, Arturo, *Historia del Fotoperiodismo en México* <http://elfotoperiodismo.blogspot.com/2012/05/historia-del-fotoperiodismo-en-mexico.html> [consulta: 25 de septiembre, 2019].
- Canal Once, *Conversando con Cristina Pacheco – Rodrigo Moya*, <http://www.youtube.com/watch?v=ubzhhHlY2fw> [consulta: 09 de diciembre, 2018].
- Carmona Dávila, Doralicia, *Memoria política de México*, <https://www.memoriapoliticademexico.org/Biografias/RCA90.html> [consulta: 07 de junio, 2019].
- Coloquio, *La izquierda mexicana del XX. Trazos y perspectivas. Conflictos armados, revueltas, memorias de luz* < https://www.youtube.com/watch?v=NVo5SH1uAJk> [consulta: 20 de junio, 2019].
- Mac Masters, Merry, *Mis fotografías plasman la mirada al mundo de un rebelde: Rodrigo Moya*, <http://www.jornada.unam.mx/2014/02/14/cultura/a05n1cul> [consulta: 09 de diciembre, 2019].

- Moya, Rodrigo, *La terrorífica historia de un ojo morado*, <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/04/17/la-terrifica-historia-de-un-ojo-morado-5836.html> [consulta: 09 de diciembre, 2017].
- Parque Explora, *La foto insurrecta con Rodrigo Moya*, <http://www.youtube.com/watch?v=rwCbAW0Cwr0> [consulta: 09 de diciembre, 2016].
- Revista Siempre! < http://www.siempre.mx/historia/historia.html> [consulta: 02 de diciembre, 2019].